



Laurie Simmons, *Pushing Lipstick (Red Lipstick)*, 1979

AGORAFOBIA

Rosalyn Deutsche

esfera pública arte pública
democracia crítica feminista

No ensaio final do livro Evictions, Rosalyn Deutsche trata de debates estéticos e políticos em torno da esfera pública que disputam o significado de democracia. Questionando aspectos que supostamente caracterizam propostas de arte como públicas, a autora analisa conceitos que configuram uma retórica particular, na qual a esfera pública democrática equivale a ideais de completude, unidade e domínio. Discute trabalhos de artistas feministas sobre a subjetividade na representação visual, tratados por alguns críticos de arte como irrelevantes e mesmo perigosos para a consolidação do espaço público, para então qualificar noções de visão, subjetividade e diferença como cruciais à experiência pública democrática.

AGORAPHOBIA | *In the final essay of the book Evictions, Deutsche addresses aesthetic and political debates around the public sphere within the context of broader struggles over the meaning of democracy. Challenging aspects that purportedly typify art as public, she analyses the concepts that set up a specific rhetoric, in which democratic public sphere equals ideals of closure, unity and domination. She discusses artworks of feminist artists about subjectivity in visual representation, treated by some art critics as irrelevant, even dangerous, to consolidation of public space, in order to qualify notions of vision, subjectivity and difference as crucial to the democratic public experience. | Public sphere, public art, democracy, feminist critique.*

Nenhum retorno ao passado é concebível no âmbito da democracia.

Claude Lefort, *Human Rights and the Welfare State*

O que significa o espaço ser “público” – o espaço de uma cidade, edifício, exposição, instituição ou de uma obra de arte? Na última década, essa questão provocou debates vigorosos entre críticos de arte e de arquitetura, e urbanistas. Questões importantes estão em jogo nesses debates. O modo como definimos o espaço público está intimamente conectado a ideias sobre o que significa ser humano, a natureza da sociedade e o tipo de comunidade política que queremos. Enquanto há divergências evidentes em torno dessas

ideias, em um ponto quase todos concordam: o apoio a coisas públicas promove a sobrevivência e extensão da cultura democrática. Portanto, a julgar pelo número de referências ao espaço público no discurso estético contemporâneo, o mundo da arte está levando a democracia a sério.

Por exemplo, quando administradores das artes e autoridades municipais criam diretrizes para instalar “arte em espaços públicos”, frequentemente utilizam um vocabulário que invoca princípios da democracia, tanto da direta quanto da representativa: As obras são para “o povo”? Elas encorajam a “participação”? Estão a serviço de seu “eleitorado”? A terminologia da arte pública frequentemente alude à democracia como uma forma de governo, mas também a um espírito democrático geral de igualitarismo: os trabalhos evitam “elitismo”? Eles são “acessíveis”?

Quando se trata de arte pública, até os críticos neoconservadores – acostumados ao elitismo em questões artísticas – estão com o povo. Historicamente, é claro, neoconservadores fizeram objeção ao que Samuel P. Huntington chamou de “excesso de democracia” – o ativismo, as demandas de participação política, assim como o questionamento de autoridade governamental, moral e cultural. Tais demandas, escreveu Huntington, são o legado do “surto democrático dos anos 60”, que impedem que as elites rejam a democracia. Elas tornam a sociedade ingovernável ao fazer o governo acessível demais: “As sociedades democráticas não funcionam quando a cidadania não é passiva”.¹ Hoje, entretanto, os neoconservadores chamam o governo de excessivo e atacam a “arrogância” e o “egoísmo” da arte pública, em especial a arte pública crítica, precisamente em nome do acesso democrático – do acesso do povo ao espaço público.²

As opiniões sobre a mais recente e conhecida controvérsia sobre arte pública – a remoção da obra *Tilted Arc*, de Richard Serra, da Federal Plaza de Nova York – também focalizavam o acesso democrático ao espaço, pelo menos no que se refere àqueles que se opunham à escultura. “Este é um dia de satisfação para o povo”, declarou William Diamond, membro do programa do governo federal Art-in-Architecture, no dia em que o *Tilted Arc* foi destruído, “porque agora a praça legitimamente retorna ao povo”. Mas aqueles a favor da escultura, em seus depoimentos na audiência que decidiria o destino do *Tilted Arc*, defenderam a obra sob o estandarte da democracia, sustentando o direito do artista à liberdade de expressão ou tratando o próprio julgamento como destrutivo para os processos democráticos.³

Outros, igualmente comprometidos com a arte pública, mas relutantes em se posicionar em tais controvérsias, buscaram resolver os confrontos entre artistas e outros usuários do espaço a partir da criação de procedimentos geralmente descritos como “democráticos”: “envolvimento comunitário” na seleção de obras de arte ou a “integração” dos trabalhos com os espaços que ocupam. Tais procedimentos podem ser necessários e mesmo profícuos em alguns casos, mas assumir *a priori* que são democráticos é pressupor que a tarefa da democracia é acalmar, em vez de sustentar, os conflitos.

Nenhum outro tema é em si tão conflituoso quanto a democracia, que, como mesmo esses poucos exemplos mostram, pode ser compreendida de diversas maneiras. A emergência desse tópico no mundo da arte faz parte de irrupção mais abrangente de debates sobre o significado da democracia, que têm ocorrido atualmente em diversas áreas: na filosofia política, nos novos movimentos sociais, na teoria educacional, nos estudos jurídicos, nos meios de comunicação de massa e

na cultura popular. Por ser o local desses debates – e não porque a arte pública está situada em lugares públicos de acesso universal, como críticos frequentemente afirmam – o discurso sobre arte pública ultrapassa as limitações das inquietações esotéricas do mundo da arte.

Decerto, a questão da democracia foi levantada internacionalmente pelos desafios à opressão racial dos governos africanos, às ditaduras latino-americanas e ao estado socialista ao estilo soviético. Amplamente divulgados como o “triunfo da democracia” e equiparados às supostas mortes do socialismo e do marxismo, esses embates impulsionaram o uso da democracia como *slogan* que encobre as incertezas da vida política contemporânea, mas também colocaram em dúvida tal retórica, propondo a democracia precisamente como uma questão.

Para a crítica de esquerda, a sensibilidade e incerteza a respeito da democracia não se deve somente ao recente descrédito sobre os regimes totalitários. Há tempos que esquerdistas de vários tipos têm consciência de que o totalitarismo não é uma mera traição ao marxismo. Eles têm sido perturbados pelo fracasso dos marxistas ortodoxos e do próprio Marx em compreender ideias de liberdade e direitos humanos. As formas mais engessadas do marxismo estiveram tão preocupadas em desafiar a democracia burguesa como uma forma mitificada do domínio de classe capitalista e em insistir que a igualdade econômica garante uma democracia verdadeira ou “concreta”, que, como certo autor disse, eles são “incapazes de discernir liberdade na democracia” ou “servidão no totalitarismo”.⁴ Entretanto, o repúdio de noções economicistas de democracia e totalitarismo claramente não é motivo para nos contentarmos com um anticomunismo. Porque, como Nancy Fraser sensatamente nos lembra, “Há muito ainda o que

objetar em nossa democracia realmente existente”.⁵ Vozes poderosas nos Estados Unidos frequentemente convertem “liberdade” e “igualdade” em *slogans* sob os quais as democracias liberais de países de capitalismo avançado se apresentam como sistemas sociais exemplares, o único modelo político para sociedades que saem de ditaduras e do socialismo realmente praticado.⁶ Contudo, o agravamento incansável da desigualdade econômica nas democracias ocidentais desde o fim da década de 1970 – aspecto liderado pelos Estados Unidos –, o crescimento do poder corporativo e os ataques ferozes aos direitos de grupos sociais “descartáveis” revelam os perigos da adoção de uma postura celebrativa. Em discordância com a tese de Francis Fukuyama de que o esforço humano contra a tirania tem como fim inevitável a democracia capitalista, Chantal Mouffe escreve “Temos que, de fato, reconhecer que a vitória da democracia liberal se deve mais ao colapso de seu inimigo que a seu próprio sucesso”.⁷

Ao mesmo tempo, uma força democrática em contraposição também emergiu – a proliferação de novas práticas políticas inspiradas pela ideia de direitos: movimentos pelo direito à moradia, à privacidade e à mobilidade das pessoas sem-teto, por exemplo, ou declarações a favor do direito de gays e lésbicas a uma cultura sexual pública. Almejando reconhecimento às particularidades coletivas e marginalizadas, esses novos movimentos defendem – e ampliam – direitos adquiridos, mas também propagam exigências de novos direitos com base em necessidades distintas e contingentes. Ao contrário de uma liberdade puramente abstrata, esses direitos não deixam de considerar as condições sociais daqueles que os reivindicam. Ainda que tais movimentos desafiem o exercício de poder estatal e corporativo nas democracias liberais, se desviam dos princípios formadores dos projetos políticos

tradicionais de esquerda. Concentrando-se na construção de identidades políticas na sociedade e na formação de alianças provisórias com outros grupos, os novos movimentos se distanciam das soluções genéricas para os problemas sociais e recusam também ser dirigidos por partidos políticos que alegam representar os interesses essenciais do povo.

Ao longo das duas últimas décadas, certos pensadores de esquerda buscaram, por um lado, abrir espaço para essas novas modalidades de luta política e, por outro, confrontar a experiência do totalitarismo. Esse duplo objetivo motivou intelectuais como Claude Lefort, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, Étienne Balibar, Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe, entre outros, a renovar as teorias da democracia. Um dos pais desse projeto é Lefort, filósofo político francês, que no começo da década de 1980 formulou ideias que se tornaram chave para os debates sobre a democracia radical. O marco da democracia, diz Lefort, é o desaparecimento das certezas sobre os fundamentos da vida social. A incerteza faz do poder democrático a antítese do poder absolutista monárquico, que ele destrói. Na visão de Lefort, a revolução política burguesa da França do século XVIII inaugurou uma mudança radical na forma de sociedade, uma mudança que nomeia, seguindo Alexis de Tocqueville, “a invenção democrática”. A invenção democrática forma um mesmo evento com a Declaração dos Direitos do Homem, acontecimento que deslocou o poder. Todo poder soberano, assevera a declaração, reside no “povo”. E onde residia anteriormente? Sob a monarquia, o poder tomava corpo na figura do rei que, por sua vez, encarnava o poder do Estado. Mas o poder do rei e do Estado eram, em última instância, derivados de uma origem transcendente: Deus, a Justiça Suprema ou a Razão. A fonte transcendente que garantia o poder do rei e do

Estado também garantia o sentido e a unidade da sociedade – do povo. A sociedade, em consequência, era representada como uma unidade substanciada, cuja organização hierárquica se baseava em um fundamento absoluto.

Com a revolução democrática, entretanto, o poder estatal já não depende de uma força externa. Agora o poder provinha do “povo” e estava localizado no interior do social. Mas com o desaparecimento de referências a uma origem externa de poder, também se dissipou a origem incondicional de sua unidade. O povo é a fonte do poder, mas ele também é privado, nesse momento democrático, de sua identidade substancial. Assim como o Estado, a ordem social não tem fundamento. A unidade da sociedade já não pode ser representada como uma totalidade orgânica, e sim como “puramente social” e, portanto, um mistério. Sem precedentes na democracia é o fato de que o local do qual o poder retira sua legitimidade é o que Lefort chama de “a imagem de um lugar vazio”.⁸ “A meu ver”, escreve o autor, “o ponto importante é que a democracia é instituída e sustentada pela *dissolução dos indicadores de certeza*. Isso inaugura uma história na qual as pessoas experimentam uma indeterminação fundamental no que diz respeito às bases do poder, da lei e do conhecimento, assim como sobre o fundamento das relações entre o *eu* e o *outro*”.⁹

A democracia, então, tem uma dificuldade em seu núcleo. O poder emana do povo, mas não pertence a ninguém. A democracia abole a referência externa do poder e refere o poder à sociedade. Mas o poder democrático não pode, para garantir sua autoridade, apelar a um significado imanente no social. Ao contrário, a invenção democrática inventa algo mais: o espaço público. O espaço público, segundo Lefort, é o espaço social em que, dada a ausência de fundamentos, o significado e a unidade do social são negociados – ao mesmo tempo constituídos e



Barbara Kruger, *Untitled (We have received orders not to move)*, 1982 (divulgação)

colocados em risco. O que se reconhece no espaço público é a legitimidade do debate sobre o que é legítimo e o que é ilegítimo. Como a democracia e o espaço público, o debate se inicia com a declaração dos direitos, também privados, na democracia, de uma fonte incondicional. A essência dos direitos democráticos é o fato de eles serem declarados e não simplesmente possuídos. O espaço público implica a institucionalização do conflito no qual,

mediante uma infundável declaração de direitos, o exercício de poder é questionado, se tornando, nas palavras de Lefort, “o resultado de uma contestação controlada com regras permanentes”.¹⁰

A democracia e seu corolário, o espaço público, passam a existir, então, quando a ideia de que o social é fundado em uma base substanciada, uma positividade, é abandonada. A identidade da sociedade se torna um enigma e é, desse modo, aberta à contestação. Mas, como argumentam Laclau e Mouffe, esse abandono significa também que a sociedade é “impossível” – o que quer dizer que a concepção de sociedade como uma estrutura encerrada é impossível.¹¹ Pois sem uma positividade subjacente, o campo social se estrutura a partir de relações entre elementos que tampouco têm identidades dadas por uma essência. Desse modo, a negatividade é parte de qualquer identidade social, posto que só surge por meio da relação com um “outro” e, em consequência, não pode ser internamente completa: “a presença do ‘Outro’ me impede de ser totalmente eu mesmo”.¹² A identidade é deslocada. Do mesmo modo, a negatividade é parte da identidade da sociedade como um todo; nenhum elemento completo dentro da sociedade pode unificá-la e determinar seu desenvolvimento. Laclau e Mouffe usam o termo *antagonismo* para designar a relação entre uma identidade social e um “fora constitutivo” que impede sua completude. O antagonismo afirma e simultaneamente evita o fechamento da sociedade, revelando a parcialidade e a precariedade – a contingência – de qualquer totalidade. O antagonismo é “a experiência’ do limite do social”.¹³ A impossibilidade da sociedade não é um convite ao desespero político, mas o ponto de partida – ou a “base sem base” – de uma política propriamente democrática. “A política existe”, afirma Laclau, “porque há subversão e deslocamento do social”.¹⁴

A argumentação lefortiana presente nesse ensaio é que os defensores da arte pública que desejam fomentar o crescimento de uma cultura democrática, devem também partir desse ponto. A democracia, ligada à imagem de um lugar vazio, é um conceito capaz de interromper a linguagem dominante sobre democracia que hoje nos absorve. Porém, a democracia conserva a capacidade de continuamente colocar em questão o poder e as ordens sociais existentes somente se não fugirmos da questão – a impossibilidade de conhecer o social – que gera o espaço público no coração da democracia. Instituído pela declaração dos direitos do homem, o espaço público estende a todos os seres humanos a liberdade que Hannah Arendt chama de “um direito a ter direitos”.¹⁵ O espaço público expressa, nas palavras de Étienne Balibar, “uma essencial ausência de limites característica da democracia”.¹⁶ Mas quando a questão da democracia é substituída por uma identidade positiva, quando críticos falam em nome de significados absolutos e não contingentes do social – ou seja, políticos – a democracia pode ser mobilizada para impor concordância em novas formas de subordinação.

*

Atualmente, o discurso sobre os problemas dos espaços públicos nas cidades dos Estados Unidos está dominado pela articulação da democracia em direções autoritárias. Esse movimento é engendrado em duas etapas interligadas. Primeiramente, os espaços públicos urbanos são equipados com fontes significativas de unidade. Usos específicos desses espaços são considerados autoevidentes e consistentemente benéficos, porque são tratados como se fossem baseados em algum fundamento absoluto – necessidades humanas eternas, a configuração e evolução orgânica das cidades, progresso tecnológico inevitável, formas naturais de arranjo

social ou valores morais objetivos. Em segundo lugar, reivindica-se que tal fundamento autoriza o exercício do poder estatal sobre esses espaços (ou o poder de entidades quase governamentais como as “parcerias público-privadas”¹⁷).

No entanto, a partir dessa reivindicação o poder se torna incompatível com os valores democráticos, e o espaço público é, tomando emprestado um termo de Lefort, “apropriado”. Quando os guardiões do espaço público remetem seu poder a uma fonte de unidade social fora do social, sua pretensão é ocupar – no sentido de preencher, tomar posse, tomar posse por ocupação – o lugar do poder que em uma sociedade democrática é um lugar vazio. Sejamos claros. Para Lefort, “apropriação” não designa simplesmente o exercício de poder ou o ato de tomar decisões sobre o uso de um espaço. Lefort não nega a necessidade de poder ou de tomada de decisões políticas. A apropriação é uma estratégia mobilizada por um poder distintamente antidemocrático que se legitima dotando o espaço social de um significado “próprio”, portanto incontestável, que desse modo fecha o espaço público.¹⁸

Apenas um exemplo deve ser suficiente para ilustrar a estratégia apropriativa no discurso urbano contemporâneo, uma vez que se tornou bastante familiar. Atualmente ela se difunde sob o lema “qualidade de vida urbana”, expressão que em seu uso predominante incorpora uma profunda antipatia aos direitos e ao pluralismo. Formulada no singular, “a qualidade de vida” supõe um cidadão universal que equivale a “o público” – identidades que, na realidade, a própria frase inventa. A universalidade desse residente urbano entra em questão quando notamos que os defensores de uma melhor qualidade de vida não defendem todas as instituições públicas igualmente. Se jornalistas conservadores buscam frequentemente a proteção dos parques municipais, eles não apoiam necessariamente

a educação pública ou a habitação social, por exemplo. Todavia, quão vigorosamente ainda defendem o caráter público dos parques?

Em 1991, o *New York Times*, apoiando “O direito de colocar um cadeado em um espaço público”,¹⁹ relatava o triunfo de um espaço público – Jackson Park, um minúsculo triângulo em Greenwich Village que anteriormente havia sucumbido à desordem. Quase um ano depois, uma edição especial do *City Journal*, a voz dos intelectuais da política urbana neoconservadora, dedicada à “Qualidade de vida urbana”, corroborava o julgamento positivo do *Times* e promovia a pequena praça a símbolo do progresso na luta contínua pela restauração do espaço público.²⁰ Localizado em uma rotatória, Jackson Park se encontra rodeado por casas e apartamentos de classe média alta e por um número considerável de moradores de rua. Após a reconstrução de 1,2 milhões de dólares, um grupo de vizinhos, Amigos de Jackson Park – grupo que o *Times* constantemente confunde com “a comunidade” e “o público” –, decidiu trancar os recém-instalados portões do parque durante a noite. O departamento municipal de parques, na falta de equipe suficiente para fechar o parque, acolheu a ajuda “pública” para a proteção do espaço público, uma defesa que compararam ao despejo de moradores de rua dos parques da cidade. “As pessoas que possuem as chaves”, anunciava o *Times*, “estão determinadas a manter o parque como um parque”.²¹

Um espaço público preestabelecido, nos diz o *Times*, está sendo defendido por seus proprietários naturais – uma afirmação que inverte a sequência real dos acontecimentos. Porque somente recorrendo a um argumento fora de argumentação – “um parque é um parque” – e, portanto, decretando a priori quais usos do espaço público são legítimos, que tal espaço se torna propriedade de um dono –

“as pessoas que têm as chaves”. Cada vez mais urbanistas conservadores promovem a transformação do espaço público em espaço de propriedade – a ocupação do espaço público – admitindo que espaços públicos são terrenos conflitivos e não harmoniosos, mas negando a legitimidade das disputas espaciais. O *City Journal*, por exemplo, se juntando ao *Times* na celebração da “solução Jackson Park”, aponta que enquanto analistas urbanos frequentemente ignoraram tais problemas, “a crise dos sem-teto fez incontornável o conflito de valores criados ao redor dos espaços em disputa”.²² Diante disso, o *City Journal* evita conflitos representando a decisão do fechamento do Jackson Park como a “reivindicação” de “nosso” espaço público dos “indesejáveis”. O *Journal* retrata os conflitos em torno do espaço da cidade como uma guerra entre duas forças absolutas, em vez de políticas: os Amigos de Jackson Park, que são associados a “o público” e que, respaldados pela administração local, representam os usos adequados que restituirão a harmonia original ao espaço público frente aos inimigos do parque – os sem-teto, que perturbam essa harmonia.

Nesse cenário, o reconhecimento do conflito reafirma a quem o observa que a sociedade pode ser livre de divisões. O sem-teto, representado como intruso no espaço público, sustenta a fantasia daqueles que têm moradia de que a cidade e o espaço social em geral são em essência uma totalidade orgânica. A pessoa sem-teto é construída como uma figura ideológica, uma imagem negativa criada a fim de restaurar a positividade e a ordem da vida social. Para compreender essa operação ideológica, podemos resgatar as especulações elaboradas por Theodor Adorno no pós-guerra em torno das imagens negativas, isto é, antisemitas, dos judeus. Em resposta à ideia então dominante de que o persistente antisemitismo alemão podia ser derrotado familiarizando os alemães aos judeus “reais”

– enfatizando, por exemplo, a contribuição histórica dos judeus ou promovendo encontros entre alemães e israelenses – Adorno escreveu: “Esse tipo de operação depende demasiadamente do pressuposto de que o antissemitismo tem a ver essencialmente com os judeus e que pode ser combatido por meio de um verdadeiro conhecimento sobre eles”.²³ Pelo contrário, afirma Adorno, o antissemitismo nada tem a ver com os judeus, mas totalmente com a economia psíquica do antissemita. Esforços para combater o antissemitismo não podem se sustentar, então, nos efeitos supostamente benéficos da educação sobre os judeus “reais”. Em vez disso, tais esforços devem “*voltar-se em direção ao sujeito*”, escrutinando as fantasias do antissemita e a imagem do judeu desejada por ele ou ela.²⁴

Elaborando a sugestão de Adorno, Slavoj Žižek analisa brilhantemente a construção do “judeu” como uma figura ideológica do fascismo, um processo que, embora não seja idêntico, mantém importantes paralelos com as construções atuais dos “sem-teto” como figura ideológica.²⁵ Desordem, mal-estar e conflito no sistema social são atribuídos a essa figura – propriedades que não podem ser eliminadas desse sistema, visto que, como argumentam Laclau e Mouffe, o espaço social se estrutura em torno de uma impossibilidade e está irrevogavelmente cindido por antagonismos. Mas quando o espaço público é representado como unidade orgânica que o sem-teto parece vir desestabilizar de fora, essa figura se torna a personificação do elemento que impede a sociedade de alcançar equilíbrio. O elemento que frustra a capacidade da sociedade de alcançar coesão é transformado, de uma negatividade dentro do social em uma presença cuja eliminação restituiria sua ordem. Nesse contexto, as imagens negativas do sem-teto são imagens de uma positividade. Tal figura se converte, escreve Žižek sobre o “judeu”, “*num ponto*

no qual a negatividade social como tal assume uma existência positiva”.²⁶ A visão do sem-teto como a fonte do conflito no espaço público nega que haja obstáculo para a coesão residindo no cerne da vida social. O sem-teto encarna a fantasia de um espaço urbano unificado que pode – e deve – ser resgatado.²⁷

Para contestar a imagem do sem-teto como uma disrupção à ordem urbana normal, é crucial reconhecer que essa figura “intrusa” aponta para o verdadeiro caráter da cidade. O conflito não assola um espaço urbano original ou potencialmente harmonioso. O espaço urbano é produto do conflito. E isso é assim em diferentes, inumeráveis sentidos. Em primeiro lugar, a falta de fundamentos sociais absolutos – “a dissolução dos indicadores de certeza” – faz do conflito uma característica indelével de todo o espaço social. Em segundo lugar, a imagem unitária do espaço urbano construída no discurso conservador é em si mesma produzida por divisão, constituída mediante a criação de um exterior. A percepção de um espaço coerente não pode ser separada da compreensão do que ameaça esse espaço ou do que ele gostaria de excluir. Por fim, o espaço urbano é produzido por conflitos socioeconômicos específicos que não devem simplesmente ser aceitos, seja com entusiasmo ou pesar, como evidências da inevitabilidade do conflito; mas devem, antes, ser politizados – abertos à contestação como formas sociais e, portanto, relações de opressão mutáveis. Como argumentei em outro momento, a atual presença de pessoas sem-teto nos lugares públicos de Nova York é o sintoma mais agudo de que as relações sociais desiguais que determinaram o perfil da cidade ao longo da década de 1980, um período em que a cidade foi remodelada não para alcançar as necessidades naturais de uma sociedade una, como clamaram os promotores da remodelação, mas para facilitar a reestruturação

do capitalismo global.²⁸ Como forma específica de um urbanismo capitalista avançado, tal remodelação destruiu as condições de sobrevivência de residentes desnecessários à nova economia da cidade. A gentrificação dos parques exerceu um papel-chave nesse processo.²⁹ Pessoas sem-teto e os novos espaços públicos, como é o caso dos parques, não são, então, entidades distintas, em que as primeiras impedem a paz dos segundos. Ambos são, em vez disso, produtos interligados dos conflitos econômico-espaciais que constituem a produção contemporânea do espaço urbano.

Ainda, como já indiquei anteriormente, os programas de arte pública, atuando como um braço da remodelação urbana, contribuíram na produção da impressão oposta. Sob diversas bandeiras unificadoras – continuidade histórica, preservação da tradição cultural, embelezamento cívico, utilitarismo – a arte pública oficial colaborou com a arquitetura e o urbanismo na criação de uma imagem das novas áreas urbanas que suprimiu seu caráter conflitivo. E assim fazendo, esses programas construíram também o sem-teto – um produto do conflito – como figura ideológica: aquele que produz o conflito.³⁰

*

Nessa atmosfera generalizada de democracia conservadora, pode ser considerado sinal de esperança o fato de que o entusiasmo atual pela “arte pública” seja atenuado desde o início por uma incerteza sobre a definição do termo. Artistas e críticos têm repetidas vezes se perguntado o que significa trazer a palavra *público* em proximidade à *arte*. Autores atentos aos problemas que assolam conceitos convencionais de publicidade frequentemente começam suas pesquisas em arte pública questionando a identidade e até mesmo a existência de seu objeto de estudo. Em 1985, Jerry Allen,

diretor do Departamento de Assuntos Culturais de Dallas, expressou sua perplexidade: “Quase 26 anos após a aprovação do primeiro decreto que garante um percentual para a arte pública³¹ na Filadélfia, seguimos incapazes de definir exatamente o que é a arte pública ou o que deveria ser”.³² Três anos depois, a crítica Patricia Phillips concordava: “Ainda que no final do século 20 a arte pública tenha emergido como uma disciplina completa, se trata de um campo sem definições claras”.³³ As inquietações recentes sobre a categoria “arte pública” poderiam servir como um caso exemplar para a ideia pós-moderna de que os objetos de estudo são mais o resultado do que a base do conhecimento disciplinar.

Críticos dedicados ao potencial democrático da arte pública, mas insatisfeitos com suas classificações e seus usos tradicionais, converteram suas incertezas em missão para redefinir a categoria. Desde 1988, autores como Kathy Halbreich, que pertence à organização National Endowment for the Arts, começaram a insistir na ideia de que a parte essencial para essa redefinição seria “colocar igual ênfase em ambas as palavras, ‘público’ e ‘arte’”.³⁴ Logo o equilíbrio deslocou-se em favor da primeira palavra. Agora, a atenção que se presta ao termo *público* é o critério principal nas redefinições da arte pública. Alguns autores cunharam novas denominações, como “novo gênero de arte pública”, de Suzanne Lacy, para designar o trabalho de artistas que, como defende Lacy, “adotam ‘público’ como conceito operativo e indagação”.³⁵ Sem dúvida, esses são passos em direção à democratização do discurso da arte pública. No entanto, críticos frequentemente propõem definições de “público” que se esquivam ou eliminam o que eu chamei, a partir de Lefort, de a questão que dá origem ao espaço público. Em vez de descrever o espaço público de modo a escapar a sua apropriação,

aqueles que desafiam a dominação conservadora no discurso da arte pública têm amplamente reapropriado o termo.

Essa tendência claramente domina as principais formas de discurso liberal da arte pública. Para Allen, dando apenas um exemplo, arte pública é um problema não porque os significados de arte e público são incertos ou mesmo sujeitos a variações históricas; ao contrário, problemas surgem porque os significados de ambos os termos são fixados de antemão e inevitavelmente entram em conflito:

A própria noção de uma “arte pública” é uma espécie de contradição em termos. Nessa expressão, juntamos duas palavras cujos significados são, de algum modo, antitéticos. Reconhecemos “arte” [no século 20] como a busca individual de um escultor ou pintor, a epítome da autoafirmação. A isso, juntamos “pública”, uma referência ao coletivo, à ordem social, à autonegação. Portanto, ligamos o privado e o público, em um único conceito ou objeto, do qual esperamos coerência e integridade.³⁶

Tal formulação ignora a forte contestação formulada por alguns setores cruciais da arte e da crítica do século 20 contra noções individualistas do artista como uma individualidade autônoma e da arte como uma expressão fundamentada nesse ser estritamente privado. Indivíduos ou artistas podem não ser tão rigidamente privados como Allen presume. A recusa dessa possibilidade permite à crítica sustentar uma oposição rígida entre “arte” e “público” que reformula padrões liberais dicotômicos sobre indivíduo e sociedade, público e privado. A oposição público/privado tem sido também mobilizada para unir, mais do que polarizar, “arte” e “público”. Frequentemente a crítica trata ambos os



Cindy Sherman, *Untitled Film Still 17*, 1978 (divulgação)

termos como esferas universais que, harmonizadas por uma essência humana comum, se situam acima dos campos conflituosos de indivíduos pulverizados, de diferenças puramente privadas e interesses específicos. Nesses casos, “arte pública” não é, como Allen supõe, uma entidade contraditória, mas, em vez disso, é duplamente sobrecarregada como figura de acessibilidade universal.

Ainda que as duas formulações – a arte oposta ao público, a arte ligada ao público – situem a arte em diferentes lados da divisão público/privado, elas se mantêm em um mesmo enquadramento polarizador. A falha em questionar essa estrutura levou muitos críticos a abrir e encerrar a questão do público em um único gesto. Enquanto observam a dificuldade em definir a arte pública e salientam a multiplicidade do público contemporâneo, eles seguem equiparando o espaço público ao consenso,

à coerência e à universalidade, e relegam o pluralismo, a divisão e a diferença ao âmbito privado. Reconhecem tacitamente a pluralidade e a disputa que caracterizam o ‘público’ como fatos problemáticos, para os quais aqueles que apoiam o espaço público devem encontrar procedimentos que os reduzam e finalmente eliminem. Allen, por exemplo, que oferece uma solução tipicamente adotada por muitos defensores da arte pública, reconhece inicialmente que o “contexto público” da arte é amplo e heterogêneo. A arte pública não pode almejar expressar valores compartilhados por todos. Ainda assim, seu objetivo deveria ser colocar-se a serviço de públicos unificados, mesmo que múltiplos, os quais, segundo Allen, podem ser encontrados caso os artistas suprimam seus egos e consultem as pessoas “diretamente afetadas pelo projeto” – grupos ou comunidades preexistentes que fazem uso de áreas urbanas específicas; diferentes distritos, cada um definido por algum tipo de identificação comum a eles.³⁷

Homogeneidade e unanimidade – frequentemente moldadas na forma de “comunidade” – se tornam o objeto da busca de uma verdadeira condição pública dado que alguns críticos, ao mesmo tempo que convenientemente documentam controvérsias criadas sobre algumas obras de arte pública, e ainda que aceitem a controvérsia como ingrediente natural dos processos de arte pública, continuam a associar espaço público e democracia aos objetivos de estabelecer consenso, consolidar comunidades e acalmar conflitos. Ao mesmo tempo, fixam a definição de espaço público democrático fundamentalmente fora de controvérsias.

Essa dinâmica é ilustrada por uma antologia de 1992 intitulada *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy* (Questões críticas na arte pública: conteúdo, contexto e controvérsia). Na frase que abre o livro, as editoras vinculam arte

pública à democracia: “A arte pública, com seu foco social intrínseco, parece ser um gênero ideal para uma democracia”.³⁸ E prosseguem: “Entretanto, desde sua gênese, questões acerca de sua forma apropriada e sua disposição, assim como seu financiamento, fizeram da arte pública mais frequentemente um objeto de controvérsia do que de consenso ou celebração”.³⁹ A conjunção *entretanto*, que liga essas duas frases, desempenha um trabalho ideológico importante. Ela associa democracia – introduzida na primeira frase – e controvérsia – introduzida na segunda – em uma relação adversa. A arte pública seria democrática embora seja controversa ou – em uma leitura mais otimista – a arte pública mantém seu potencial democrático *apesar* do fato de ser controversa. “Entretanto” assinala uma inversão. A arte pública pareceria ser democrática, mas, em vez disso, se revela controversa. Controvérsia, aliás, serve como uma barreira para o consenso, que conseqüentemente emerge como o objetivo próprio da democracia, associado ainda à celebração. Enquanto as editoras do livro, assim como muitos autores dos ensaios, enfatizam ou mesmo valorizam a desunião e o antagonismo, a palavra “entretanto” revela a indecisão no centro das considerações sobre arte pública que interrogam o significado de espaço público somente para contornar a questão. “Entretanto” desassocia a democracia de conflitos e a vincula a noções de espaço público e arte pública homogeneizadoras e orientadas ao consenso. O conflito é simultaneamente reconhecido e repudiado, um processo fetichista cujas repressões geram certezas sobre o significado de espaço público. Mais adiante, em *Critical Issues in Public Art*, por exemplo, as editoras simplesmente repetem seus pressupostos universalizantes: “O próprio conceito de arte pública, definido em qualquer maneira significativa, pressupõe um público razoavelmente homogêneo e uma linguagem artística que fale a todos”.⁴⁰

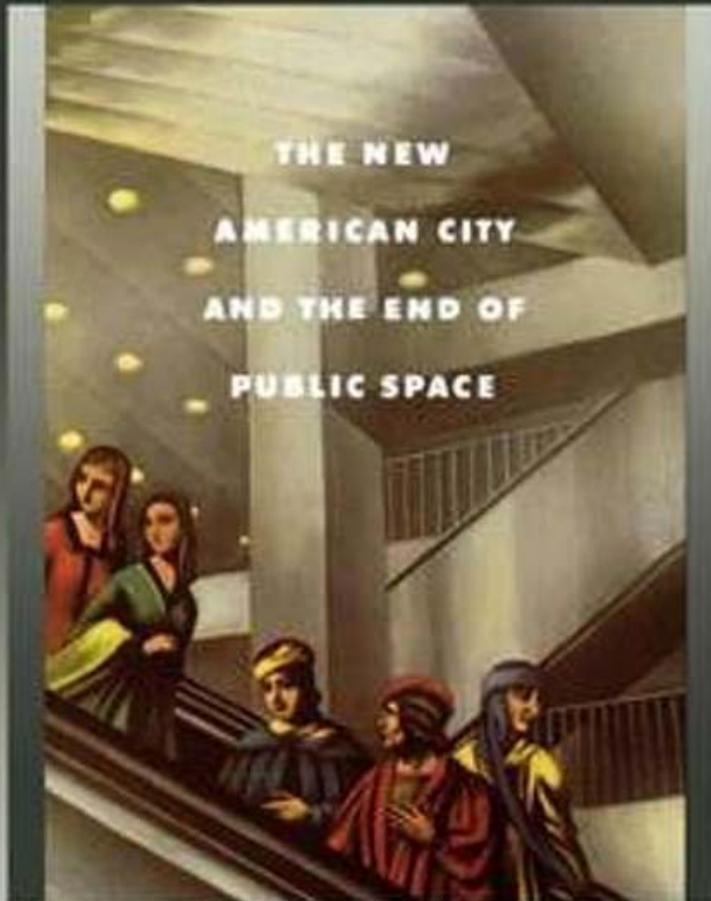
Discursos estéticos conservadores e liberais definitivamente não estão sozinhos ao encontrar modos de simultaneamente abrir e encerrar a questão do espaço público. Algumas das críticas radicais mais influentes a esses discursos também tentam dissipar incertezas. Muitos críticos culturais de esquerda, por exemplo, buscam descobrir na história a origem e a essência da vida cívica democrática. Na pólis ateniense, na república romana, na França do final do século 18, e nas comunas das primeiras cidades americanas, críticos localizam as formas espaciais que supostamente representam tal vida. Essa busca se tornou especialmente comum entre teóricos de esquerda do urbanismo e da arquitetura que, impulsionados pela oposição aos novos espaços públicos homogêneos, privatizados e regulados pelo Estado, criados pela urbanização do capitalismo avançado, formaram alianças influentes. Michael Sorkin, por exemplo, introduz sua antologia interdisciplinar de ensaios críticos, *Variations in a Theme Park: The New American City and the End of Public Space* (Variações sobre um parque temático: a nova cidade americana e o fim do espaço público), com um apelo ao retorno dos “espaços familiares da cidade tradicional, as ruas e praças, quintais e parques”, que são “nossos grandes palcos da vida cívica”.⁴¹ Sorkin conclui que nos novos “espaços ‘públicos’ dos parques temáticos e dos *shoppings*, o próprio discurso está restringido: não há manifestações na Disneylândia. O esforço de reivindicar a cidade é a luta pela própria democracia”.⁴²

Quando Sorkin trata o espaço público como local de atividade política em vez de um domínio universal que deve ser protegido da política, ele redireciona significativamente o discurso dominante sobre o espaço público. O autor acerta em vincular o espaço público ao exercício

dos direitos de liberdade de expressão e em contestar a atual proliferação de espaços urbanos higienizados que toleram pouca oposição aos usos mais circunscritos.⁴³ Quando, porém, Sorkin idealiza o espaço tradicional da cidade como uma “urbanidade mais autêntica”,⁴⁴ um espaço essencial para políticas democráticas, ele distancia a política de sua constituição histórica, assim como da possibilidade de sua transformação. Dentro dessa perspectiva idealizadora, desvios dos arranjos espaciais estabelecidos inevitavelmente indicam o “fim do espaço público”. *Edge cities*,⁴⁵ *shoppings*, meios de comunicação de massa, espaços eletrônicos (mesmo, em favor de direitos, distritos eleitorais “bizarramente forjados”) tornaram-se equivalentes para a falência da democracia.

A capa de *Variations on a Theme Park* revela certos problemas com essa abordagem. Retrata um grupo de personagens renascentistas, com homens e mulheres normalmente vistos em pinturas do *quattro e cinquecento*, dispostos ao longo de perspectivas ordenadas ortogonalmente e em praças italianas visualmente uniformes. Mas, na sobreposição, esses habitantes de um terreno público estável estão espacial e temporalmente deslocados. Com gestos aristocráticos, indumentária fluida e intacta, eles se encontram percorrendo uma escala rolante em uma nova estrutura “antiurbana” – talvez isso seja um “átrio introspectivo de um hotel” ou um *shopping* com vários pisos – uma estrutura que, de acordo com a tese do livro, significa “o fim do espaço público”. Apropriada para dar a ver essa tese, proporcionando literalmente um fundo para o subtítulo do livro, a ilustração conecta a crítica incisiva do autor sobre o urbanismo contemporâneo a uma forte nostalgia urbana atual que certamente permeia muitos dos ensaios do livro.

VARIATIONS ON A THEME PARK



THE NEW
AMERICAN CITY
AND THE END OF
PUBLIC SPACE

MICHAEL SORKIN, EDITOR

Detalhe da sobrecapa do livro *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, editado por Michael Sorkin (divulgação)

Existem bons motivos para que críticos radicais evitem essa conexão. Obviamente, o retorno ao passado os coloca desconfortavelmente próximos a discursos urbanos conservadores. No período de grande expansão das remodelações urbanas, imagens nostálgicas da cidade foram utilizadas por agentes imobiliários, preservacionistas e autoridades municipais para anunciar tais projetos como avanços em um esforço contínuo de restauro de uma cidade ideal do passado mais ou menos remoto. Em Nova York, esses projetos eram promovidos como contribuições graduais ao “renascimento” da cidade, o ressurgimento de uma tradição urbana perdida. Alegou-se que projetos de reabilitação urbana ajudariam a reposicionar Nova York em seu devido lugar na linhagem de antigas cidades que, centradas e desenvolvidas a partir de espaços públicos, eram harmoniosas em sua totalidade.⁴⁶ A tradição continua. Para Paul Goldberger, o recém-renovado Bryant Park no Centro de Manhattan é uma “experiência de fora da cidade”. Seu elogio, como tantas outras reflexões sobre a cidade, implica o controle do acesso ao espaço público pelos sem-teto: Bryant Park, afirma, é um lugar que os pobres começaram a “compartilhar”. Agora “parece que foi (...) deixado em uma paisagem idílica muito, muito distante”.⁴⁷

O espaço público, tais comentários sugerem, não é somente algo que não temos. Se trata mais ainda de algo que um dia tivemos – um estado de plenitude perdido. Contudo, por estar perdido e não simplesmente morto, pode ser recuperado. “O que aconteceu com a praça pública?” questionou o artigo principal da *Harper’s Magazine* em 1990, como prelúdio a uma busca de novos desenhos urbanos que recuperariam a praça pública – o que *Harper’s* chama de “aquele grande e bom lugar”⁴⁸. O que é retratado na capa de *Variations on a Theme Park* senão uma perda? Vemos, como

ausência, uma zona de segurança, um grande e bom lugar do qual fomos banidos – ao menos aqueles que se identificam com os moradores da cidade renascentista tal como habitantes exilados de um espaço público democrático.

Essa consideração deveria nos fazer parar e refletir. Se especificarmos, ela levanta duas séries de perguntas que podem ajudar a apurar as confusas imagens atuais do espaço público. A primeira investiga a identidade concreta das pessoas esboçadas que exemplificam uma dimensão pública supostamente verdadeira na capa do livro de Sorkin. Que grupos sociais foram realmente incluídos e quais foram excluídos dos espaços públicos urbanos do passado próximo ou distante que são pretensamente inclusivos de todos ou, pelo menos, mais inclusivos? Quem contou como cidadão nas “grandes cenas da civilidade” que se apresentam agora como perdidas? “*Para quem*”, como questiona o crítico cultural Bruce Robbins, “a cidade foi mais pública do que é agora? Era uma cidade aberta ao escrutínio e à participação, sem falar do controle, da maioria? (...) Se foi assim, onde estavam os trabalhadores, as mulheres, as lésbicas, os gays, os afro-americanos?”⁴⁹

Levantar a questão sobre quem se identifica com o morador despejado de uma praça pública clássica não somente nos incita a considerar os atributos das figuras em uma imagem de espaço público; também dirige nossa atenção àqueles que veem tal imagem. E aborda uma segunda questão, amplamente negada e por vezes repudiada ativamente nos debates estéticos sobre o espaço público: a questão da subjetividade na representação. Como as imagens do espaço público criam as identidades públicas que elas parecem meramente representar? Como constituem o espectador de acordo com essas identidades? Isto é, como tais imagens convidam os espectadores a tomar uma posição que então os

define como seres públicos? Como essas imagens criam um “nós”, um público, e como nos imaginamos quando ocupamos o local prescrito? Se, como afirmei, a capa de *Variations on a Theme Park* representa uma praça renascentista como o arquétipo de espaço público, então que identidade é produzida e reforçada no presente por uma imagem de espaço público atada a espaços tradicionais de representação com base na perspectiva? O que é a dimensão pública, se está equiparada ao ponto de vista fixo, do qual tudo se vê, que é o verdadeiro sujeito desses espaços renascentistas? Quem deve ser deslocado para garantir a autoridade de um ponto de referência único? Será que o detentor desse ponto de vista é realmente um ser público – o indivíduo que pode se manter em segurança atrás de um enquadramento retangular de sua “janela sobre do mundo” e que pode, assim como as figuras nessa imagem, entrar no espaço público e sair com a mesma facilidade? Ou é possível que o deslocamento desse sujeito em segurança não seja, como a capa do livro de Sorkin sugere, “o fim do espaço público”, mas precisamente o efeito de ser *em* um espaço público, o âmbito do nosso “ser-em-comum” onde, como é frequentemente dito, encontramos outros e somos apresentados às nossas existências fora de nós mesmos?

As mesmas questões se aplicam a outro discurso sobre o espaço público, estreitamente relacionado com o livro *Variations on a Theme Park*, que foi recentemente adotado por críticos de arte de esquerda. Como teóricos de arquitetura e urbanismo, e por vezes unindo forças às deles, setores críticos do mundo das artes tentaram resgatar o termo *público* da despolitização conservadora definindo o espaço público como uma arena de atividade política e redefinindo a arte pública como a arte que participa ou cria um espaço para a política. Para esse propósito, a crítica tem encontrado

um recurso valioso na categoria de “esfera pública”. Esse termo é usado livremente a fim de designar um âmbito de interação discursiva sobre assuntos políticos. Na esfera pública, pessoas assumem identidades políticas.

O termo inevitavelmente invoca Jürgen Habermas, cujo livro *Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa* oferece uma leitura arquetípica da esfera pública como um ideal democrático perdido.⁵⁰ Escrito em 1962, o estudo de Habermas apareceu pela primeira vez em inglês em 1989, mas suas premissas básicas já eram familiares a muitos leitores de língua inglesa, em parte por meio da tradução em 1974 de seu breve artigo de enciclopédia sobre a esfera pública.⁵¹ Habermas descreve a esfera pública como uma formação histórica específica que encontra sua primeira elaboração na definição kantiana de “esclarecimento” – o uso da razão para o exercício público da crítica.⁵² A esfera pública, de acordo com Habermas, surgiu no advento da sociedade burguesa, que inaugurou uma divisão marcada entre os âmbitos político e privado. Na segurança da esfera privada, a burguesia podia buscar benefícios econômicos sem impedimentos por parte da sociedade ou do Estado. Mas a sociedade burguesa, afirma Habermas, também fez surgir uma série de instituições – a esfera pública – por meio da qual pode exercer controle sobre as ações do Estado, enquanto renunciavam à pretensão de governar. Na esfera pública – um lugar entre sociedade e Estado – uma esfera a princípio aberta e acessível a todos, o Estado era responsabilizado pelos cidadãos. Ali as pessoas emergiam da privacidade e, deixando de lado seus interesses privados a fim de se comprometer com assuntos de interesse público, constituíam-se como um público ao engajar-se numa discussão política racional e crítica. Mas na visão de Habermas, a esfera pública

tem seu declínio com a entrada de grupos não burgueses, com o crescimento dos meios de comunicação de massa e com o surgimento do Estado de bem-estar social. Esses fenômenos erodiram a fronteira segura entre vida pública e privada, que para Habermas é a origem e segue como condição de existência da esfera pública.

Pode-se questionar a tendência homogeneizadora que se vislumbra mesmo por essa breve descrição do ideal habermasiano de uma esfera pública singular e unificada, que transcende as particularidades concretas para alcançar um consenso racional e não coercitivo. Por ora, entretanto, enfatizemos a existência de outras concepções de esfera pública menos hostis a diferenças ou conflitos, menos ávidas a dar as costas às críticas da modernidade e mais céticas sobre a inocência seja da razão ou da linguagem, e notemos o forte impacto que qualquer concepção de esfera pública exerce em pressupostos convencionais sobre arte pública. Pois a interpretação de arte pública como arte operando em ou como esfera pública – seja seguindo ou renunciando ao modelo habermasiano – significa que uma arte pública, ao contrário de um público de arte, não é uma entidade preexistente, mas emerge por meio de, e é produzida por, sua participação na atividade política.

A introdução do conceito de esfera pública na crítica de arte destrói as categorizações dominantes de arte pública. Ajuda também a driblar algumas confusões que afligem os debates críticos. Transgredir as fronteiras que convencionalmente separam a arte pública e não pública – divisões traçadas, por exemplo, entre arte em interior e em exterior, entre obras de arte apresentadas em instituições convencionais e aquelas exibidas “na cidade”, entre arte financiada pelo Estado e arte de financiamento privado – o conceito de esfera pública escava outras distinções que, neutralizadas pelas

definições predominantes de espaço público, são cruciais para a prática democrática. Ao diferenciar o espaço público do âmbito estatal, por exemplo, o conceito de esfera pública contraria o discurso sobre arte pública que define o público como administração do Estado e restringe democracia a uma forma de governo. A ideia de esfera pública situa a democracia na sociedade perante a qual a autoridade estatal é responsável. Com o espaço público ligado à tomada de decisão política, a direitos e legitimidade social, os administradores de questões artísticas terão mais dificuldade em ignorar a remoção de grupos sociais de espaços públicos urbanos enquanto persistem descrevendo tais locais como “acessíveis”. Além disso, e talvez sobretudo, a esfera pública substitui as definições de arte pública como aquela obra que ocupa ou desenha espaços físicos e que se dirige a públicos preexistentes com uma concepção de arte pública como uma prática que constitui um público, engajando pessoas na discussão política ou entrando na luta política. Uma vez que qualquer local tem potencial de ser transformado em espaço público ou, também nesse sentido, em espaço privado, a arte pública pode ser vista como um instrumento que tanto ajuda a produzir um espaço público quanto questiona um espaço dominado que foi oficialmente ordenado como público. A função da arte pública se torna, como colocado por Vito Acconci, “fazer ou romper um espaço público”.⁵³

Um dos efeitos de introduzir a ideia de esfera pública nos debates sobre arte pública, porém, é superior aos outros em sua força para contestar definições neutralizadoras: quando a crítica redefine a arte pública como aquela que opera em ou ao modo de uma esfera pública, a advertência até então unânime de se fazer arte pública se torna virtualmente sinônimo da demanda por politização

da arte. A arte que é “pública” participa de um espaço político ou o cria e é, em si mesma, um espaço em que assumimos identidades políticas.

Ainda assim, a ideia de esfera pública oferecida como resposta à questão do espaço público não cumpre por si só o objetivo de salvaguardar a democracia como uma questão. Na verdade, a asserção de que o espaço público é o local da atividade política democrática pode fazer com que se repita a mesma evasão da política que tal afirmação busca contestar. Posto que, assim como a defesa de certos teóricos do urbanismo do espaço tradicional da cidade como um território no qual o discurso político tem lugar, a afirmação anterior não nos exige reconhecer, e de fato pode nos impedir de reconhecer, que a esfera pública política não é somente um local de discurso; é também um local construído discursivamente. Do ponto de vista da democracia radical, a política não pode ser reduzida a algo que ocorre dentro dos limites de um espaço público ou de uma comunidade política simplesmente aceitos como “real”. A política, como escreve Chantal Mouffe, tem como essência a constituição da comunidade política.⁵⁴ Trata-se das operações espacializantes que produzem um espaço político. Se a democracia significa que a comunidade política – o público, “nós, o povo” – não tem uma base absoluta, então estabelecer os fundamentos que demarcam um espaço público político, decidir o que é legítimo e ilegítimo em tal espaço, é inevitavelmente um processo político. Diferenças e similaridades são traçadas, exclusões são executadas e decisões tomadas. Por mais que a esfera pública democrática prometa abertura e acessibilidade, nunca poderá ser uma comunidade política completamente inclusiva ou plenamente constituída. Consiste, desde o início, em uma estratégia de diferenciação que depende de certas exclusões constitutivas, de tentativas de situar algo

fora.⁵⁵ Conflito, divisão e instabilidade, portanto, não arruinam a esfera pública democrática; são as condições de sua existência. A ameaça surge quando se tenta suplantar o conflito, porque a esfera pública permanece democrática tão somente enquanto suas exclusões são levadas em consideração e abertas à contestação. Quando as exclusões que governam a constituição do espaço público político são naturalizadas e a contestação é apagada ao declarar-se que determinadas formas espaciais são inerente, eterna ou autoevidentemente públicas, efetiva-se uma apropriação do espaço público. Ainda que seja equivalente ao espaço político, o espaço público é dotado de uma fonte pré-política de significado e se torna uma arma contra, em vez de meio para a luta política.

Para desfazer tal apropriação, a questão do espaço público deve ser abordada em um espírito mais genealógico do que aquele que tem movimentado a estética de esquerda ou as discussões urbanas até o momento. Não iremos capturar a verdade do espaço público recuperando suas origens. De acordo com Friedrich Nietzsche, que concebeu o termo *genealogia* em oposição às concepções de história do século 19, o resgate das origens não revela o essencial, o imutável significado de um conceito; mostra, ao contrário, que significados são condicionais, formados a partir de lutas. Precisamente porque a “essência” da publicidade é uma figura historicamente constituída que cresce e se modifica, o público é um instrumento retórico aberto a diversos usos, mesmo antagônicos, que variam de acordo com contextos amplamente diferentes. A origem e o propósito de um objeto de conhecimento, Nietzsche adverte, são dois problemas distintos, frequentemente confundidos: “A causa da gênese de uma coisa e sua utilidade final, sua efetiva utilização e inserção em um sistema de finalidades, diferem totalmente; dado que

algo existe, que de algum tenha vindo a ser, será sempre reinterpretado para novos fins, tomado de maneira nova, transformado e redirecionado para uma nova utilidade por um poder que lhe é superior”.⁵⁶ Ocultar um determinado “sistema de finalidades” apelando a verdades essenciais contidas nas origens do público é uma manobra do poder autoritário que, encobrendo a disjunção entre as origens de um termo e seus usos subsequentes, tornam ‘o público’ invulnerável à transformação. Em resumo, as histórias sobre a origem do espaço público não são realmente sobre o passado; elas falam dos interesses e angústias que habitam nossos arranjos sociais atuais. Desde uma perspectiva genealógica, a questão sobre o que significa para a arte ser pública merece ainda ser formulada, mas convoca para outra questão: Que funções políticas a pressão para que se faça arte pública – ou seja, política – exerce atualmente?

Visões públicas

Questionamentos sobre a constituição, transformação e usos do público não são novos ao discurso da arte pública, é claro, mas os dirigir para sua redefinição crítica é algo novo. Desde os anos 80, a crítica de arte de esquerda tentou reestruturar o debate estético sobre o espaço público abandonando avaliações normativas do termo *público* em favor de análises funcionais que examinavam seus usos em circunstâncias históricas específicas. Em 1987, por exemplo, Craig Owens apontou “quão maleável o conceito de público pode ser” e concluiu que “a questão de quem irá definir, manipular e beneficiar-se do ‘público’ é (...) o problema central de qualquer discussão sobre a função pública da arte hoje”.⁵⁷ Owens examinou o modo pelo qual a retórica sobre o “bem público” e “a proteção da cultura para o público” forneceu historicamente um alibi para o imperialismo moderno. Usando como

exemplo os investimentos culturais e econômicos de Nelson Rockefeller na América Latina, Owens argumenta que aqueles indivíduos que representam os interesses econômicos mais profundamente implicados na *destruição* de outras culturas a fim de trazê-las à esfera de relações sociais capitalistas são os mesmos que coletaram os artefatos dessas culturas em nome de sua *preservação* para o público.

Nos anos 80, critiquei uma retórica do bem público similar que fornecia um alibi para remodelações urbanas.⁵⁸ Tanto os argumentos de Owens como os meus foram parte de um esforço mais amplo na crítica de arte mundial em redefinir o público de maneira que o conceito pudesse ser contraposto a duas tendências nas artes: em primeiro lugar, privatização econômica massiva – a explosão do mercado de arte, ataques ao financiamento público e a influência empresarial crescente sobre as políticas empresariais – e, em segundo lugar, a expansão de uma nova indústria de arte pública servindo como um braço estético de políticas urbanas opressivas. Owens e eu invocamos o conceito de arte como uma esfera pública política a fim de combater a inversão que identificamos como a marca do discurso conservador sobre o público – as forças que se beneficiavam da destruição dos espaços e das culturas públicas se apresentavam como suas protetoras.⁵⁹ “Se a cultura deve ser protegida”, Owens perguntou, “não é precisamente daqueles cujo trabalho é proteger a cultura?”⁶⁰

Hoje, entretanto, vozes críticas no mundo da arte não se podem permitir formular ideias sobre uma arte pública “real” apenas expondo as relações de dominação que se escondem por detrás de noções liberais ou conservadoras – tal como os esquerdistas foram capazes de confinar sua crítica à democracia em desvelar as mitificações da democracia burguesa enquanto ignoraram o potencial autoritário de algumas de suas próprias ideias sobre

uma democracia “real”. Isso implicaria reivindicar que o espaço público só pode ser liberado dos conservadores e liberais que o sequestraram de seus proprietários legítimos. A história do pensamento social radical alerta contra essa suposição – por si mesma uma apropriação do público. A esquerda não representa simplesmente o verdadeiro significado de espaço público. Ela também define e, mais ainda, “manipulou e se beneficiou do ‘público’”. Na teoria crítica social, tal como escreve Nancy Fraser, “privado” e “público” têm sido por muito tempo poderosos termos “empregados com frequência para deslegitimar certos interesses, pontos de vista e temáticas e valorizar outros (...) a fim de restringir o universo de debate público legítimo”.⁶¹ A crítica de arte de esquerda precisa também observar com mais atenção o que – e quem – seus usos do termo *público* relegam ao âmbito privado. Definir concepções críticas de “arte em/como uma esfera pública” contra noções celebrativas de “arte no espaço público” ou “a nova arte pública” já se tornou lugar-comum, mas que dificilmente esgota todos os debates acerca do que significa trazer a palavra *público* junto à palavra *arte*.

Sem de modo algum renunciar a essa crítica anterior, mas no interesse de ampliar o alcance de uma indagação genealógica sobre o significado do público na arte, gostaria de apresentar um conflito diferente, mas a meu ver não menos urgente: em vez do confronto habitual entre as concepções comemorativas e críticas de espaço público, um encontro entre dois eventos críticos que ocorreram no mundo das artes de Nova York na década de 1980. O adjetivo *público* aparece proeminentemente em ambos os eventos, porém descreve conceitos divergentes de espaço. O primeiro é uma exposição intitulada *Public Vision* (Visão pública), de 1982; o segundo, uma conferência pronunciada pelo historiador da arte Thomas Crow em uma mesa-redonda

sobre [o tema] A esfera pública cultural. Mediante essa justaposição, espero trazer à luz certos aspectos suprimidos do debate atual sobre a condição pública da arte. As obras expostas em *Public Vision* representam um tipo de arte que muitos consideram irrelevante e mesmo impertinente ao projeto de tornar a arte pública. Esse julgamento está implícito no conceito de esfera pública artística que Crow adota como aquela que preenche as funções públicas da arte. Meu argumento será de que o inverso é mais próximo da verdade. Assim, como sugere o título da exposição, obras de arte como as exibidas em *Public Vision* têm sido por muito tempo parte do projeto de extensão e não de ameaça ao espaço público. Os questionamentos que essas obras suscitam são vitais à democracia, e definições de uma esfera pública política que rejeita tais enfrentamentos revelam a hostilidade em direção a uma vida pública intensamente agonística.

Pôster da exposição *Public Vision*, elaborado por Jo Bonney, 1982 (divulgação)



Public Vision, organizada por Gretchen Benden, Nancy Dwyer e Cindy Sherman, foi apresentada na White Columns, um pequeno espaço alternativo que naquela época se encontrava nos limites do Soho, em Manhattan.⁶² A exposição reuniu um grupo de mulheres artistas cujos trabalhos eram associados com o que logo ficaria conhecido como a crítica feminista da representação visual. Foi uma exposição pequena, breve e sem documentações. Entretanto, olhando em retrospecto, tem a qualidade de um manifesto. Montada no ápice de um *revival* neoexpressionista internacionalmente aclamado, dominado por homens e marcado por valores estéticos tradicionais, essa exposição anunciou a chegada de uma nova política feminista da imagem destinada a desestabilizar programas estéticos consagrados. Public Vision também prometia que a arte informada por teorias feministas da representação mudaria o curso do que era até aquele momento a crítica mais radical de paradigmas tradicionais: o discurso sobre o pós-modernismo. No início dos anos 80, teorias do pós-modernismo nas artes permaneceram indiferentes à sexualidade e ao gênero.⁶³ Public Vision foi uma intervenção feminista tanto no discurso estético dominante quanto no da crítica radical – e tornou-se uma predecessora pouco conhecida de exposições como *The Revolutionary Power of Women's Laughter* (1983)⁶⁴ e a altamente influente *Difference: On Representation and Sexuality* (1985),⁶⁵ ambas originadas em Nova York, e de uma série de outras exposições posteriores que aliaram as contestações pós-modernistas às premissas universalistas da modernidade e as declarações pós-modernas sobre “o nascimento do espectador” às críticas feministas dos regimes visuais fálicos. Public Vision foi menos programática que algumas exposições subsequentes sobre esses temas, mas, composta somente por artistas mulheres, assinalava uma pauta feminista, ainda que o tipo de feminismo que moldou a exposição

não estivesse exclusivamente relacionado ao gênero. Ao situar o trabalho de artistas que já tiveram proeminência nos debates do pós-modernismo – Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Laurie Simmons – em um contexto de manifesto feminista, a exposição promoveu uma releitura dessas obras.

Public Vision questionava a doutrina modernista oficial de acordo com a qual a visão é um modo superior de acesso às verdades autênticas e universais, porque está supostamente dissociada dos objetos que vê. A ideia de destacamento visual e outros conceitos a ela relacionados, o juízo desinteressado e a contemplação imparcial, dependem da crença de que existe uma ordem de significado em si mesmo, nas próprias coisas, como presença. Na conjuntura modernista de uma visão estética desinteressada, o sujeito observador autossuficiente contempla um objeto artístico igualmente autônomo que possui significados independentemente das circunstâncias particulares de sua produção ou recepção. Os influentes escritos de Clement Greenberg definiram a pintura modernista como a própria figura de tal verdade completamente constituída – uma totalidade autocontida – e tratando a experiência visual como uma categoria pura, irredutível, isolada de outras ordens de experiência. À visão foram dadas as propriedades de uma essência.⁶⁶ O prestígio de que desfrutava a arte tradicional repousava nessa doutrina da pureza visual. Museus e galerias, como se considerava, se limitavam a descobrir e preservar os valores atemporais e transcendentais presentes nos objetos de arte.

No final da década de 1960 e em 1970, certos artistas lançaram uma crítica às instituições de arte que contestava a alegação da transcendência estética. Artistas como Hans Haacke, Martha Rosler, Adrian Piper, Daniel Buren e Marcel Broodthaers demonstraram que o significado de

uma obra de arte não reside permanentemente na obra em si, mas é formado somente em relação a um exterior – como no modo em que a obra se apresenta – e, portanto, muda com as circunstâncias. De fato, a própria designação de um objeto como obra de arte depende das condições de seu enquadramento – incluindo o aparato físico que o sustenta, os discursos prevaletentes sobre arte, e a presença de espectadores. A significância de uma obra de arte não é dada ou descoberta, mas produzida. Os artistas comprometidos com o que se tornou conhecido como “crítica institucional” investigavam esse processo de produção, fazendo do contexto da exposição de arte a matéria de seus trabalhos, demonstrando, desse modo, a inseparabilidade da obra de arte e suas condições de existência. Eles transformaram os espaços de exposição e o aparato museológico por meio dos quais ilusões de um distanciamento estético são construídas. Por vezes chamaram a atenção para interesses sociais e econômicos específicos aos quais esse “distanciamento” tem historicamente servido.

Ao mesmo tempo, artistas e críticas feministas estavam abalando as afirmações de neutralidade estética ao chamar a atenção para as posições assimétricas ocupadas por homens e mulheres na história da arte. Como parte importante desse projeto, feministas criticaram as representações estereotipadas, idealizadas ou degradantes das mulheres – as chamadas imagens negativas – que abundam nas obras de arte. Elas responsabilizaram a visão estética “transcendente” e “universal” pela reprodução do que eram, de fato, opressivas normas sociais ligadas ao gênero.

As obras de Public Vision recorriam às estratégias anteriores de crítica institucional e críticas feministas das imagens estéticas, mas revisavam essas estratégias ao questionar seus pressupostos sobre o espectador. Críticas institucionais frequentemente enfatizam a atividade do espectador, mas às vezes

fazendo-o cumprir um papel determinado. O trabalho de Hans Haacke, por exemplo, convidava o espectador a decifrar relações e encontrar conteúdo já inscrito nas imagens, mas não a questionar seu próprio papel e implicação na produção dessas imagens. Do mesmo modo, as análises feministas das imagens de mulheres em termos de conteúdo positivo ou negativo presumiam que elas contivessem significados estáveis, simplesmente percebidos por espectadores pré-constituídos. Algumas imagens seriam falsas e deficientes; outras, verdadeiras e adequadas. Esta análise recai em uma ficção positivista. Em contrapartida, as artistas de Public Vision iam mais adiante do enfoque positivo-negativo para produzir o que se pode chamar de “imagens críticas”. Elas desestabilizavam o núcleo do modelo modernista de neutralidade visual ao propor o surgimento do significado somente em um espaço de interação entre o sujeito que olha e a imagem – e não entre sujeitos e imagens preexistentes. Mais propriamente, essas artistas exploravam o papel da visão na constituição do sujeito e, mais ainda, na contínua reprodução desse sujeito por formas sociais de visualidade. Não confinavam suas análises das políticas da imagem ao que acontece nos limites de uma fotografia, dentro do campo da visão. Em vez disso, dirigiam sua atenção ao que era ali invisível – as operações que geram os espaços aparentemente naturais da imagem e do espectador. Com isso, essas artistas tratavam a própria imagem como uma relação social e o espectador como um tema construído pelo mesmo objeto do qual anteriormente afirmavam distância. O descolamento visual e seu corolário, o objeto de arte autônomo, surgiram como uma relação de externalidade mais do que dada, construída, uma relação que produz – e não é produzida por – seus termos: objetos discretos, por um lado, e sujeitos completos, por outro. Esses temas não são ficções inofensivas. São, ao contrário, relações de poder

– fantasias masculinas de completude alcançada pela repressão de diferentes subjetividades, pela transformação da diferença em alteridade, ou subordinando o outro real à autoridade de um ponto de vista universal que supostamente seria, assim como o espectador de arte tradicional, indiferente a questões de sexo, raça, um inconsciente ou história.

As obras expostas em Visão Pública intervinham no sujeito construído pela pintura modernista por meio da ruptura e reconfiguração do espaço tradicional da visão estética. De diversas maneiras – darei três exemplos – essas obras avançaram rumo aos espectadores, afastando-os de modos habituais de recepção estética, desviando a atenção da imagem para dirigi-la de volta a eles mesmos, ou, mais precisamente, para sua relação com a imagem.

Em certo aspecto, a contribuição de Sherrie Levine, *After Egon Schiele*, apresentava a tônica da exposição. Levine exibiu enquadramentos fotográficos dos desenhos de teor sexual executados no começo do século 20 pelo artista expressionista vienense Egon Schiele. A instalação de Levine, assim como *Public Vision* em seu conjunto, era uma intervenção *site-specific* no mundo das artes do início da década de 1980. Ela comentava diretamente sobre o *éthos* expressionista celebrado naquele momento pela ampla retomada neoexpressionista dos meios artísticos tradicionais – pintura a óleo, desenho, escultura em bronze. No modelo expressionista, um indivíduo soberano luta heroicamente contra as contrições impostas por uma sociedade estritamente externa e inevitavelmente alienante. O artista registra sua presença – encarnada na pincelada, rastros do toque da mão – em obras de arte únicas que são protestos subjetivos e vitórias sobre a alienação social. A obra de arte é concebida como uma expressão alicerçada em uma individualidade preexistente e autônoma – o artista e, por extensão, o espectador que se identifica com tal expressão.



Sherrie Levine, *After Egon Schiele*, 1982 (divulgação)

O reenquadramento dos desenhos de Schiele feito por Levine reconstruiu ironicamente a apropriação que o neoexpressionismo fazia do expressionismo alemão original, expondo ambos à crítica. Ao recontextualizar os trabalhos de Schiele e apresentá-los como socialmente codificados, formas reprodutíveis da cultura visual em vez de expressões pictóricas não mediadas, Levine gerou um momento de não reconhecimento no espectador. Nesse momento, a identificação do sujeito com a imagem – solicitada por imagens cujos significados parecem ser simplesmente naturais – foi sequestrada. Espectador e imagem

eram deslocados. Mais do que uma identidade autônoma expressa nos trabalhos, o eu expressionista aparecia como um constructo produzido por meio de representação visual. A re-presentação que Levine fez de Schiele apontava para a ambivalência nesse constructo, uma ambivalência que desestabiliza ainda mais a ideia de que o sujeito é autônomo. O artista expressionista busca “expressar” a si mesmo, no sentido de que registra seus impulsos emocionais e sexuais, em imagens apresentadas como evidência de uma identidade autêntica e interior que não pode ser alienada. Ao mesmo tempo, tenta “expressar”, no sentido de esvaziar-se, seus impulsos dissonantes, os quais controla precisamente ao aliená-los ou projetá-los em uma imagem ou outro exteriorizados.

A contribuição de Cindy Sherman em *Public Vision* foi uma imagem de seu contínuo projeto de se fotografar como modelo, atuando como uma variedade de personagens mulheres tomadas de imagens de comunicação de massa – filmes, revistas e televisão. Sherman explorava essas personagens não como reproduções de identidades reais, mas como efeitos produzidos por significantes visuais como enquadramento, iluminação, distância, foco e ângulo. Desse modo, chamava a atenção para o processo material de formação da identidade que tem lugar nas imagens de mulheres que são culturalmente codificadas, mas aparentemente naturais. As fotografias de Sherman tanto provocavam quanto frustravam a busca do espectador de uma verdade interna e oculta de personagem que pudesse penetrar, uma identidade essencial em torno da qual o significado da imagem pudesse ser encerrado. Rosalind Krauss nos recorda que essa busca de verdade é a principal característica da visão hermenêutica da arte, uma ideia que tem, aliás, um subtexto de gênero: “O próprio corpo da mulher tem servido como uma metáfora para

a hermenêutica (...) todos esses significados que chegam à análise quando em busca do significado por detrás de uma superfície cheia de incidentes, todos eles, são codificados culturalmente como femininos”.⁶⁷

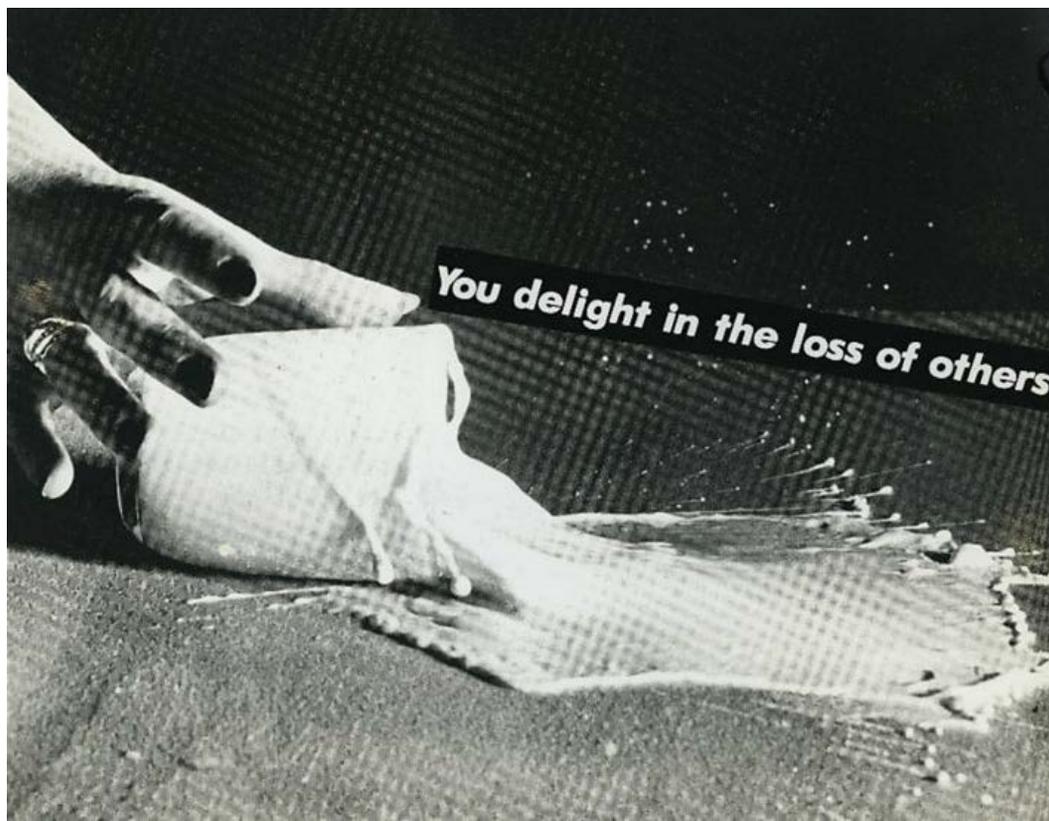
As fotografias de Sherman frustram essa compreensão interpretativa ao substituir a aparente transparência da imagem pela opacidade dos significantes cinematográficos e fotográficos. A interioridade surge, então, não como uma propriedade da personagem, mas como um efeito social que marca a superfície do corpo da mulher. E, como escreve Judith Williamson, enquanto cada uma das fotografias de Sherman convoca a expectativa de que irá se revelar uma identidade interna coerente, nenhuma delas pode efetivamente ser a Cindy Sherman “real”, precisamente porque todas prometem sê-la.⁶⁸ A atenção do sujeito que olha se concentra na própria busca, no desejo por profundidade interior, coerência e presença na imagem, de um objeto que possa garantir a identidade coerente do próprio espectador. Esse desejo de completude impulsiona a busca infundável de um significado unificador na imagem ou por detrás dela, uma busca que, além disso, está ligada ao estabelecimento da diferença entre os sexos. O espectador masculino só se pode construir como um todo ao encontrar uma feminilidade fixada, uma verdade do feminino que precede a representação. Nesse sentido, a imagem de “mulher” é um instrumento para produzir e manter uma fantasia de identidade masculina.

Na contribuição de Barbara Kruger para *Public Vision*, *Untitled (You delight in the loss of others)*, um texto sobreposto a uma fotografia radicalmente cortada da mão estendida de uma mulher derramando um copo de leite é o veículo para interromper a retórica da imagem – as estratégias pelas quais a imagem impõe suas mensagens aos espectadores.

Interpelando ao espectador sem rodeios, as palavras “Você se deleita na perda dos outros” invocam os prazeres sádicos do olhar voyeurista, o polo de visão diretamente ligado ao ideal de distanciamento visual: a visada voyeurista enquadra os objetos como imagens, os coloca a distância, os fecha em um espaço separado e situa o sujeito que olha em uma posição de controle. Simultaneamente, entretanto, o texto de Kruger fala como uma voz feminista que quebra a segurança dessa disposição. Sua imagem “vê” o espectador, colapsando a distância entre os dois. O reconhecimento por Kruger da presença do espectador assevera que a recepção é um componente essencial da imagem e corrói a invisibilidade que protege esse olhar pretensamente neutro de interrogações. O faz, entretanto, não a fim de apontar um espectador específico, mas para colocar em questão a identidade de quem olha. O pronome pessoal “you” não indica uma pessoa real; não possui um referente estável ou absoluto.⁶⁹ “You” denota uma posição

em relação aos “outros”, um espectador constituído por suas imagens. A fotomontagem de Kruger sugere também que os espaços atribuídos a espectador e imagem nas estruturas voyeuristas estão intimamente ligados às estruturas hierárquicas de diferença sexual – não só porque as mulheres têm historicamente ocupado o espaço de objeto visual e são literalmente observadas, mas porque o olhar voyeurista “feminiza” tudo o que olha – se, como escreve Mark Wigley, se entende por feminino aquilo que perturba a segurança dos limites que separam espaços, deve, portanto, ser controlado pela força masculina. A masculinidade, nesse sentido, “nada mais é que a capacidade de manter limites rígidos ou, mais precisamente, o efeito de tais limites”.⁷⁰ Argumentou-se que a figura iconográfica nas imagens de mulheres é menos uma reprodução de mulheres reais do que um signo cultural produzindo a feminilidade como o objeto de tal contenção masculina, o que Laura Mulvey ilustremente denomina “to-be-looked-at-ness”.⁷¹

Barbara Kruger, *Untitled (You delight in the loss of others)*, 1981-1983 (divulgação)



O “you” de Kruger é contraposto a uma fotografia cujo estatuto como objeto feminizado é reforçado pelo fato de que retrata uma mulher: a mão de uma mulher e, além disso, um objeto parcial ou equivalente simbólico da mulher maternal – a que derrama leite. “You” adquire, assim, um gênero. Designa um observador masculino que se deleita em uma autoimagem idealizada – plena, universal, sem perdas. Longe de ser uma identidade essencial, entretanto, o “you” masculino é um lugar de representação, um tema, que surge por meio de dois procedimentos, cada um projetado para negar a incompletude e, portanto, ambos relacionados à perda. Esse “you” anula diferentes subjetividades – ele as negligencia, as perde, e, é claro, elas perdem. Mas o faz exatamente ao manter a mulher à vista, enquadrando-a como uma imagem distanciada, mas existente para si. Esse “you” tenta assegurar sua própria coerência ao colocar-se em oposição ao feminino, transformando a diferença em uma alteridade subordinada, em um signo de incompletude, na própria perda. O principal exemplo de ambos os procedimentos – e sua conexão com a visão – é a negação fetichista da diferença sexual inerente à “percepção” de que a mulher, em contraste ao homem, é “castrada”. O fato de que a mulher não tenha o falo só pode ser traduzido na percepção de que ela o “perdeu” se, como nos lembra Slavoj Žižek, se pressupõe que deveria tê-lo – ou seja, se crê que há um estado de completude, significado pela posse do falo, do qual é possível cair. A transformação da diferença em castração rejeita o fato de que esse estado perdido não existe.⁷² Melhor dizendo, como sugere o trabalho de Kruger, a identidade completa e autoassegurada é desde o princípio uma relação contingente, um “you” produzido ao infligir perda a outros.

Mas a obra de Kruger não chora suas lágrimas sobre o leite derramado. O impulso de controlar pelo olhar não pode ser abolido, mas a imagem visual pode resistir a tomar a forma de um objeto em cuja presença o olhar controlador possa se desenvolver. O “you” pode ser desfeito ao debilitar as hierarquias da imagem e ao expor suas violências. De fato, o texto e as manipulações de imagem feitas por Kruger imbuem a fotografia de uma atmosfera de violência. Adota a aparência de um *close-up* cinematográfico e adquire implicações narrativas. O que fez com que a mão da mulher se abrisse de repente e o copo caísse? Nos filmes, essas imagens parciais indicariam ao público que o clímax de um evento brutal está ocorrendo. Interpretada desse modo, como um fotograma, a fotografia de Kruger sugere que um ataque contra uma mulher está sendo praticado; ela está sendo imobilizada. O centro da ação é deslocado e permanece fora de enquadramento. Assim como o agressor. Nesse ponto da história, sua identidade pode ainda ser desconhecida pelo familiarizado com cinema. Interpretada como a cena de uma agressão, a iconografia da fotografia de Krueger dá forma literal ao tema principal da artista: a cena da visão. O agressor ausente do enquadramento é análogo ao observador masculino que “se deleita na perda dos outros”. A vítima corresponde à mulher imobilizada na imagem, e de forma mais geral, ao feminino domesticado como imagem. A visualização se funde com a vitimização de seu objeto. O espectador, como seu equivalente cinematográfico, permanece fora dos limites da imagem – ao menos até que Kruger investigue sua identidade e, ao fazê-lo, a desvele. Porque esse “you”, tal como revela o texto de Kruger, não é um eu independente e completo. O sujeito autônomo é produzido unicamente ao posicionar outros como objetos do olhar. Finalmente, a obra de Kruger sugere que a

afirmação do distanciamento visual não seja mera ilusão, mas, como escreve Kate Linker, um instrumento de agressão.⁷³

Obras como essas de Levine, Sherman e Kruger abriram o espaço modernista caracterizado pela visão pura. Integrada à arquitetura do olhar modernista está uma injunção para reconhecer imagens e espectadores como espaços dados em vez de produzidos, e, desse modo, como interiores fechados em si mesmos. Mas a arte baseada em ideias feministas sobre a representação perturba esse fechamento ao encenar a visão como um processo que constitui mutuamente imagem e observador. A interioridade pura, como revelam esses trabalhos, é um efeito da dependência denegada que o sujeito tem do campo visual. Ao expor as relações reprimidas por meio das quais a visão produz a noção de autonomia – em outras palavras, ao explorar a descontinuidade do espectador em si mesmo –, essas obras afetam também a noção de que a alteridade é puramente externa. A abertura da visão modernista cria um espaço onde os limites entre eu e o outro, interior e exterior, são questionados.

Qual o sentido de chamar esse espaço conturbado de “público”? A expressão *visão pública* tem várias conotações. Sugere que a visão é modelada por estruturas sociais e históricas; que o significado das imagens é produzido cultural e não individualmente; e que as imagens significam em estruturas sociais. Em todos esses sentidos, o termo *público* implica que espectadores e imagens são construídos socialmente, que o significado é público, não privado. Utilizado no título de uma exposição que explorava a visão como um processo incerto, no qual espectadores e imagens não somente são construídos por um âmbito social estabelecido externamente à visão, mas que também constroem um ao outro, o adjetivo *público* tem conotações

mais complexas. Descreve um espaço no qual os significados das imagens e as identidades dos sujeitos estão radicalmente abertos e são contingentes e incompletos. Public Vision associava o espaço público com um conjunto de relações que excedem o nível individual, mas não estão estritamente fora do indivíduo. A dimensão pública surge como uma qualidade que constitui, habita e também abre uma brecha no interior dos temas sociais. É a condição de exposição a um exterior que é também uma instabilidade interna, uma condição, como diz Thomas Keenan, “de vulnerabilidade”.⁷⁴ Public Vision implicava que a condição de desinteresse e imparcialidade que o espectador masculinista alega é um escudo erguido contra essa vulnerabilidade, uma negação da imersão do sujeito na abertura do espaço público.

Ainda assim, é esse sujeito imparcial que, cinco anos mais tarde, o historiador da arte Thomas Crow descreveu como o autêntico ocupante do espaço público e, mais ainda, como o detentor de uma verdadeira “visão pública”. Crow fez essas asserções como um participante no debate A esfera pública cultural, uma de suas sessões dedicadas a esse tema em uma série de debates semanais sobre questões críticas da arte contemporânea, organizada por Hal Foster na Dia Art Foundation. No prefácio do livro que documenta o simpósio, *Discussions in Contemporary Culture* (Discussões em cultura contemporânea), Hal Foster explica que um dos temas discutidos é “a definição de público e público visitante, contexto histórico e presente”.⁷⁵ De fato, os debates da fundação Dia permanecem como um dos mais sérios esforços até então de redefinir a arte pública em termos de seu envolvimento na esfera pública política. Como primeiro conferencista na sessão de abertura, Crow iniciou os esforços. Tanto sua fala original quanto a versão revisada, publicada em *Discussion in*

Contemporary Culture, começam dando voz ao sentimento popular de que a esfera pública, nesse caso a esfera pública das artes, está perdida.⁷⁶ Por volta de 1968, contudo, ela foi encontrada. Naquele momento, surgiu um grupo de práticas artísticas “desmaterializadoras”, todas envolvidas no projeto único de criticar a autonomia do objeto de arte modernista. Essas práticas – conceitualismo, *site specificity*, performance, instalação – prometiam produzir, segundo Crow, “um novo público de arte que seria um microcosmo, atual ou antecipador, de um público maior”.⁷⁷ Elas “são práticas que veem à cabeça quando lamentamos a perda da dimensão pública e do compromisso com a arte. [...] Em retrospectiva, parece que estas práticas constituíam uma unidade, uma esfera pública ressurgente que agora nos parece reduzida e marginal”.⁷⁸ Crow aponta que “as políticas das mulheres” encontraram um lugar “no interior” dessas práticas. Mais adiante, faz outro comentário feminista, chegando a questionar a retórica da perda que impregna sua própria discussão: “Uma ausência sendo constatada como perda faz parte da já ultrapassada unidade proporcionada pelo modernismo, ou seja, pela arte e crítica elitista dominada por homens brancos”.

Em sua fala, entretanto, Crow seguiu uma linha argumentativa um pouco diferente. Naquele momento, sugeriu que o crescimento das políticas de mulheres e outros novos movimentos sociais não faziam parte da esfera pública artística, mas eram responsáveis por sua perda. Os novos movimentos, disse Crow, “balcanizaram” o público de arte em grupos separados, o que, segundo ele sugeriu, fragmentou o coerente público de arte pós-1968 em unidades inoperantes e frequentemente conflituosas. Isso não quer dizer que na visão de Crow a esfera pública se perdeu porque a chamada balcanização criou uma disparidade entre os públicos de arte reais e o ideal de público de arte

unificado. Para Crow, essa disparidade sempre existe. É o que define o lugar público como um ideal: “‘Esse lugar público’ representava uma referência contra a qual as várias inadequações dos reais consumidores de arte poderiam ser medidas e criticadas”. A esfera pública se perdeu porque os novos movimentos sociais já não se sentiam ligados ao ideal unificador. Quando abandonaram a intenção de se aproximar do ideal, Crow assume, eles simultaneamente abandonaram a tentativa de criar uma esfera pública artística.

O ensaio publicado por Crow elimina sua referência anterior ao efeito destrutivo dos grupos de mulheres sobre a esfera pública artística, certamente porque considerou seriamente as objeções que pessoas como Martha Rosler suscitaram durante a discussão: “Estou surpresa por sua sugestão de que foram, de alguma forma, grupos como o das mulheres que afastaram o discurso da busca de algum tipo elevado de público imaginário”.⁷⁹ Crow levou menos a sério as críticas feitas a essa busca em si. Se ele já não culpa as mulheres pelo declínio de um público de arte, e agora as inclui como parte da esfera pública artística ressurgente no final da década de 1960, ele não altera, nem mesmo questiona, seu modelo de esfera pública política ou sua convicção de que ela tenha desaparecido. Deixa, desse modo, o questionamento feminista sem resposta. Porque é precisamente esse modelo que as análises feministas recentes têm questionado como uma estrutura masculinista erguida sobre a conquista de diferenças.

Crow constrói uma história politizada da arte moderna e contemporânea com base nos ideais cívicos humanistas da teoria política moderna. Um elemento-chave nessa teoria é uma concepção de esfera pública – um campo democrático em que indivíduos assumem identidades como cidadãos e participam na vida política. Ao tratar o público

de arte como um microcosmo desse público mais amplo, Crow tenta integrar a estética moderna em uma teoria e prática da esfera pública que se situa na origem da democratização das instituições políticas. O espectador, na narrativa de Crow, torna-se parte de um público de arte do mesmo modo que os indivíduos privados se tornam cidadãos. Quando o indivíduo surge como membro do público, ou, por extensão, quando um espectador de arte se junta a um público de arte, ele renuncia a suas particularidades e interesses especiais em favor do interesse universal. Ele se torna, utilizando o termo de Crow, “adequado”, no sentido de imparcial.

Crow toma essas ideias dos tratadistas de arte do Iluminismo. No século 18, os estetas ingleses e franceses idealizaram um público de arte com base em um novo modelo de cidadania. Queriam estabelecer uma “república do gosto”, uma cidadania democrática de arte que replicasse a estrutura de uma república política composta por cidadãos livres e ativos. A segurança de ambas as repúblicas, acreditava-se, se fundava em princípios universais sólidos. Ambas representavam o bem comum e eram, portanto, consideradas capazes, como Crow sugere, de opor-se à divisão do trabalho, ao interesse próprio, à especialização laboral e ao individualismo que dividia as grandes nações comerciais modernas. De fato, os escritores iluministas se remetiam ao humanismo cívico porque eles também consideravam que o espaço público estava perdido e precisava de restauração.⁸⁰ Para homens esclarecidos como Joshua Reynolds, a analogia entre a república do gosto e a dimensão pública civil da cidadania tinha origens históricas concretas nas antigas formações cívicas democráticas. As repúblicas das antigas Grécia e Roma e da Itália do Renascimento foram para esses pensadores fonte fértil de exemplos do que foi uma esfera pública unificada. Para os estetas iluministas, escreve Crow, “o público da

pólis grega (...), em última análise, havia sido responsável pelas conquistas artísticas exemplares da Antiguidade. De modo semelhante, o êxito na retomada da Antiguidade durante o Renascimento remontava ao estímulo e ao controle da cidadania circunscrita das cidades-Estado italianas”.

Antes de sua perda atual, Crow argumenta, o antigo projeto cívico humanista de construir um público ideal para a arte foi redescoberto em três momentos cruciais da história da arte moderna. A despeito de suas diferenças, cada período manteve vivo o ideal de uma estética unificadora – portanto, pública. A estética cívica humanista foi reavivada pela primeira vez, como vimos, no discurso de arte do Iluminismo. Os teóricos iluministas propunham que o ato de se concentrar na unidade da composição pictórica elevava o espectador de arte acima dos interesses privados e materiais que, segundo disse Crow, eram consagrados pelo crescimento do capitalismo. Depois, no final do século 19 e começo do século 20, “a estética cívica humanista” reapareceu como uma espécie de subtexto inconsciente da abstração modernista. O modernismo, disse Crow, citando Clement Greenberg, também buscava criar uma unidade pictórica abstrata em cuja contemplação o observador “deixaria de lado seu eu privado e litigioso”. É verdade, admite Crow, que as origens políticas da busca de um público de arte unificado foram reprimidas no modernismo. Ainda assim, por aspirar à criação de uma forma estética transcendente, os artistas modernistas também buscaram, como Greenberg notadamente afirma, opor-se à ascensão da cultura comercial e assim registraram sua antipatia ao capitalismo. Finalmente, o humanismo cívico ressurgiu em uma nova forma politizada nas “práticas desmaterializadoras” do final da década de 1960. Essas práticas, afirma Crow, buscaram mais uma vez unificar espectadores, mas dessa vez em oposição

à fetichização modernista do objeto artístico, um processo que tinha sua origem no próprio fetichismo da mercadoria e invadia todos os aspectos da vida na sociedade capitalista.

Crow reúne esses três períodos como momentos na história da formação de uma esfera pública artística.⁸¹ Ele sugere ainda que em cada momento desses as concepções de público de arte e público

político se fundiram em torno de uma ideia comum de visão. A visão estética supostamente cultivada nesses três momentos é afim à visão política possuída pelo cidadão ideal da civilidade pública. Crow projeta na arte dos séculos 19 e 20 uma similaridade entre a contemplação estética e o pertencimento a uma comunidade política – entre gosto e “os deveres mais sérios da vida” – que é inerente à estética iluminista. John Barrel, autor



Gretchen Bender, *Untitled (The Pleasure is Back)*, 1982
(divulgação)

de um importante exame sobre a crítica de arte britânica do século 18, observa que para Reynolds, que combinava de forma sistemática terminologia visual e política, “o exercício do gosto era (...) um modo de exercer as mesmas faculdades que eram exercitadas na contemplação da sociedade e seus interesses”.⁸² Os critérios para pertencer à república do gosto e à república política eram idênticos: a capacidade de compreender uma totalidade.⁸³ Citando Reynolds, Crow assinala em aprovação que, para os autores do Iluminismo que tratam da arte pública, a visão “significava ver além das contingências e dos interesses meramente individuais”. Se tratava de “um olhar que registrava sistematicamente o que unia, mais do que o que separava, os membros da comunidade política”. Garantia “a capacidade de generalizar ou abstrair as particularidades”, refletia “uma consciência (...) que não estava dividida pelos apetites privados e materiais”, e expressava “uma unidade transcendente do espírito”.

Crow adota a ideia cívica humanista de uma visão pública como um critério para medir a arte contemporânea e percebe que ela carece de uma dimensão pública. Esse movimento tem duas consequências importantes. Em primeiro lugar, situa claramente Crow em um campo político cuja adesão está além de limites do discurso sobre as artes. Alinha-o a autores, dos quais o mais conhecido é Jürgen Habermas, que sustentam que a política democrática emancipatória deve estar baseada na recuperação dos ideais não realizados da teoria política moderna. Ao mesmo tempo, a anuência de Crow a um conceito iluminista de visão pública o situa também, ainda que menos abertamente, contra a crítica feminista da visão que se manifestou primeiramente em eventos como a exposição Public Vision e que teve um impacto decisivo na crítica de arte na época

do simpósio da fundação DIA. Crow não admite a existência ou sequer a influência de uma arte moldada por teorias feministas sobre a visão. Não obstante, e na verdade por essa mesma razão, se opõe tacitamente a elas. Ao omitir esse trabalho do campo da arte contemporânea, e de sua própria visão estética, Crow apresenta como absoluto um modelo de visão pública compatível com o ideal modernista de contemplação desinteressada – o próprio ideal que Public Vision identificava como não público. Public Vision concordava com a premissa de Crow de que a estética modernista posiciona um espectador desinteressado, mas se opunha fortemente à ideia de que tal posição está localizada em um espaço público. Pelo contrário, Public Vision sugeria que a produção de um sujeito imparcial é um esforço para escapar de, e não de se inserir em, um espaço público, que é associado à abertura, contingência, incompletude – em outras palavras, à parcialidade.

Para Crow, contudo, a ideia de que a visão pública é uma visão imparcial é uma premissa. Dentro dos limites de sua visão, o ceticismo frente à imparcialidade da visão não pode nutrir um espaço público, e pode apenas implicar sua perda. A exposição Public Vision não pode realizar uma crítica política; ela só coloca a política em risco. A forma como Crow periodiza a arte contemporânea confirma esse juízo: a dimensão pública da arte entra em declínio no preciso momento – final da década de 1970 e década de 1980 – em que trabalhos de arte com base em ideias feministas começam a surgir.

As ideias feministas sobre a subjetividade na representação não podem ser dirimidas tão facilmente da esfera pública, uma vez que elas também fazem parte de um discurso político mais amplo. O confronto que propus entre a fala de Crow e a exposição Public Vision reformula os termos de um debate atual importante sobre o significado

do espaço público e da cidadania. Crow, como já apontado, se alia aos autores defensores de que a ideia moderna de cidadão, com base em um conceito abstrato de “homem”, é um elemento necessário das políticas democráticas. Ele aplica essa ideia às políticas estéticas, equiparando o espectador de arte ao cidadão abstrato e invocando a visão desinteressada como um modelo de cidadania democrática. Mas a arte como aquela apresentada em *Public Vision* expõe as relações hierárquicas de diferença que produzem o sujeito abstrato da visão modernista, correspondendo, desse modo, a críticas da teoria política moderna empreendidas sob o ponto de vista de que a ideia moderna de cidadão, embora crucial para a revolução democrática, tem de ser reelaborada a fim de ampliar a democracia. O filósofo político Étienne Balibar comenta que no pós-modernismo, a política nasce “dentro e contra” a política moderna. O discurso universalizante da democracia moderna, afirma Balibar, abriu o direito à política a todos os seres humanos. Mas a política pós-moderna defende “a questão de ir além do conceito abstrato ou genérico de homem nas bases de uma cidadania genérica” e “inscrever” o programa democrático moderno de igualdade e liberdade gerais nas singularidades e diferenças.⁸⁴

Uma vez que a política pós-moderna nasce “contra” a política moderna, um dos temas em questão entre ambas é o ideal de imparcialidade, que Crow trata como autoevidente, mas que outros colocaram em questão como “tanto ilusório quanto opressivo”.⁸⁵ A noção moderna de cidadão depende de uma oposição estrita entre uma ideia de público universalista e abstrata, e uma esfera privada de interesses parciais e conflitantes. Tal oposição estabiliza as identidades tanto da esfera política pública quanto de seu ocupante, o cidadão. Mas, uma vez que essa oposição gera a impressão de que o público e

o privado são espaços discretos e encerrados, ela faz também parecer que essas identidades se estabilizam. A dicotomia público/privado opera ainda outras surpresas. Enquanto apresenta a esfera pública como um campo político privilegiado, ela também produz um espaço privilegiado *externo* ao debate político, do qual o cidadão pode observar o mundo social em sua totalidade. Isto é, essa dicotomia produz o próprio sujeito privado cuja existência ela pressupõe.

Na esfera pública cívica da cidadania, escreve a filósofa política Iris Marion Young, a discussão política limita-se a uma fala com base no ponto de vista de um “nós” único e onipresente. Os membros da comunidade política adotam um ponto de vista universal, buscam descobrir o bem comum e se comprometem com a imparcialidade. Como marca do sujeito público, a imparcialidade não significa simplesmente justiça ou consideração às necessidades de outras pessoas. Ela é equivalente à Razão:

A imparcialidade nomeia um ponto de vista da razão que se situa longe de qualquer interesse ou desejo. Não ser parcial significa ser capaz de ver o todo, como todas as perspectivas particulares e interesses em uma dada situação moral se relacionam entre si, de modo que, por sua parcialidade, cada perspectiva não se pode ver. Quem racionaliza desde a imparcialidade moral se mantém, desse modo, fora e acima da situação sobre a qual ele ou ela racionaliza, sem dela tomar parte, ou se supõe que adote uma atitude em direção a uma situação como se estivesse fora ou acima dela.⁸⁶

O republicanismo cívico, continua Young, constrói o ideal de um eu absoluto e soberano “abstraido do contexto de qualquer pessoa real”. Esse eu “não está comprometido com nenhum fim particular, não tem uma história particular, não é membro

de nenhuma comunidade, não tem corpo”.⁸⁷ Mas esse sujeito universal não é nem o ser essencial nem o indivíduo público intocável da imaginação cívica humanista. Ela alcança completude ao dominar e, em última instância, negar a pluralidade e a diferença. Ao mobilizar uma lógica de identidade que reduz os objetos de pensamento a princípios universais, o eu imparcial busca eliminar a alteridade, que Young define em três modos: a especificidade irreduzível das situações; as diferenças entre sujeitos; e desejo, emoções, o corpo.

Young propõe finalmente uma alternativa à visão moderna de cidadania que em si mesma reduz diferença à identidade, e que assim evita algumas das implicações mais radicais de sua própria crítica. Isso não desmerece o valor de sua afirmação de que o cidadão imparcial é produzido, assim como o espectador distanciado, pela perda dos outros – alteridade em si e nos outros do mundo. Três décadas atrás, Hannah Arendt lamentava os efeitos desse processo. A autora escreveu que se a “tentativa de superar as consequências da pluralidade fosse bem-sucedida, o resultado não seria tamanha dominação soberana de um como a dominação arbitrária de todos os outros, ou (...) a substituição do mundo real por um imaginário, onde esses outros simplesmente não existiriam”.⁸⁸ De uma forma modesta, mas exemplar, o ensaio de Crow cumpre as previsões de Arendt: descreve um mundo de arte contemporânea no qual as críticas feministas da visão simplesmente desapareceram.

A posição de um sujeito capaz de executar operações intelectuais que lhe dão informações *sobre* o mundo social, mas que nada deve a seu envolvimento *no* mundo social tem seu ápice no desejo de objetivar a sociedade. A visão imparcial só é possível na presença de um objeto que por si mesmo transcende a parcialidade e, por isso, é independente de toda subjetividade.⁸⁹ A visão social imparcial só

é possível na presença da “sociedade” ou do “espaço social” como tal objeto. Construído como uma entidade com positividade própria, esse objeto – “sociedade” – serve de base às discussões racionais e como garantia de que todos os conflitos sociais podem ser resolvidos objetivamente. O fracasso em reconhecer as espacializações que geram o “espaço social” atesta o desejo tanto de controlar os conflitos quanto de assegurar uma posição estável para si. Com o mundo social em sua totalidade colocado à sua disposição como um objeto independente – o que Martin Heidegger chama de “uma imagem”⁹⁰ –, o sujeito se situa em um ponto exterior do espaço social a partir do qual pretensamente pode descobrir as leis ou conflitos que governam tal espaço. De fato, o sujeito se converte nesse ponto externo, em um ponto de vista puro capaz de penetrar as enganosas aparências para chegar até as relações fundamentais que subjazem na aparente fragmentação e diversidade do campo social.

A discussão de Crow da esfera pública pressupõe ampla epistemologia objetivista. Ele escreve sobre a unidade social como se fosse um referente empírico e fala a respeito dos interesses comuns como bem palpável. A visão pública “registra” aquilo que unifica a comunidade. Que elemento unificador ela grava? Crow não responde a essa pergunta diretamente, mas deixa pistas. A unidade de cada um dos três movimentos da história da arte que ele designa como tentativas de formar um público de arte é, em última análise, dada pela oposição de cada movimento a relações econômicas capitalistas. Mais ainda, a antipatia com as divisões na sociedade, que de acordo com Crow é atribuída exclusivamente ao capitalismo, unifica os três momentos em uma formação histórica. Ainda que Crow argumente que a unidade pública é um constructo imaginário, a visão pública surge em seu texto como um olhar capaz de perceber as fundações de uma unidade

social *a priori*. Sua descrição da esfera pública mobiliza, portanto, uma lógica fundamentalista que se refere a um único antagonismo –relações de produção econômicas e de classe – que tem prioridade ontológica de governar todos os demais antagonismos sociais.

Como têm apontado diversos críticos, o feminismo e outros movimentos sociais que querem resistir a ser subordinadas a uma luta política privilegiada têm uma dificuldade clara nas disputas sobre as concepções de espaço público com base em tal lógica fundamentalista. Para as feministas, teorias sobre a arte e o espaço público que se conformam a essa lógica não são problemáticas somente porque, como Crow sugere, os esforços prévios de construção de um público de arte foram dominados por homens brancos. O problema, além disso, não se pode limitar às opressivas relações de gênero que caracterizam as ideias do humanismo cívico. É certo, como John Barrell tem o cuidado de enfatizar, que às mulheres foi “negada a cidadania, e negada absolutamente tanto na república do gosto quanto na república política”, porque eram consideradas incapazes de generalizar a partir de seus interesses particulares e, portanto, incapazes de exercer a visão pública.⁹¹ É claro que a discriminação contra as mulheres é um problema importante, mas simplesmente protestar contra a exclusão de mulheres é apoiar a discórdia, constantemente levada adiante por proponentes contemporâneos da teoria política moderna de que o ideal público cívico deveria ser realizado por meio da inclusão dos grupos anteriormente marginalizados. Deixando o ideal em si intacto, tal protesto não questiona a política sexual mais problemática na qual os lamentos por imparcialidade e os sonhos por uma esfera pública unificada são capturados. Esses lamentos evidenciam o pesar pela morte da fantasia de um eu masculino e buscam restaurar o que Homi Bhabha denomina, em outro contexto,

“o masculinismo como uma posição de autoridade social” – uma posição ocupada historicamente por homens, mas com a qual mulheres podem também se identificar. “O masculinismo como uma posição de autoridade social”, escreve Bhabha, “não consiste simplesmente no poder outorgado às ‘pessoas’ reconhecíveis como homens. Trata-se da submissão ou supressão do antagonismo social; tem a ver com a repressão da divisão social; refere-se ao poder de autorizar um discurso ‘impessoal’ holístico ou universal na representação do social”.⁹² O masculinismo como posição de autoridade social tem a ver também com a autoridade de intelectuais da esquerda tradicional de explicar a condição política do mundo todo. Que medidas são necessárias para reestabelecer essa autoridade em nome do público? As fundações da sociedade, o público e o sujeito político – o cidadão – têm de ser tratados como certezas. Os questionamentos sobre as exclusões que constituem tais certezas, feitas por feministas e outros, devem estar implicados na perda e devem ser banidos da esfera pública.

*

Algo, então, está em perigo de perder-se na redefinição do espaço público como espaço político empreendida pelo mundo da arte, algo que os campeões das esferas públicas perdidas parecem inclinados, e mesmo satisfeitos, em perder. Porque a polarização entre uma arte baseada em explorações feministas da subjetividade na representação, por um lado, e uma crítica de esquerda que reclui essa arte à força na esfera privada, por outro, não é um caso isolado. As discussões sobre a arte pública frequentemente revelam uma suspeita sobre práticas artísticas que questionam a subjetividade, como se essa questão não tivesse nenhuma relevância para a condição pública da arte, distraísse dos assuntos públicos ou, pior ainda, pusesse em risco a

luta política, desviando a atenção dos problemas “reais” do espaço público – o problema dos sem-teto, por exemplo. Certos críticos de arte definem a arte e o espaço públicos ignorando ou trivializando as questões levantadas por tais trabalhos.⁹³ Escritores como Crow, com o olhar treinado para apreciar a imagem da totalidade pública, simplesmente desconsideram as críticas feministas à visão. Outros defensores das funções públicas da arte, incluídos aqueles que em outras circunstâncias são receptivos a novos projetos políticos, explicitamente depreciam as críticas feministas da visão como não públicas, uma posição sustentada por alguns críticos que apoiam a arte “ativista”. Tomemos, por exemplo, aqueles autores que defendem que o estatuto público da arte é garantido pela vontade dos “artistas progressistas” de se comprometer com uma “estética prática”, como coloca o crítico David Trend. Artistas ‘práticos’, segundo Trend, respondem à necessidade de apoiar os objetivos e as identidades dos movimentos comunitários e todas as formas de luta social que se pode agrupar sob a denominação “novos movimentos sociais”.⁹⁴ Essas atividades, afirma, promovem a “consciência cívica” por meio da “educação política” e, sobretudo, representam a “recuperação da função pública da arte”.⁹⁵ O estudioso da cultura George Yudice concorda: ao “servir às necessidades de comunidades específicas e simultaneamente tornar pública sua prática para um acesso mais amplo”, esses artistas estão “recuperando a função pública da arte”.⁹⁶

Yudice faz essas considerações em um artigo que começa se opondo às propostas neoconservadoras de eliminar o financiamento para arte pública. O propósito mais abrangente de Yudice, entretanto, é se apropriar da definição dos conservadores sobre o que faz a arte pública. Yudice pergunta: como o mundo da arte tem conseguido disputar de forma eficaz as exigências conservadoras de privatizar a

produção artística, retomando ganhos culturais feitos por grupos sociais oprimidos, e censurar a arte crítica que, conservadores assumem, afronta valores públicos? Primeiro, Yudice rechaça as respostas liberais que meramente defendem a liberdade abstrata para artista. Tais respostas, diz Yudice, reforçam ideias despolitizadas que afirmam que a arte é autônoma e que os valores públicos são universais. Respostas mais eficazes à agenda conservadora, continua o autor, têm vindo de artistas que politizaram a prática artística ao trabalhar dentro dos novos movimentos sociais. Nesse ponto, Yudice dá um passo tão significativo quanto questionável: afirma que os artistas que trabalham dentro dos novos movimentos sociais “prescindem do enquadramento”.⁹⁷ Com isso, ele quer dizer que operam fora das instituições de arte convencionais e, por isso, têm “recuperado a função pública da arte”.

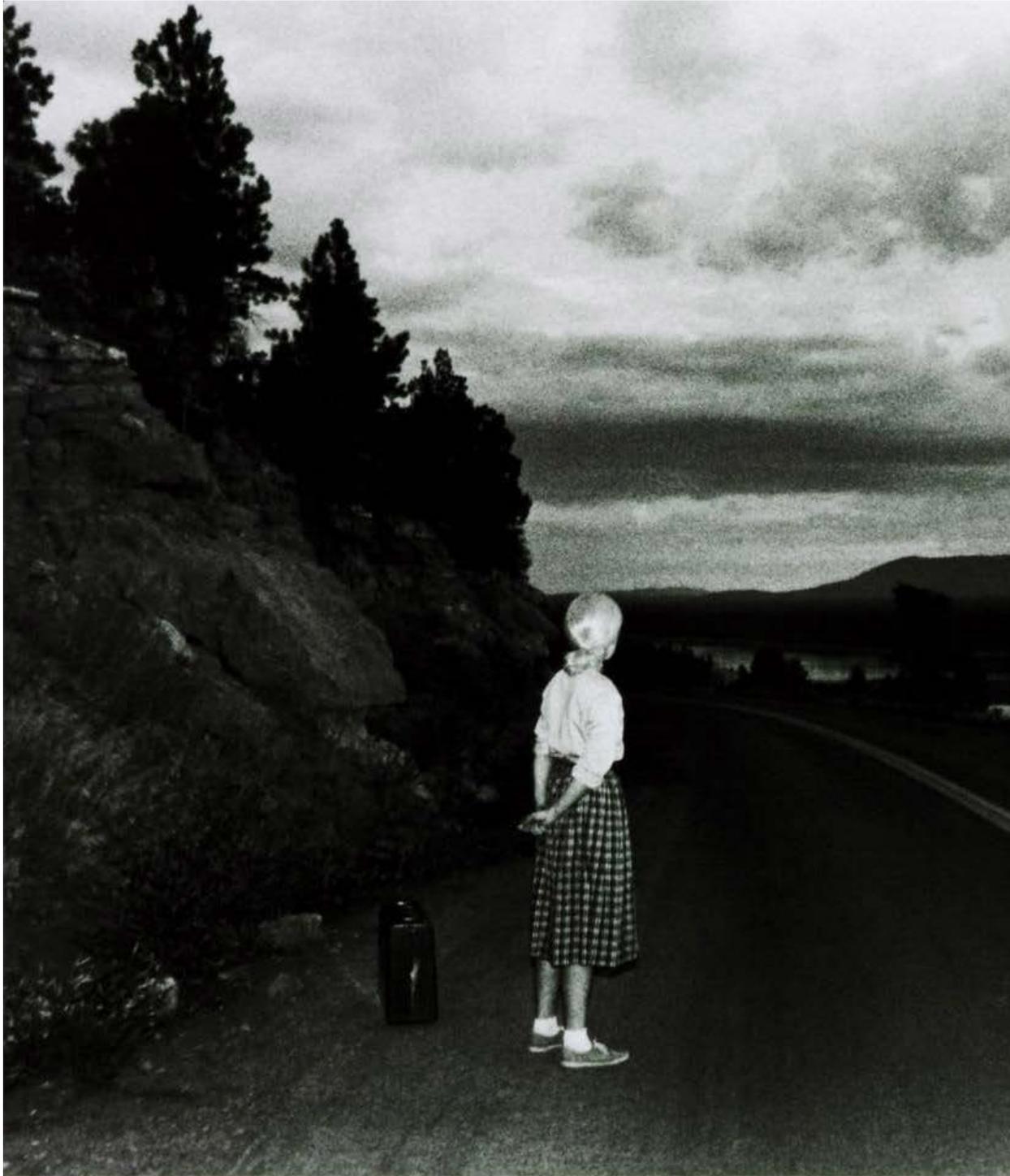
No clima político atual existem, me parece, todos os motivos para apoiar a controvérsia de que a arte envolvida com os novos movimentos sociais é uma prática pública crucial. Nomear tal trabalho “ativista” de “arte pública” desafia um discurso estético autoritário que alega proteger tanto “o público” quanto “o estético”, e apoia essa declaração no pressuposto de que ambas as categorias se sustentam em critérios inquestionáveis: em padrões de “decência”, “gosto” ou “qualidade”. Esses padrões aparecem alternativamente caracterizados como transcendentais, naturais ou consensuais. Como são atribuídos a uma fonte objetiva, qualquer um que o questione é automaticamente colocado fora dos limites do público e do estético – de fato, fora da “civilização”. Yudice aponta acertadamente que tais referenciais a critérios absolutos são baseados em exclusões. As definições absolutistas do espaço público geram dois tipos de privatização: relegam as vozes discordantes à privacidade, e se apropriam – ou seja, privatizam – da esfera pública em si.

Surge um problema, no entanto, quando críticos como Yudice, que querem depor contra as definições autoritárias do público, como as impulsionadas por Jesse Helms e Hilton Kramer, redefinem a arte pública erguendo novas dicotomias entre público e privado – como a oposição entre dentro e fora das instituições de arte. Essa divisão gera seu próprio espaço público privilegiado e suas próprias privatizações. Como consequência, as propostas que redefinem a arte pública como uma arte engajada com “estéticas práticas” têm elas mesmas uma função prática, uma função que já vimos antes: mapeando uma oposição rígida entre “dentro da instituição/fora da instituição” sobre uma oposição igualmente rígida entre público/privado, essas propostas expulsam políticas feministas de representação da esfera pública das artes. Escute, por exemplo, o primeiro crítico citado acima. As críticas da representação, disse Trend, não têm uma função prática porque estão localizadas em um espaço “fora do funcionamento social”. “Lamentavelmente”, escreve, “o mundo da arte está separado do funcionamento social por um complexo mecanismo que define as “disciplinas” no mundo das artes e humanidades” e que, “fragmentando o conhecimento, ao mesmo tempo que o distancia das circunstâncias práticas, (...) esvazia o estético de qualquer dimensão prática”.⁹⁸ Obras sobre “políticas de representação”, caso se situem em uma instituição artística e se dirijam a um público de arte, “promovem a ilusão de uma prática cultural socialmente desinteressada e apolítica”.⁹⁹

Yudice concorda: “As ‘políticas de representação’ engajadas nesse tipo de arte, (...) esse jogo sobre o caráter construído das imagens (...), não levam necessariamente a mudança nas condições que as produziram primordialmente”.¹⁰⁰ Assim como Crow – ainda que explicitamente – Yudice mede o caráter público da arte em contraposição a obras

como as apresentadas em *Public Vision*: “Tome, por exemplo, a desconstrução feita por Cindy Sherman das representações da mulher socialmente construídas na sociedade patriarcal”, escreve. “Apesar do questionamento à autoridade da representação, sua obra está facilmente acomodada dentro do mundo da arte”.¹⁰¹ As obras de Sherman, em outras palavras, não exercem nenhuma função pública – são privadas – porque não “prescindem do enquadramento”.

Em nome da esfera pública política, Yudice ressuscita a própria polarização que as críticas feministas questionavam com o propósito expresso de demonstrar que as imagens são, precisamente, públicas e políticas – a polarização entre as operações formais das imagens e as políticas exercidas a partir de um exterior. Quando a crítica feminista estabeleceu a conexão constitutiva entre as hierarquias da visão e as hierarquias da diferença sexual, evidenciou que as imagens em si não são nem privadas, nem politicamente neutras. Como resultado, já não podemos assumir que instituições de arte sejam interiores seguros, isolados do espaço social. A íntima relação entre visão e política social mostra que tal isolamento é uma ficção. Longe de alimentar a estrutura institucional, obras que tratam de políticas sexuais da imagem abalam os limites que supostamente separam o interior da instituição de seu exterior, o privado do público. A doutrina que estabelece a visão estética como a percepção desinteressada da forma pura e de verdades universais, suporta a ilusão de neutralidade da instituição de arte e é desestabilizada pela implicação da forma pura nos prazeres sexuais do olhar. E, como escreve Jacqueline Rose, esses prazeres são, por sua vez, parte de um espaço político esteticamente estranho.¹⁰² Para aceitar o argumento de Rose de que as obras sobre imagens e subjetividade sexualizada ameaçam o





fechamento – isto é, a privacidade – assegurada pelo enquadramento institucional, devemos aceitar também, é claro, a ideia de que essa visão e essa sexualidade são assuntos públicos.

As redefinições da esfera pública artística de Crow e Yudice produzem a mesma vítima: as críticas feministas da visão. Isso não significa, entretanto, que os dois autores tenham posições políticas idênticas. Pelo contrário: Yudice situa os novos movimentos sociais no coração da esfera pública das artes, enquanto Crow responsabiliza esses movimentos pelo declínio da esfera pública. Mas que provoquem uma mesma vítima não é pura coincidência. Yudice e Trend podem relegar arte moldada por trabalhos feministas sobre a representação visual a um espaço privado, porque aderem, talvez inadvertidamente, à visão fundamentalista de uma esfera pública unificada. Que outra visão torna possível assumir confiantemente que a chamada fragmentação dos espaços inevitavelmente destrói a esfera pública ou separa a arte de qualquer função pública? Os críticos que descredita a fragmentação às vezes fundamentam suas objeções às instituições de arte citando estudiosos que analisaram o papel da *expertise* acadêmica e da especialização disciplinar na despolitização do saber. Esses críticos de arte equiparam a especialização ao “isolamento” das instituições de arte. Trend, por exemplo, refere-se ao ensaio de Edward Said *Opponents, Audiences, Constituencies, and Communities* (Oponentes, públicos, eleitores e comunidades).¹⁰³ Ele conclui equivocadamente, entretanto, que o objetivo do saber politizado não é, como argumenta Said, o de tornar visíveis as conexões entre a academia e o poder, mas restaurar a coerência final de toda vida política, e, mais ainda, fazê-lo simplesmente abandonando os espaços de uma disciplina ou, por extensão, de

Cindy Sherman, *Untitled Film Still 48*, 1979 (divulgação)

uma instituição de arte. Com esse abandono, Trend sugere, a arte entra em um espaço social abrangente e simultaneamente recupera sua função pública. O público se converte, como escreve Bruce Robbins, “em uma plenitude mítica da qual as disciplinas devem, então, lamentar incessantemente e em vão seu empobrecido exílio”.¹⁰⁴

Lógica similar sustenta a ideia de que a política das imagens pode ser reduzida às “condições que as produzem primordialmente” e que mudar essas condições é a *sine qua non* da atividade pública no âmbito da cultura visual. Essa redução do significado de uma imagem estritamente a condições externas faz eco a teorias sociais que pressupõem a existência de uma fundação que não só conforma a base de todos os significados sociais, mas que também os governa com sucesso. De acordo com isso, o significado se localiza nas estruturas objetivas básicas que se tornam o objeto principal da luta política. Utilizadas para explicar o significado das imagens, essas teorias sociais contrabandeiam novamente para o discurso artístico uma imagem que lhes é própria: um espaço político único ou privilegiado que as teorias feministas da representação há tempos rejeitam. Os feminismos têm contestado essa imagem de política uma vez que, historicamente, ela tem sido mobilizada a fim de relegar gênero e sexualidade a meros auxiliares das relações sociais coconsideradas mais fundamentalmente políticas. Agora, com persistente circularidade, essa imagem de política subordina as políticas feministas das imagens a um espaço público que se supõe preceder a representação. Quando críticos que apoiam uma estética prática sustentam essa imagem, eles divergem da premissa de que a crítica feminista da representação ajudou a ampliar o que denominei espaço público democrático – a ausência de fontes absolutas de significado social.

Abandonando essa premissa, defensores da arte ativista também discordam dos aspectos mais radicais de seu próprio posicionamento. Quando separam a política que alinha a arte aos novos movimentos sociais, por um lado, das políticas da visão, por outro, eles não se dão conta de que os novos movimentos sociais e as ideias feministas acerca da subjetividade na representação têm algo importante em comum. Ambos desafiam as teorias sociais fundamentalistas e questionam, entre outras ideias, o princípio de que o antagonismo de classe garante a unidade das lutas emancipatórias. Não é inconsistente afirmar que um fundamento absoluto determina o significado das imagens – um fundamento que deve ser mudado antes que a arte possa ser pública – enquanto apoia os movimentos sociais que declaram sua independência de tal fundamento? Esses movimentos representam novas formas de identidade política que desafiam os tradicionais projetos políticos de esquerda, que excluem a especificidade e a diferença em nome de um interesse político essencial. Irredutíveis a uma norma predeterminada, as novas práticas sociais oferecem a promessa de tipos mais democráticos de associação política.

Críticos que apoiam o envolvimento da arte com novos movimentos sociais, mas que tacham o trabalho feminista sobre a representação como fragmentador e privado, enfraquecem o próprio interesse pela diferença que, em outras instâncias, defendem vigorosamente. Ainda que comprometidos com a pluralidade e opostos à homogeneização conservadora do público, eles acidentalmente se alinham aos críticos mais influentes que negam a diferença, em especial aqueles como David Harvey e Frederic Jameson, que promovem teorias da cultura pós-moderna com base em um discurso neomarxista sobre o espaço. Em ensaios anteriores, critiquei essas

teorias.¹⁰⁵ Aqui, apenas acrescentarei que Harvey e Jameson compartilham uma sensibilidade ao espaço público muito difundida atualmente, a qual busca apropriar-se do espaço da dominação capitalista e devolvê-lo ao público. Para eles também o espaço público se perdeu. Ao contrário de Yudice, entretanto, reconhecem a similaridade entre o crescimento de novos movimentos sociais e as explorações pós-modernas das imagens e, em vez de os contrapor, rejeitam os dois. Ambas as tendências, argumenta Harvey, surgem dos efeitos fragmentadores produzidos pela reestruturação pós-fordista do capitalismo. As duas perpetuam a fragmentação. A absoluta imensidão da rede econômica-espacial do capitalismo tardio precipita uma crise de representação para o sujeito. Ela sobrecarrega nossa capacidade de perceber a totalidade social interconectada que sustenta a aparente fragmentação e nos impede de apreender nosso lugar – nossa posição de classe – em sua totalidade. Essa cegueira nos impede de iniciar a ação política necessária para transformar a sociedade. Segundo Harvey, a “confusão” do nosso aparato perceptivo é confundida pela política e estética pós-modernas. Politicamente, a fragmentação se manifesta na proliferação de novas identidades políticas que não se conformam a uma norma. Esteticamente, a fragmentação ocorre quando artistas preocupam com imagens, em vez de uma “realidade” que supostamente a elas subjaz.

A noção de que há uma crise e uma inadequação nas representações do mundo social só é possível contra uma crença de fundo em representações antes estáveis, unívocas e imparciais – ou seja, adequadas; uma ilusão que justifica esforços de reinstaurar a autoridade tradicional. Em nome da restauração do espaço público, estudiosos que imaginam e se identificam com uma antiga era de ouro de conhecimento total se elevam a uma

posição fora do mundo. A outros é relegada uma posição secundária ou algo pior. No discurso espacial de Harvey, por exemplo, a realidade política se equipara às disposições econômico-espaciais desiguais. Os sem-teto, produto mais visível dessa condição, emergem como as figuras privilegiadas do espaço político. Esforços para se falar sobre o espaço urbano de diferentes pontos de partida – ou se tratar de outros espaços – são considerados escapistas, quietistas, cúmplices. Qualquer um que analise as representações da cidade não como objetos comprovados contra uma realidade externa, mas como lugares em que as imagens são dispostas como realidades e os sujeitos são produzidos, é acusado de indiferença com os moradores pobres da cidade e denunciado como inimigo dos sem-teto. De um ponto de vista político, essa acusação é contraproducente por dois motivos. Primeiro, precisamente porque, se queremos compreender e mudar as atuais representações dos sem-teto e as atitudes frente a eles, devemos – usando as palavras de Adorno – “voltar nossas análises em direção ao sujeito”.¹⁰⁶ Em segundo lugar, a rejeição de questões relativas à subjetividade frequentemente leva a crítica a invocar a figura do “sem-teto” menos para promover a justiça social do que para provar a aguda penetração de sua própria visão social.

História de capa

Anteriormente, perguntei quais funções políticas são desempenhadas pelo apelo do discurso artístico de esquerda por tornar a arte “pública”. Uma resposta é que a defesa de uma esfera pública das artes tornou-se um meio de salvaguardar o espaço tradicional dos projetos políticos de esquerda. Sob a proteção da palavra *público*, alguns críticos voltam a utilizar o adjetivo *real* de maneira pré-crítica e não problematizada – pessoas reais, espaço real,

problemas sociais reais, todos apresentados como o solo das lutas políticas reais. Mas as práticas artísticas que questionam as exclusões em que se baseiam essas “realidades” não recaem em uma condição privada, como alegam seus detratores. Pelo contrário, essas práticas nutrem a gestação de um diferente tipo de esfera pública que surge precisamente porque aquilo que nos é comum, é incerto e está, portanto, aberto a debate. Certamente, com novas formações políticas que tomam corpo diante de nossos olhos – com a propagação de demandas por direitos contingentes, a proliferação de projetos políticos com base em críticas e objetivos parciais, o crescimento de tendências intelectuais que criam novos objetos de análise política, derrubando outros assuntos de suas posições elevadas –, o espaço público começou a parecer menos uma entidade “perdida” do que o que Bruce Robbins convincentemente chama de “fantasma”.

Robbins editou uma antologia de textos intitulada *The Phantom Public Sphere* (A esfera pública fantasma). Na introdução, ele questiona e amplia o significado da frase “a opinião pública fantasma”, que adota de Walter Lippmann, que a cunhou em 1925.¹⁰⁷ Na visão de Lippmann, o público é um fantasma porque o ideal democrático de um eleitorado responsável e unificado, capaz de participar no maquinário do governo e supervisionar o Estado, é inalcançável. Os cidadãos modernos, afirma, simplesmente não têm tempo para estar suficientemente informados sobre todos os temas relativos ao bem comum. Porque o público é um fantasma, Lippmann conclui, as tarefas de governo deveriam se relegadas às elites sociais educadas.

Assim como Lippmann, Robbins utiliza a ideia do público como fantasma a fim de colocar em dúvida a existência de um público unificado. Mas o faz perseguindo fins diferentes – não para renunciar à esfera pública, mas para questionar o

ideal habermasiano de uma esfera pública singular que supostamente teria entrado em declínio. Para aqueles que propõem esse ideal, a recuperação de uma esfera pública crítica tradicional é a alternativa a propostas, como a de Lippmann, de um gerenciamento da democracia pelas elites. Para Robbins, o ideal habermasiano é em si mesmo um fantasma, posto que as próprias qualidades que supostamente fazem pública a esfera pública – seu caráter inclusivo e acessibilidade – foram sempre ilusórias. A esfera pública perdida foi, na verdade, propriedade de grupos sociais particulares privilegiados. Desse ponto, Habermas não discordaria. Ainda que o autor saiba que na prática a esfera pública burguesa sempre foi excludente, Habermas quer resgatar o ideal tanto de sua realização original imperfeita, quanto de sua contaminação posterior pelo consumo, pelos meios de comunicação de massa e pelo Estado de bem-estar social. Longe de criticar o princípio de esfera pública singular, reclama seu renascimento em uma forma não contaminada. Robbins, baseando-se em Alexander Kluge e Oskar Negt, argumenta que a esfera pública tradicional é um fantasma não tanto porque nunca se realizou completamente, mas porque o ideal de coerência social que o termo *público* sempre significou é irremediavelmente enganoso e, mais ainda, opressivo. O ideal de um consenso não coercitivo alcançado por meio da razão é uma ilusão mantida pela repressão de diferenças e particularidades. Contrastar uma esfera pública “contaminada” com outra anterior ou potencialmente pura é sustentar essa ilusão. “O que se deve fazer, em vez disso, é investigar a história ideal da esfera pública conjuntamente com a história de seu declínio, a fim de ressaltar seus mecanismos idênticos”.¹⁰⁸

Para Robbins, a ideia do público como fantasma tem efeitos benéficos. Ela contrariaria o argumento dos

bens públicos perdidos por temer, com razão, que possa levar ao autoritarismo. Ao mesmo tempo, Robbins percebe que tal qualidade fantasmática é perturbadora, porque ele reconhece que alguma concepção de esfera pública é essencial para a democracia. Robbins invoca a suspeita de Lippmann de que o público é um fantasma como um ímpeto para que a esquerda não só examine suas preconcepções sobre o significado do público, mas para que repense seu comprometimento com a proteção e extensão de um espaço público democrático. “Nas lutas radicais por arquitetura, planejamento urbano, escultura, teoria política, ecologia, economia, educação, meios de comunicação e saúde pública, para citar apenas algumas”, escreve Robbins,

*o público tem servido faz muito tempo como grito de guerra contra a ganância privada, como pedido de atenção para o bem-estar geral contra os interesses privados, apelo por abertura ao escrutínio contra o segredo burocrático e corporativo, um espaço no qual as minorias marginalizadas lutam para expressar sua identidade cultural, uma palavra-chave para o socialismo. Sem essa arma discursiva, parecemos entrar em tais lutas inadequadamente armados.*¹⁰⁹

A expressão “público fantasma” pode, então, ser desorientadora, posto que não podemos prescindir de ter um conceito de espaço público e, portanto, somos relutantes “a ver o público definitivamente se desmanchar no ar”.¹¹⁰

Robbins usa o termo “fantasma” de várias e ambíguas maneiras. Primeiro, o emprega para nomear – e criticar – ideais de uma esfera pública unitária que, afirma, não está perdida e não pode ser recuperada. Ele reivindica, ao contrário, a ideia de que essa esfera pública é um fantasma, uma ilusão. Mas quando relaciona o estatuto do público como um fantasma

com seu total desaparecimento, então amplia o termo, representando o fantasma como um perigo para a esfera pública. Mais adiante, entretanto, Robbins transforma “o fantasma público” em uma alternativa (não apenas uma crítica) para “o público perdido”. Seu objetivo é, conclui, levar “o tópico do público fantasma e seus problemas a um debate menos retrógrado”.¹¹¹

No texto de Robbins é latente a sugestão de que, embora a esfera pública perdida seja de certo modo um fantasma, possibilidades mais radicais para a democracia talvez se encontrem em uma esfera pública que é precisamente um fantasma. O relato de Robbins nos deixa questões importantes. Levando o símbolo do fantasma um passo adiante, poderíamos nos perguntar se a ideia do público perdido é construída a fim de negar que uma esfera pública democrática deva ser, em alguma medida, um fantasma. A qualidade fantasmática do público dificulta ou estimula a democracia? Queremos *esconjurar* o público fantasma ou repensar o público como um fantasma? Que atitude – e quais respectivas definições de fantasma – devemos adotar se aceitamos a proposta feita por Robbins de reconsiderar a esfera pública? Em suma: a esfera pública é crucial à democracia *apesar de* ou *porque* se trata de um fantasma?

Certos autores que têm repensado a esfera pública escolheram a primeira opção. Iris Young, por exemplo, conclui sua crítica incisiva ao republicanismo cívico com a proposta de fundar o significado da esfera pública na diferença em vez de em singularidade. O ideal cívico, ela sugere, deveria ser substituído por um público heterogêneo composto por múltiplos grupos sociais. A cidadania deveria ser diferenciada por grupos. Partindo de uma perspectiva democrática radical, sua proposta de fazer proliferar as identidades políticas e multiplicar os espaços políticos parece

promissora. Ao afirmar que as diferenças de grupos são relacionais mais do que substanciais, Young oferece argumentos persuasivos contra o ideal cívico universalista que marca apenas os grupos oprimidos como diferentes.¹¹² Mas ainda que defenda que um grupo é diferenciado por “afinidade”, e não por nenhuma identidade intrínseca, a política da diferença que Young recomenda consiste em negociar entre reivindicações de grupos sociais já postas. A diferença é reduzida à identidade, e Young parece esquecer o que anteriormente enfatizou: que toda diferença é uma interdependência. Consequentemente, ela evita algumas das questões mais importantes voltadas para políticas de pluralismo: Que conceito de pluralidade pode contrapor-se ao fato de que o impulso identitário pode estar tentado a estabilizar-se condenando as diferenças? Que conceito de pluralidade pode trabalhar contra as reações agressivas de identidades estabelecidas ao ser desestabilizadas por outras, novas?¹¹³ Tais perguntas estão fora do alcance deste ensaio. Apontemos simplesmente que a política da diferença de Young passa por cima de todas elas ao definir a diferença como a “particularidade das entidades”, ainda que ela diga que a particularidade é construída socialmente.¹¹⁴ Como resultado, Young não considera o papel produtivo que a disrupção, mais do que a consolidação, pode desempenhar na construção da identidade, uma disrupção na qual grupos encontrem sua própria incerteza. Seu conceito de uma política pluralista desintegra a esfera pública entendida como um espaço monolítico, mas torna a solidificá-la como uma ramificação de identidades positivas. Esse pluralismo não busca as implicações mais radicais da incerteza que a própria autora introduziu no conceito de público quando questionou a lógica indentitária e a metafísica da presença que alicerçam o ideal moderno. Evitando a complexidade de sua produção crítica anterior e caindo em um discurso de entidades mais do

que de relações, Young apresenta uma alternativa cujo objetivo, aparentemente, é compreender a esfera pública como âmbito totalmente inclusivo e constituído, e dissipar o público fantasma, que ela interpreta apenas como a ilusão de um público singular.

O teórico Thomas Keenan aborda a questão do espaço público de um modo diferente. Também critica a noção de uma esfera pública perdida, considerando-a uma ilusão. No entanto, sua contribuição ao livro de Bruce Robbins também remodela a esfera pública democrática na forma de um fantasma.¹¹⁵ Keenan vincula o aspecto fantasmagórico do público ao aparecimento, não ao desaparecimento do público. Mais precisamente, sugere que a esfera pública surge como fantasma somente no momento de uma desapareção.

O ensaio de Keenan, *Windows: of vulnerability* (Janelas: de vulnerabilidade), utiliza um elemento arquitetônico, a janela, como figura de diferenciação entre os âmbitos privado e público. Baseando-se na obra pioneira de Beatriz Colomina, Keenan conecta os debates históricos da arquitetura sobre forma e significado das janelas aos debates atuais sobre forma e significado da esfera pública política. “Qualquer conceito de janela”, escreve Colomina, “implica uma noção da relação dentro e fora, entre espaço privado e público”.¹¹⁶ A janela garante ou ameaça o rigor da divisão público/privado? Ela assegura ou destrói o fechamento dos âmbitos público e privado gerados por essa divisão? Assim como Colomina (ainda que por meio de diferentes distinções), Keenan relaciona essas questões ao estatuto de sujeito humano. As janelas, como nos modelos tradicionais de perspectiva, fundamentam o sujeito ao permitir que seu olhar distanciado atravessasse a janela e domine um mundo enquadrado como um objeto discreto e externo? Ou elas permitem que a luz entre – o mundo exterior – e, interferindo

na visão, interrompem o controle do sujeito sobre seu entorno, perturbando a segurança do interior? Como observa Keenan, “Quanto mais luz, menos visão, e quanto menos houver, mais possibilidade de o ‘homem’ conseguir conforto e proteção, para encontrar uma posição da qual olhar”.¹¹⁷

A luz entrando pela janela é a concepção de Keenan para uma esfera pública que ele repensou baseando-se no modelo da linguagem. A esfera pública, sugere Keenan, não é, como se concebe tradicionalmente, um espaço exterior ao que acessamos como seres privados somente para utilizar a linguagem de maneira imparcial. Ela é “estruturada como uma linguagem”, o que faz a imparcialidade inconcebível. A esfera pública de Keenan ultrapassa o nível do indivíduo singular e é mais do que uma mera coleção de outros indivíduos. Nesse sentido, a ideia de uma esfera pública que é como a linguagem não difere de qualquer outra concepção de público. Mas, diferentemente de noções clássicas de esfera pública, a esfera pública segundo o modelo de linguagem não se opõe estritamente ao indivíduo. Em vez disso, problematiza a possibilidade de uma separação clara entre os âmbitos público e privado. Porque, assim como a luz atravessa a janela, a linguagem nos alcança de longe, mas não pode ser mantida em uma distância segura, sequer violenta objetos previamente fechados. Só chegamos a ser sujeitos, aliás, quando entramos na linguagem, o campo social preexistente no qual o significado é produzido. A entrada na linguagem nos aliena de nós mesmos, provocando um estranhamento, como Freud disse do inconsciente, “de nossa própria casa”.¹¹⁸ A linguagem nos faz presentes como sujeitos nos dividindo e nos abrindo a um exterior. O habitante da esfera pública de Keenan não é o sujeito unitário e privado do espaço público clássico. A linguagem abala nossa

posse sobre nós mesmos – nos privando de um fundamento interno – e é, também, inadequada. Palavras não equivalem à “realidade”; não fornecem expressão adequada às coisas como são. Não existe um significado preexistente na linguagem – somente diferenças entre elementos. Composta de significantes que só adquirem significado em relação a outros significantes – sem um termo final e, portanto, sempre necessitando de adições e aberta a disrupções –, a linguagem é um meio singularmente público e instável. “E se a peculiaridade do público”, pergunta Keenan,

*for – não exatamente (sua) ausência – mas a ruptura na presença e da presença do sujeito para si mesmo, a qual chegamos a associar com a escritura ou a linguagem em geral? (...) Nesse sentido, todos aqueles livros e artigos que lamentam a perda ou o desaparecimento da esfera pública, na realidade respondem, mesmo que na chave do falso diagnóstico, a algo importante sobre público – o fato de que não está aqui. A esfera pública está estruturalmente em um lugar outro, nem perdida, nem carente de recuperação ou reconstrução, mas definida por sua resistência a se fazer presente.*¹¹⁹

E se essa peculiaridade do público – o não estar aqui – não for incompatível com a democracia, mas sua condição? Isso, é claro, é exatamente o que Lefort declara quando define o espaço público como o espaço aberto e contingente que surge no desaparecimento do pensamento sobre a presença – a presença de um fundamento absoluto que unifica a sociedade e a faz conviver harmoniosamente consigo mesma. Se “a dissolução dos indicadores de certeza” nos convoca ao espaço público, então o espaço público é crucial para a democracia não apesar de ser um fantasma, mas pelo fato de sê-lo – mas não no sentido de puro delírio, falsa impressão ou aparência enganosa. Como argumentam Joan

Copjec e Michael Sorkin, a “esfera pública fantasma não é uma mera ilusão, senão uma poderosa ideia reguladora”.¹²⁰ O espaço público democrático pode ser qualificado como fantasma porque mesmo enquanto surge, não possui identidade substancial e é, conseqüentemente, enigmático. Ele emerge quando a sociedade é instituída como sociedade sem bases, como escreve Lefort, uma sociedade “sem corpo (...), uma sociedade que abala a representação de uma totalidade orgânica”.¹²¹ Com essa mutação, a unidade da sociedade se torna puramente social e suscetível a contestação. Se o espaço público de debate aparece com o desaparecimento de uma base social absoluta, o espaço público em que o significado aparece continuamente e continuamente desaparece. A esfera pública fantasma é, desse modo, inacessível às teorias políticas que se negam a reconhecer eventos – como os novos movimentos sociais – que não possam ser compreendidos em conceitos ou intenções preestabelecidos. A esfera pública fantasma é invisível para os pontos de vista políticos que limitam a realidade social aos conteúdos que preenchem o espaço social, mas ignoram os princípios que geram esse espaço. Se a democracia é uma forma de sociedade que é destruída se positivada, um espaço público democrático não pode ser o estado perdido de plenitude política que desejamos, mas que não temos no presente. “Nunca tivemos o que perdemos”, diz Žizek, porque a sociedade esteve sempre fraturada por antagonismos.¹²² Produzido, ao contrário, pela perda da ideia de plenitude, uma perda que funda a vida política democrática, o espaço público pode ser o espaço que nós habitamos como seres sociais, mas que não particularmente desejamos.

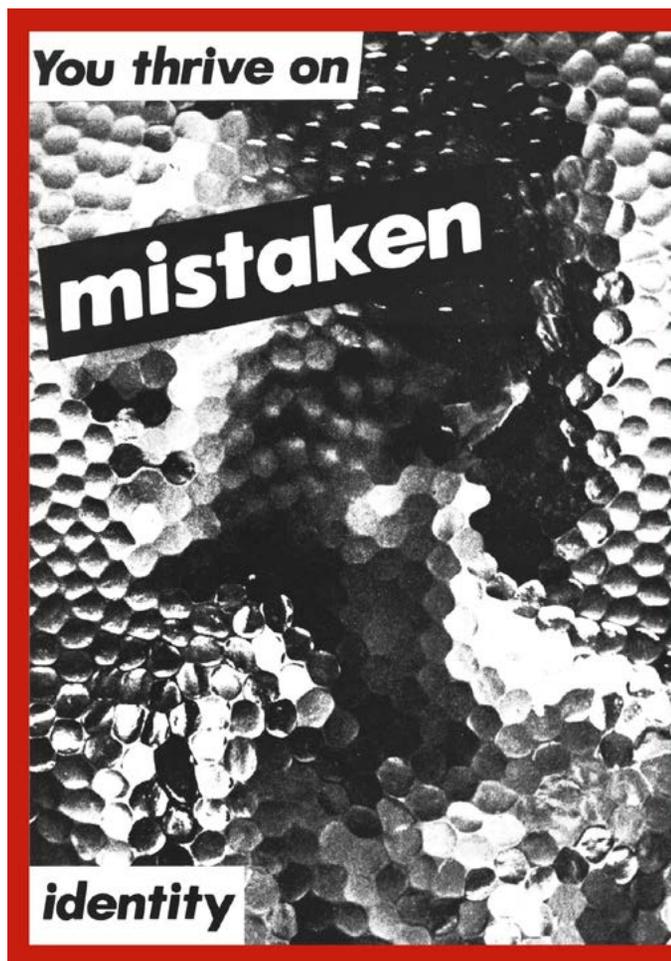
Caso seja, todos os livros e artigos que lamentam as origens perdidas da esfera pública não são meras respostas ao fato de que o público não está aqui. Tomando a forma do que Keenan denomina falso

diagnóstico, eles são, em vez disso, reações de pânico à abertura e à indeterminação do público democrático como fantasmático – uma espécie de comportamento agorafóbico adotado frente a um espaço público que tem uma perda em sua origem. De uma perspectiva sociológica, a agorafobia é primordialmente um sofrimento de mulheres. Nas ruas e praças, onde os homens têm mais direitos, mulheres elaboram estratégias para evitar as ameaças que as acometem no espaço público. A mulher fóbica pode tentar estabelecer, e se manter nos limites, do que ela considere uma zona segura. Ela inventa “histórias de capa”: explicações para suas ações que, como certa socióloga escreve, “não revelam que ela é o que é, uma pessoa com medo de espaços públicos”.¹²³ Por exemplo, uma agorafóbica que caminha pela valeta da rua porque se sente mais segura do que na calçada poderá dizer que está buscando algo que perdeu.¹²⁴

A esfera pública fantasma é, certamente, um tipo diferente de espaço. Não se corresponde a territórios urbanos empiricamente identificáveis – embora tampouco seja menos real.¹²⁵ Ela também carrega ameaças e provoca angústias, já que, como escreve Keenan, a esfera pública democrática “pertence por direito aos outros e a ninguém em particular”.¹²⁶ Ameaça, desse modo, a identidade do “homem” – o sujeito moderno – que, nesse espaço, já não pode interpretar a totalidade do mundo social, um significado por si mesmo, como “meu”. Na esfera pública fantasma, o homem é privado do mundo objetivado, distanciado e cognoscível de cuja existência ele depende, e é apresentado, em vez disso, ao desconhecimento, à proximidade da alteridade e, conseqüentemente, à incerteza do eu. Não surpreende que essa esfera pública confronte o humano moderno como um objeto terrível. Como as imagens em *Public Vision*, está perto demais para ser confortável.

Nessa situação, a história da esfera pública perdida pode funcionar de maneira análoga às histórias de capa de uma agorafóbica. A história do público perdido faz o narrador parecer confortável no espaço público, e mesmo devoto a ele – alguém que, afim às figuras da capa de *Variations on a Theme Park*, facilmente se incomoda quando exilado da praça pública. Mas ainda que a história dê a impressão de que o narrador não teme o espaço público, transforma também esse espaço em uma zona segura. A esfera pública perdida é um lugar em que indivíduos privados se reúnem e, do ponto de vista da razão, buscam conhecer o mundo social objetivamente. Lá, como cidadãos, “encontram” o objeto – “a sociedade” – que transcende particularidades e diferenças. Lá, a sociedade se torna possível. Estabelecida, como todas as totalidades imparciais, na perda dos outros, a esfera pública perdida encerra os limites do próprio espaço que, para ser democrático, deve manter-se incompleto.

Lefort analisa o totalitarismo como a tentativa de alcançar um fundamento social sólido. O totalitarismo, afirma, se origina no ódio pela questão no cerne da democracia – a questão que gera o espaço público, mas também assegura que se mantenha para sempre em gestação. O totalitarismo arruína a democracia ao tentar preencher o vazio criado pela revolução democrática e banir a indeterminação do social. Investe o “povo” de um interesse essencial, de uma “unicidade” com a que o Estado se identifica, fechando, então, o espaço público e circunscrevendo-o no que Lefort chama “o abraço carinhoso da boa sociedade”.¹²⁷ O abraço do Estado totalitário acaba com a distância entre o Estado e a sociedade, sufocando qualquer espaço público em que o poder estatal seja colocado em questão, lá onde nossa humanidade comum – a “base das relações entre o *eu* e o *outro*” – é estabelecida e desestabilizada.¹²⁸



Barbara Kruger, *Untitled (You thrive on mistaken identity)*, 1981 (divulgação)

“O abraço carinhoso da boa sociedade” nos alerta dos perigos inerentes à fantasia aparentemente benigna da plenitude social, uma fantasia que nega a pluralidade e o conflito, visto que depende de uma imagem do espaço social determinada por um fundamento autoritário. Essa imagem está vinculada à rígida dicotomia público/privado que consigna as diferenças ao âmbito privado e configura o público como uma esfera universal ou consensual – o espaço

privilegiado da política. Mas a dicotomia público/privado produz outro lugar privilegiado fora do espaço social e, portanto, imune à interrogação política: a posição totalmente estratégica ou, em palavras de Lefort, “o ponto de vista sobre tudo e todos”, a “fantasia de onipotência”.¹²⁹ A segurança dessa divisão público/privado é o que protege o sujeito do espaço público, aquilo que a arte informada por uma crítica feminista da imagem tem tão vigorosamente desafiado, ao insistir na ideia de que identidade e significado são formados no espaço público, questionando, assim, a possibilidade de pontos de vista externos. Laclau escreveu que a principal tarefa da cultura pós-moderna nas lutas democráticas é “transformar as formas de identificação e construção de subjetividade que existem em nossa civilização”.¹³⁰ Quando a arte intervém nas formas de representação por meio das quais os sujeitos se constroem como universais e desprovidos de diferença, não deveríamos acolhê-la – junto à arte envolvida em novos movimentos sociais – como uma contribuição ao aprofundamento e à extensão do espaço público? Especialmente se queremos evitar que o espaço público se converta em uma posse privada, o que frequentemente se empreende hoje em nome da democracia.

Tradução Thiago Ferreira

Revisão técnica Cezar Bartholomeu

O texto foi publicado originalmente em:
Evictions: Art and Spatial Politics. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

NOTAS

1 Huntington é o autor da seção estadunidense de *The Crisis of Democracy*, um estudo publicado pela Trilateral Commission, organização privada fundada em 1973 a fim de construir uma nova ordem mundial controlada pelas democracias liberais da América do Norte, Europa ocidental e Japão. A comissão incluía figuras proeminentes de governos, negócios, da academia e do âmbito profissional. Para uma discussão sobre *The Crisis of Democracy*, ver Alan Wolfe, *Capitalism Shows Its Face: Giving Upon Democracy, Trilateralism: The Trilateral Commission and Elite Planning for World Management*, ed. Holly Sklar. Boston: South End Press, 1980, p. 295-306. Recentemente, neoconservadores adotaram uma nova retórica de democracia que diverge do autoritarismo explícito que Huntington narra. Afirmando defender o espaço público, eles começaram a celebrar o que os jornalistas e estudiosos políticos neoconservadores chamam de “o novo ativismo comunitário” ou “a nova cidadania”. A nova cidadania consiste precisamente em pessoas fazendo demandas ao governo, o que é em si tachado de “excessivo”. O que faz os novos ativistas aceitáveis, é claro, é que eles se mobilizam contra a inserção de serviços sociais – abrigos para os sem-teto, estruturas para pacientes com Aids ou de saúde mental – em seus bairros e, mais amplamente, contra o que os conservadores chamam de “as tiranias do estado terapêutico”. William A. Schambra, *By The People: The Old Values of the New Citizenship*, *Policy Review*, n. 69, verão de 1994: 38. Os interesses dos novos ativistas – não importa quão diverso seja o estado socioeconômico dos vizinhos que eles buscam proteger – podem, portanto, ser agrupados a fim de apoiar três elementos do discurso das políticas urbanas conservadoras: defesa de cortes no gasto

social; a chamada para confiança nos recursos da sociedade civil – a economia capitalista, assim como outras instituições não governamentais – mais que no Estado; depreciação à proteção governamental dos direitos civis, que é culpada pela “degradação da ordem pública” e pelo declínio na “qualidade de vida”. “O projeto de restaurar a sociedade civil”, escreve Schambra, “é uma ponte sobre um dos mais problemáticos abismos na sociedade estadunidense hoje – entre conservadores e o Centro da cidade”. *City Journal* concorda: “Os cidadãos estão se revoltando para exigir que o governo pare de jogar problemas sociais em suas ruas e comece a demonstrar bom senso na preocupação com a qualidade de vida nos bairros da cidade”. Heather MacDonald, *The New Community Activism: Social Justice Comes Full Circle*, *City Journal* 3, n. 4, outono 1993: 44.

2 Ver, por exemplo, Eric Gibson, Jennifer Bartlett and the Crisis of Public Art, *New Criterion* 9, n. 1, set. 1990, p.62-64. A devoção neoconservadora ao direito de acesso ao espaço público geralmente serve, é claro, como uma razão para se censurar uma arte crítica, eliminando financiamento governamental para as artes e privatizando a produção de arte – uma posição descrita em Edward C. Banfield, *The Democratic Muse: Visual Arts and the Public Interest*, New York: Basic Books, 1984.

3 Para uma discussão sobre a linguagem da democracia usada durante o debate em torno de *Tilted Arc*, ver o capítulo *Tilted Arc and The uses of democracy*, em Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

4 Claude Lefort, *The question of democracy. In Democracy and Political Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988: 10.

5 Nancy Fraser, *Rethinking the Public Sphere: a contribution to the critique of actually existing*

democracy. In Craig Calhoun (org.). *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge: MIT Press, 1992: 109.

6 A autora usa a expressão “*actually existing socialism*”, comumente utilizada para se referir às sociedades que empreenderam o socialismo para além de uma perspectiva idealista. [N.T.].

7 Chantal Mouffe, *Pluralism and Modern Democracy: around Carl Schmitt*. In *The Return of the Political*. London: Verso, 1993: 117.

8 Lefort, *The Logic of Totalitarianism*. In *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*. Cambridge: MIT Press, 1986: 279.

9 Claude Lefort, *The Question of Democracy*, 1988, op. cit.: 19.

10 Id., *ibid.*: 17.

11 Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics*. London: Verso, 1985: 122.

12 Id., *ibid.*: 125.

13 Id., *ibid.* Mouffe e Laclau formulam seu conceito de “antagonismo” em distinção tanto a “contradição” quanto a “oposição”, o que designa relações entre objetos – conceituais ou reais – que são identidades plenas. Antagonismo, em contraste, é uma relação que impede a plenitude de uma identidade. Ver Laclau e Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, op. cit.: 124. Mouffe e Laclau também distinguem a negatividade inerente ao conceito de antagonismo da negatividade no sentido dialético do termo. A forma negativa, para eles, não é um momento no desenvolvimento de um conceito que é então reabsorvido em uma unidade superior. É um exterior que afirma uma identidade, mas revela sua contingência. Antagonismo não é

negação a serviço da totalidade, mas a negação de uma totalidade encerrada. Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*. In *New Reflections of Our Time*. London: Verso, 1990: 26.

14 Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, op. cit.: 61.

15 Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*. San Diego: Harcourt Brace & Company, 1948: 296.

16 Etienne Balibar, *What Is a Politics of the Rights of Man?* In *Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx*. New York: Routledge, 1994: 211.

17 No original “*business improvement districts*”, parcerias entre o governo e empresas privadas para projetos de melhoria urbana, que garantem grande grau de participação das empresas no financiamento e nos processos de tomada de decisão sobre a cidade. [N.T.].

18 Uma vez que estou aplicando as ideias de Lefort a uma discussão do discurso urbano contemporâneo, é importante notar que Lefort usa o termo *apropriação* em sentido oposto ao de Henri Lefebvre, cujo conceito de *apropriação* tem sido tão irresistível ao pensamento crítico urbano. Para Lefort, *apropriação* se refere a uma ação do poder de Estado; para Lefebvre, denota uma ação contra tal poder. Essa diferença terminológica não significa que as ideias dos dois escritores são polarizadas. Ao contrário, eles têm certas afinidades. Embora Lefort não esteja escrevendo especificamente sobre o espaço urbano, sua *apropriação* – a ocupação do espaço público ao imbuí-lo de significado absoluto – lembra o que Henri Lefebvre chama de *dominação do espaço* – a designação tecnocrática de usos objetivos que concede coerência ideológica ao espaço. Mais

ainda, a *apropriação* de Lefort e a *dominação* de Lefebvre são similares à noção de “*estratégia*” de Michel de Certeau, como a relação que se torna possível quando um sujeito de poder postula um *lugar* que pode ser delimitado como *algo próprio*. Ver Henri Lefebvre, *The Production of Space*, tradução Donald Nicholson-Smith. Oxford: Basil Blackwell, 1991; e Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998: 99. Os três tipos de ação conferem ao espaço significados e usos adequados e, em sua maneira proprietária, configuram uma relação com o exterior que ameaça esses usos. De fato, de Certeau usa o adjetivo *apropriado* para delinear um espaço – “um lugar apropriado como algo próprio” – que serve de início à “base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos e ameaças”. As ações descritas por Lefort, Lefebvre e de Certeau chamam procedimentos democráticos provisórios: “*expropriação*” (termo que, até onde sei, Lefort não utiliza explicitamente), a “*apropriação*” de Lefebvre e o que de Certeau chama de “*fazer com*”. Nesse contexto, *expropriação* e a *apropriação* de Lefebvre têm significados similares (embora não sejam idênticos). Assim como o *fazer com* de Michel de Certeau, elas implicam uma espécie de ação de desfazer por fora um espaço apropriado (no sentido de adequado), uma ponderação de exclusão e diferenças, e consequente exposição do poder onde foram naturalizadas e obscurecidas.

19 Sam Roberts. *The Public’s Right to Put a Padlock on a Public Space*, *New York Times*, 3 jun., 1991, B1.

20 Fred Siegel, *Reclaiming Our Public Spaces*, *The City Journal* 2, n. 2, primavera 1992, p. 35-45.

21 Sam Roberts. *The Public's Right to Put a Padlock on a Public Space*, op. cit.

22 Fred Siegel, *Reclaiming Our Public Spaces*, op. cit.: 41.

23 Theodor Adorno, *What Does Coming to Terms with the Past Mean?* In *Bitburg in Moral and Political Perspective*, ed. Geoffrey H. Hartman. Bloomington: Indiana University Press, 1986, p. 127-128; traduzido de *Gesammelte Schriften* 10, pt. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, p. 555-572. Adorno continua: "Se se quer combater o antisemitismo entre os indivíduos, não se deve esperar muito do recurso aos fatos, porque eles serão com frequência não admitidos ou serão neutralizados como exceções. Deve-se, em vez disso, direcionar o argumento às pessoas que se deseja abordar. São elas que devem tomar consciência dos mecanismos que provocam seu preconceito racial".

24 Id., *ibid.*: 128.

25 Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989: 128.

26 Id., *ibid.*: 127.

27 A ideia de que a visibilidade de pessoas sem-teto possa reforçar a imagem de um espaço urbano unificado coloca em dúvida um dos pressupostos mais comuns do discurso crítico urbano – que a mera presença de pessoas sem-teto nos espaços públicos desafia a aparência de harmonia que as representações oficiais tentam impor em locais urbanos dominados (faço essa afirmação, por exemplo, no começo de *Uneven Development: Public Art in New York City*, In Rosalyn Deutsche, *Evictions*, op. cit.). A visibilidade dos sem-teto não garante seu reconhecimento social nem legitima os conflitos pelo espaço público; apenas reforça a imagem de um espaço

público essencialmente harmonioso, que legitima o despejo dos sem-teto. Mas suscitar questões sobre as condições e consequências da visibilidade não nega a importância de manter a visibilidade da falta de moradia, visibilidade implicando resistência aos esforços de expulsar pessoas sem-teto do espaço público e coercitivamente distribuí-las em abrigos. A demanda por visibilidade, entendida como a declaração do direito dos sem-teto de viver e trabalhar em espaços públicos, é diferente de um modelo de visibilidade especular, no qual os sem-teto são construídos como objetos para um sujeito observador. A primeira demanda desafia a legitimidade estabelecida, questionando a legalidade do poder de Estado de despejar pessoas de espaços públicos. A presença de pessoas sem-teto pode, então, revelar a presença de poder em lugares como parques, de onde foi anteriormente ofuscado. Assim que o poder se torna visível e abandona seu véu de anonimato, o sem-teto também emerge de sua consignação em uma imagem ideológica para um novo tipo de visibilidade. É imperativo, portanto, lutar contra a possibilidade de que, enquanto o Estado exerce seu monopólio em uma violência legítima e despeja pessoas sem-teto de espaços públicos, tanto o poder do Estado quanto os sem-teto desapareçam na invisibilidade.

28 Ver Krzysztof Wodiczko's *Homeless Projection and the Site of Urban Revitalization*, e *Uneven Development: Public Art in New York City*. In Rosalyn Deutsche, *Evictions*, op. cit.

29 Para um estudo de caso do papel desempenhado pelos parques na gentrificação e no remodelamento urbano, ver Krzysztof Wodiczko's *Homeless Projection and the Site of Urban Revitalization*. In Rosalyn Deutsche. *Evictions*, op. cit.

30 Ver Rosalyn Deutsche, *Uneven development: Public Art in New York City*, op. cit.

31 No original Percent for Art ordinance. Refere-se a programa com garantia legal de que uma porcentagem dos terrenos de obras urbanas financiadas com apoio estatal seja destinada a obras de arte pública. [N.T.].

32 Jerry Allen, *How Art Becomes Public*, 1985; reimpresso em *Going Public: A Field Guide to Developments in Art in Public Places*. Arts Extension Service and the Visual Arts Programm of the National Endowment for the Arts, 1988: 246.

33 Patricia Phillips, *The Public Art Machine: Out of Order*, *Artforum*, 27, dez. 1988: 93.

34 Kathy Halbreich, *Stretching the Terrain: Sketching Twenty Years of Public Art*. In *Going Public: A Field Guide to Developments in Art in Public Places*, op. cit.: 9.

35 Suzanne Lacy, *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys*. In Suzanne Lacy (Org.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995: 20.

36 Jerry Allen, *How Art Becomes Public*, op. cit.: 246.

37 Id., *ibid.*: 250.

38 Harriet F. Senie and Sally Webster (Orgs.). *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*. New York: Harper Collins, 1992: xi.

39 Id., *ibid.*

40 Id., *ibid.*: 171.

41 Michael Sorkin, *Introduction: Variations on a Theme Park*. In Michael Sorkin (Org.). *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: The Noonday Press, 1992: xv.

42 Id., *ibid.*

43 A combinação de maximização de lucros e tendências dessexualizantes no planejamento urbano contemporâneo é manifesto tanto no uso da Disneylândia como modelo para o urbanismo contemporâneo e no papel da Disney Development Company em remodelações urbanas reais. Desde a publicação do livro de Sorin, a Disney se tornou financeira e simbolicamente útil para a parceria forjada atualmente em Nova York entre os interesses imobiliários e os moralistas que desejam reprimir culturas urbanas sexuais. A instrumentalidade da Disney emergiu claramente em recente artigo no *New York Times*, que anunciava a escolha da cidade da Disney Development Company e da Tishman Urban Development Corporation como parte de uma Times Square remodelada: "O projeto de 303 milhões é a parte central dos esforços da cidade e do estado para transformar a rua 42 entre a sétima e oitava avenidas de uma calçada decadente com cafetões eternamente presentes e sex shops numa 8a Avenida, de uma calçada decadente em um chamativo centro de entretenimento orientado para a família... No entanto, talvez o que haja de mais valioso seja o nome da Disney. Em seu esforço de reformar uma vizinhança há tempos sinônimo de perigo urbano e degradação, a cidade agora possui uma parceria que é símbolo de entretenimento saudável mundialmente." Shawn G. Kennedy, *Disney and developer are chosen to build 42nd street Hotel Complex*, *New York Times*, May 12, 1995, B1.

44 Sorkin, *Introduction: Variations on a Theme Park*, op. cit.: xv.

45 "Edge city", expressão popularizada pelo livro homônimo de Joel Garreau, de 1991, refere-se às

grandes concentrações de negócios, *shoppings* e entretenimento fora do Centro das cidades. [N.T.].

46 Para uma análise das funções da retórica preservacionista que acompanhou a remodelação urbana, ver Deutsche, *Architecture of the Evicted*, in *Krzysztof Wodiczko: New York City Tableaux and The Homeless Vehicle Project*, catálogo de exibição. New York: Exit Art, 1989, p. 28-37, reimpresso em *Strategies 3*, 1990, p. 159-183; e Krzysztof Wodiczko's *Homeless Projection and the Site of Urban 'Revitalization*, op. cit.

47 Paul Goldberger, *Bryant Park, An Out-of-Town Experience*, *New York Times*, 3 maio 1992, H34.

48 Whatever Became of the Public Square? *New Designs for a Great Good Place. Harper's*, jul. 1990, p. 49-60.

49 Bruce Robbins, *Introduction: The Public as Phantom*. In Bruce Robbins (Org.). *The Phantom Public Sphere*. (Cultural Politics 5.) Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993: viii.

50 Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, tradução Thomas Burger com assistência de Frederick Lawrence. Cambridge: MIT Press, 1989; originalmente publicado como *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Dannstadt: Hermann Luchterhand Verlag, 1962.

51 Jürgen Habermas, *The Public Sphere: An Encyclopedia Article (1964)*, *New German Critique*, outono 1974, p. 44-55

52 Immanuel Kant, *An Answer to the Question: What is Enlightenment?* In Kant, *Political Writings*, introdução de Hans Reiss, tradução H. B. Nisbet. Cambridge: Cambridge University Press, 1970, p. 54-60.

53 Vito Acconci, *Making Public: The Writing and Reading of Public Space*. The Hague: Uitgever, 1993: 16. Essa publicação acompanhou Vito Acconci: *Models, Projects for Streets, Squares, and Parks*, exposição na galeria Stroom: The Hague's Center for Visual Arts, 1993.

54 Chantal Mouffe, *Democratic Citizenship and the Political Community*. In Chantal Mouffe (Org.). *Dimensions of Radical Democracy: Pluralism, Citizenship, Community*. London: Verso, 1992: 234.

55 Id., *ibid.*: 235.

56 Friedrich Nietzsche. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998: 65-66.

57 Ver Craig Owens, *The Yen for Art*. In Hal Foster (Org.). *Discussions in Contemporary Culture, Discussions in Contemporary Culture*, n. 1, Seattle: Bay Press, 1987: 23.

58 Ver Deutsche, *Uneven Development: Public Art in New York City*, op. cit.

59 Owens discutiu a noção de Alexander Kluge e Oskar Negt de uma esfera pública de oposição em sua fala de 1987 como membro do debate sobre o livro *The Birth and Death of the Viewer: On the Public Function of Art*, na Dia Art Foundation, mas publicou um ensaio completamente diferente no livro *Discussions in Contemporary Culture*, que documenta o debate.

60 Owens, *The Yen for Art*, Op. Cit, p. 20.

61 Fraser, *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, Op. Cit. p. 131.

62 *Public Vision*, exposição do trabalho de Gretchen Bender, Jennifer Bolande, Diane Buckler, Ellen Carey, Nancy Dwyer, Barbara

Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Diane Shea, Cindy Sherman, Laurie Simmons e Peggy Yunque, organizada por Gretchen Bender, Nancy Dwyer e Cindy Sherman na galeria White Columns, Nova York, 1982. A White Columns, durante esse período inovador de sua história, era dirigida por Josh Baer. Gostaria de agradecer a Gretchen Bender por ajudar a reconstruir Public Vision.

63 Para relatos sobre a cegueira de teorias pós-modernas iniciais ao feminismo, ver Jane Weinstock, *A Laugh, A Lass and a Lad, Art in America*, 71, n. 6, verão de 1983, p. 8; e Craig Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, in Hal Foster (Org.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983, pp. 57-82.

64 *The Revolutionary Power of Women's Laughter*, organizada por Jo Anna Isaak na Protetch McNeil, Nova York, 1983.

65 *Difference: On Representation and Sexuality*, organizada por Kate Linker e Jane Weinstock no New Museum of Contemporary Art, Nova York, 1985.

66 Clement Greenberg, *Modernist Painting*. In Gregory Battcock (Org.). *The New Art*. New York: E. P. Dutton & Co., 1966, p. 66-77.

67 Rosalind Krauss, *Cindy Sherman 1975-1993*. New York: Rizzoli, 1993: 192.

68 Judith Williamson, *A Piece of the Action: Images of 'Woman' in the Photography of Cindy Sherman*. In *Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture*. London: Marion Boyars, 1986: 103.

69 Para uma excelente discussão sobre o trabalho inicial de Kruger, especialmente sobre seu uso do pronome *you*, ver Jane Weinstock, *What she*

means, to you, in Barbara Kruger: *We Won't Play Nature to Your Culture*. Catálogo de exposição. London: Institute of Contemporary Art, 1983, p. 12-16.

70 Mark Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*. Cambridge: MIT Press, 1993: 138.

71 Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in Brian Wallis (Org.). *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: New Museum of Contemporary Art and David R. Godine, 1984: 366.

72 Slavoj Žižek, *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*. London: Verso, 1991: 174, n. 38.

73 *Love for Sale: The Words and Pictures of Barbara Kruger*, texto de Kate Linker. New York: Harry N. Abrams: 61.

74 Thomas Keenan, *Windows: of vulnerability*, in Bruce Robbins (Org.). *The Phantom Public Sphere*, op. cit., p. 121-141.

75 Hal Foster, prefácio, in Hal Foster (Org.). *Discussions in Contemporary Culture, Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture, n. 1*. Seattle: Bay Press, 1987.

76 Seguindo a forte resposta crítica que a fala de Crow provocou nos outros palestrantes e nos membros da plateia, ele reescreveu substancialmente o texto para o livro que documenta as discussões na fundação Dia. Entretanto, o ensaio publicado deixa seu conceito de esfera pública essencialmente inalterado, de modo que reunindo o ensaio com a transcrição original da discussão que seguiu o debate, e foi incluída no livro, a posição inicial de Crow pode ser reconstruída

77 Discussion, *The Birth and Death of the Viewer: On the Public Function of Art*, in Hal Foster (Org.). *Discussions in Contemporary Culture, Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture, n. 1*. Seattle: Bay Press, 1987, p. 24.

78 Thomas Crow, *These Collectors, They Talk about Baudrillard Now*, in Foster (Org.). *Discussions in Contemporary Culture*, op. cit.: 1-2. Subsequentes referências a esse ensaio estão indicadas neste texto.

79 Discussion, *The Birth and Death of the Viewer: On the Public Function of Art*, in Hal Foster (Org.). *Discussions in Contemporary Culture, Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture, n. 1*. op. cit.: 26.

80 John Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: "The Body of the Public"*. New Haven: Yale University Press, 1986: 3.

81 O uso de Crow do humanismo cívico a fim de criar uma unidade entre modernismo e as "práticas desmaterializadoras" do final dos anos 1960 é estranha. As últimas práticas foram, afinal de contas, opostas ao próprio aspecto do modernismo – a afirmação da transcendência – por meio do que Crow relaciona o modernismo à estética do humanismo cívico desde o princípio. Crow só pode superar essa contradição ao tratar como dado sua discordância de que as práticas desmaterializadoras procuraram, embora de modo diferente do modernismo, unificar o público de arte. Mas essa discordância – e a consequente assimilação de Crow da crítica da autonomia desenvolvida em 1960 e 1970 aos ideais do humanismo cívico – é por si só muito problemática. Nas décadas de 1960 e 1970, muitos dos artistas que empreenderam uma crítica ao modernismo o fizeram precisamente para questionar, não apoiar, a noção de que em museus ou galerias, os espectadores estão unidos

como "cidadãos da arte". Por exemplo, a obra de Marthe Rosler *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* e seus ensaios – In, Around and Afterthoughts (On Documentary Photography e Looker, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience –, assim como os vários *Gallery-Goers' Residence Profiles*, de Hans Haacke, chamaram a atenção para aspectos de classe, gênero e étnicos nos públicos de arte. Diferentemente de Crow, Rosler e Haacke, não focam na disparidade entre a identidade social dos reais visitantes, por um lado, e o observador supostamente transcendente tratado por instituições estéticas tradicionais, por outro, a fim de definir o espectador ideal como "um padrão contra o qual as várias inadequações dos reais consumidores de arte poderiam ser medidos e criticados". Em vez disso, esses artistas quiseram demonstrar que o espectador transcendente é uma entidade imaginária, uma negação do fato de que o espaço estético está por si só imerso em relações sociais conflituosas. Rosler e Haacke, portanto, questionam a ilusão, perpetuada no esteticismo e no humanismo cívico, de uma unidade abstrata elevada entre as pessoas que poderia realmente pertencer a diferentes lados.

82 Barrell, *The Political Theory of Painting*, op. cit.: 79.

83 Robert R. Wark (Org.). *Reynolds's Discourses on Art*, 2 ed. New Haven: Yale University Press, 1975: 202.

84 Etienne Balibar, "Rights of Man" and "Rights of the Citizen": The Modern Dialectic of Equality and Freedom, in *Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx*, trans. James Swenson. New York: Routledge, 1994: 59.

85 Iris Marion Young, *Impartiality and the Civic Public: Some Implications of Feminist Critiques*

- of Moral and Political Theory, in *Feminism as Critique* (Org.). Seyla Benhabib e Drucilla Cornell. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987: 60.
- 86** Id., *ibid.*
- 87** Id., *ibid.* Aqui, Young cita a crítica de Michael Sandel sobre o sujeito radicalmente deslocado. Ver Michael Sandel, *Liberalism and the Limits of Justice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- 88** Hannah Arendt, *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958: 234.
- 89** Ver a discussão de Samuel Weber da objetividade em *Objectivity Otherwise*, in *Objectivity and Its Other*, Wolfgang Natter et al. (Org.). New York: Guilford Press, 1995, p. 36-37.
- 90** Martin Heidegger, *The Age of the World Picture*, in *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Harper and Row, 1977, p. 115-154.
- 91** Barrel, *The Political Theory of Painting*, op. cit.: 65-66.
- 92** Homi K. Bhabha, *A Good Judge of Character: Men, Metaphors, and the Common Culture*, in Toni Morrison (Org.). *Race-ing justice, Engendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality*, New York: Pantheon Books, 1992: 242.
- 93** Essa depreciação de questões de subjetividade no discurso da arte pública é frequentemente apoiada por discursos urbanos e de arquitetura – os próprios discursos introduzidos no mundo da arte de esquerda nos anos 1980 junto às discussões sobre “o público” para forjar conceitos mais democráticos de arte pública.
- 94** David Trend, *Beyond Resistance: Notes on Community Counter-Practice*. *Afterimage*, abr. 1989: 6.
- 95** Id., *ibid.*
- 96** George Yudice, *For a Practical Aesthetics*, *Social Text* 25/26, 1990: 135.
- 97** Id., *ibid.*: 134.
- 98** Trend, *Beyond Resistance*, op. cit.: 4.
- 99** Id., *ibid.*
- 100** Yudice, *For a Practical Aesthetics*, op. cit.: 135.
- 101** Id., *ibid.*, p. 134.
- 102** Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, in *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 1986: 231. Barbara Kruger citou essa passagem como epígrafe para sua contribuição ao segundo debate sobre “A esfera pública cultural” da Dia Foundation, onde, na semana seguinte à apresentação de Crow, Kruger e Douglas Crimp insistiram, de modos diferentes, na relevância de questões de sexualidade para a esfera pública.
- 103** Edward W Said, *Opponents, Audiences, Constituencies, and Community*, in Hal Foster (Org.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983, p. 135-159.
- 104** Bruce Robbins, *Interdisciplinarity in Public: The Rhetoric of Rhetoric*, *Social Text* 25/26, 1990: 115.
- 105** Ver *Men in Space* e *Boys Town* em *Deutsche, Evictions*, op. cit.
- 106** Adorno, *What Does Coming to Terms with the Past Mean?*, op. cit.: 129.

- 107** Bruce Robbins, Introduction: The Public as Phantom, in Bruce Robbins (Org.). *The Phantom Public Sphere* (Social Text Series on Cultural Politics 5). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- 108** Oskar Negt e Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, tradução Peter Labanyi, Jamie Owen Daniel, e Assenka Oksiloff. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993: 3; originalmente publicado como *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
- 109** Robbins, Introduction: The Public as Phantom, op. cit.: x.
- 110** Id., *ibid.*
- 111** Id., *ibid.*: xxvi.
- 112** Iris Marion Young, Social Movements and the Politics of Difference, in *Justice and the Politics of Difference*. Princeton: Princeton University Press, 1990: 171.
- 113** O lembrete de que diferença é interdependência e, portanto, suscita essas questões, foi feito por William E. Connolly em *Pluralism and Multiculturalism*, um artigo apresentado na conferência Cultural Diversities: On Democracy, Community, and Citizenship, realizada na Bohem Foundation, New York, em fevereiro de 1994.
- 114** Iris Marion Young, The Ideal of Community and the Politics of Difference, in Linda J. Nicholson (Org.). *Feminism/Postmodernism, Thinking Gender Series*. New York: Routledge: 304.
- 115** Thomas Keenan, Windows: Of Vulnerability, in Robbins (Org.). *The Phantom Public Sphere*, op. cit., p. 121-141.
- 116** Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1994: 134.
- 117** Keenan, Windows: Of Vulnerability, op. cit.: 127.
- 118** Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis*, tradução Joan Riviere. New York: Simon and Schuster, 1935: 252.
- 119** Keenan, Windows: Of Vulnerability, op. cit.: 127.
- 120** Joan Copjec e Michael Sorkin, Shrooms: East New York, *Assemblage* 24 ago. 1994: 97.
- 121** Lefort, The Question of Democracy, op. cit.: 18.
- 122** Žižek, *For They Know Not What They Do*, op. cit.: 168.
- 123** Carol Brooks Gardner, Out of Place: Gender, Public Places, and Situational Disadvantage, in Roger Friedland and Deirdre Boden (Orgs.). *NowHere: Space, Time and Modernity*. Berkeley: University of California Press, 1994: 349.
- 124** Id., *ibid.*: 350.
- 125** Ao longo desse ensaio, enquanto examino os debates atuais sobre “espaço público”, eu não apenas questiono o significado do termo *público*, mas problematizo a palavra *espaço*. Como tentei sugerir desde a primeira frase, espaço não é uma categoria óbvia ou monolítica. Um espaço pode ser uma cidade ou um edifício, mas pode ser também, dentre outras coisas, uma identidade ou um discurso. Alguns críticos tentam manter esses espaços separados, transformando a diferença entre eles em uma oposição, tratando o primeiro tipo de espaço como mais “real” que o segundo. Em outras palavras, esses críticos aceitam a oposição

clássica entre extra discursivo e discursivo – logo, entre realidade e pensamento – e mapeiam essa oposição em diferentes categorias de espaço. Uma crítica democrática do espaço deve, eu acho, quebrar com essas dicotomias. Porque nenhum espaço, na medida em que é social, é uma entidade simplesmente dada, segura, autocontida que precede a representação; sua própria identidade como um espaço, sua aparência de completude, é constituída e mantida por meio de relações discursivas que são, por elas mesmas, materiais e espaciais – diferenciações, repressões, subordinações, domesticações, tentativas de exclusões. Em suma, espaço é relacional e, conseqüentemente, como escreve Mark Wigley, “Não há espaço sem violência e não há violência que não seja espacial”. Editorial, *Assemblage* 20, abr. 1993, p. 7. Quando críticos traçam uma oposição entre espaços “reais” ou “concretos”, os quais supostamente são constituídos por processos extra discursivos, e outros espaços que são considerados como meramente “metafóricos” ou “discursivos”, eles não somente restringem drasticamente o campo da “realidade”; eles também ocultam a política por meio da qual o espaço e suas próprias categorias são construídas, pressupondo que o objeto de seus discursos são um campo puramente objetivo, constituído fora de qualquer intervenção discursiva. Referências não problematizadas a espaços reais isolam os espaços em questão de contestação precisamente ao reprimir o fato de que esses espaços são produzidos. Mais que isso, delinear uma oposição hierárquica entre espaços é produzir espaços, uma atividade política mascarada pela afirmação de que se trata simplesmente de um objeto espacial real. Se nosso objetivo é revelar e intervir nas lutas políticas produtoras de espaço, não devemos focar em distinguir

hierarquicamente entre espaços heterogêneos, em pronunciar um espaço como inerentemente mais político que outro, chamando alguns reais e outros metafóricos, ou em defender espaços tradicionais – praças urbanas, por exemplo – contra os supostos riscos à realidade dos novos arranjos sociais – tais como a mídia, sistemas de informação e redes de computadores. Essas abordagens nos impedem de investigar as reais lutas políticas inerentes na produção de *todos* os espaços e de ampliar o campo de lutas para tornar públicos diferentes tipos de espaço.

126 Keenan, *Windows: Of Vulnerability*, op. cit.: 133.

127 Claude Lefort, *Politics and Human Rights*, in *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*. Cambridge: MIT Press, 1986: 270.

128 Recentemente, Jacques Derrida escreveu algo similar sobre o totalitarismo, quando, em outro contexto, ele especulou que o totalitarismo se origina no terror inspirado por um fantasma. Jacques Derrida, *Espectros de Marx: O Estado da dúvida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. Derrida se refere a um fantasma diferente – não a esfera pública fantasma, mas o “espectro do comunismo”. Ao definir comunismo como um espectro, Derrida relembra a famosa frase de abertura do *Manifesto Comunista*: “Um espectro assombra a Europa – o espectro do comunismo”. Diferentemente de Marx e Engels, entretanto, falando de uma conjuntura histórica diferente, Derrida escreve sobre o medo que esse espectro convocou não nos adversários do comunismo, mas em seus proponentes. Derrida gera uma inflexão desconstrutiva no anúncio

do *Manifesto*. Para ele, espectralidade é uma característica constitutiva do comunismo. O comunismo é destruído ao ser realizado porque ele só existe em um espaço-tempo desarticulado; não está nunca presente, mas “sempre por vir”. Nesse sentido, o comunismo representa uma força desestabilizadora que torna uma sociedade totalmente constituída impossível e, portanto, promete diferentes soluções para problemas sociais. Essa promessa não é, entretanto, direcionada ou ligada a um ideal – algo conhecido, porém ainda não presente. Em vez disso, ele existe somente quando a sociedade é um problema em si – aberta a futuros desconhecidos, incapaz de alcançar qualquer completude ideal. O totalitarismo é a tentativa de completude. É a consequência de um esforço de fugir da incompletude essencial da sociedade e promover “a presença real do espectro, logo o fim do espectral”. O totalitarismo, diz Derrida, é “a realização monstruosa” de um espectro. Pelo mesmo motivo, entretanto, o colapso do totalitarismo não significa que o comunismo foi realizado. Ao contrário, ele é liberado de sua realização monstruosa para surgir como um fantasma que assombra sociedades capitalistas. Derrida compara o espectro do comunismo à democracia. O comunismo, escreve ele, “distingue-se, como a *democracia mesma*, de todo presente vivo como plenitude da presença a si, como totalidade de uma presença efetivamente idêntica a si mesma”. Nesse ponto, a análise de Derrida parece paralela à de Lefort: o totalitarismo, uma tentativa de esconjurar a democracia, nasce de um desconforto com a ideia de que as incertezas da democracia não podem ser finalmente resolvidas sem sua destruição. Slavoj Zizek argumentou recentemente, entretanto, que Derrida concebe o espectro como um “estrato ‘elevado’ da realidade (...) que persiste em seu

Além” e é, por si mesmo, uma posituação. Para Zizek, o espectro de Derrida outorga a condição de “quase ser” a um vazio e é, assim, uma tentativa de fuga de algo ainda mais assustador – “o abismo da liberdade”. Ver Slavoj Zizek, Introdução, in Slavoj Zizek (Org.). *Mapping Ideology*. London: Verso, 1994, p. 1-33.

129 Lefort, *Politics and Human Rights*, op. cit.: 270.

130 Ernesto Laclau, *Building a New Left*, in *New Reflections on the Revolution of Our Time*. London: Verso, 1990: 190.

131 Claude Lefort, *Politics and Human Rights*, in *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*. Cambridge: MIT Press, 1986: 270

Rosalyn Deutsche é professora de arte moderna e contemporânea, teoria urbana e teoria feminista no departamento de história da arte e arqueologia da Universidade de Columbia, Nova York. Seus principais pontos de trabalho são arte e esfera pública, arte e teorias feministas, arte e guerra. Publicou ativamente nas revistas *October*, *Art in America*, *Artforum*, *Grey Room*, entre outras. É autora do livro *Evictions: art and spatial politics* (The MIT Press, 1996) e *Hiroshima after Iraq: three studies in art and war* (Columbia University Press, 2010).