

Ativismo versus antagonismo: arte socialmente engajada, de Bourriaud a Bishop e além¹

Activism vs. antagonism: socially engaged art from Bourriaud to Bishop and beyond

Jason Miller

Tradução de

Milena Batista Durante

 0000-0003-3420-7061

milenabatistadurante@gmail.com

Resumo

O autor analisa a crítica da historiadora da arte Claire Bishop ao conceito de estética relacional criado pelo curador Nicolas Bourriaud, em sua tentativa de teorização inicial das práticas coletivas, colaborativas e/ou participativas de crescente importância a partir dos anos 1990. Bishop propõe teoria alternativa: o antagonismo relacional. O posicionamento crítico do autor demonstra as complexas e problemáticas relações da utilização do conceito de antagonismo, de Chantal Mouffe, proveniente do campo político, ao ser transposto ao campo estético, conforme realizado por Bishop. Também aponta como o aspecto da conscientização pela estética, na perspectiva da historiadora da arte, prevalece em detrimento do ético. Inclui, ainda, contribuições de Mouffe em sua perspectiva estética e política das questões discutidas, e a separação por parte da crítica entre os conceitos de agonismo e antagonismo. Desse modo, o influente artigo de Bishop “Antagonismo e estética relacional” é discutido na complexa interação entre “socialidade, política, ética e estética”, trazendo questionamentos e posicionamentos importantes, especialmente no que concerne ao lugar do ético na crítica contemporânea.

Palavras-chave

Estética relacional. Antagonismo. Arte socialmente engajada.
Arte participativa. Crítica de arte.

¹ Originalmente publicado em *Field – A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, n. 3, Inverno 2016.

Abstract

The author analyzes art historian Claire Bishop's critique to the concept of relational aesthetics, initially established by curator Nicolas Bourriaud, in his attempt to debate collective, collaborative and/or participatory practices which became increasingly important in the 1990s. Bishop proposes an alternative theory: relational antagonism. The author's critique demonstrates the complex and problematic passage of Chantal Mouffe's concept of antagonism from the political to the aesthetic, according to Bishop's use, and the prevailing aspect of conscience-raising through aesthetics in detriment of the ethical in Bishop's approach. The author also includes Mouffe's own perspective of the aesthetic and political issues discussed, and her separation between the concepts of agonism and antagonism. Thus, Bishop's influential "Antagonism and relational aesthetics" is discussed in the complex interaction between "sociality, politics, ethics, and aesthetics", bringing important questionings and positions, especially in terms of the place of ethics in contemporary criticism.

Keywords

*Relational aesthetics. Antagonism. Socially engaged art.
Participatory art. Art criticism.*

Enquanto o peso sociopolítico da arte parecia limitado pelas teorias do formalismo estético em voga, o artista contemporâneo se engaja em uma ampla variedade de práticas, muitas delas guardando pouca semelhança com os meios artísticos tradicionais. Enquanto o modernista desencantado estava pronto para salvaguardar o estético das invasões corruptoras da indústria cultural orientada para o mercado, o artista contemporâneo está ávido demais a se aventurar profundamente nas águas do ativismo político, do engajamento social e do diálogo público. Enquanto o campo da crítica já esteve limitado àqueles objetos designados como arte pelos espaços institucionalizados do museu ou da galeria, o crítico contemporâneo precisa se adaptar à proposição de que a arte é principalmente uma *atividade*, e toma a forma de refeições compartilhadas, oficinas de alfabetização, hortas comunitárias e afins. De modo semelhante, tal mudança na arte contemporânea levou muitos críticos a perguntar, de uma forma ou de outra: Onde está a arte? Como interpreto e avalio essas atividades *como arte*?

O conceito de “estética relacional”, apresentado por Nicolas Bourriaud (2009) no livro de título epônimo, foi uma tentativa inicial e influente de teorizar a chamada virada social nas práticas artísticas. Nessa breve mas ambiciosa exposição, a abordagem de Bourriaud sobre a estética relacional é tanto descritiva, respondendo à proliferação de obras de arte produzidas nos anos 1990 que buscavam habilitar várias formas de relação social, quanto prescritiva, defendendo uma concepção expandida das obras de arte para além da ontologia centrada no objeto, e largamente comercializada, que a precedia. Enquanto, porém, o escopo de práticas artísticas se expandia para incluir arte “participativa”, “ativista”, de “pós-produção”, “comunitária” ou “dialógica”, permaneciam filosoficamente tanto notáveis confusões quanto uma resistência dominante ao que podemos nos referir de modo amplo como arte “socialmente engajada”.

Uma narrativa comumente aceita entre os literatos do mundo da arte é que essa *arty party* (como Hal Foster (2003) notoriamente a batizou) acabou quando a crítica de arte chegou à cena para lançar uma luz de sobriedade sobre a valorização acrítica que a estética relacional faz da participação social na arte (p. 22). Ao lado do interruptor está Claire Bishop, em sua afirmação de que a expansão da arte relacional vai muito bem, com a exceção de que, na visão de Bourriaud, “a qualidade das relações na estética relacional nunca é examinada ou

posta em questão” (Bishop, 2011, p. 120).^{NT,2} Notadamente, Bishop não aborda a (já questionável) ontologia da estética relacional em si. Em vez disso, aproveita-se da deficiência normativa da abordagem de Bourriaud, que não elabora sobre a avaliação de tais relações *como arte*.

Ainda que o trabalho de artistas como Rirkrit Tiravanija, Félix González-Torres, Gabriel Orozco, Pierre Huyghe, Liam Gillick, Maurizio Cattelan e muitos outros tenha em larga medida mantido, senão pronunciado, as características da arte relacional ou socialmente engajada, essa crítica – vamos chamá-la de *crítica normativa* – abriu passagem a um conceito alternativo, o “antagonismo relacional”, que defende a disrupção e o conflito como ideais estéticos. Meu objetivo aqui não é desconsiderar a relevância do antagonismo estético, mas mostrar que ele não está menos sujeito à crítica normativa. Dada a preocupação de Bishop de que a arte socialmente engajada “tenha em grande medida se eximido da crítica de arte”, podemos, da mesma maneira, insistir que a arte antagonística tampouco se exime da crítica social e ética, e que a estética está indissociavelmente vinculada ao ético, ainda que de modo problemático. Meu objetivo também não é defender a abordagem de Bourriaud sobre a estética relacional (na verdade, tenho minhas reservas a seu respeito). Em vez disso, gostaria de defender, de modo mais geral, uma concepção de arte socialmente engajada em que a complexa interação entre socialidade, política, ética e estética opera como catalisador, e não como obstáculo, à avaliação crítica da arte.

Particularidades da estética relacional

O argumento ontológico da estética relacional busca, acima de tudo, expandir os limites que definem a arte para além dos objetos materiais e incluir o conjunto de relações humanas estabelecidas pela produção e recepção da arte. Seu “horizonte teórico”, conforme Bourriaud (2009, p. 19) coloca em sua prosa caracteristicamente opaca, é “a esfera das interações humanas e seu

^{NT} O artigo Antagonismo e estética relacional, de Claire Bishop, foi publicado em português na revista *Tatuí* em 2011 e está disponível em: <http://www.revistatatui.com.br/edicao/revista-tatui-12/>. Acesso em 23 out. 2023.

² Bishop desenvolve essa crítica em publicação mais recente, *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, de 2012. Entretanto, conforme abordarei a seguir, sua posição em relação a sua crítica original muda consideravelmente no livro mais recente.

contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*". Em vez de um objeto específico e singular, a obra de arte é compreendida como "um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito" (p. 31). Assim, quando Rirkrit Tiravanija monta uma cozinha *pop-up* na Bienal de Veneza, ou quando Félix González-Torres convida o público a pegar doces de uma pilha no canto de uma galeria, estamos sendo convocados a considerar obra de arte não o doce ou o prato servido, mas os vários modos de participação, interação, troca e relações que tais obras implicam. De acordo com Bourriaud (p. 149), nesses casos devemos perguntar: "Esta obra me autoriza ao diálogo? Poderia eu, e de que forma, existir no espaço que ela define?".

Por um lado, Bourriaud situa a estética relacional na linha conceitual do Fluxus, Dadaísmo e Situacionismo. Referindo-se especificamente ao surgimento dos "*happenings*" ou "situações" nos anos 1960, Bourriaud posiciona a arte relacional como herdeira do *éthos* coletivista e anticonsumista de uma vanguarda que a antecedeu. Também Bourriaud identifica a estética relacional a uma corrente do modernismo que rejeita a ideia de autonomia estética em favor de uma crítica das condições sociais ao estilo marxista, em que o objetivo é derrubar a distinção burguesa entre arte "pura" e "política" (Benjamin, 1970). Ampliando o conceito de Marx de "interstício social", Bourriaud situa a obra de arte relacional no espaço liminar entre estética e política, em que a possibilidade de novas formas de interação e engajamento pode começar a se desenvolver. Nesse sentido, Bourriaud leva adiante o legado marxista de produção estética que se estende de Walter Benjamin a Roland Barthes, passando por Terry Eagleton. Longe, aliás, de sinalizar uma ruptura radical com o discurso do modernismo, o surgimento da arte relacional é tomado como um testemunho de que a modernidade "não está morta". Se compreendermos que "moderno" implica "o gosto pela experiência estética e pelo pensamento capaz de se aventurar" (Bourriaud, 2009, p. 62), a estética relacional pode ser interpretada como a mais recente manifestação do apelo modernista a processos artísticos experimentais e principal ponto de resistência à política da indústria cultural orientada para a geração de *commodities*.

Por outro lado, Bourriaud (2009, p. 61) insiste que a estética relacional "não é o *revival* de nenhum movimento" nem "o retorno a nenhum estilo". Considerando que a intersubjetividade e a interação tenham indubitavelmente contribuído para a constituição de várias práticas de vanguarda,

Bourriaud entretanto argumenta que a atual geração de artistas relacionais trata a intersubjetividade e a interação não como “artifícios teóricos em voga” nem como “coadjuvantes (pretextos) para uma prática tradicional da arte”, mas como “os principais elementos a dar forma à sua atividade” (p. 62). Além disso, Bourriaud sustenta que a arte relacional se posiciona de modo único, tanto histórica quanto conceitualmente, para evitar não só o utopismo ingênuo de uma arte vanguardista anterior, mas também o pessimismo arraigado da antiestética pós-duchampiana. Em primeiro lugar, as relações são primariamente *estéticas*: elas oferecem oportunidades abertas para a troca, em vez de fórmulas prescritas direcionadas à reforma social concreta. O que oferece alguma clareza ao argumento aparentemente contraintuitivo de que a estética relacional não representa uma teoria da arte, mas uma teoria da *forma*, uma vez que a “forma” é definida em termos dos encontros humanos desencadeados pelas obras. Do mesmo modo, essas relações estéticas privilegiam a construção de experiências compartilhadas em lugar da estratégia desconstrutivista que reduz todas as formas de experiência à aparência e ao espetáculo.³ Assim, Bourriaud promove a estética relacional como uma “alternativa desejável ao pensamento depressivo, autoritário e reacionário que, pelo menos na França, se apresenta como teoria da arte sob a forma de uma recobrada ‘sensatez’” (p. 62). É uma estética modernista-marxista com um toque de otimismo.

Críticas normativas à estética relacional

É importante compreender *Estética Relacional* não como uma teoria da arte relacional em sua plenitude, mas como um pequeno texto curatorial de práticas artísticas participativas emergentes que Bourriaud apresentou na exposição *Traffic*, de 1996, no CAPC Musée d’Art Contemporain de Bordeaux. Como tal, mesmo os leitores simpatizantes da teoria de Bourriaud, estão corretos em notar sua análise um tanto apressada de uma tendência global evidente na arte dos anos 1990. Conforme Grant Kester (2011, p. 30) observa,

³ Aqui reside a distinção entre estética relacional e o conceito de Guy Debord de “situação” como força disruptiva (Cf. Bourriaud, 2009, p. 119-120).

Ainda que a escrita de Bourriaud seja envolvente, ela é altamente esquemática. Além disso, ele oferece poucas leituras substantivas sobre projetos específicos. Como resultado, é difícil determinar o que exatamente constitui o conteúdo estético de uma dada obra relacional.⁴

Também há dificuldades conceituais não resolvidas na análise de Bourriaud, a começar por seu argumento ontológico principal de que a obra de arte relacional é *apenas* o conjunto de relações sociais produzidas pelo trabalho. Se a obra de arte é idêntica a suas propriedades emergentes (ou seja, relações produzidas), o que é a obra *em si*? Qual é a coisa que produz essas relações? Tomemos qualquer uma das obras da série Sem Título de Félix González-Torres como exemplo. Se o trabalho consiste no ato de participação em si – *pegar* o doce – então qual é o *status* da pilha de doces no canto da galeria? Ou de qualquer um dos doces individualmente? E, como caracterizamos essas relações esteticamente? O que nelas nos permite distinguir arte de não arte?

Os críticos estão certos, entretanto, ao deixar de lado essas questões definidoras um tanto estéreis na tese de Bourriaud e focalizar, em vez disso, a dificuldade mais interessante da avaliação da arte relacional. Afinal de contas, como exatamente devemos avaliar o êxito ou o fracasso estético de uma pilha de doces em uma galeria? Pelo grau de participação? Quanto mais doces forem retirados da pilha, melhor a arte? Vista sob essa perspectiva, a loquaz banalização da estética relacional feita por Foster (2003, p. 22) faz sentido, já que se “tudo parece ser uma interatividade feliz”, parece não haver base *estética* com que se possa avaliar a arte relacional. Em todo caso, a crítica à estética relacional de Claire Bishop (2011, p. 120), mais sólida e sustentada, também é motivada por essa preocupação – “Bourriaud”, afirma, “quer igualar o julgamento estético ao julgamento ético-político das relações produzidas por uma obra de arte. Mas como medimos ou comparamos essas relações?”. Ainda que se considere discernível a abordagem descritiva de Bourriaud da virada gestáltica que passa da produção à participação em um grupo específico de artistas, ele falha em estabelecer qualquer tipo de critério para avaliar essas obras. “Se a arte relacional

⁴ De modo semelhante, Liam Gillick (2006, p. 96) admite que o livro contém contradições enormes e problemas sérios de incompatibilidade em relação a artistas repetidamente colocados na mesma lista como exemplos de certas tendências.

produz relações humanas”, Bishop aponta corretamente, “então a próxima pergunta lógica a se fazer é quais tipos de relações estão sendo produzidos, para quem e por quê” (p. 120).

A crítica normativa opera na premissa do senso comum de que nem todas as relações merecem ser celebradas, em termos estéticos ou não. Uma coisa é defender a condição de ser relacional [*relationality*] como uma ferramenta conceitual para identificar obras de arte que não necessariamente parecem obras de arte: uma rede pendurada no jardim do MoMA, contação de histórias em uma praça pública em Copenhague, casamentos de mentira, entrevistas gravadas, *game shows* televisivos, oficinas de alfabetização ou, ainda, galinhas bêbadas de uísque. Mas outra bem diferente é enaltecer a condição de ser relacional [*relationality*] como um bem em si, posto que a exploração, a humilhação e o abuso físico e psicológico também são relações humanas embora, presumivelmente, não o tipo de relação que os artistas relacionais querem endossar ou possibilitar. Assim, não podemos simplesmente colar o ético ao estético sob a rubrica de arte “relacional”. A natureza qualitativa da relação precisa, em algum sentido, ter relevância para o valor estético do trabalho. Também é relevante quem está envolvido ou é afetado pela arte relacional. Se a única comunidade fomentada pela obra de Tiravanija é, conforme Bishop (2011) afirma, formada por iniciados do mundo da arte que “têm algo em comum”, então isso certamente é relevante para a qualidade de sua obra.

Antagonismo relacional

Conforme vimos, a crítica normativa de Bishop identifica uma deficiência fundamental na visão de Bourriaud da estética relacional. Ao desviar essa crítica em direção a sua visão de arte socialmente engajada, entretanto, Bishop desfaz uma importante distinção entre o argumento empírico (de que Bourriaud não antecipa de fato preocupações avaliativas relevantes) e o argumento conceitual (de que à estética relacional faltam recursos teóricos para enfrentar essa objeção). Reconhecer essa lacuna na teoria da estética relacional não nos condiciona a abandonar a teoria como um todo, a não ser que Bishop possa demonstrar que tal deficiência é fundamental para a teoria em si. Essa, no entanto, não é a sua tática. Em vez disso, ela explora a crítica à estética relacional como ponto de

partida para sua abordagem alternativa de uma arte socialmente engajada: o *antagonismo estético*. A lógica de seu argumento é basicamente esta: dada a ausência de qualquer critério estético para a avaliação da estética relacional, uma teoria concorrente que privilegie estratégias estéticas de dissonância, subversão e ruptura é, de fato, a alternativa teórica mais viável.

Como exatamente, porém, essa abordagem proposta de antagonismo relacional escapa da crítica normativa? Para Bishop e outros defensores do antagonismo estético, ela é um compromisso mais autêntico com a “abertura” dessas obras, um tributo ao que Jacques Rancière denomina espectador emancipado (Rancière, Elliott, 2009). Talvez isso também absolva muito facilmente o artista das implicações éticas de seu trabalho. Ao se afastar da virada ética na arte, entretanto, a alternativa proposta não inscreveria muito facilmente a avaliação desse trabalho no domínio familiar da estética? Bishop (2008, p. 155) tem razão quando afirma, em relação à arte relacional, que “boas intenções não devem conferir imunidade à análise crítica”. Mas tampouco as consequências do antagonismo deveriam ser impermeáveis à análise ética simplesmente pelo fato de estarmos tratando de obras de arte.

Entre os artistas-provocadores preferidos de Bishop estão os contemporâneos Santiago Sierra e Thomas Hirschhorn. Os trabalhos performáticos de Sierra são interativos em algum sentido, mas se baseiam nas desigualdades fundamentais entre artista, *performer* e espectador. Na verdade, quaisquer ideais de diálogo e participação democrática são visivelmente deixados de lado nessas obras, enfatizando, em seu lugar, as relações de troca abusiva entre Sierra e os trabalhadores a quem paga para realizar tarefas desumanizadoras, conforme indicam suas performances habilmente intituladas: *160cm Line Tattooed on Four People* (2000); *Workers Paid to Remain inside Cardboard Boxes* (1996-1998); *A Person Paid for 360 Continuous Working Hours* (2000); e (ainda mais encantador) *Ten People Paid to Masturbate* (2000).

Para Bishop, o antagonismo pronunciado da obra de Sierra ilustra precisamente a falácia da sacralização da condição de ser relacional [*relationality*] como boa em si. Sua arte pretende ressaltar a condição de que relações humanas reais são frequentemente abusivas e desumanizadoras. Ela se propõe a dissipar a fumaça que embaçava a visão utopista da estética relacional e nos despertar para o que está realmente acontecendo. Em contraste com a atmosfera feliz da cozinha de Tiravanija que prepara as sopas, Sierra está lá para oferecer um lembrete

sério de que não existe almoço grátis: “tudo e todos têm seu preço” (Bishop, 2011, p. 125). O antagonismo relacional, portanto, reivindica aquilo que constitui a resposta estética apropriada a tais mazelas sociais. Em vez de construir modos alternativos de discurso e engajamento, a estratégia de Sierra é reproduzir essas mazelas como um espetáculo que exige reconhecimento crítico. Ao fazer isso, o antagonismo estético afirma nos livrar do intervencionismo ingênuo e transportar-nos à elevação da consciência crítica, do idealismo utópico para um “realismo etnográfico”, enquanto – conforme a explicação de Bishop (p. 125) – o resultado das ações de Sierra “forma um indicador da realidade econômica e social do lugar em que trabalha”.

Claramente, esses argumentos carregaram pesadas premissas normativas próprias. A obra de Sierra não transcende a ética mas, em vez disso, carrega uma injunção moral (implícita) na direção da consciência crítica. Na verdade, uma arte que evoca “sensações de mal-estar e desconforto em vez de pertencimento” tem valor estético apenas em relação ao valor ético presumido da elevação de consciência por meio dessas sensações. De modo semelhante, a preferência estética por uma arte que reconheça a impossibilidade da “microutopia” e, em seu lugar, *sustente* “uma tensão entre espectadores, participantes e contexto” reflete um juízo normativo a respeito dos méritos éticos do antagonismo sobre o consenso (Bishop, 2011, p. 125). É, portanto, importante observar que a tentativa de Bishop de reafirmar o estético na arte socialmente engajada não implica que o estético se sobreponha ao ético, mas, em vez disso, que um imperativo ético de segunda ordem em favor da consciência crítica se sobrepõe a quaisquer preocupações éticas de primeira ordem sobre a natureza das relações estéticas. Baseadas nessa premissa, aparentes violações éticas encenadas na obra de Sierra são defendidas em nome da arte. A exploração esteticamente executada é presumida não apenas como qualitativamente distinta da exploração como tal, mas eticamente privilegiada, uma vez que se situa no campo mais vasto de elevar consciências por meio da provocação artística.

Consideremos a força normativa por trás desses argumentos. Ela deriva, em grande parte, do influente conceito de “antagonismo” político, de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (1985), apresentado em sua publicação *Hegemonia e estratégia socialista*, de 1985. É uma tentativa ambiciosa de retificar as estratégias fracassadas de reforma social da esquerda pela teoria pós-estruturalista de democracia radical. Essa abordagem sinaliza um rompimento explícito com o

discurso de Habermas de “consenso” como princípio regulativo da democracia deliberativa. A diferença (ou seja, a falta de consenso), conforme argumentam, é um elemento constitutivo de qualquer sociedade caracterizada por multiculturalismo e pluralismo de valores. Uma democracia radical, portanto, é aquela que tem como objetivo não eliminar, mas incluir e promover essa tensão como uma força política produtiva que “exclui qualquer possibilidade de reconciliação final, de qualquer tipo de consenso racional, de um ‘nós’ totalmente inclusivo” (Laclau, Mouffe, 1985). Bishop (2011, p. 121) adota tanto o princípio quanto a linguagem dessa abordagem:

Laclau e Mouffe afirmam que uma sociedade democrática em pleno funcionamento não é aquela em que todo o antagonismo desapareceu, mas aquela em que novas fronteiras políticas são constantemente traçadas e colocadas em debate – em outras palavras, sociedade democrática é aquela em que as relações de conflito são *sustentadas* e não apagadas.

O interesse primordial de Bishop, entretanto, está na tradução do progressismo político ao estético. Ao enquadrar a estética relacional como um equivalente estético de uma política retrógrada baseada no consenso, Bishop dá continuidade à identificação do antagonismo relacional, caracterizado por relações de dissenso, fricção, perturbação, instabilidade, conflito, e assim por diante, como o equivalente estético à política do antagonismo.

Mais recentemente, entretanto, Mouffe tentou esclarecer algumas das implicações estéticas do antagonismo político. Essas observações refletem uma tentativa mais geral de distinguir entre antagonismo, entendido como valoração acrítica do conflito pelo conflito, e o que ela atualmente denomina agonismo, trazido para enfatizar a importância da discordância e da diferença como formas democraticamente produtivas de engajamento social. Conforme Mouffe (2005, p. 153) explica, “agonismo é a relação ‘nós/eles’ em que as partes conflitantes, mesmo reconhecendo que não há solução racional para seu conflito, ainda assim reconhecem a legitimidade de seus oponentes”.

No contexto da prática estética, isso significa que “de acordo com a abordagem agonística, a arte crítica é a arte que fomenta dissenso; que torna visível o que o consenso dominante tende a obscurecer e obliterar”. Seu esclarecimento continua, entretanto, afirmando que isso não significa que a arte crítica “consista apenas de manifestações de recusa” (Mouffe, 2005, p. 162). Esse

pessimismo pode tomar diferentes formas, mas, acima de tudo, Mouffe se preocupa com o fato de que a arte crítica de hoje muito prontamente descarte “a importância de propor novos modos de coexistência, de contribuir para a construção de novas formas de identidade coletiva”⁵ (p. 162). E afirma ainda:

Essa perspectiva, ao mesmo tempo que se diz muito radical, permanece presa num quadro bastante determinista, cujo gesto negativo é, em si, suficiente para provocar o surgimento de uma nova forma de subjetividade; como se essa subjetividade já estivesse latente, pronta para emergir assim que o peso da ideologia dominante tivesse sido banido. Tal concepção é, a meu ver, completamente antipolítica (Mouffe, 2013, p. 190-191).

Mouffe, por sua vez, defende uma abordagem pluralística, em que o potencial crítico da arte não se limite a respostas estritamente negativas e reacionárias, mas também assuma a responsabilidade de propor novos modelos de política e novos modos de identidade coletiva.

A resposta de Mouffe aponta exatamente para o que havia se perdido na tradução do político ao estético na concepção de Bishop de antagonismo estético. Em poucas palavras, ela confunde cinismo com ceticismo crítico. A “tensão” em tais obras é vista não como um ímpeto produtivo, mas como um testemunho sombrio do fato de que *o mundo é assim*. Mesmo que a obra de Sierra tenha êxito em frustrar a premissa ingênua do potencial emancipatório da arte, ela falha como equivalente estético à política do antagonismo que, em última instância, objetiva um ideal mais robusto de relações democráticas. Não é antagonismo, mas *niilismo*, o que para Bishop estrutura a virtude estética dessas obras. É uma declaração da impotência sociopolítica da arte que ecoa na admissão fatalista de Sierra: “Eu não posso mudar nada [...] Não acredito na possibilidade de mudança” (Bishop, 2011, p. 126).

⁵ Especialmente relevante para esse debate (embora não discutido explicitamente aqui) é a questão que concerne à relação de arte crítica e indústria cultural. Aqui também, Mouffe é cética em relação a uma “estratégia de recusa” ilimitada, em que se refira a toda e qualquer prática artística, em contexto comercial ou institucional, como cooptada ou comprometida: “Os museus, por exemplo, podem, sob certas condições, proporcionar espaços para uma confrontação agonística, e é um erro acreditar que os artistas que optam por trabalhar com essas instituições não podem desempenhar um papel crítico e que são automaticamente recuperados pelo sistema”, afirma Mouffe (2019).

Paradoxalmente, em vez de oferecer a base normativa para o antagonismo relacional, Mouffe indica por que o conceito de antagonismo – político ou estético – está ele mesmo sujeito à crítica normativa. A crítica normativa pode, portanto, ser reformulada e aplicada à arte antagonística por meio da pergunta: Qual é o valor ético do antagonismo estético? Conforme vimos no caso da obra de Sierra, a questão tem uma urgência adicional, já que o que está em jogo é a possibilidade de se justificar a exploração sob condições estetizadas. Coloca-se a questão sobre como distinguimos o objeto crítico do objeto criticado. E, de fato, essa questão ética vem ocupando o cerne de uma resposta crítica à obra de Sierra:

O trabalho de Sierra não é simbólico, não é simplesmente *sobre* a opressão, ele é opressivo em si mesmo. Mais uma vez, aquele defensor hipotético de Sierra pode dizer que seu trabalho faz isso para não se eximir das crueldades do mercado de trabalho. Mas por que rememorar algo para dizer que está errado? Além disso, por que simplesmente parar de dizer que isso é errado, algo que qualquer um desprovido de importância pode fazer e, em vez disso, não tentar ajudar a transformar essas relações sociais? (Menick, 2002, p. 182).

E como devemos – se é que *devemos* – avaliar a reprodução mimética das relações de exploração como uma relação *estética*? Independentemente do modo como responderemos a essa questão, não devemos nos basear nas boas intenções do artista. Consideremos a obra da artista italiana de performance Vanessa Beecroft. Como boa parte de seu trabalho, sua performance *VB61, Still Death! Darfur Still Deaf?* (2007) realizada na 52ª Bienal de Veneza, aborda explicitamente o problema dos refugiados sudaneses. Para a performance de três horas de duração, a artista convoca um grupo de cerca de 30 mulheres sudanesas (todas pintadas de preto) para se fingir de mortas no chão de lona branca à medida que ela (a supervisora) alterna sua participação entre ativa e passiva: em um momento move-se em meio aos corpos inertes encharcando-os com borrifadas de sangue falso vermelho brilhante e, no outro, finge indiferença.

O trabalho é agressivamente antagonístico. É uma cena horrorosa, altamente carregada de conteúdos políticos pesados e explícitos, roteirizada para evocar a máxima sensação de perturbação e desconforto no público. Sua *raison d'être* moral é forçar o espectador a se confrontar com os horrores do genocídio em

Darfur. Mas e o seu mérito estético? Estaria garantido apenas por seu caráter antagonístico? Do ponto de vista do espectador, é necessário perguntar se a sensação de desconforto é (conforme pretendido) uma consequência do confronto entre nossa indiferença moral e o horror real ou (o que é mais provável) uma consequência do espetáculo problemático que é uma artista mulher, branca e de meia-idade, simulando um genocídio sangrento sobre corpos negros imóveis de pessoas refugiadas. Na verdade, o papel de *voyeur*-provocadora definido pela própria artista pretende romper com uma ordem estabelecida e enfatizar as falhas da consciência coletiva. Pode-se, porém, igualmente interpretar a controvérsia em seu trabalho de que existe uma falha em não refletir suficientemente sobre as implicações éticas de suas práticas artísticas. A crítica Suzie Walsh (2007) observa, de modo contundente, que “ao se distanciar de modo seguro em vez de provocar o público [...] Beecroft não parece consciente de que essa recusa em envolver mais profundamente ela mesma e o público, perpetua a separação e o descolamento que o próprio trabalho supostamente critica”.

De modo semelhante àquele em que a estética relacional falha em sua avaliação não reflexiva da relacionalidade [*relationality*] como virtude estética, Beecroft está alheia ou indiferente às dimensões éticas de uma performance estética que busca disseminar uma ética da consciência através de um antagonismo grosseiro. Consequentemente, a falha estética de *VB61, Still Death! Darfur Still Deaf?* está vinculada a sua falha como estímulo ético. Deixadas de lado as boas intenções, as sensações de choque e perturbação produzidas pela performance falham em suscitar uma resposta moral convincente.

A insensibilidade de Beecroft não se limita a essa obra; seu trabalho reflete uma tendência mais geral em seu repertório que privilegia a ação disruptiva da artista em detrimento da situação geral mais complexa, que pede por intervenção. Essa realidade veio à tona mais visivelmente na estreia do documentário de Pietra Brettkelly sobre Beecroft no Festival Sundance de Cinema em 2008. Conforme indicado no título, *Art star and Sudanese twins*, o filme documenta a empreitada da artista em adotar meninos gêmeos em um orfanato no sul do Sudão. Conforme escreve um crítico, o filme “bombardeia o fascínio caprichoso da artista em relação aos órfãos sudaneses e retrata Beecroft como uma narcisista pós-moderna, descomunalmente colonial e hipocritamente autoconsciente” (Hill, 2008). Outro crítico mordaz apelidou toda a situação de “Hooters para intelectuais”

(Smith, 1998).⁶ Reconhecidamente, a obra de Beecroft não oferece uma visão edificante do progresso social como objeto estético. O meio estético com que ela tenta chacoalhar o público de seu estado de complacência ética por meio do choque, não pode, entretanto, simplesmente por virtude de sua estratégia estética, exonerar-se da crítica ética. O gesto antagonístico *per se* não pode ser o que conta como virtude estética – *o tipo* de antagonismo que ele pressupõe é relevante. O ético incide sobre a avaliação estética da obra.

Antagonismo e autonomia estética

Até agora, vimos que a estética e o antagonismo relacionais representam duas abordagens conceituais diferentes para práticas artísticas socialmente engajadas, e que a crítica normativa termina por se aplicar igualmente a ambas. Um conjunto de critérios avaliativos está em operação, seja na forma de consenso ou de antagonismo tomada pelas relações estéticas. Nesse sentido, porém, penso ser necessário reconhecer uma enorme disparidade nas respectivas implicações dessa crítica. Críticas foram corretamente direcionadas à ostensiva ausência de avaliação estética no tratamento ético da estética relacional. Não deveríamos, todavia, estar igualmente apreensivos, senão até *mais* preocupados, com a ausência de critérios éticos na avaliação da arte antagonística? É difícil ver a celebração da relacionalidade [*relationality*] nas obras de Tiravanija ou Gillick, por mais ingênuos ou não reflexivos que sejam, como nada além de preocupações acadêmicas triviais próximas à afirmação melancólica do teatro do genocídio de Beecroft ou da exploração de Sierra como formas de antagonismo esteticamente pertinentes. Particularmente, na sutil teorização do antagonismo estético, está em operação a premissa problemática de que a conscientização possui não apenas valor ético inerente, mas também uma prioridade ética que protege o artista de qualquer outra forma de crítica ética. Apesar de envolvida no manto da política progressista, essa premissa está na base de uma reformulação do apelo

⁶ De acordo com as informações a que tive acesso, o crítico não foi identificado. Os comentários foram primeiramente relatados por Roberta Smith em resenha da exposição no *The New York Times* em 6 maio 1998.

romântico à autonomia estética, uma tentativa de separar o estético como um domínio privilegiado da crítica.⁷

Uma ilustração perfeita da moral autoconfiante da provocação artística está na obra *Ausländer Raus: Schlingensiefs Container*, de Christoph Schlingensief. Nessa performance com forte acento político, um grupo de exilados em busca de asilo político na vida real é convidado a viver em um conjunto improvisado de contêineres montados em frente à Ópera de Viena durante o festival de arte Festwochen. Inspirado no *reality show* europeu Big Brother, a vida diária dos refugiados é gravada e transmitida via *streaming* enquanto o público participa por meio de votos para excluir (ou seja, deportar), de dois em dois, os habitantes da “casa”. No final, o remanescente “vencedor” ganha um prêmio em dinheiro e “a possibilidade, a depender da disponibilidade de voluntários, de obter cidadania austríaca pelo casamento” (Schlingensief, s/d). Enquanto isso, o espetáculo é recheado de zombaria xenófoba produzida em programa de TV que simula a vida real, incluindo uma grande faixa em que se lê *Ausländer ‘Raus!* (Fora, estrangeiros!) e uma transmissão constante que imita a retórica chauvinista do partido da extrema-direita austríaca FPÖ (Partido da Liberdade da Áustria).

Sem dúvida existe uma dimensão ética importante mesmo em relação às considerações práticas mais básicas que essa elaborada pegadinha artística propõe – como, por exemplo, as implicações legais, a segurança dos participantes, a dúvida “possibilidade” de asilo, e assim por diante. Mas é a postura xenofóbica do trabalho, baseado na ironia e numa esperteza ambígua, que atinge o cerne da crítica ética do antagonismo estético. Aqueles que, como Schlingensief, estão munidos de uma perspicácia crítica aguçada percebem a crítica política codificada no ato da mimese estética. Com uma piscadela que nos coloca como cúmplices,

⁷ Bishop (2011) tentou desassociar-se dessa afiliação. Em relação ao antagonismo, ela explica: “Isso não quer dizer que essas obras sejam um retorno ao tipo de autonomia do alto modernismo defendida por Clement Greenberg mas, em vez disso, a uma imbricação mais complicada do social e do estético” (p. 131). Em relação ao trabalho de Sierra, ela observa que a “obstrução” ou “bloqueio” são “menos um fator de retorno à recusa modernista como defendido por Theodor Adorno do que uma expressão das barreiras entre o social e o estético depois de um século de tentativas de fundi-las” (p. 131). Sua recusa a se engajar na questão central de como as relações estéticas são produzidas e sustentadas para além da simples insistência de que são disruptivas, desorientadoras e antagonísticas, levam-nos mais uma vez à concepção mais do que familiar da arte como um domínio distinto, separado das normas das relações sociais e políticas. Nem ela e nem mesmo Sierra oferecem qualquer especificação em relação a que tipo de “limites” [*boundaries*] separam a arte dos outros domínios da experiência.

somos convidados a ler a contramensagem progressista no *slogan* populista emanado pelo megafone do artista. Quaisquer outras pessoas, entretanto, leem o trabalho como uma manifestação de fanatismo racista fora de controle. Schlingensief, sem dúvida, alimenta-se dos conflitos públicos que previsivelmente resultam dessa ambiguidade em meio às multidões que se reúnem diariamente no local. Se, ou em que medida, essa obra legítima ou amplifica sentimentos anti-imigração, ou provoca ameaças ou atos de agressão em direção a imigrantes, não faz parte do programa conceitual de Schlingensief. E por que deveria fazer? Uma ética da conscientização oferece a justificativa para o silêncio do artista como resposta à expressão de ultraje moral e indignação. E há muitas. Mas a reação de uma das mulheres, exibida no documentário sobre o projeto, é particularmente reveladora. Na multidão de pessoas que cerca o artista na praça, surge uma idosa que joga a água de uma garrafa em Schlingensief e, em seguida, joga a garrafa vazia nele, insultando-o com gritos de: “*Du Sau! du Scheißdreck! Du... Künstler!*” (“Seu porco! Seu merda! Seu... *artista!*”). A reação dela, apesar de simples e familiar, expõe a brecha na armadura do antagonismo estético, principalmente, em relação ao que nem mesmo a mais sofisticada querela conceitual garante ao artista o direito se comportar como um escroto.

Conclusão

Quero concluir chamando a atenção para a própria mudança de atitude de Bishop em relação à arte socialmente engajada e suas crescentes simpatias pelos tipos de práticas artísticas participativas e colaborativas que ela costumava criticar. Bishop reconhece essa transição nas observações introdutórias de sua monografia mais recente.^{NT} “Uma motivação importante para esse estudo”, explica ela, “foi minha frustração com a exclusão do distanciamento crítico nessas narrativas curatoriais”; entretanto, como segue reconhecendo, a “narrativa escondida desse livro é, portanto, uma jornada do distanciamento cético à imbricação” (Bishop, 2012, p. 6) em relação a seu engajamento crítico com a arte participativa.

^{NT} O autor refere-se ao livro *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, de 2012.

Compreendo que sua aceitação crescente de práticas artísticas baseadas em relações evoluiu não apenas da afinidade que naturalmente se desenvolve a partir do maior envolvimento com artistas e suas obras, mas também da percepção de que há algo relevante no argumento de que certas obras de arte têm alguma ressonância além da estética que não pode ser desconsiderada. Tanto a teoria quanto a prática da arte socialmente engajada também se desenvolveram durante esse mesmo período, devido – e não pouco – à força da crítica de Bishop. Artistas e críticos estão muito mais afinados com as normas complexas das práticas artísticas que aproximam ativismo político ou antropologia cultural, e, portanto, não é mais necessário nem pertinente desconsiderar tais práticas como mero pedantismo [*artless pedantry*]. Por sua vez, a crítica normativa é só uma das muitas ferramentas empregadas em processos críticos que se aplicam a uma ampla gama de práticas artísticas que tentam transgredir as fronteiras estéticas tradicionais.

Milena Batista Durante é tradutora, doutoranda em artes visuais na ECA-USP e mestra em arquitetura e urbanismo pela Faufba. Pesquisa relações entre arte, política, coletividade e cidade.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Author as producer. [1934]. *New Left Review*, London, v. 62, n. 1, 1970.
- BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London/ New York: Verso Books, 2012.
- BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. Trad. Milena Durante. *Tatuí*, n. 12, p. 109-132, out. 2011.
- BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. Trad. Jason Campelo. *Concinnitas*, v. 1, n. 12, p. 145-155, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- FOSTER, Hal. Arty party. *London Review of Books*, v. 25, n. 23, p. 22, 2003.
- GILLICK, Liam. Letter to Claire Bishop. *October*, n. 115, p. 96, 2006.

HILL, Logan. 'Art star' Vanessa Beecroft: slammed at Sundance. *Vulture*, 2008. Disponível em: https://www.vulture.com/2008/01/vanessa_beecroft_slammed_at_su.html. Acesso em 3 jun. 2013.

KESTER, Grant H. *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. Durham: Duke University Press, 2011.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*. London: Verso, 1985.

MENICK, John. Review of Sierra's *Nine Forms of 100 x 100 x 600cm...* at Deitch Projects. *The Thing*, 13 jul. 2002.

MOUFFE, Chantal. Estratégias de política radical e resistência estética. Trad. Rui Ibañez Matoso, 2019. Rui Matoso Medium. Disponível em: <https://ruimatoso.medium.com/estrat%C3%A9gias-de-pol%C3%ADtica-radical-e-resist%C3%Aancia-est%C3%A9tica-b2c8e81a4d2>. Acesso em 20 jun. 2023.

MOUFFE, Chantal. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica? Trad. Natália Quinderé. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 181-199, 2013.

MOUFFE, Chantal. Apresentação de abertura no evento Cork Caucus 2005. In: *Cork Caucus: on art, possibility and democracy*. Cork: National Sculpture Factory, p. 153, 2005.

RANCIÈRE, Jacques; ELLIOTT, Gregory. *The emancipated spectator*. London: Verso, 2009.

SCHLINGENSIEF, Cristoph. Please love Austria – First Austrian Coalition Week. Schlingensief, s/d. Disponível em: http://www.schlingensief.com/projekt_eng.php?id=t033. Acesso em fev. 2015.

SMITH, Roberta. Critic's Notebook. Standing and staring, yet aiming for empowerment". *The New York Times*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1998/05/06/arts/critic-s-notebook-standing-and-staring-yet-aiming-for-empowerment.html>. Acesso em 1 fev. 2015.

WALSH, Suzie. Sudan Performance VB61, Still Death! Darfur Still Deaf? *Art Fair International*, 2007. Disponível em: <http://www.artfairsinternational.com/?p=29>. Acesso em 7 set. 2007.

Tradução submetida em agosto de 2023 e aprovada em novembro de 2023.

Como citar:

MILLER, Jason. Ativismo *versus* antagonismo: arte socialmente engajada, de Bourriaud a Bishop e além. Tradução de Milena Batista Durante. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 46, p. 353-371, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.32>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.