

SANTIAGO SIERRA – “ESTÉTICA REMUNERADA”

SANTIAGO SIERRA – “ESTÉTICA REMUNERADA”

Angela Grando
PPGA-UFES

No título deste artigo, o termo “estética remunerada” pretende abordar as condições do acontecimento de uma modalidade da obra do artista espanhol Santiago Sierra. Nesse eixo, propomos uma reflexão sobre as permeabilidades entre sua prática artística e propostas participativas na arte contemporânea.

Palavras-Chave: Santiago Sierra, Colaboração, Estética Remunerada, espectador.

In this article's title, the term 'paid aesthetics' aims to reach the condition of what happened to one modality of Spanish artist Santiago Sierra's work. This way, we propose a reflection regarding its permeability between his artistic practice and participatory proposals in contemporary art.

Keywords: Santiago Sierra, Colaboration, “Estética Remunerada”, viewer.

Na arte contemporânea, ao longo das últimas décadas, é relevante a modalidade que opera centrando a ideia de processo artístico sobre o contexto social que viabiliza a reprodução de capital. A prática experimental do artista espanhol Santiago Sierra, a partir dos anos 1990, se identifica com essa ética artística e porta o interesse por intervir em contextos urbanos, desafiar códigos perceptivos, instaurar o incômodo, criar a enunciação de uma “estética remunerada”. Como nos lembra o historiador e crítico de arte Cuauthémoc Medina, se referindo à indignação gerada perante ao tipo de serviço prestado por pessoas alheias contratadas para atuarem no trabalho de Sierra, o que este artista estava fazendo nos finais da década de 1990, “era outro momento histórico”

[...] ao mesmo tempo, porém, sabíamos que nem os curadores internacionais do mundo da arte local, nem os outros artistas jamais entenderiam por que ele era tão importante. Era, portanto, um artista que não tinha como se localizar no contexto do mundo da arte que precisávamos sofrer ou viver, com o qual negociávamos. Era uma espécie de círculo de pessoas muito persuadidas da singularidade e relevância de Santiago Sierra, um círculo muito pequeno e muito localizado. (MEDINA apud TASCA, 2013)

Cuauthémoc Medina, ao utilizar o “sabíamos” se refere, quando de seu regresso, em 1999, ao México, há uma pequena comunidade que debatia ideias e proximidade com o que Santiago Sierra estava fazendo. Era uma espécie de círculo de pessoas, informa o crítico, “muito persuadidas da singularidade e relevância de Santiago Sierra”, artista “que contradiz qualquer noção pensante de como deve operar a arte hoje [...]”. Para Medina, “o que é extraordinário no traba-

lho de Santiago é ser matriz de uma prática, cuja ordem sistemática e lógica quase contínua”, parece estar atravessada pela poética que expressa o que os governantes não querem escutar (*parrhesia*)¹ e que parece “[...] querer fechar todas as possíveis combinatórias. O trabalho se faz efetivo porque não faz nenhuma ostentação de militância, somente de crítica e tensão de limites” (MEDINA apud TASCA, 2013).

Porém, como já sugerido, em muitas ocasiões, trabalhos de Santiago Sierra são alvos de fortes críticas. Acusado de ser antiético, explorador ou autoritário, muitos de seus trabalhos têm chocado ambas as audiências: públicos e críticos. Da mesma forma, foi acusado de usar e explorar as pessoas carentes, e sob este ângulo interpretativo, o processo de Sierra é situado na tangência da exploração sem escrúpulos de situações geralmente carentes por um sujeito historicamente privilegiado. Ou seja, reproduz as metodologias de exploração econômica, em uma relação de poder vertical, conforme configurado pelo sistema capitalista.

A prática artística de Sierra se abstrai, por exemplo, da ensaística do curador Nicolas Bourriaud sobre práticas relacionais na arte contemporânea como é discutida em *Esthétique Relationnelle*, e de ser entendida como proposição baseada em um desejo de “preparar e anunciar um mundo futuro” (BOURRIAUD, 2004, p. 22). Não se insere em uma estética relacional de “modelo possível [...] de eixo de comunicação com o mundo, que engendraria outras relações, e assim por diante, até o infinito” (BOURRIAUD,

1 O termo *parrhesia* é utilizado por Cuauthémoc Medina quando explica a questão de uma posição cínica de Santiago Sierra na enunciação que aflora no processo artístico de sua “estética remunerada”. Diz Medina: “É uma posição cínica no sentido mais clássico do termo. [...] O termo clássico é *parrhesia* – fala verdadeira. O cinismo é no território dos gregos uma fala verdadeira, não dizer coisas elegantes e falsas”. (MEDINA apud TASCA, 2013, p. 207)

2004, p. 22), para um habitar o mundo de maneira melhor. É sob essa questão que Bourriaud em seu livro *Radicante* (re)examina como se consolida a obra de referenciais artistas que, a partir da década de 1990, procuram “inventar novas relações com o mundo” (BOURRIAUD, 2011a, p. 123). Ele enfatiza as práticas referentes aos deslocamentos geográficos desses artistas que, não fincando raízes em um só território, possibilitariam, com seu nomadismo, “trocas culturais” (BOURRIAUD, 2011a, p. 12), ou “laboratórios de identidades”, definições que se aproximam, mas sob nova ótica, às de “plataforma” ou “estação” já apresentadas em *Esthétique relationnelle* (2004), termo que, em suas publicações mais recentes, evita.

Pontuando lugares em que o artista e o público compartilhariam, durante certo tempo, “novos modos possíveis de habitar” o “mundo existente” Bourriaud recorre ao procedimento pós-produtivo das práticas contemporâneas cuja virtude primordial, nas palavras do autor, é o estabelecimento de “[...] uma equivalência entre escolher e fabricar, entre consumir e produzir” abordando as relações entre a cultura e a realização da obra (BOURRIAUD, 2004, p. 56). No caso, a “impossibilidade de comercialização” é processada de maneira que os objetos utilizados em tais práticas não são mais que utensílios deslocados para a galeria a fim de exercer sua função própria (conceito de índice). Contudo, em analogia condicionada pelo trabalho do propositor (artista), como uma discussão de compreender a arte como experimentos sociais, gerando uma hipótese da emergência de uma altermodernidade global.

Em sua ensaística para uma renegociação “positiva” das relações humanas, Bourriaud discute projetos de artistas que tem a ver com conceitos relacionais interativos: Rirkrit Tiravanija organiza um jantar na casa de um colecionador,

e deixa-lhe todos os ingredientes necessários para fazer uma sopa tailandesa; Philippe Parreno organiza a exposição *Made on the 1 of May* (1995) e convida algumas pessoas para perseguir seus passatempos favoritos, em uma linha de montagem de atividades de lazer; Noritoshi Hirakawa coloca um pequeno anúncio num jornal para encontrar uma garota para participar de seu show; Pierre Huyghe convoca as pessoas para uma sessão de *casting*, faz um transmissor de TV disponíveis para o público, e coloca uma fotografia de trabalhadores no trabalho em vista a poucos quilômetros do local de construção. Pode-se adicionar muitos outros nomes e obras para essa lista que contempla a obsessão pelo interativo, uma estética da proximidade e de resistência à formatação social.

Outrossim, Claire Bishop, em *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004), recorrendo ao conceito de antagonismo² propõe um “antagonismo relacional”, e traça ácidas críticas aos projetos relacionais descritos por Bourriaud. Em seu discurso, Bishop debruça-se sobre este conceito para sugerir que as relações estabelecidas pela estética relacional não são intrinsecamente democráticas, como sugere Bourriaud, já que elas permanecem confortavelmente dentro de um ideal de subjetividade como um todo e de uma comunidade como união imanente. Em contracorrente, convoca, por seu lado, o “antagonismo” em que as relações são problematizadas muito mais do que solucionadas. E, esse antagonismo se faz com proposições que consideram o outro como determinante para a averiguação da identidade de um indivíduo, e

2 Claire Bishop discute o antagonismo a partir das ideias de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe. Sob este ângulo, desde o lançamento de *Hegemony and socialist strategy*, em 1985, a noção de antagonismo ocupa um lugar privilegiado no âmbito da teoria do discurso destes autores e mantém importância fundamental para a construção de lógicas, identidades e fronteiras políticas.

entende-se que a sociedade é constituída pelas relações entre entes que não tendo uma identidade essencial e comum a todos geram trocas energéticas, tensões. Esse antagonismo entre sujeitos é o que simultaneamente revela a parcialidade e a precariedade no âmbito da sociedade. Vai nesse sentido a fala de Bishop ao discutir que o problema na proposta de Bourriaud, e de outros curadores que buscam na “estética relacional” um desejo de intersubjetividade, de criação de laços e relações, nas quais a participação do espectador é fundamental para a realização do trabalho, tem somente uma presunção de efeito político, mas de fato não é capaz de analisar sua influência e reverberação no contexto mais amplo no qual está inserido. Nesse ângulo, Bishop aponta como antítese aos projetos de Bourriaud, propostas de trabalhos como os do suíço Thomas Hirschorn e do espanhol Santiago Sierra, por se efetuarem em um campo pautado mais na política e, de certa forma, em um pessimismo (oriundo da reflexão) aberto à avaliação contínua e ao fluxo contínuo de interpretação. Ou seja, as relações são problematizadas.

Contudo, em seu livro *Pós-produção* (2009), Bourriaud recoloca luz sobre os trabalhos de Rirkrit Tiravanija e Pierre Huyghe, e discute sobre os significados e novos vínculos que produzem, na relação entre a arte e vida, e que visam uma crítica as narrativas-modelo que nos são propostas pela sociedade. É assim que, se observados sob essa ótica, os trabalhos de Tiravanija e Sierra podem exercer em alguns casos funções que se aproximam. Porém, o limite ético do trabalho de Sierra esbarra na aparente alienação do trabalho de Tiravanija. As práticas operadas por este se inserem, à primeira vista, em uma simples – e por que não dizer simplória – relação entre pessoas. Ou seja, mais do que espectadores os participantes dos trabalhos de

Tiravanija são *gallery-goers*,³ e podemos dizer então que, de algum modo, Tiravanija recorta e seleciona sobre que tipo de comunidade vai operar, e faz isso da maneira mais irônica possível. Mais do que expor uma simples reunião de amigos ou de usuários do mesmo sistema, Tiravanija revela a complexidade de um sistema justaposto, imbricado, em que as relações existentes são pautadas no vazio de possibilidades que tenta infrutiferamente se efetivar em um ambiente inerte. Tiravanija, ao lançar mão da noção de serviço e de comunidade, busca de alguma forma que o conceito de precariedade ocupe “o centro do universo formal” de seu trabalho, e talvez aí estenda e projete as interações entre sujeito-sujeito.

Em suas ações, Santiago Sierra também leva adiante o sistema das relações, mais precisamente no campo de uma sociabilidade específica das relações de trabalho em uma economia de mercado. De uma maneira mais drástica e dramática ele lida com a fragilidade das relações, e aponta que as relações estabelecidas no capitalismo tardio estão pautadas no conceito de prestação de serviços. Ao pagar a grupos de pessoas – em geral grupos étnicos, africanos, refugiados, imigrantes, etc. – para executarem projetos desnecessários, humilhantes e até mesmo automutilantes, ele joga o holofote sobre a precariedade de relações entre indivíduos no campo social, cultural e político. O tom de seu trabalho, ao contrário de Tiravanija, tem um quê de apocalíptico na tentativa de mostrar que “[...] não existe tal coisa como uma refeição

3 Este termo, *gallery-goers*, é utilizado por Rosalyn Deutsche, representando algo como visitante ou frequentador de galeria. Contudo, o termo utilizado em sua língua de origem ganha força pelo fato da ausência da relação fonética e semântica com o termo espectador. Essa questão é também discutida em GRANDO, Angela; SARNAGLIA, Melina. Estratégias de agenciamento: formas de imposição. **Tessituras & Criação**, São Paulo, n. 2, p. 2-13, dez. 2011.

grátis, tudo e todos têm seu preço, e ele (Sierra) sabe disso!” (BISHOP, 2008, p. 147).

Tal heterogêneo panorama, de obras que partem de ações participativas, forma a aparição de critérios, pelos quais, ao julgar práticas sociais conduzidas na obra de Sierra levaria a um campo acerca do fracasso das relações, da consideração obscura sobre divergentes línguas que não se comunicam e que detêm um único meio de troca, o dinheiro. A relação se dá no campo do ficcional. E é nesse momento que as narrativas de Tiravanija e Sierra se cruzam na

tentativa de transpor essa realidade, que precisa ser melhorada (Tiravanija) ou que precisa ser denunciada (Sierra).

“Estética remunerada”: o trabalho manual, formas de imposição

Indiscutivelmente, a participação do público é um dado incorporado que permeia a prática artística, se não uma premissa fundadora, para grande parte da arte contemporânea. O que torna a prática de Sierra categoricamente diferente



La Familia Obrera
(1968), Oscar
Bony.

é a inclusão de uma transação econômica, sob a forma de um acordo contratual, como princípio organizador de suas obras. Neste sentido, o evento artístico tende para alguma coisa que estará sempre compreendido a ter uma troca de bens (dinheiro) para os serviços (desempenho delegado). O referente histórico mais significativo para este processo pode ser encontrado em *La Familia Obrera* (1968), obra do artista argentino Oscar Bony, e concebida para a Exposição *Experiências 1968*, patrocinada pelo Instituto Torcuato Di Tella, em Buenos Aires. Segundo a descrição da pesquisadora Maria Angélica Melendi (2015), para essa obra Bony deslocou:

[...] da casa 163, Rua 20, Valentin Alsina, Partido de Lanús, Provincia de Buenos Aires, Luis Ricardo Rodríguez, ferramenteiro, sua esposa, Ema Quiroga de Rodríguez, e seu filho, Máximo Rodríguez Quiroga. Sobre o pedestal havia dois cubos de alturas diferentes. No nível mais alto sentava-se o pai, chefe de família: aos seus pés, a esposa e o filho. Na galeria, o grupo familiar levava uma vida vicária, conversava, lia, comia, enquanto se escutavam, saindo de alto-falantes ocultos, os barulhos característicos de uma casa.

Ainda: “[...] *La Familia Obrera* perpetuava o mecanismo que pretendia denunciar. Essa obra, entre cínica e reivindicatória [...] O espectador sentir-se-ia humilhado ao olhar para uma família que recebia para ser olhada como tal”. A peça trazia um enunciado: “Luis Ricardo Rodríguez, um maquinista de profissão, está ganhando o dobro do seu salário normal para ficar na exposição com sua esposa e filho durante a mostra”,⁴ e provocou uma forte reação do público. O trabalho de Bony foi caracterizado por exibir

publicamente a vida privada de um trabalhador industrial, a peça encenava um ambiente privado no domínio público. Sua realização informava que o trabalhador era pago em dobro do que ele teria em seu trabalho regular, insinuava as disparidades econômicas de um contexto de subserviência da classe trabalhadora à repressão política imposta.

Como Bony, Santiago Sierra também contrata pessoas para executarem funções e esclarece quanto exatamente está pagando a esses executores. Mas, sujeita os contratados a humilhação, particularmente através de sua mercantilização. Tal panorama infere socialmente em trocas ou relações e, ao mesmo tempo, aponta o fracasso das relações, da obscura divergência de línguas que não se comunicam. Contudo, detém um único meio de troca, o dinheiro. As práticas de Sierra, mais uma vez, não engendram a possibilidade de uma sociabilidade real entre o contratado que presta serviço (visto no seu processo artístico como objeto) e o público. Contrariamente ao trabalho de Bony, a montagem de seu trabalho artístico não abarca uma atmosfera de intimidade com as pessoas contratadas. Em suas peças, os trabalhadores são tratados como unidades, isolados de suas famílias e suas vidas pessoais.

Tanto as formas de imposições (direcionadas aos contratados) como seu significado refletem o conflito e a instabilidade, uma vez que as exclusões são tomadas em conta e carregam o peso de denúncia, de contestação. Segundo a fala de Sierra, os títulos aparentemente descritivos e nomeativos inscritos em seu trabalho aportam “armadilhas” que escondem as circunstâncias do processo, ocultam dados. Ele diz: “*Com respecto a mis títulos, es verdad, ahí meto una trampa en la que se cae facilmente.*” Os escritos e as fotos englobando o trabalho de Sierra dão claro exemplo de como o artista tem baseado

⁴“Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibe El doble de lo que gana em su oficio por permanecer em exhibición com su mujer y su hijo durante la muestra”. Ibid., p.207.

suas atividades lançando mão da participação, do emprego remunerado e/ou da “exploração” de indivíduos. Mas, contextualizar a separação entre esses elementos se faz dificilmente, numa fina linha quase imperceptível. Porém, a construção de situações que se reverberam inconsistentes e/ou abusivas, se ancoram, em sua base, nos regimes de trabalho ou leis impostas no sistema capitalista. Ainda, segundo a fala do artista, o procedimento de mencionar o custo da remuneração e elaborar títulos que procuram evadir-se a conotações simbólicas é um dos elementos responsáveis pelo repúdio do público. É neste sentido que afirma

Si le hubiera puesto outro título a una obra como Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas, por ejemplo, las reacciones que provoco habrían sido muy distintas. Si la hubiera llamado “La línea de la verdad” y no hubiera hecho referencia a cuánto han cobrado o quiénes eran las personas tatuadas, esta pieza habría sido considerada una obra poética, incluso melancólica. (SIERRA, 2009, p. 48)

Para o trabalho *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas* (Havana, Cuba, dez. 1999) foram selecionados participantes de determinados segmentos sociais, como imigrantes ilegais, prostitutas, viciados, enfim, alguns grupos que poderiam ser descritos como despossuídos ou marginais. Sem dúvida, as ações se fortalecem pela literalidade. São ações desprovidas de ambiguidade: os participantes são remunerados para executarem tarefas subjugantes e repetitivas. Desvelar a estratégia de instauração do incômodo é evidenciado pela habilidade de Sierra ao modo de esclarecer como a participação é empreendida. Em outras palavras: ao entregar ao público e confrontar, como nesse trabalho, a fotografia de seis homens posicionados de costas - com uma

linha contínua sendo tatuada sobre as costas - com o material verbal que informa “Seis jovens desocupados de Havana foram contratados por U\$ 30, para que, consentissem em ser tatuados” (Sierra, 2003) a obra insiste em afirmar que os jovens de uma determinada nacionalidade foram remunerados com U\$ 30, por uma prestação de serviço que lhes conferiu uma cicatriz e os ocupou por determinado tempo. A literalidade da relação entre imagem e texto reforça que tal projeto surja por meio da antítese do “politicamente correto” (no sentido figurativo do exemplar, ou heroico).

No contexto do projeto “estética remunerada” e em trabalhos como, *465 personas remuneradas* (México D.F., 1999); *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas* (Nueva York, 2000); *10 personas remuneradas para masturbarse* (Havana, Cuba, nov. 2000); *11 personas remuneradas para aprender una frase* (Zinacantán – México, 2001) ou *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio* (Veneza, 2001), as implicações referentes a esses projetos convergem com as questões de globalização e exploração, latentes na constituição dos mercados capitalistas. Os espaços intersubjetivos constituído nesses projetos estabelecem um agudo compromisso com o social (a partir de uma rede de valores como a dignidade, abuso, censura, provocação, medo,) e trazem ainda a relação com o conceito de fronteira, do binômio inclusão/exclusão. As pessoas contratadas são elementos (matéria) para que seus projetos possam se materializar, e na maioria dos casos são procuradas para realizarem trabalhos absurdos e incongruentes como cortar ou pintar o cabelo, permanecerem fechados em uma sala, masturbar-se. Haverá alguma situação em que o ultraje exploratório amenize a automarginalização a qual o “participador” se expõe? Ou, ao contrário, a relação (supostamente) de exploração em



Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas, Santiago Sierra, 2000.

Sierra deve ser vista unicamente como procedimento de maestria crítica frente a uma sociedade que se postula organizada e burocrática?

A realização dos trabalhos informa que os indivíduos contratados passam por situações humilhantes, e que podemos ver esses “participadores” no papel de produzir fratura, de representar por meio da arte e para um público mais amplo, determinados “buracos” da sociedade. Provocador, Sierra reafirma: *“Estamos ante un sistema violento. Mi obra no es una estafalaria aportación estética”*. Em conversa com Paula Achiaga (2011) argumenta que *“son éstas, las actividades y actitudes que hacen posible el funcionamiento del capitalismo”*. Em outra ocasião diz

Hablando de precios, pienso que los precios es la manera de comprar a la gente, es una manera de decirle a la gente “ahora tenemos buenos relaciones, por lo tanto paz entre tú y yo”. Y esto también tiene algo perverso [...], es para decirte “calla” (SIERRA, 2012)

Isto pode explicar de algum modo que as ações (irritantes e polêmicas) de Santiago Sierra estão sempre relacionadas com problemas sociais e econômicos, e elas conduzem, mediante os processos exploratórios da própria ação do projeto, aos meandros da economia globalizada e da perda das identidades. É o caso, por exemplo, de oferecer um salário irrisório como pagamento às pessoas que participam em seu trabalho. E vale considerar que os valores que recebe na venda dos registros dos trabalhos (os vídeos e fotografias não são apenas material documental, mas constituem também a própria obra que é comercializada) e dos processos comissionados de seus projetos, aportam altos valores, incompatíveis com os oferecidos aos que lhe prestam serviços. Como tal, Sierra nos desafia a tratar a “exploração” como motor de um projeto de arte, socialmente participativo, que espelha problemas do esquema do capitalismo e o faz, assumindo, explicitamente, o papel do “explo-

rador”. De fato, por sua prática ser baseada em colaboração, Sierra traz em discussão um campo nebuloso, que envolve aparatos do território da arte e contexto do capitalismo avançado, e ao invés de os submeter à ética, articula-os em torno da criação e registro de situações as vezes torturantes, e abusivas.

Em *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas* (México D.F., 2000), a ação realizada por um grupo de cinco pessoas foca a sustentação, a um ângulo de 60 graus do solo, de um muro de tapume. Sabemos que o muro de tapume foi arrancado do solo da galeria onde se passou a intervenção, e que durante quatro horas diárias, por cinco dias, cinco pessoas contratadas vão atuar tanto na sustentação (4 pessoas) quanto na vigília (1 pessoa) de manter o muro a 60 graus de inclinação do piso. Assim, na intervenção, quatro “colaboradores” sustentam o muro e um quinto, em constante deslocamento, assegura a precisão da inclinação com um esquadro. Neste cenário, com teor de teatralidade, no qual o público participa de um espetáculo perturbador, o mais surpreendente, diz o crítico Cuauhtémoc Medina (MEDINA, 2000), espectador desta ação, era a autodisciplina dos contratados que insistiam em manter a parede no ângulo de 60 graus determinado no projeto. Em sua ótica, Sierra

Pensaba que iba a provocar una rebelión en directo. Cuando veo que se mantienen 5 días y que quieren su salario, realmente pensé que había subvalorado la capacidad de entrega del ser humano al mundo del trabajo. [...] Es una obra que a mí me ha dejado perplejo (IRAIZOZ, 2004, p. 09).

Nesse trabalho, como em grande parte de sua obra, Sierra utiliza instrumentos próprios do sistema (social/político, econômico e cultural)

como práticas que ele mesmo manipula na realização de seu projeto para criticar e denunciar o sistema. O envolvimento do público é previsto, e ao término do trabalho um espectador lê, em voz alta, o escrito de um volante que Sierra imprimiu:

Esta operación supone la aplicación de una actividad laboral no necesaria, e incluso ajena en sus métodos a los usos laborales más comunes. El empleo de personas en una labor que sería solucionada con algún tipo de contrafuerte atenta contra la lógica del menor esfuerzo laboral como hacia los criterios de economía empresarial. [...] Desde el punto de vista del trabajador no existe la diferencia entre la utilidad o inutilidad de sus esfuerzos mientras su tiempo sea remunerado. (MEDINA, 2000)⁵

Claire Bishop assinala que a crítica mais séria que surgiu em relação à arte socialmente colaborativa “incitou uma virada ética na crítica da arte”. Essa questão é baseada no enfoque essencial que passou a ser dado aos mecanismos utilizados no “modo como a colaboração é empreendida”. Contudo, segundo a autora, tal ênfase em detrimento do produto (ou seja, meios sobre fins) “[...] é justificada por sua oposição à predileção do capitalismo pelo contrário”. E diz: “O ultraje indignado direcionado a Santiago Sierra é exemplo proeminente dessa tendência” (BISHOP, 2004).

De fato, vistas sob essa ótica (meios sobre

⁵ Esta operação supõe a aplicação de uma atividade laboral não necessária, e inclusive alheia em seus métodos aos usos laborais mais comuns. O emprego de pessoas em um labor que seria solucionado com algum tipo de contraforte, atenta contra a lógica do menor esforço laboral como são os critérios de economia empresarial. Do ponto de vista do trabalhador não existe diferença entre a utilidade ou inutilidade de seus esforços, enquanto seu tempo seja remunerado. (MEDINA, 2000b)



133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio, Santiago Sierra, 2001.

fins) as propostas de Sierra, em geral, atuam sobre um campo bastante problemático em especial na relação que provocam ao eleger comunidades ou grupos específicos de pessoas marginalizadas do sistema comercial e do sistema de produção de bens culturais e, pelos seus projetos, os inserir nesses sistemas. Os critérios discursivos de seu trabalho se fixam em situações arbitrárias e nos empurram a confrontar considerações as mais obscuras sobre a condição de alguma falha social ali enfatizada. Nas obras de Sierra está subjacente o abuso do poder, o maltrato, a imigração ilegal, o racismo. Contudo ao ser questionado sobre a capacidade real de denúncia que a arte contemporânea comporta, Sierra responde:

Oh, muy poca ciertamente. Trás años de bur-las de La prensa y de dejadez en La enseñan-

za de las artes, apenas tenemos credibilidad. Por otra parte somos productores de objetos de lujo con frecuentes y comprometedoras relaciones con el estado. La denuncia tra e La gente de casa puesta, en su cabeza. Soy un artista y no un activista [...] (ACHIAGA, 2011).

Pertencimento e globalização

O projeto *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio*, realizado na Bienal de Veneza, em 2001, propõe uma reflexão intensa sobre a questão da imigração e do pertencimento. Para o trabalho é recrutado 133 imigrantes ilegais, de origens diversas, que trabalhavam como vendedores ambulantes na cidade de Veneza, e uma exigência essencial é que os “voluntários” tivessem os cabelos originalmente negros, para terem seus cabelos tingidos de loiro, pela remuneração de \$60 (sessenta dólares) para

11 pessoas remuneradas para aprender uma frase, Santiago Sierra, 2001.



executar a ação⁶. Algumas implicações referentes a este trabalho coincidem com as questões de globalização e exploração, latentes na constituição dos mercados capitalistas europeus.⁷ Ao aproximar esses imigrantes de um suposto biótipo padrão europeu (cabelos claros) forçava os visitantes da Bienal os reconhecerem como estrangeiros marginalizados, e aí a inserção se dava no vértice oposto. Nas palavras de Sierra, tanto os visitantes quanto as pessoas pagas para executarem as tarefas, estariam inseridas em um mesmo sistema indiscriminado pelo Estado. Ainda, afirma que “[...] as pessoas são objetos do Estado e do Capital e são empregadas como tal. Isso é precisamente o que eu tento mostrar” (SIERRA, 2009). É importante enfatizar, entretanto, que o enfrentamento das realidades apartadas de contato é que tanto separa como agrupa a todos neste mesmo sistema, ou seja, todos estariam inseridos nesse perverso sistema, onde tudo e todos são utilizáveis, compráveis, e por valores irrisórios.

Se Nicolas Bourriaud argumenta que o grande fracasso da modernidade é o fato de a maioria

das relações humanas se darem no estatuto do cliente e, também, de usarmos o espaço em que vivemos exclusivamente a partir das relações de contrato, o trabalho operado por Sierra problematiza essa questão. Ou seja, joga o holofote sobre os problemas que levam esses indivíduos a aceitarem essas atividades, se a ambição ou a necessidade, se a fome ou o vício, Sierra aponta para uma questão um tanto quanto delicada, o pertencimento destes indivíduos a uma sociedade qualquer, ou a fragilidade deste pertencimento globalizada.

Em *11 pessoas remuneradas para aprender uma frase*, realizado na Casa de cultura de Zinacantán, no México (2001), Sierra paga \$2 (dois dólares) para 11 (onze) mulheres, índias de origem Tzotzil, para aprenderem uma frase em espanhol, língua que não compreendem. A frase, tautologia da própria questão, abriga a impossibilidade da comunicação em um sistema desigual: “*Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro*”. O que essas onze mulheres aprenderam a dizer, todas juntas e em coro: “Estou sendo paga para dizer algo que o significado ignoro”, é na verdade uma metáfora para uma situação repetida muitas e muitas vezes pelas sociedades afora, e atemporalmente. A língua, nesse caso, aparece como a metáfora do pertencimento frente a globalização. Aqueles mulheres índias mexicanas, segregadas pela sociedade ocidental, talvez em suas pobres tribos podem figurar em grande importância. A proposta de Sierra tende, aos olhos de tantos, parecer antiética, escravocrata e humilhante. Talvez o seja, em todas as instâncias. Contudo, o impacto ao lidar com essas performances (mesmo no campo virtual, ou seja, na repetição narrativa destas), faz com que as questões inerentes ao trabalho sejam endereçadas diretamente a nós, espectadores, consumidores desta arte erudita e, ao mesmo tempo, determinantes para

6 No site do artista o leitor é informado pelo texto bilingue, em espanhol e em inglês, que os imigrantes foram selecionados mediante a única condição de terem o cabelo escuro.
7 Cf. uma discussão sobre este assunto em HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

que situações habituais vivenciadas se abram a “um novo possível uso”. Sabemos que uma *em-preinte* fundamental no processo de interagir de Santiago Sierra é sinalizar um forte engajamento da arte para com a cultura, e estar mais próximo da cultura “é necessariamente uma interferência política”. Enfim, sob esta perspectiva o filósofo italiano Agamben afirma : “[...] A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso (AGAMBEN et al. 2007, p. 49).

Referencias

ACHIAGA, Paula. **Santiago Sierra**. Madrid: El cultural de El Mundo. Disponível em: <http://www.elecultural.es/noticias/Buenos_Dias/>. Acesso em: 13 mai. 2013.

AGAMBEN, Giorgio et al. **Política – Politics**. Crítica do contemporâneo. Fundação Serralves, 2007, p.39-49.

BISHOP, Claire. A virada do social e seus desgostos. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 01, n. 12, ano 9, p. 145-165, jul. 2008. (Publicado originalmente em Artforum, em fevereiro de 2006).

BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. **October**, October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, n. 110, p. 51-79, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. **Esthétique relationnelle**. Dijon: les presses du réel, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção**: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins

Fontes, 2011b.

FOSTER, Hal. **Le retour du réel**. Situation actuelle de l'avant-garde. Bruxelles: La lettre volée, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

IRAIZOZ, A. Metrópolis: Santiago Sierra. Madrid: RTVE, 2004. Disponível em: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-santiago-sierra/945193/>>. Acesso em: 01 fev. 2013.

MEDINA, Cuauhtémoc. Formas políticas recientes: búsquedas radicales em México - Santiago Sierra, Francis Alys, Minerva Cuevas. **Revista TRANS>arts. cultures.média**, New York, 2000, v. 8, p. 146-163, 2000a.

MEDINA, Cuauhtémoc. Crónica del sudor ajeno: una acción de Santiago Sierra. **Curare**, México D.F., n. 16, jul.- dec. 2000b.

MELENDI, Maria Angélica. Arte como subversão: anotações sobre la familia obrera de Oscar Bony. In: CIRILLO, José, GRANDO, Angela (Orgs.). **Mediações e Enfrentamentos da Arte**. São Paulo: Intermeios, 2015.

REGINA 51. 3º piso. México D.F.: [s.n.], 1998. Catálogo de exposição, Regina 51.

ROSENBERG, Harold. **The De-definition of Art**. New York: Macmillan Publishing Co., Inc. 1972.

SIERRA, Santiago. Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas: Turner, 2003. 271 p. **Catálogo de exposição**. 15 jun. – 2 nov. 2003, Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia, Venecia.

SIERRA, Santiago. Entrevista a Santiago Sierra: las ideas del polémico creador. **Lapiz**, España, n. 253, Ano XXVIII, p. 29-51, mai. 2009. Entrevista concedida a Vivianne Loría

SIERRA, Santiago. **Artfacts.net**. 13 set. 2010. Entrevista concedida a Patricia Blasco. Disponível em: <<http://www.artfacts.net/index.php/pa>

geType/newsInfo/newsID/5625/lang/3>. Acesso em: 01 fev. 2013.

SIERRA, Santiago. **Zerom3**, 2009 b. Entrevista concedida a Martí Manen, realizada por ocasião da exposição Hacia/Desde México DF, apresentada no Instituto Cervantes de Estocolmo e no Instituto Cervantes de Paris. Disponível em: <<http://zerom3.net/pdf/1235379221.pdf>>. Acesso em: 09 nov. 2012.

SIERRA, Santiago. **7 trabajos/ 7 works**. London: Lisson Gallery, 2007.

SIERRA, Santiago. México és como una ciudad tumor. **El País**, México, 05 fev. 2005b. Disponível em: <http://www.elpais.com/articulo/semana/Mexico/ciudadtumor/elpepuculbab/20050205elpbabese_7/Tes>. Acesso em: 09 nov. 2012.

SIERRA, Santiago. **El Cultural**. 11 nov. 2004. Entrevista concedida a Javier Hontoria. Disponível em: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/10646/Santiago_Sierra>. Acesso em: 09 nov. 2012.

Site oficial de Santiago Sierra. Disponível em: <<http://www.santiago-sierra.com>>. Acesso em: 09 nov. 2012.

TASCA, Fabíola. Talking about Santiago Sierra. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 27, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, p. 200-209, dez. 2013.

VV.AA. **Santiago Sierra** “In conversation”. Londres: LissonGallery, 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=50vqn-Qrv9Xg&feature=share&fb_source=message>. Acesso em: 12 mai. 2013.