

dossiê funções da arte

arte e democracia: arte como intervenção agonística no espaço público

art and democracy:
art as an agonistic intervention in public space

chantal mouffe*

tradução: samuel miranda da silva e miguel gally.

resumo

A filósofa política belga Chantal Mouffe define o espaço público como um campo de batalha no qual diferentes projetos hegemônicos são confrontados, sem qualquer possibilidade de reconciliação. De acordo com Mouffe, práticas artísticas críticas podem desempenhar um papel importante na subversão da hegemonia dominante a partir do seu modelo “agonístico” de espaço público, tornando visível o que é reprimido e destruído pelo consenso da democracia pós-política.

palavras-chave: Arte; democracia; espaço público

abstract

Belgian political philosopher Chantal Mouffe defines the public sphere as a battlefield in which different hegemonic projects clash, with no possibility of reconciliation. According to Mouffe, critical artistic practices can play an important role in subverting the dominant hegemony based on her “agonistic” model of public space, making visible what is repressed and destroyed by the consensus of post-political democracy.

keywords: art; democracy; public space

* Professora de Teoria Política no Centro de Estudos da Democracia da Universidade de Westminster, em Londres. O artigo foi publicado originalmente como “Art and Democracy: Art as an Agonistic Intervention in Public Space”. *Open* 2008/N.14/*Art as a Public Issue*.

Podem as práticas artísticas ainda desempenhar um papel crítico em uma sociedade na qual a diferença entre arte e publicidade tornou-se borrada e na qual artistas e trabalhadores do setor cultural se tornaram parte necessária da produção capitalista? Examinando o “novo espírito do capitalismo”, Luc Boltanski e Eve Chiapello mostraram como as demandas por autonomia dos novos movimentos dos anos 1960 haviam sido aproveitadas no desenvolvimento da economia de rede pós-fordista e transformadas em novas formas de controle.¹ As estratégias estéticas da contracultura: a busca por autenticidade, o ideal de autogestão [*self-management*]², a exigência anti-hierárquica, agora estão sendo usadas de forma a promover as condições requeridas pelo modo atual de regulação capitalista, substituindo a estrutura disciplinar [*disciplinary framework*] característica do período fordista. Hoje em dia, as produções artísticas e culturais desempenham um papel central no processo de valorização do capital e, através da “neogestão” [*neo-management*], a crítica artística se tornou um importante elemento da produtividade capitalista.

Isso levou algumas pessoas a afirmar que a arte perdeu seu poder crítico, porque qualquer forma de crítica é automaticamente recuperada e neutralizada pelo capitalismo. Outros, no entanto, oferecem uma perspectiva diferente vendo que essa nova situação abre caminho para diferentes estratégias de oposição. Tal visão é apoiada por *insights* de André Gorz:

Quando a autoexploração adquire um papel central no processo de valorização, a produção da subjetividade se torna um terreno para o conflito central. (...) Relações sociais que fogem da compreensão de valor, do individualismo competitivo e de relações de mercado fazem esses últimos, em suas dimensões políticas, aparecerem por contraste enquanto extensões do poder do capital. Uma frente de total resistência a esse poder se torna possível, que necessariamente transborda o campo de produção de conhecimento, indo ao de encontro a novas formas de se viver, consumir e de se apropriar coletivamente de espaços comuns e da cultura cotidiana.³

Certamente a ideia modernista de vanguarda precisa ser abandonada, mas isso não significa que qualquer forma de crítica tenha se tornado impossível. O que é preciso é alargar o campo da intervenção artística, intervindo diretamente em uma multiplicidade de espaços sociais, de forma a se opor ao programa de total mobilização social do capitalismo. O objetivo deve ser minar o ambiente imaginário necessário para sua reprodução. Como diz Brian Holmes: “A arte pode oferecer uma oportunidade para a sociedade refletir coletivamente sobre as figuras imaginárias das quais depende sua própria consistência, sua autocompreensão”⁴.

Eu pessoalmente penso que as práticas artísticas podem desempenhar um papel na luta contra a dominação capitalista, mas, para conceber como uma efetiva intervenção pode ser feita, requer-se um entendimento acerca da dinâmica da política democrática; tal entendimento, a meu ver, só pode ser obtido reconhecendo o político [*the political*] em sua dimensão antagonista, assim como a natureza contingente de

1 BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Eve, *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso, 2005.

2 Em colchetes deixaremos as expressões no original. Nota dos tradutores [N.T].

3 *Interview with André Gorz*, *Multitudes*, No.15 (2004), 209. Tradução nossa.

4 HOLMES, Brian. “*Artistic Autonomy*”, www.u-tangente.org. Tradução nossa.

qualquer tipo de ordem social. Apenas a partir dessa perspectiva é possível compreender a luta hegemônica que caracteriza a política democrática, a luta hegemônica na qual práticas artísticas podem desempenhar um papel crucial.

O político como antagonismo

O ponto de partida das reflexões teóricas que eu apresentarei é a dificuldade que atualmente temos em nossa era pós-política para conceber os problemas que nossas sociedades enfrentam desde uma perspectiva política. Ao contrário do que ideólogos neoliberais gostariam que acreditássemos, as questões políticas não são problemas meramente técnicos a serem resolvidos por especialistas. Questões propriamente políticas sempre envolvem decisões que requerem fazer uma escolha entre alternativas conflitantes. Essa incapacidade de pensar politicamente deve-se em grande medida à hegemonia incontestada do liberalismo. A fim de evitar qualquer mal-entendido, deixe-me especificar que “liberalismo”, na forma em que eu uso o termo no presente contexto, refere-se a um discurso filosófico com muitas variantes, unidas não por uma essência comum, mas por uma multiplicidade do que Wittgenstein chama de “semelhanças de família”. Há muitos liberalismos, alguns mais progressistas que outros, mas, salvo poucas exceções, a tendência dominante no pensamento liberal é caracterizada por uma abordagem racionalista e individualista que é incapaz de compreender adequadamente a natureza pluralista do mundo social, com os conflitos que o pluralismo implica; conflitos para os quais nenhuma solução racional poderia existir, daí a dimensão de antagonismo que caracteriza as sociedades humanas. O típico entendimento liberal de pluralismo é que vivemos em um mundo no qual efetivamente há muitas perspectivas e valores e que, devido a limitações empíricas, nunca seremos capazes de adotar todos eles, mas que, quando agrupados, constituem um conjunto harmonioso. É por isso que esse tipo de liberalismo precisa negar *o político* em sua dimensão antagonista, ficando assim impossibilitado de compreender o desafio que enfrenta a política democrática. De fato, um dos princípios desse liberalismo é a crença racionalista na disponibilidade de um consenso universal baseado na razão. Não surpreende que *o político* constitua seu ponto cego. O liberalismo deve negar o antagonismo, já que ao trazer para o primeiro plano o inevitável momento de decisão – no sentido forte de ter de decidir em um terreno indecidível [*undecidable*] –, o antagonismo revela o limite de qualquer consenso racional.

Política como hegemonia

Ao lado do antagonismo, o conceito de hegemonia é, na minha abordagem, outra noção-chave para abordar a questão do “político”. Para reconhecer a dimensão do “político” como a constante possibilidade de antagonismo, é necessário aceitar a ausência de um ponto final e a indecidibilidade [*undecidability*] que permeia toda ordem. Em outras palavras, é necessário reconhecer a natureza hegemônica de todo tipo de ordem social e o fato de que toda sociedade é o produto de uma série de práticas que tentam estabelecer uma ordem em um contexto de contingência. O político está vinculado aos atos de uma instituição hegemônica. É nesse sentido que se deve distinguir o social e o político. O social é o reino de práticas sedimentadas, ou seja, práticas que ocultam os atos originários da contingente instituição política e que são dadas como garantidas,

como se fossem fundamentadas em si mesmas. Práticas sociais sedimentadas são uma parte constitutiva de qualquer sociedade possível; nem todos os laços sociais são questionados ao mesmo tempo. O social e o político assim têm o status daquilo que Heidegger chamou de “existenciais”, ou as dimensões necessárias de qualquer vida em sociedade. O político – entendido em seu sentido hegemônico – envolve a visibilidade de atos de uma instituição social. Isso revela que a sociedade não deve ser vista como o desdobramento de uma lógica externa a si mesma, independentemente de qual seja a fonte dessa lógica: forças de produção, desenvolvimento do espírito, leis históricas etc. Toda ordem é a temporária e precária articulação de práticas contingentes. A fronteira entre o social e o político é essencialmente instável e requer constantes deslocamentos e renegociações entre agentes sociais. As coisas sempre poderiam ser de outra maneira e, portanto, toda ordem é baseada na exclusão de outras possibilidades. É nesse sentido que isso pode ser chamado de “político”, já que é a expressão de uma estrutura particular de relações de poder. Assim, o poder é constitutivo do social porque o social não poderia existir sem as relações de poder, através das quais ele se molda. O que é, em determinado momento, considerado como a ordem “natural” – junto ao “senso comum” que o acompanha – é o resultado de práticas hegemônicas sedimentadas; nunca é a manifestação de uma objetividade mais profunda, alheia às práticas que a tornam existentes [*outside the practices that bring it into being*]. Sendo assim, toda ordem é política e baseada em alguma forma de exclusão. Sempre existem outras possibilidades que foram reprimidas e que podem ser reativadas. “Práticas hegemônicas” são as práticas articulatórias através das quais determinada ordem é estabelecida, e fixado o significado de instituições sociais. Toda ordem hegemônica é suscetível de ser desafiada por práticas contra-hegemônicas – práticas que tentarão desarticular a ordem existente e instalar uma outra forma de hegemonia.

Uma vez compreendidas essas questões teóricas, é possível entender a natureza do que eu chamo de luta “agonística”, que eu vejo como o núcleo de uma democracia vibrante.⁵ O que está em jogo na luta agonística é a própria configuração de relações de poder em torno da qual uma dada sociedade é estruturada. É uma luta entre projetos hegemônicos opostos, os quais nunca podem ser racionalmente reconciliados. Uma concepção agonística de democracia requer reconhecer o caráter contingente das articulações político-econômicas hegemônicas, as quais determinam a configuração específica de uma sociedade em um dado momento. Elas são construções precárias e pragmáticas que podem ser desarticuladas e transformadas como um resultado da luta agonística entre adversários. Ao contrário de vários modelos liberais, a abordagem agonística pela qual advogo reconhece que a sociedade sempre é instituída politicamente e nunca esquece que o terreno no qual acontecem as intervenções hegemônicas é sempre o resultado de práticas hegemônicas prévias, e que nunca é um terreno neutro. É por isso que ela nega a possibilidade de uma política democrática sem adversários [*non-adversarial*] e critica quem, ao ignorar a dimensão de “o político”, reduz a política a um conjunto de movimentos supostamente técnicos e a procedimentos neutros.

5 Para um desenvolvimento dessa abordagem “agonística”, Cf. MOUFFE, Chantal. *The Democratic Paradox*. London: Verso, 2000, Cap. 4.

O espaço público

Para trazer para o primeiro plano a relevância do modelo agonístico de políticas democráticas para as práticas artísticas, quero examinar suas consequências para visualizar o espaço público. A consequência mais importante é que ele desafia a concepção amplamente difundida de que, embora de formas diversas, orienta a maioria das visões sobre o espaço público, concebido como o terreno no qual um consenso pode emergir. Para o modelo agonístico, ao contrário, o espaço público é o campo de batalha onde diferentes projetos hegemônicos são confrontados, sem qualquer possibilidade de reconciliação final. Até aqui eu já falei sobre o espaço público, mas preciso especificar de imediato que não estamos lidando com um único espaço. De acordo com a abordagem agonística, espaços públicos são sempre plurais e o confronto agonístico acontece em uma multiplicidade de superfícies discursivas. Também quero insistir em um segundo ponto importante. Enquanto não existe um princípio subjacente de unidade, isto é, nenhum centro predeterminado para essa diversidade de espaços, sempre existem entre eles diversas formas de articulação, e não somos confrontados com aquele tipo de dispersão concebida por alguns pensadores pós-modernistas. Nem tampouco estamos lidando com o tipo de “espaço liso” que encontramos em Deleuze e seus seguidores. Os espaços públicos estão sempre estriados e hegemonicamente estruturados. Uma dada hegemonia resulta de uma articulação específica de uma diversidade de espaços, e isso significa que a luta hegemônica também consiste na tentativa de criar uma forma diferente de articulação entre espaços públicos.

A minha abordagem é, portanto, claramente muito diferente daquela defendida por Jürgen Habermas, que, quando concebe o espaço público político (o qual ele chama de “esfera pública”⁶), apresenta-o como o lugar onde ocorre a deliberação orientada para um consenso racional. Para ser mais preciso, Habermas agora aceita que é improvável, dadas as limitações da vida social, que tal consenso possa ser efetivamente alcançado e vê sua situação ideal de comunicação como uma “ideia regulativa”⁷. Entretanto, de acordo com a perspectiva a favor da qual estou advogando, os obstáculos à situação de discurso ideal habermasiano não são empíricos, mas ontológicos, e o consenso racional que ele apresenta como uma ideia regulativa é, de fato, uma impossibilidade conceitual. Certamente isso implicaria a disponibilidade de um consenso sem exclusão, o qual é precisamente o que a abordagem agonística revela ser impossível.

Também quero indicar que, apesar da terminologia similar, minha concepção do espaço público agonístico difere também daquela de Hannah Arendt, que se tornou tão popular recentemente. Ao meu ver, o principal problema com o entendimento arendtiano de “agonismo” é, em suma, que se trata de um “agonismo sem antagonismo”. O que quero dizer é que, enquanto Arendt coloca grande ênfase na pluralidade humana e insiste que a política lida com a comunidade e com a reciprocidade de seres humanos, o que são coisas distintas, ela nunca reconhece que essa pluralidade está na origem de conflitos antagonistas. De acordo com ela, pensar politicamente é desenvolver a habilidade de ver coisas a partir de uma multiplicidade de perspectivas. Como

6 *Offentlichkeit*, dimensão pública da vida social. Cf. HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública*. Trad. Denilson Luis Werle. São Paulo: Unesp, 2011 [N.T.].

7 Conceito que faz parte do vocabulário kantiano, cujo sentido implica aceitar especulações sem uma contrapartida empírica, referindo-se a condições ideais que, embora inalcançáveis empiricamente, poderiam servir de orientação para um progresso histórico. [N.T.].

demonstra sua referência a Kant e sua ideia de “pensamento alargado”⁸, o pluralismo dela não é fundamentalmente diferente do liberal, porque está inscrito no horizonte de um acordo intersubjetivo. De fato, o que ela procura na doutrina do julgamento estético de Kant é um procedimento para comprovar o acordo intersubjetivo no espaço público. A despeito de diferenças significantes entre suas respectivas abordagens, Arendt, assim como Habermas, acaba por conceber espaço público de uma perspectiva consensual. É verdade, como apontou Linda Zerilli, que no caso dela o consenso resulta da troca de vozes e opiniões (no sentido grego de *doxa*), e não de um discurso [*Diskurs*] racional como em Habermas.⁹ Enquanto para Habermas o consenso emerge através do que Kant chama de disputa [*disputieren*], uma troca de argumentos constrito por regras lógicas, para Arendt trata-se de uma questão de discussão [*streiten*], onde o acordo é produzido através da persuasão, não de provas irrefutáveis. Entretanto, nenhum deles é capaz de admitir a natureza hegemônica de toda forma de consenso e a insuperabilidade [*ineradicability*] do antagonismo, do momento de conflito [*Widerstreit*], ao que Lyotard refere como *differend*. É sintomático que, apesar de encontrar inspiração em diferentes aspectos da filosofia de Kant, ambos Arendt e Habermas têm em comum o fato de privilegiarem o aspecto do belo na estética de Kant e ignorarem sua reflexão acerca do sublime. Sem dúvida, isso está relacionado à evasão deles quanto ao *differend*.

Práticas artísticas críticas e hegemonia

Agora estamos em condições de entender a relevância da concepção hegemônica de política para o campo das práticas artísticas. Contudo, antes de tratar dessa questão, gostaria de salientar que de acordo com a abordagem pela qual estou advogando, não se deve ver a relação entre arte e política como dois campos constituídos separadamente, arte de um lado e a política do outro, entre os quais uma relação precisasse ser estabelecida. Existe uma dimensão estética no político e existe uma dimensão política na arte. É por isso que eu argumentei que não é útil fazer uma distinção entre arte política e não-política. Do ponto de vista da teoria da hegemonia, as práticas artísticas desempenham um papel na constituição e manutenção de uma dada ordem simbólica ou em desafiá-la, e é por isso que elas necessariamente possuem uma dimensão política. O político, por sua parte, se preocupa com o ordenamento simbólico das relações sociais, o que Claude Lefort chama de “a encenação” [*the mise en scène*], “a formatação” [*the mise en forme*] da coexistência humana e é aí que reside sua dimensão estética.

O verdadeiro problema são as formas possíveis de arte *crítica*, as diferentes maneiras pelas quais as práticas artísticas podem contribuir para o questionamento da hegemonia dominante. Uma vez que nós aceitamos que identidades nunca são preestabelecidas [*pre-given*], mas que sempre são o resultado de um processo de identificação, que elas são discursivamente construídas, a questão que se levanta é o tipo de identidade que as práticas artísticas críticas deveriam aspirar a promover. Claramente aqueles que defendem a criação de espaços públicos agonísticos, nos quais o objetivo é revelar tudo aquilo que é reprimido pelo consenso dominante, conceberão a relação entre as práticas artísticas e seu público de uma forma bem diferente da que aqueles cujo objetivo é a criação de consenso, mesmo que esse seja visto como um consenso crítico.

8 Cf. KANT, *Crítica da faculdade do juízo*, Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1993, § 40, B158. [N.T.]

9 ZERILLI, Linda. *Feminism and the Abyss of Freedom*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005, cap. 4.

De acordo com a abordagem agonística, arte crítica é a arte que fomenta dissenso, que torna visível o que o consenso dominante tende a obscurecer e obliterar. Ela é constituída por uma série de práticas artísticas buscando dar voz a todos aqueles que são silenciados no âmbito da estrutura da hegemonia existente.

Do meu ponto de vista, essa abordagem agonística é particularmente adequada para que se compreenda a natureza das novas formas de ativismo artístico que emergiram recentemente e que, em uma grande variedade de formas, buscam desafiar o consenso existente. Essas práticas artístico-ativistas são de tipos muito diferentes, partindo de uma variedade de novas lutas urbanas, como as do “*Reclaim the Streets*”, no Reino Unido, ou o “*Tute Bianche*”, na Itália, à campanha “*Stop Advertising*”, na França, e a “*Nike Ground-Rethinking Space*”, na Áustria. Podemos encontrar outro exemplo na estratégia de “correção de identidade” [*identity correction*] do *The Yes Men*¹⁰, que aparecendo sob diferentes identidades – por exemplo, se passando por representantes da Organização Mundial do Comércio – OMC [*World Trade Organization/WTO*] – desenvolve uma sátira bastante efetiva da ideologia neoliberal.¹¹ Eles têm por objetivo atingir instituições que fomentam o neoliberalismo às custas do bem-estar das pessoas e assumir suas identidades para oferecer medidas corretivas. Por exemplo, o texto a seguir apareceu em 1999 como uma paródia do website da OMC:

A Organização Mundial do Comércio é uma gigante burocracia internacional cujo objetivo é ajudar negócios ao forçar o “livre comércio”: a liberdade para transnacionais fazer negócios da maneira que lhes for conveniente. A OMC coloca essa liberdade acima de todas as outras, incluindo a liberdade para comer, beber água, não comer certas coisas, tratar os doentes, proteger o meio ambiente, cultivar sua própria plantação, organizar um sindicato, manter serviços sociais, governar, ter uma política internacional. Todas essas liberdades estão sob ataque por enormes corporações que trabalham debaixo do véu do “livre comércio”, aquele direito misterioso que nos dizem que deve triunfar sobre todos os demais.¹²

Algumas pessoas confundiram esse *website* falso com o original e os Yes Men conseguiram ainda aparecer como representantes da OMC em diversas conferências internacionais, nas quais uma de suas intervenções satíricas consistiam em propor um dispositivo de vigilância telemática do trabalhador em formato fálico gigante dourado.

É claro que essas formas de ativismo artístico representam apenas uma possível forma de intervenção política para artistas e existem muitas outras maneiras pelas quais um artista pode desempenhar um papel crítico. Segundo Richard Noble, podemos distinguir quatro maneiras distintas de produzir arte crítica. Existe o tipo de obra que mais ou menos diretamente aborda criticamente a realidade política, como os de Barbara Kruger, Hans Haacke e Santiago Sierra. Depois temos as obras de arte que exploram posições de sujeito [*subject positions*] e identidades definidas pelo outro [*defined by otherness*], marginalidade, opressão ou vitimização. Esse tem sido o modo dominante de

10 Duo de ativistas formados por Jacques Servin e Igor Vamos. [N.T].

11 Cf., por ex, o livro deles *The Yes Men. The True Story of the End of the World Trade Organization* [The Yes Men. A verdadeira estória sobre o fim da Organização Mundial do Comércio]. The Disinformation Company Ltd Publishing, 2004.

12 *Theyesmen Group website*, <http://www.theyesmen.org>.

se fazer arte crítica nos últimos anos: arte feminista, arte *queer*, arte produzida por minorias étnicas ou religiosas. Mas deve-se incluir aqui também o trabalho de Kryzstof Wodiczko. Em terceiro lugar, existe o tipo de arte crítica, a qual investiga sua própria condição política de produção e circulação, como as de Andrea Fraser, Christian Philipp Mueller e Mark Dion. Também podemos distinguir a arte como uma experimentação utópica, enquanto tentativas de imaginar formas alternativas de viver: sociedades ou comunidades construídas em torno de valores opostos aos do *ethos* do capitalismo tardio. Aqui encontramos, por exemplo, os nomes de Thomas Hirschhorn (*Bataille Monument*), Jeremy Deller (*Battle of Orgreaves*) e Antony Gormley (*Asian Field*).¹³

O que torna essas diversas práticas artísticas em práticas críticas é que, embora de diferentes maneiras, elas podem ser vistas como intervenções agonísticas no espaço público. Com certeza o objetivo delas não é romper definitivamente o estado atual das coisas para criar algo totalmente novo. Hoje os artistas não podem mais fingir que constituem uma vanguarda propondo uma crítica radical, mas isso não é motivo para proclamar que seu papel político chegou ao fim. O que precisa ser renunciado é precisamente a ideia de que ser político significa propor tal crítica radical. É por isso que algumas pessoas afirmam que hoje não é mais possível que a arte desempenhe um papel crítico, pois tal crítica é sempre recuperada e neutralizada. Encontramos um erro similar entre alguns que acreditam que radicalidade significa transgressão, e que quanto mais transgressoras mais radicais serão as práticas. E quando eles percebem que não existe transgressão que não possa ser recuperada, concluem também que a arte não pode mais desempenhar um papel político crítico. Também há aqueles que compreendem a arte crítica em termos moralistas e vêm seu papel como sendo de condenação moral. Na verdade, considerando que estamos atualmente no que Danto chama de “condição de pluralismo”, sem critérios gerais aceitos, pelos quais as produções artísticas são julgadas, existe uma forte tendência de se substituir julgamentos estéticos por julgamentos morais, dissimulados como julgamentos também políticos. Na minha visão, todas essas abordagens são de fato antipolíticas porque são incapazes de assimilar a especificidade do político. Ao contrário, uma vez que a luta política é concebida segundo a abordagem hegemônica que venho delineando, torna-se possível entender o lugar crucial da dimensão cultural no estabelecimento de uma hegemonia e ver por que artistas podem desempenhar um papel importante na subversão da hegemonia dominante. Em nossas pós-democracias, nas quais um consenso pós-político está sendo celebrado como um grande avanço para a democracia, as práticas artísticas críticas podem desordenar [*disrupt*] a imagem lisa [*smoth*] que o capitalismo corporativo está tentando difundir, trazendo para o primeiro plano seu caráter repressivo. E, de várias formas, elas também podem contribuir para a construção de novas subjetividades. É por isso que eu as vejo como uma dimensão crucial do projeto de uma radical democracia.

13 NOBLE, Richard. “Some Provisional Remarks on Art and Politics”, in: *The Showroom Annual* 2003/ 2004.

Nota dos tradutores:

Chantal Mouffe escolheu duas imagens da obra *Bataille Monument*, de Thomas Hirschhorn, para ilustrar o artigo original. As mesmas imagens não foram encontradas disponíveis ou em resolução satisfatória. Sugerimos duas imagens da mesma obra, cuja fonte é o website do artista:

<https://www.thomashirschhorn.com/bataille-monument-2/>



Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, Documenta 11, Kassel, 2002. Fonte: <https://www.thomashirschhorn.com/bataille-monument-2/>



Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, Documenta 11, Kassel, 2002. Fonte: <https://www.thomashirschhorn.com/bataille-monument-2/>

Referências

BOLTANSKI, Luc Boltanski; CHIAPELLO, Eve, *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso, 2005.

GORZ André. Entrevista com André Gorz. *Multitudes*, No.15 (2004).

HOLMES, Brian. “Artistic Autonomy”, in www.u-tangente.org.

MOUFFE, Chantal. *The Democratic Paradox*. London: Verso, 2000.

The Yes Men. The True Story of the End of the World Trade Organization. The Disinformation Company Ltd Publishing, 2004.

NOBLE, Richard. “Some Provisional Remarks on Art and Politics”, in: *The Showroom Annual* 2003/ 2004.

ZERILLI, Linda. *Feminism and the Abyss of Freedom*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.