

misunderstanding of its rules can destroy the whole illusion and therefore can't be allowed.

In *The Messengers* one of the interesting aspects of real versus fiction has to do with the reported events. Firstly, because these events are so unimportant that they are almost not worth mentioning. It's hard to imagine that someone would actually make these events up. Lying about something like this somehow doesn't even seem like lying, where as if the story would portray the celebrity in a negative way, it would already gain significance. If I dropped my shopping bag and Vlatka Pokos would just walk by without helping me, the event would be already worth mentioning or lying about. The other interesting thing that happened during the working process was the first news that was published about Vlatka Pokos, about her helping someone to push their car in her high heels. When this story was published, I had already decided on my project, written my stories and chosen Vlatka Pokos as my subject because of her extreme visibility and bad reputation, but I hadn't made the first phone call yet. So reality took over my fiction before I even got started, so all I had to do was to push further in the same direction.

Instituindo a Instituição Simon Sheikh

Começamos afirmando o óbvio: as instituições *constituem*. Isto quer dizer que as instituições não são só estruturas físicas, são também sítios – ou cenários – para instituir, o que significa que produzem certas relações e apresentam certas ideias e ideologias. Para além disso, não deveríamos pensar nas instituições apenas no sentido do mais concreto do termo, ou seja, o local, o edifício e a função concretos numa determinada sociedade, mas também no sentido mais lato, política e filosoficamente. Por outras palavras, as instituições não são meramente práticas ou não práticas, as instituições têm uma prática, ou até mesmo uma *praxis*. Mas o que significa exatamente instituir, e o que é que está a ser instituído, mais concretamente? Será que uma forma institucional particular institui sempre da mesma maneira, isto é, será que instituições do mesmo tipo, como um espaço de arte, efetuam a mesma forma de instituir? Por último, como é que certa forma institucional corresponde ao que está supostamente a ser instituído, ou, faltando um termo melhor, o que é que podemos chamar de *conteúdo* da instituição?

Usar uma expressão como "conteúdo institucional" pode soar ao conceito de factos institucionais de John Searle, a sua famosa forma de definir instituições. Em vez de tentar responder ao que é uma instituição, Searle altera a sua investigação para a noção de factos e só mais tarde, quando cientificamente provados, podem então oferecer-nos os contornos de uma instituição e os da sua produção, um todo que consiste num "conjunto sistemático de relações entre a intencionalidade coletiva, a designação da função, a designação de funções

de estatuto, regras legislativas, factos institucionais, e poderes deón-ticos."¹¹ O que posteriormente revelaria uma rede interdependente de processos geradores de sentido, em que a forma e o conteúdo não só estão interligados, mas são também mutuamente constitutivos.

Assim, existe também uma certa circularidade não só relativamente ao processo descrito, mas em relação ao método de análise utilizado – na realidade, quando Searle começa por transitar da instituição para os factos institucionais, de forma a dizer o que é uma instituição, acaba por responder a esta pergunta afirmando que "uma instituição é qualquer sistema de regras (procedimentos, práticas) coletivamente aceite que nos permite criar factos institucionais." Se este é o caso, sugeria então que nos focássemos não nas instituições, mas na forma como as instituições instituem, e, além disso, talvez não devamos centrar-nos somente nos factos institucionais, mas antes, e mais precisamente, naquilo a que chamamos de *mitos institucionais*.

As razões para esta mudança estratégica são numerosas. A primeira de todas, porque existem, seguramente, em qualquer sociedade de muitos mitos em torno das instituições atuais, mitos que acabam por ser parte integrante da sua função de estatuto, acrescentando-lhe ou diminuindo-lhe valor. Os inúmeros mitos que existem acerca de um estabelecimento prisional, por exemplo, poderiam aumentar os seus poderes e as suas funções mais do que desmantelá-los, ao passo que outros mitos que se prendem às incapacidades de um sítio, como o exemplo de uma instituição de arte que goza de uma má reputação entre os seus constituintes e público em geral, pode conduzir mesmo à sua falência, abandonando em termos de apoio e encerramento efetivos. Em segundo lugar, não existem apenas mitos sobre a instituição – e aqui estou a pensar em instituição no sentido lato – mas também mitos e histórias produzidos por uma instituição que são partes integrantes da forma como institui, tal como no caso do mito institucional que é a Nação. A nação é uma entidade geográfica e jurídica sustentada pelas suas leis constitutivas e fronteiras territoriais e também, talvez ainda mais, perpetuada pelo seu próprio mito de coerência e de singularidade, que por sua vez pode ser visto como particularmente forte ou fraco, em alta ou em baixa em determinado momento histórico, concebido e construído como o estado da nação. No caso concreto da Kunsthalle Lissabon, talvez possamos falar antes sobre o local como um mito institucional em

vez de um facto? Afinal, como a própria instituição costuma realçar, é apenas uma "Kunsthalle", num sentido nominativo, como o ato performativo de um discurso. Claro que o próprio uso da palavra alemã *Kunsthalle*, designando um espaço para exposição que existe fora do contexto linguístico alemão, significa a necessidade de alinhamento com um género institucional específico (percebido como dedicado ao contemporâneo), mas que também lembra uma instituição muito específica que é igualmente mítica no sistema de valorização que é o mundo da arte (cuja principal linguagem discursiva é, claro, a *bisbilhotica*). Obviamente que a Kunsthalle Lissabon não é o primeiro exemplo de uma Kunsthalle não-germânica, mas traz à memória a famosa New York Kunsthalle do início dos anos noventa, dirigida pelo mítico e completamente desaparecido curador Christian Leigh. A Kunsthalle Lissabon descreve-se realmente como um falso embuste, palavras que encapsulam totalmente as atividades do desaparecido Sr. Leigh!

Como institui então o falso embuste? Como é que transforma o mito em facto, e vice-versa? Claro que o faz reconhecendo a cadeia inquebrável entre mito e facto na própria imaginação humana. Gostava agora de debruçar-me sobre o que é que, em teoria, instituir quer dizer mais especificamente. Ou seja, como é que as instituições são instituídas como instituições, como função e lugar, e como, por sua vez, as instituições instituem. O conceito de instituição a que aqui me refiro especificamente é o da teoria da sociedade como uma *instituição imaginária*, com imaginários e relações efetivamente instituídas de Cornelius Castoriadis: "é o imaginário constitutivo social que cria a instituição em geral (a instituição como forma) bem como as instituições específicas de cada sociedade em particular, e a imaginação radical do ser humano singular."¹² Esta citação é retirada de um texto que Cornelius Castoriadis escreveu no final da sua vida, em 1996–97, um ensaio particularmente desolador e pessimista apoiadamente intitulado *Imaginário e Imaginação nas Encruzilhadas*. Neste ensaio ele defende que nos encontrávamos num estado de crise relacionado com a singular imaginação humana e o imaginário social instituidor. Estávamos a assistir ao fim de um grande período de criação e inovação que afetou – igualmente – quatro áreas designadas do imaginário: a política, a filosofia, a ciência e, destacada como privilegiada, a produção artística e cultural. Aqui vemos a arte

como o vetor que mede simultaneamente a imaginação social e individual e a instituição. Castoriadis colocou o início desta cedência nos anos 50, e viu o período seguinte como um de conformismo e preservação crescentes, por oposição à invenção e à revolução, percorrendo meticulosamente cada uma das quatro categorias à procura de provas. Seria fácil descartar esta opinião como uma lamentação comum pelo modernismo histórico, e o texto tem, sem dúvida, uma dose considerável de pessimismo e de amargura culturais, e podíamos ainda acrescentar que parece contradizer as suas próprias teorias do imaginário e da instituição da sociedade como um processo perene, o que significa que não poderíamos realmente medir a imaginação como alta ou baixa em determinado período.

Para Castoriadis, a sociedade é um conjunto imaginário de instituições, práticas, crenças e verdades, que todos subscrevemos e continuamente (re)produzimos. A sociedade e as suas instituições são tão ficcionais como funcionais. As instituições fazem parte de redes simbólicas, e, como tal, não são fixas nem estáveis, mas constantemente articuladas pela projeção e pela prática. Qualquer sociedade deve ser instituída como construção simbólica, suportada por instituições e imaginários sociais específicos, que solidifica a significação imaginária no que o autor designou de "imaginário social instituído". Mas, ao focar-se no seu carácter imaginário, é óbvio que sugere também que outras organizações e interações sociais podem ser imaginadas. As sociedades não se criam através de um racionalismo natural ou de um determinismo histórico progressivo, mas são instituídas através da criação, através de imaginação(ões):

O que mantém a sociedade unida é, evidentemente, a sua instituição, todo o complexo das suas instituições particulares, a que chamo de "instituição de uma sociedade como um todo" – a palavra "instituição" assumindo aqui o sentido mais lato e radical: normas, valores, linguagem, ferramentas, procedimentos e métodos para lidar com as coisas e fazer as coisas, e, claro, o próprio indivíduo no tipo e na forma quer geral quer particular (e nas suas diferenças: por exemplo, homem/mulher) que lhe são atribuídos pela sociedade em questão.³

Estas instituições e formas de instituir (significado, subjetividade, legalidade, entre outras) surgem como um todo mais ou menos coerente, como uma unidade, mas só o fazem através da *praxis* e da crença. Mas enquanto proposição ontológica, tal significa que a sociedade deve ser sempre instituída pela criação, e que não pode existir nela mais ou menos criatividade. Se um imaginário social específico é visto como impreciso ou obsoleto, até mesmo falso, tal significa o colapso da sociedade em questão, a forma como impérios históricos se desmoronaram e caíram, tão só para serem substituídos, por sua vez, por outra ordem imaginária da sociedade. Será que era isto que Castoriadis queria dizer quando se referia ao declínio da civilização ocidental, que se encontrava numa encruzilhada? Os imaginários sociais podem assim redefinir-se ativamente através de outras práticas institucionais, e outras já existentes desmoronam-se quando deixam de parecer adequadas, justas ou verdadeiras. A mudança social ocorre então por meio da descontinuidade, mais do que da continuidade, quer sob a forma de inovação e criatividade radicais (como a física newtoniana) quer sob a forma de revoluções simbólicas e políticas (como a Revolução Francesa de 1789) que nunca podem ser antecipadas ou compreendidas em termos de causas e efeitos precisos ou de uma sequência inevitável de acontecimentos históricos à semelhança, por exemplo, da forma como a maioria dos comentadores liberais vê a queda do comunismo como resultado de certa lei natural da economia. A mudança surge, então, pelo estabelecimento de outros imaginários sem predeterminações, através da *praxis* e da vontade que funda outra forma de instituir. Tal atitude exige um corte radical com o passado em termos de linguagem e simbolização e, consequentemente, das formas de fazer.

Trata-se efetivamente de criar uma nova linguagem com que dizer coisas, não dizer apenas as mesmas coisas com palavras novas. A *autonomia* e a procura da autonomia é pois o tema central do pensamento político de Castoriadis. O autor define as sociedades autónomas em contraste com as heterónomas; enquanto todas as sociedades constroem os seus próprios imaginários (instituições, leis, tradições, comportamentos, etc.), as sociedades autónomas são aquelas cujos membros têm consciência deste facto e *autoinstituem* explicitamente. Em contraste, os membros das sociedades

heterónomas atribuem a sua ordem imaginária a qualquer coisa exterior, a uma autoridade extrassocial como Deus, a tradição, o progresso ou a necessidade histórica. Considerando que a democracia parlamentar contemporânea substituiu naturalmente a noção de soberania pelo centro vazio do representativo, será que hoje em dia não poderíamos, mesmo assim – especialmente depois do *crunch* de 2008 e as suas consequências – argumentar a favor do próprio capitalismo como categoria fundamental e historicamente inevitável? Não poderíamos afirmar que atualmente o capitalismo assumiu o papel de uma lei natural, tal como a autoridade e inevitabilidade extra-sociais? O que seria outra maneira de compreender as encruzilhadas, bem como a forma como o nosso mundo se faz através da institucionalização. Primeiro, estar numa encruzilhada – em breve voltarei mais precisamente a esta metáfora em Castoriadis bem como à sua possível atualização – pode pois significar estar entre o caminho da autonomia ou os caminhos da heteronomia. Lembremo-nos que autonomia queria dizer auto-institucionalização, não anti-institucionalização, mas o que significaria atualmente a heteronomia numa democracia institucionalizada que não se remete para nenhuma ordem fora do seu próprio sistema de elegibilidade e responsabilidade? Aqui vem à baila a distinção entre imaginários sociais instituídos e a imaginação humana particular, uma vez que a imaginação individual está sempre circunscrita pela socialização das instituições sociais e pelas formas de instituir, pelo que, mesmo quando uma sociedade pode não ser heterónoma, o indivíduo pode ainda sê-lo, porque está a tomar decisões e julgamentos por si próprio com base em critérios sociais, em vez da sua razão ou vontade, e, como Castoriadis assinala, “um enorme número de pessoas nas nossas sociedades é, efetivamente, heterónoma” tendo em conta que “julgam com base em ‘convenções’ e na ‘opinião pública’”.¹⁴ E relativamente à nossa sociedade, será que a fé cega no mercado e no capital global não é de natureza heterónoma, mesmo se, em vez de ordenar a sociedade, a desordena? Esta distinção entre autonomia e heteronomia também influencia as formas de criação e de trabalho das instituições culturais, quer se trate de instituições estatais ou de organizações não-governamentais. Uma instituição adere às lógicas e exigências do estado e da governação ou procura outro caminho? Claro que isto não se prende apenas com as estruturas

de financiamento, mas também com a articulação da percepção pessoal de cada um sobre o seu papel público. Uma instituição institui através de outras formas para além da sua programação, também o faz na sua produção espacial, nas relações sociais no local de trabalho, na produção de subjetividade, na forma como entende o ser espetador, entre outras, em geral, através dos seus imaginários sociais instituídos. Será que a instituição apenas diz as mesmas coisas usando novas palavras ou inventa uma nova linguagem? Neste ponto, a recente noção de prática “instituinte” de Gerald Raunig pode revelar-se instrutiva e útil. Ele descreve-a da seguinte forma:

[...] as práticas instituintes contrariam a lógica da institucionalização; inventam novas formas de instituir e ligam continuamente estes eventos instituintes. Contra este pano de fundo, o conceito de “práticas instituintes” assinala a localização de uma tensão produtiva entre uma nova articulação da crítica e a tentativa de alcançar uma noção de “instituir”, após a compreensão tradicional do que é uma instituição ter começado a desmembrar-se e a alterar-se. Quando falamos de uma “prática instituinte”, esta atualização do futuro no presente em transformação não se opõe à instituição no sentido em que a utopia se opõe, por exemplo, a uma má realidade. [...] Pelo contrário, a “prática instituinte” como processo e concatenação de eventos instituintes é um conceito absoluto que exceção de a mera oposição às instituições: não se opõe à instituição, mas escapa à institucionalização e à estruturação.⁵

Ainda assim, um dos problemas de qualquer projeto revolucionário é exatamente este: o de como implementar uma mudança radical, não só ao nível das significações e das sedimentações das instituições, mas também na própria forma de instituir; ou seja, na forma como se produzem novas relações sociais. Como Castoriadis fez questão de assinalar, este foi precisamente o fracasso da União Soviética enquanto imaginário social instituído, mas nem é necessário focar grandes histórias e narrativas políticas para detarmos este enigma, que também se encontra mais próximo de nós nas abordagens curatoriais institucionais e nas tentativas de instituir de maneira diferente na última década – modalidades que podem

já ser consideradas históricas e, portanto, parte de uma história conceitual e de uma genealogia de desenvolvimento institucional, nomeadamente o efêmero fenômeno que foi o *novo institucionalismo*: um grupo disperso, ou até mesmo uma rede, de instituições da Europa ocidental e do norte que ganhou reconhecimento no virar do milênio. Estas instituições agrupavam-se devido a certas políticas institucionais e programas curatoriais, mas também em termos de localização geo-política. De uma maneira geral pareciam ser de um tamanho semelhante, de pequena a média dimensão, obedecendo o tamanho, e se não o próprio alcance das exposições, a certos parâmetros, e, assim, relativamente às expectativas em termos de números de visitantes e da recepção do público em geral (para além dos círculos do mundo da arte); e nenhuma delas era, crucialmente, museu, pelo que não tinham responsabilidades em termos de história, coleção e arquivo, caracterizando-se como locais essencialmente dedicados à arte contemporânea e facilitando a experimentação em termos de formato. É certamente uma das razões estruturais para estes locais começarem a reconsiderar as suas atividades e a mudá-las de localização, em parte, com vista quer à produção quer à apresentação da arte contemporânea. Com o *novo institucionalismo*, o local da exposição tornou-se numa unidade de produção, concreta e metaforicamente, produzindo novos trabalhos e projetos artísticos, mas também novos temas e formas de interagir com a arte, seguindo frequentemente uma dialética histórica simples, com as instituições tradicionais, tais como museus, como sítios para contemplação passiva, e com instituições mais novas e pequenas como espaços ativos de participação, ou nas palavras famosas (ou não) de Charles Esche no início do seu mandato no Roseum: "Em vez de um espaço para observação passiva tornou-se num espaço ativo. Assim, as instituições que o acolhem têm de ser parte centro comunitário, parte laboratório e parte academia, sendo menos necessária a típica função de sala de exposições."⁶

Não obstante, se esta era realmente uma nova função para a instituição e, logo, para as suas formas de instituir, foram algumas formas e espaços institucionais já existentes a serem usadas como modelo, mas sobretudo instituições que se dirigem aos seu público e o instituem de outra forma, mais como constituintes do que espetadores. Contrariamente ao centro comunitário, o laboratório e a

academia normalmente não têm público, e se o centro comunitário é, idealmente, auto-organizado, já o laboratório rege-se por formas organizacionais muito rígidas, e a academia pela ideia do conhecimento que é transmitido e partilhado entre diferentes agentes. A "nova" instituição de arte foi assim concebida como um tipo de híbrido que produziria não só novas formas de criação, reflexão e contemplação da arte, mas, e talvez mais importante, novas relações sociais. Pode dizer-se que a instituição era um *modelo* para a sociedade como tal, e não apenas parte dessa sociedade e das suas instituições. O que se propunha era a reivindicação idealista da instituição como um modelo social diferente, que não faria apenas parte de uma democracia – nominativa, mas também produziria um outro processo democrático, o de subjectivação, mais completo e radical do que a produção pedagógica de cidadãos nacionais. Por um lado, devia produzir uma forma de ser espetador, ou até mesmo de participação, mais igualitária, e simultaneamente ser capaz de tornar os antagonismos sociais produtivos, talvez ao ponto de os transformar em agonismo, para usar a famosa frase de Chantal Mouffe. A instituição artística devia ser, resumindo, verdadeira e totalmente *democrática*, e mais ainda do que as outras instituições. Contudo, estas pretensões para a instituição e para a conceção dos seu constituintes não alteraram dramaticamente a noção de ser espetador como o modelo de recepção. Apesar de a arte deslocada ter experimentado modos de exposição, ter desmaterializado o objeto artístico, ter mudado do produto para o projeto e ter focado tanto as relações sociais quanto as estéticas, o modelo comunicacional permaneceu o mesmo, com o artista e a instituição a transmitirem o conhecimento a um público mais ou menos anónimo. Não se esbateram, por exemplo, as fronteiras entre produtor e consumidor, artistas e público, que continuaram como antes, apesar das pressões políticas e intenções de inclusão. Por outras palavras, as formas como a instituição trabalhava com os artistas mudaram, e muitas vezes de maneira radicalmente progressiva, mas a conceção do público quase não se alterou, quase não foi desafiada.

A metodologia artística era altamente avançada, até mais do que os usos da teoria social pelo *novo institucionalismo* e, em geral, do que a invocação tendenciosa positiva do próprio mundo social. A meu ver, havia realmente um problema filosófico com esta conceção

do social, que se relacionava com o como e onde se localiza o social, quer em termos de espaço quer de subjetividade. Havia uma contradição na própria conceção do social, nomeadamente na conotação positiva dos seus conteúdos: no facto de as identidades se formarem e basearem totalmente no social, ao passo que as instituições de socialização, como no caso de novos e "progressivos" espaços artísticos, produzem simultaneamente o social. O mesmo será perguntar se a instituição produz o social, ou seja, institui, ou será que opera a partir de identidades e entidades sociais previamente existentes? Existe certamente um elemento de ambos os casos em todo e qualquer elemento de construção institucional que não seja uma reviravolta total de certa hegemonia (por exemplo, uma rutura revolucionária), mas isto não significa que estas formas institucionais possam ocorrer independentemente ou, se preferirem, a primeira forma ocorrer autonomamente e a segunda heteronoma-mente, ou vice-versa. Então talvez devamos pensar que as formas, como as instituições, instituem e não são apenas edificantes, mas também divisivas na sua constituição? Importa perguntar se a instituição artística não produz também diferença, até mesmo diferenciando, e se, por vezes, esta diferença não é tão radicalmente divisiva e de relevância reduzida quanto construtiva e comunitária. Que também existirá uma semente de negatividade e de impossibilidade no seio da sua própria constituição? Se for o caso, a ideia de instituir sob a forma de fazer-exposições também deve ser investigada nestes termos, não apenas como um espaço ativo ou passivo, mas oscilando sempre entre as duas categorias, ativamente passivo, e passivamente ativo, o que criará um espaço de ressonância para o empenho simultaneamente positivo e negativo. E se o social não emerge do chão, talvez possamos compreender melhor os imaginários políticos em termos de um *horizonte*?

O que nos traz de volta à questão da produção cultural contemporânea e do imaginário, de volta à instituição contemporânea do contemporâneo: que novas linguagens estão a ser criadas, que novos imaginários estão a ser produzidos, e que coisas antigas estão a ser ditas com novas palavras? Ou, o que é que pode e não pode ser imaginado? Que formas de crítica afirmam e quais transformam? E que criações artísticas são ilustrativas, e por vezes celebratórias, da "nova" fase imaterial do capital global? Um gesto estético, como um

político, consiste assim na criação de um novo conjunto de coisas, numa (re)encenação do real (observado). Isto também significa que não conseguimos distinguir entre obras de arte (ou representações, num sentido mais amplo) políticas e não políticas, mas que a distinção reside nas próprias imaginações de cada forma específica de discurso, ou no que Jacques Rancière chamou, num contexto completamente diferente, de política da estética. Se a política das práticas estéticas reside na forma como estas participam na partição e na distribuição do sensível, ou seja, no que podemos ver e sentir, no que podemos ou não dizer, e também podíamos afirmar, com Cas-toriadis: no que podemos imaginar e no que não podemos imaginar. Enquanto nas obras de arte o político é sempre descrito em termos de a) um sentido de valor utilitário, ou até mesmo propaganda, ou b) a tal política da representação; isto é, como e quem a obra de arte representa, podemos aumentar o alcance desta noção e analisar as obras de arte pelo seu carácter imaginário; que tipo de horizonte criam, estabelecem como parâmetros ou se propõem enquanto alvos ou limites, sem que estes aspetos se oponham necessariamente.

A política dos objetos artísticos e da realização de exposições não reside tanto na intencionalidade dos artistas, nem apenas na receção do espetador, ou seja, nas políticas da leitura, nem exclusivamente nas chamadas políticas da representação, ou seja, em como as coisas são mostradas, quem é representado e quem é excluído, mas mais na forma como imaginam que podemos representar ou des-apresentar, pensar ou não pensar, incluir ou excluir, surpreender ou chocar, entreter ou ensinar, etc. O mesmo se aplica à institucionalização e socialização das instituições, cujo trabalho pode ser visto como novos modos de instituir, produzir e projetar outros mundos e a possibilidade de auto-transformação do mundo; como uma institucionalização que é produzida pela subjetividade em vez de produzir (unicamente) subjetividade. Claro que pode proporcionar um lugar a partir do qual ver (e ver de maneira diferente, ver outros imaginários), bem como objetos para serem vistos. Temos pois que reformular as nossas noções de obras artísticas críticas e afirmativas relativamente à forma como tentam instituir o seu imaginário particular do mundo e, sem dúvida, do fantasmagórico. É sobretudo nas imaginações (ou na sua falta) da particular produção cultural e instituição da mesma, e não nas intenções do produtor que se localizam as políticas da estética.

Contudo, o que está em jogo é qual a imaginação do futuro, bem como do passado, que se propõe, ou, nas palavras de Benjamin, o *passado-como-futuro*⁷: a forma como a obra produz outros imaginários do mundo e das suas instituições, em vez de somente reiterar as que já existem, mesmo nos chamados termos críticos (ou o que podemos designar de crítica afirmativa). Trata-se então de saber que horizonte pode ser imaginado, e também como instituí-lo. Aproveitando a deixa de Castoriadis e a sua análise da sociedade como auto-criada, com existência através das instituições, podemos apresentar a questão como uma de imaginar outro mundo, não só outra maneira de o descrever na imaginação fantasmagórica, instituindo assim outras formas de instituir e imaginar. Dizer que outros mundos são realmente possíveis, proporcionar outros imaginários, formas de ver e assim mudar o mundo. Aqui a noção de auto-institucionalização é crucial, não só como uma organização da experiência coletiva, evidente em certos grupos e plataformas artísticas, mas também o próprio modo de tratamento em obras que politizam a estética e não o oposto. Qualquer estética "política" é mais do que um ato representativo que apoia a política, é também o modo de tratamento que politiza a estética. Temos de reconfigurar o próprio modo de tratamento em si e, por sua vez, os seus tópicos imaginados (como o público, os constituintes, as comunidade e/ou os adversários): uma reconfiguração das condições mentais e materiais da própria obra. Voltemo-nos novamente para Cornelius Castoriadis, que escreveu:

[A] supercessão [da sociedade atual] – que visamos porque a desejamos e porque sabemos que outros também a desejam, não por serem essas as leis da história, os interesses do proletariado ou o destino do ser – o conseguir de uma história em que a sociedade não só se conhece, mas também se constrói a si própria como explicitamente auto-instituinte, implica uma destruição radical da instituição da sociedade tal como a conhecemos, nos seus cantos e recantos mais insuspeitos, que só podem existir como o afirmar/criar de não só novas instituições, mas um novo modo de instituir e uma nova relação da sociedade e dos indivíduos para com a instituição.⁸

Portanto, trata-se não só de mudar as instituições, mas de mudar o modo como instituímos; como podemos instituir a subjetividade e a imaginação de forma diferente. Isto pode ser feito alterando os formatos e as narrativas existentes, tal como no *queering* do espaço e na (re)escrita de histórias – ou seja, através de projetos des-constructivos e re-constructivos, e pela construção de novos formatos, repensando todas as estruturas e implementações da exposição – ao ponto de se abandonar em favor de eventos e formatos de não-exposição, e do desaparecimento como dissipação e participação. Em segundo lugar, qualquer que seja a instituição e as suas formas de instituir, não deve ser compreendida como sendo unitária, mas dispersa – os seus modos de abordagem não têm de ser unitários, mas sim diferentes em escala, gramática e alcance. Terceiro, a instituição e a exposição, e as suas formas de instituir respetivas, podem nem sempre estar em uníssono, mas por vezes podem ser invulgares, dissonantes ou até mesmo atonais. Em vez de vermos aqui um problema, como é o nosso hábito enquanto curadores individuais (e talvez também enquanto diretores, mas não posso dizê-lo), podemos ver a situação como um potencial, um espaço de ressonância – entre curador, artista e instituição, naturalmente, mas também entre produtor e público, arte e sociedade em geral – e como espaço de conflito – tanto grande como pequeno – como espaço de possibilidade. Outras palavras, o fazer da instituição e da exposição devia ser descrito em termos do seu *outlook*: a sua posição e como emerge pela exposição, ou o que podíamos chamar de sua *articulação*. Aqui, a noção de "encruzilhadas" evocada no início deste texto torna-se essencial na crítica de Castoriadis à sua época como sendo não só conformista na sua falta de imaginação, mas também reincidindo na heteronomia pela aceitação do estatuto social, quer se trate da ciência tecnológica rampante, políticas económicas neoliberais ou o (pobre) estado das artes. Mas este é apenas um caminho possível na encruzilhada, ainda que claramente marcado, e, ele defende, um caminho que conduzirá apenas à perda de significado, desastre económico e uma crise geral nas significações e instituições sociais imaginárias. Mas também há outro caminho, um que "nunca foi marcado", e o qual, ainda que imprevisível por definição, teria de ser aberto pelo imaginário criativo: "Só um despertar social e político, uma renascença, um novo impulso

ao projeto da autonomia individual e coletiva – ou seja, o facto de a vontade de ser livre poder cortar esse caminho.”⁹

Este ensaio sobre a encruzilhada foi escrito há quase quinze anos atrás, mas parece que nós próprios estamos atualmente numa encruzilhada semelhante, e que temos avançado de uma maneira algo perturbante e seguimos o primeiro caminho indicado, apesar de eventos desastrosos como o 11 de Setembro e a actual crise de crédito, que até agora só encontraram resposta em políticas não democráticas e na crescente xenofobia, no primeiro caso, e mais das mesmas políticas económicas idiotas que levaram à crise em primeiro lugar, no caso do último. Será que não há mesmo alternativa, e como é que o capitalismo e o consumismo se vulgarizaram? Como é que se tornaram o nosso horizonte de possibilidade e de impossibilidade? Mas o estabelecimento de uma imagem aparentemente banal como as encruzilhadas é exatamente a criação de um horizonte de possibilidade, e de alteridade. Tendo herdado o aparente fim da democracia liberal e as suas políticas de administração adjacentes implicadas no primeiro plano, o mais palmilhado, torna-se uma tarefa urgente tentar ir além da resignação ou da crítica vazia e insistir que ainda é possível imaginar outro mundo. Uma instituição ou uma produção institucional deve imaginar um público de forma a produzi-lo, e produzir um mundo à sua volta, um horizonte. Por isso, se estamos contentes com o mundo que temos hoje, devíamos continuar a fazer exposições e obras como sempre, e repetir os formatos e circulações. Se, por outro lado, não estamos satisfeitos com o mundo em que estamos, quer em termos de mundo da arte quer num sentido geopolítico mais lato, temos de produzir outras instituições e formas de instituir. E temos de ser não apenas resistentes ou insurgentes, mas também *instituintes*.

Por mais pequena ou insignificante, por mais miticamente ilusórias que sejam ou mais frustração impliquem as instituições, também são, para citar Walter Zanini, *microcosmos do possível*, simultaneamente oportunidade e obrigação.

- 1 John Searle, "What is an Institution?", in John C. Welchman, *Institutional Critique and After*, Zúrique: JRP|Ringier, 2006, pp. 21–51.
- 2 Cornelius Castoriadis, *Figures of the Thinkable*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2007, p. 71.
- 3 Cornelius Castoriadis, *World in Fragments*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1997, p. 6.
- 4 Castoriadis, *Figures of the Thinkable*, p. 75.
- 5 Gene Ray & Gerald Raunig (Eds.), *Art and Contemporary Critical Practice – Reinventing Institutional Critique*, London: Mayfly, 2009, p. xvii.
- 6 Charles Esche no agora extinto website do Roseum, citado de Jonas Ekeberg (Ed.), *New Institutionalism*, Oslo: OCA, 2003, p. 78.
- 7 Ver Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History" in *Illuminations*, London: Pimlico, 1999, pp. 245–55, e *The Arcades Project*, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, pp. 388–396.
- 8 Cornelius Castoriadis, *The Imaginary Institution of Society*, London: Polity Press, 1987, p. 373.
- 9 Castoriadis, *Figures of the Thinkable*, p. 86.

Simon Sheikh é curador e crítico. É professor Assistente de Arte e Teoria bem como Coordenador do programa de Estudos Críticos da Academia de Arte de Malmö, na Suécia. A sua prática curatorial inclui exposições em instituições como Consul, Århus; Copenhagen Contemporary Art Center; Bricks+Kicks, Viena; Overgaden, Copenhaga; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; UKS, Oslo e BAK, Utrecht. Publicações recentes incluem *In the Place of the Public Sphere?*, *b_books*, Berlim, e *Capital (It Fails Us Now)*, b_books, Berlim. Os seus textos podem também ser encontrados em publicações periódicas como *Afterall*, *An Architektur*, *Springerlin* e *Texte zur Kunst*.

Kunsthalle Lissabon
Performing the Institution(al)
volume 2

17.09.2010 – 02.07.2011

