
Da arte pública à esfera pública política da arte

*Gisele Ribeiro**

RESUMO: O texto tem como ponto de partida as transformações decorrentes da problematização e consequente politização da noção de “arte pública”. Predominante nos discursos interessados na relação entre arte e política a partir dos anos 1970, tal noção vai dando lugar pouco a pouco à expressão “arte e esfera pública”. A fim de investigar essa passagem, torna-se necessário aprofundar a reflexão sobre o “público” e o “político”. Para isso, recorreremos a alguns pressupostos e posicionamentos que, embora tradicionalmente pertencentes ao campo mais específico da teoria política, são produtivos na hora de convocar o potencial político da arte. A discussão avança sobre as diversas possibilidades de entendimento do conceito de “esfera pública”, tendo como consequência suas implicações na arte atual.

Palavras-chave: arte pública, arte e esfera pública, o político.

ABSTRACT: The article starts from the transformations propelled by the growing problematization and consequent politization of the notion of “public art”. Predominant in the debates related to art and politics since the 1970’s, this notion has been replaced by the expression “art and the public sphere”. In investigating this passage, it has become necessary to deepen

* Gisele Ribeiro é Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Email: giseleribeir@gmail.com

the debate over the “public” and the “political.” In this context, the text analyses premises and positions that traditionally have been circumscribed to the specific field of political theory, but that have proven to be productive to the discussion on the political potential of art. These debates evolve into different possibilities of understanding the concept of “public sphere” and its implications in current art.

Keywords: public art, art and the public sphere, the political

O texto que apresentamos aqui – derivado de uma pesquisa mais ampla sobre questões políticas implicadas tanto nos “meios” quanto nos “sites”¹ da arte – tem como ponto de partida as transformações decorrentes da problematização, e consequente politização, da noção de “arte pública”. Com a ampliação dos questionamentos políticos em torno das noções de “meio” e “site” – no primeiro caso, através da implicação dos meios de reproduzibilidade técnica com a realidade (cada vez mais compreendida como “realidade social”) e, no segundo, como consequência do desenvolvimento das práticas de *site-specific* e das discussões em torno da expressão “arte pública” –, tornou-se necessário investigar os conceitos de “público” e “político”, a fim de aprofundar o debate e extrair possíveis posicionamentos para a arte em sua relação com o político. Para isso, recorreremos a alguns pressupostos e posições que, embora tradicionalmente pertencentes ao campo mais específico da teoria política, são produtivos na hora de convocar o potencial político da arte. Vale ressaltar já de início que a noção de “arte pública”, predominante nos discursos interessados na relação entre arte e política a partir dos anos 1970, foi dando lugar pouco a pouco à expressão “arte e esfera pública”. A partir do surgimento dessa expressão, nossa discussão pretende refletir sobre as diversas possibilidades de entendimento do conceito de “esfera pública” e suas implicações na arte atual. A fim de situar o contexto de afirmação desta transformação, pode-se considerar que, ainda no início dos anos 1990, W. J. T. Mitchell defendia uma mudança de perspectiva com relação à “arte pública” em seu livro *Art and the Public Sphere* (1992)², enfatizando a necessidade de se pensar o “público” de modo mais amplo e aprofundado:

Este livro não é somente sobre arte pública no sentido tradicional – isto é, arte que é encomendada, financiada e pertencente ao Estado. Ao contrário, os colaboradores deste volume dirigiram sua atenção a um conjunto de temas que parecem ao mesmo tempo mais desafiadores e mais contemporâneos: o problema da produção e recepção artísticas com relação a noções de esfera pública em transformação e em disputa. Isso não significa que a arte patrocinada pelo estado ou a relação dos artistas com as várias formas de autoridade pública seja irrelevante; só que isso não nos serve como horizonte teórico e prático de pesquisa. Se a arte pública, como sugere Arlene Raven, “já não é um herói montado a cavalo”, isso não se deve somente às transformações na prática artística, mas porque as condições e possibilidades da vida pública [...] sofreram diversas e profundas mudanças nos últimos tempos. A inevitabilidade da esfera pública como tema geral para as artes, como questão que vai além da “arte pública” em sentido estrito ou tradicional, é portanto a questão que conecta estes ensaios (MITCHELL, 1992, p. 2-3).³

Já no final dos anos 1990 e início do século XXI, nota-se o predomínio da expressão “esfera pública” junto ao âmbito artístico, ao menos nos contextos anglo-saxões e hispânicos. No primeiro caso, é interessante considerar que a recopilação de textos de Arlene Raven, *Art in the Public Interest* (1989), considerada um marco na transformação da noção de “arte pública”, ainda não incluía nenhum artigo que mencionasse em seu título a expressão “esfera pública”. Mas no início dos anos 1990, a expressão aparece não somente no livro de Mitchell, que acabamos de citar, como também em textos de Andrea Fraser, “What is Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere?” (1996) e no projeto de Martha Rosler *If You Lived Here* (1991), cuja publicação, a cargo de Brian Wallis, trazia um texto de Alexander Kluge intitulado “The Public Sphere” (1991).⁴

Com relação ao contexto espanhol, poderíamos destacar o projeto editorial – esgotado já desde alguns anos – de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte e Marcelo Expósito, publicado em 2001, intitulado *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, além do evento *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, realizado em 2005 e que gerou importantes publicações.

As transformações que fazem emergir a noção de “esfera pública” no campo da arte derivam de muitos debates. Podemos apontar como um deles a crítica em torno da subdivisão canônica da arte em gêneros artísticos, onde a “arte pública” começava a ser tratada como mais uma categoria (embora em versão contemporânea) em meio à pintura, escultura etc. Outro foco de discussão, mais contundente quanto à necessidade dessas mudanças, gira em torno

do adjetivo que especifica a categoria, ou seja, o termo “público”, que tem a princípio uma conotação bastante limitada, referindo-se basicamente a questões escultóricas quando localizadas no entorno urbano, e vai ganhando pouco a pouco uma densidade de sentidos à medida que a noção de lugar ou *site* (também resultante dos caminhos traçados pela escultura que deram origem ao termo “*site-specific*”) vai assumindo seu caráter discursivo.

Ou seja, segundo Miwon Kwon, em seu livro *One Place After Another* (2004) – mas também Benjamin Buchloh em “Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea” (2000) –, sob a perspectiva do desenvolvimento da lógica *site-specific*, a noção de “*site*” teria passado por três estágios distintos: o primeiro estaria ligado às experiências do minimalismo (e ao neoconcretismo em nosso contexto) e seria denominado “*site* fenomenológico ou experiencial”; o segundo já entenderia o *site* do trabalho de arte a partir das propostas da crítica institucional, que Kwon chamaria “*site* social institucional”; e o terceiro, já implicado com as práticas voltadas para a comunidade, se configuraria como “*site* discursivo”; este último concordaria com a tendência mais contemporânea de arte pública “voltada para o interesse público” (KWON, 2004).

Se, portanto, a canonização da expressão “arte pública” chegaria ao seu ponto mais alto no início dos anos 1990 – com publicações como *But is it art? The Spirit of Art Activism* (1995), de Nina Felshin, *Art in Public Interest* (1989) de Arlene Raven, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1995)⁵ de Suzanne Lacy, e os eventos *Sculpture Chicago* (1995), com curadoria de Mary Jane Jacob, e *Sculptur Projekte Münster* (que acontece desde os anos 1970 a cada dez anos) – este ápice revelou não somente a exigência de mudanças de perspectiva, indicada pela crescente utilização da expressão “arte e esfera pública”, mas também, e de modo mais contundente, a necessidade de olhar a questão do público como questão política.

Em vista das muitas críticas elaboradas contra os projetos de “arte pública”, o teórico Oliver Marchart argumenta: “Em definitiva, somente uma politização dos conceitos de ‘arte pública’ e ‘esfera pública’ podem oferecer uma resposta a estas críticas” (MARCHART, 2007, p. 426).⁶

E continua:

O que de fato importa é que a arte pública não é pública porque acontece em um espaço público definido em termos urbanos, mas porque acontece em meio ao conflito. Consequentemente, o conceito de arte pública implica o conceito de arte política. [...] Arte pública seria então possível somente enquanto arte política (MARCHART, 2007, p. 426).⁷

Em concordância com Marchart, o debate sobre a “esfera pública” deverá ser afrontado sob a perspectiva do político e será marcado pelo seu renovado interesse tanto por parte do campo da arte quanto da teoria política e da filosofia. Assim, uma reflexão crítica sobre a expressão “esfera pública” não poderia evitar as contribuições de Jürgen Habermas em *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, de 1962, onde o autor, no início dos anos 1960, assume a tarefa de discutir especificamente o termo “esfera pública” (em alemão *Öffentlichkeit*) através de uma análise tanto histórica quanto sociológica da formação do conceito e de suas transformações no transcurso do desenvolvimento da sociedade burguesa e seus dispositivos políticos.

Entretanto, o conceito de esfera pública desenvolvido por Habermas terá como base o Iluminismo e sua concomitante suposição de que tal âmbito poderia se configurar como politicamente neutro caso se ativesse aos critérios da Razão. Os pressupostos de que, primeiro, seria possível prescindir do político através da defesa de uma neutralidade nesta esfera; segundo, de que haveria uma única esfera pública onde o consenso entre todas as partes implicadas poderia ser alcançado, obviamente através da racionalidade; e terceiro, de que a cultura estaria completa e irremediavelmente submetida ao avanço e interesses do capitalismo – o que dá margem à sua visão pessimista com respeito ao papel que esta poderia ter no contexto das sociedades industrializadas – vão fazer com que o pensamento de Habermas se aproxime de pressupostos mais modernistas, baseados na ideia de universalidade e transparência dos espaços da arte.

É importante notar que tal proximidade teria menos a ver com a época em que escreve Habermas que com sua visão e concepção de esfera pública. As considerações de Hannah Arendt (2010) e de Carl Schmitt (2006) sobre o “público” e o “político”, ambas anteriores aos escritos de Habermas, serão importantes no questionamento dos pressupostos habermasianos, o que justifica a retomada destes pensadores por teorias políticas contemporâneas. A crítica da neutralidade da esfera pública em Arendt partirá de seu apego à política e, por conseguinte, da necessidade de politização da noção de espaço público, ou “esfera pública” (ARENDR, 2010). Apesar de recair muitas vezes em um elitismo que a afasta de posicionamentos mais contemporâneos, a busca pela autonomia do político, sua noção de espaço público como aquele onde se produz o sentido das coisas no mundo – ou seja, onde se constrói a realidade, através da pluralidade de perspectivas sobre um mesmo objeto –, além de seu repúdio

à domesticação que representaria a tentativa de neutralização política levada a cabo por uma sociedade homogeneizante, são as contribuições de Arendt que marcam uma passagem de abordagens mais próximas aos preceitos modernistas em direção a outras mais contemporâneas, onde a esfera pública política ganha opacidade.

Com o fim de comparar uma visão mais moderna com relação à ideia de esfera pública com outra que estaria mais de acordo com as abordagens contemporâneas, convém tomar o pensamento da teórica belga Chantal Mouffe, cujo posicionamento a respeito é explicitamente contrário àquele de Habermas, além de ter adquirido grande relevância nos debates sobre o político desde os anos 1980, com a publicação de seu livro em autoria com Ernesto Laclau, *Hegemony and Socialist Strategy* (1985). Neste livro e em outros posteriores, Mouffe frisa e reitera a importância de considerar o espaço público como campo discursivo (ponto que ainda a mantém próxima ao pensamento de Habermas), mas empreendendo uma luta contra o essencialismo, segundo ela, persistente em diversas teorias políticas, criticando a estrutura racionalista e universalista que abrigaria a noção de esfera pública habermasiana que considerava um obstáculo para a compreensão da esfera pública política.

Entretanto, é preciso esclarecer que Mouffe entende sua diferença com relação aos posicionamentos de autores considerados “modernos” – por se situarem neste âmbito essencialista, racionalista e universalista – não como um problema da modernidade, mas por uma questão que toca a própria periodização do moderno. Propõe, portanto, que não sejam os ideais democráticos do Iluminismo aqueles contra os quais deveríamos nos posicionar ou questionar, mas os resquícios pré-modernos que ainda persistiriam nos pressupostos essencialistas de auto-fundamentação. Recorrendo a Hans Blumenberg, em *Die Legitimität der Neuzeit*, Mouffe defende que existiriam duas lógicas distintas no Iluminismo, uma de “autoafirmação” (política) e outra de “auto-fundamentação” (epistemológica). Embora ambas estivessem articuladas historicamente, uma não dependeria necessariamente da outra. Seria então possível separar aquilo que seria “realmente moderno” (segundo ela, a ideia de autoafirmação) daquilo que seria “meramente uma ‘reocupação’ por parte de uma postura medieval; ou seja, uma tentativa de dar uma resposta moderna a uma pergunta pré-moderna”. O racionalismo, nesta concepção, não seria parte essencial da ideia de autoafirmação, mas estaria presente no discurso da modernidade como parte deste resíduo medieval; daí a limitação que se veria imersa a Razão moderna hoje em dia (MOUFFE, 2007, p. 12).

Apesar de que, esta proposta de compreensão do moderno como discurso que teria que se livrar de uma parte pré-moderna, “falsa”, não coincida totalmente com o nosso – originado no campo da arte e que entende o momento atual como aquele cuja ideia de ruptura com o passado é substituída pela reconsideração de questões provenientes de momentos históricos diversos, questionando a própria noção de linearidade histórica (BRITO, 2000) –, no que diz respeito ao termo “pós-moderno”, coincidiríamos com Mouffe, já que sua concepção do moderno torna visível o “inadequado do termo ‘pós-modernidade’”, diria Mouffe, “quando se usa para designar um período histórico completamente distinto que significaria uma ruptura com a modernidade” (MOUFFE, 2007, p. 12-13).⁸

De todo modo, em contraposição à abordagem habermasiana, Mouffe vai defender a existência de uma multiplicidade de esferas públicas, evitando que haja uma questão central ou “interesse comum” que pudesse unir todos em torno de uma só esfera. Ao mesmo tempo, entende que tais esferas nunca poderiam se dar isoladamente, como entidades fechadas, já que a relação entre elas seria imprescindível à sua própria configuração, ou seja, seria parte de seus processos de formação. Assim sendo, apesar da autonomização gerada na formação das diversas esferas públicas – cuja proliferação seria notável a partir das lutas proletárias do século XIX – tais âmbitos não poderiam ser entendidos como esferas totalmente opacas. Por outro lado, Mouffe vai insistir na crítica da noção de transparência, que recusará tanto quando se referir às identidades quanto com relação às esferas públicas – que longe de se conformarem como esferas neutras, cuja transparência seria obtida através da racionalidade, seriam atravessadas e configuradas por antagonismos – (MOUFFE; LACLAU, 1985). Deste modo, as formulações de Chantal Mouffe permitem fugir do impasse entre singularidade, diferença e opacidade, por um lado, e universalidade, indistinção e transparência, por outro. Ou seja, buscam ir além dessas oposições.

Outra contribuição importante de Mouffe para o debate em torno das esferas públicas políticas é seu interesse pela “diferença política”, ou seja, a distinção entre “o político” e “a política”, que resgata dos escritos de Carl Schmitt. O conceito de “político” elaborado por Schmitt através da divisão entre amigos e inimigos (SCHMITT, 2006) será chave para Mouffe em sua defesa do antagonismo e no posterior desenvolvimento do conceito de “agonismo”, através do qual elabora a ideia de uma disputa pública não mais como confronto entre inimigos, mas

entre adversários. O agonismo será sua arma teórica contra a lógica do consenso racional de Habermas (MOUFFE, 2007).

Obviamente estes três autores – Jürgen Habermas, Hannah Arendt e Chantal Mouffe – não esgotam todas as possibilidades de abordagens com relação à ideia de esfera pública.⁹ Entretanto, eles representam posições mais específicas, e relacionáveis, sobre as diversas possibilidades de entendimento da noção de esfera pública.

A esfera pública política da arte

Retornando então à arte, ou à esfera pública da arte, já não se trata de tomá-la ou idealizá-la como um espaço neutro, transparente e consensual, mas compreendê-la junto às múltiplas esferas públicas como esferas políticas forjadas por dissensos e confrontações. Assim sendo, contrariamente aos pressupostos da esfera pública de Habermas, uma das possibilidades de atuação da arte incide exatamente no desvelamento daquilo que o consenso geral tende a mascarar. Apostaríamos, como também o faz Chantal Mouffe, em que as práticas artísticas (tanto na América Latina quanto em qualquer outra parte) podem tornar visíveis aquilo que a hegemonia vigente reprime, multiplicando os *sites* onde se poderia questioná-la. A arte poderia se ocupar de intervenções contra-hegemônicas não no sentido de eliminar o poder, mas em direção a uma mudança na ordem vigente, reivindicando outra forma hegemônica desejavelmente mais democrática (MOUFFE, 2008, p. 158-159).

Neste caso, seria preciso manter a atenção no aspecto discursivo que conforma as esferas públicas, mas abrindo mão do ideal de uma “autêntica comunicação” como alternativa à “espúria comunicação manipulada”, tal como defende Habermas (como se fosse possível à linguagem, como tecnologia que é, operar de modo transparente).

Por outro lado, com relação à apologia da racionalidade em Habermas, já bastante criticada, não se trata de nos apoiarmos em antigas dicotomias e polarizações entre razão e sentimento, raciocínio e sensibilidade, como acaba fazendo Mouffe ao tentar defender a paixão como antídoto contra a Razão habermasiana. Como nos mostra Carl Schmitt (2006), existem distintas “racionalidades” em curso, ou seja, a racionalidade não pode funcionar como mecanismo neutralizante. Não se trata, portanto, de passar a defender as paixões como as “verdadeiras

motivadoras da política” (MOUFFE, 2007, p. 20), mas de compreender as esferas públicas como âmbitos políticos de enfrentamentos, responsáveis justamente pelo valor simbólico e sentido das coisas no mundo, como vimos em Arendt. Ou seja, as esferas públicas estão comprometidas com a própria constituição das racionalidades.

Resta buscar entrever o político que conforma e subjaz nas distintas paixões e racionalidades, inclusive no âmbito artístico, para além de qualquer pretensão de neutralidade. Em palavras de Ronaldo Brito em “O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo”:

Um raciocínio político mais fino e minucioso, estratégico, vai aparecer, entretanto, como nova modalidade de combate crítico. Um raciocínio analítico, mediatizado, que logre detectar as articulações da materialidade arte e nela possa intervir com um cálculo de eficiência. A presença problemática desse cálculo caracteriza e distingue a produção contemporânea, muito mais do que quaisquer procedimentos formais ou núcleos temáticos. [...] Um cálculo de razão, uma incessante cerebração, passam constitutivamente pelas várias instâncias da arte contemporânea na exata medida em que seu lugar é apenas e radicalmente reflexivo (BRITO, 2000, p. 210-212).

Neste sentido, tanto a arte conceitual anglo-saxã e latino-americana quanto as reflexões de Ludwig Wittgenstein (1994) parecem voltar a ganhar pertinência, se não reduzirmos a primeira a uma arte desmaterializada e as investigações filosóficas wittgensteinianas a uma apologia cientificista própria do positivismo lógico. A tensão entre opacidade e transparência presente em ambas “investigações” é o que permite a crítica de todo tipo de fixação última com relação tanto às práticas artísticas quanto às esferas públicas, mesmo que haja sempre fixações parciais e temporárias. A afirmação do caráter incompleto, aberto e politicamente negociável da arte é, no nosso entendimento, um pressuposto básico para entender sua relação (política) com as demais esferas.

Concluindo, não se trata de nos agarrarmos ao ideal de transparência, evitando olhar as condições discursivas e institucionais que nos emolduram, de nos negarmos a aceitar as contingências e o caráter político da situação na qual vivemos. Por outro lado, se a defesa de uma transparência – atribuída durante muito tempo à linguagem e motivo de tantas discussões nas formas ligadas à reprodutibilidade técnica – não deixa de indicar uma vontade de deslocamento sem obstáculos em direção ao “outro”, não basta tampouco defender a opacidade como

renúncia à exterioridade e à alteridade; ambas posições carregam uma decepção idealista frente aos limites da representação.

Como tentamos argumentar ao longo deste trabalho, a ideia de que a arte configura, por si mesma, uma esfera pública política – cujas relações com outras esferas é permanente e determinante em sua constituição – pressupõe que o campo da arte não poderá nunca se fechar por completo apesar da defesa de sua autonomia. Por outro lado, as práticas que pretendem prescindir do debate em torno do terreno artístico (quando emolduradas por ele) também acabam abdicando da tarefa de tornar visíveis as forças hegemônicas em jogo neste contexto. Repetindo os argumentos de Chantal Mouffe, a crítica de todo tipo de fixação, do caráter incompleto, aberto e politicamente negociável de todo campo só é possível se nos dispusermos a enfrentar os limites e contornos desta constituição.

Notas

1 Manteremos a palavra “*site*” em inglês ao longo do texto por ser um termo atrelado ao desenvolvimento das práticas de *site-specific*. Como sua tradução por “lugar” ou “espaço” não nos parece suficiente para abarcar os sentidos atrelados ao termo, evitaremos também a inserção entre colchetes da tradução em português.

2 O livro é uma compilação de textos organizada a partir do simpósio Art and Public Spaces: Daring to Dream, realizado em Chicago, em 1989.

3 Tradução nossa.

4 Deve-se considerar que a primeira tradução para o inglês do livro de Jürgen Habermas sobre a “esfera pública”, que comentaremos adiante, data de 1989. Se isso é um sintoma ou causa da crescente utilização do termo neste contexto artístico é difícil averiguar.

5 Esse livro surgiu a partir de uma conferência sobre arte pública no California College of Arts and Crafts em 1989.

6 Tradução nossa.

7 Tradução nossa.

8 E mais: “Cuando caemos en la cuenta de que el racionalismo y el universalismo abstracto, lejos de ser elementos constitutivos de la razón moderna, eran en realidad reocupaciones de posiciones premodernas, está claro que cuestionarlos no implica rechazar la modernidad, sino aceptar las posibilidades inscritas en ella desde el principio” (MOUFFE, 2007, p. 12-13).

9 Outros autores interessantes também merecem atenção, como aqueles derivados da tradição autonomista italiana, como Paolo Virno, em *A gramática da Multidão* (2001) e Michael Hardt e Antonio Negri, em *Império* (2000), ou Nancy Fraser e suas contribuições sobre as possíveis “contra-esferas públicas”, em *Justice Interruptus: critical reflections on the ‘postsocialist’ condition* (1997), ou Alexander Kluge e Oskar Negt e suas reflexões sobre uma esfera pública proletária que se contraporía a esfera pública burguesa de Habermas, no texto *Esfera pública proletária y experiencia* (1972).

Referências

- ARENDRT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordá; EXPÓSITO, Marcelo (eds.). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- BRITO, Ronaldo. O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo). In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- BUCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. In: *Revista Arte & Ensaios*, n. 7, p. 178-197, nov. 2000.
- CARRILLO, Jesús; et al (eds.). *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona / San Sebastián / Granada: MACBA / Arteleku / UNIA, 2004.
- FELSHIN, Nina (ed.). *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1994.
- FRASER, Andrea; ALBERRO, Alexander (ed.). What is Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere? In: *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge: The MIT Press, 2005.
- FRASER, Nancy. *Justice Interruptus: Critical Reflections on the 'Postsocialist' Condition*. Londres / Nova York: Routledge, 1997.
- HABERMAS, Jürgen. HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- JACOB, Mary Jane; BRENSON, Michael; OLSON, Eva M. (eds); *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*. Seattle: Bay Press, 1995.
- KLUGE, Alexander; NEGTE, Oskar. *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt / Main: Edition Suhrkamp, 1972.
- KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge / Londres: The MIT Press, 2004.
- LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1994.
- MARCHART, Oliver. Public Art. In: FRANZEN, Brigitte; KÖNIG, Kasper; PLATH, Catarina (eds.). *Sculpture Projects Muenster 07*. Münster: LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 2007.
- MITCHELL, W. J. T. (ed.). *Art and the Public Sphere*. Chicago / Londres: University of Chicago Press, 1992.
- MOUFFE, Chantal; LACLAU, Ernesto. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Londres / Nova York: Verso, 1985.
- MOUFFE, Chantal. Cultural Workers as Organic Intellectuals. In: SCHMIDT-WULFFEN, Stephan; et al. (eds.). *The Artist as Public Intellectual? Wien: Akademie der Bildenden Künste Wien/Schlebrügge Editor, 2008.*
- MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA / UAB, 2007.

RAVEN, Arlene (ed.). *Art in Public Interest*. Nova York: Da Capo Press, 1989.

ROSLER, Martha; WALLIS, Brian (ed.). *If You Lived Here: the City in Art, Theory and Social Activism*. Nova York: Dia Art Foundation, 1991.

SCHMITT, Carl. *El concepto de lo político*: Texto de 1932 con un prólogo y tres corolarios. (versión de Rafael Agapito). Madrid: Alianza Editorial, 2006.

VIRNO, Paolo. *Gramática de la Multitud: Para un análisis de las formas de vida contemporâneas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.