



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Camilla da Rocha Campos

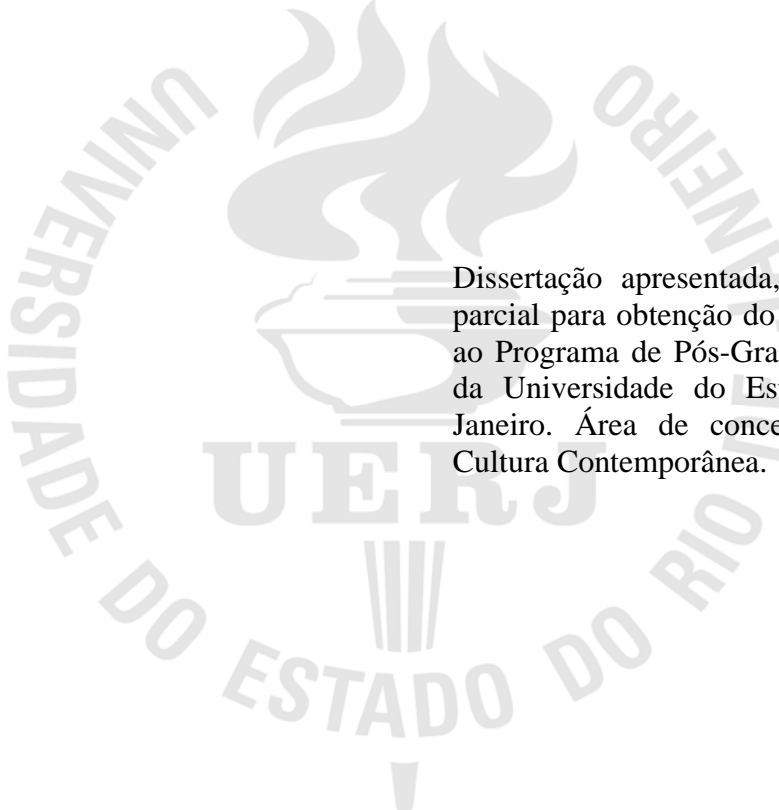
Hans Haacke: afetos e induções para uma arte impregnada de...

Rio de Janeiro

2011

Camilla da Rocha Campos

Hans Haacke: afetos e induções para uma arte impregnada de...



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dra. Vera Beatriz Cordeiro Siqueira

Coorientador: Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C198 Campos, Camilla da Rocha
Hans Haacke: afetos e induções para uma arte impregnada de – /
Camilla da Rocha Campos. – 2011.
67 f. : il.

Orientadora: Vera Beatriz Cordeiro Siqueira.
Coorientador: Ricardo Roclaw Basbaum.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Haacke, Hans, 1936- – Visão política e social – Teses. 2. Arte e
sociedade – Teses. 3. Arte e Estado – Teses. 4. Arte moderna – Séc.
XX – Teses. 5. Afetividade – Teses. I. Siqueira, Vera Beatriz. II.
Basbaum, Ricardo. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Artes. IV. Título.

CDU 7:301

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Camilla da Rocha Campos

Hans Haacke: afetos e induções para uma arte impregnada de...

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 04 de novembro de 2011.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Vera Beatriz Cordeiro Siqueira (Orientadora)
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Huchet
Faculdade de Arquitetura da UFMG

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

À MarceloLinaLaísMauroCarlaGuilhermeGustavoClarice, uma massa motivadora, apaixonante.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, sinceramente, à Vera Beatriz Siqueira pela compreensão, paciência e força empregados diretamente em meus pulsos. Vera, obrigada por alargar meu tempo, negociar palavras, injetar intensidade. Meus agradecimentos também à Ricardo Basbaum pelo acompanhamento próximo e observações durante o processo de construção desta dissertação.

RESUMO

CAMPOS, Camilla da Rocha. *Hans Haacke: afetos e induções para uma arte impregnada de...* 2011. 67 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica de Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

A presente dissertação tem como objetivo pautar as possibilidades de leitura da obra do artista alemão Hans Haacke apresentando 6 obras bases de análise. A pesquisa cerca as relações entre arte e sociedade em uma esfera tanto micro quanto macropolítica contando com conceitos sociológicos que pautam a dimensão simbólica da arte frente às relações econômicas e políticas com as quais a obra de Haacke dialoga. A partir da construção de aspectos sociais simbólicos a dissertação visa também explorar o direcionamento afetivo tanto na leitura do trabalho de Haacke quanto no redirecionamento da posição crítica social e artística com que o artista joga enquanto aspecto conceitual de sua própria obra, focando pontos que lidam com a construção coletiva de subjetividades. A dissertação assim aponta para uma investigação de novos lugares de diálogo da própria arte submersa em uma constante construção e negociação de seu espaço em meio a outras áreas de conhecimento.

Palavras-chave: Hans Haacke. Arte. Afetividade. Indução. Política. Sociedade.

ABSTRACT

The present dissertation has as objective to measure different possibilities of reading the work of the German artist Hans Haacke, introducing 6 pieces of art as basis of his thinking. This research surrounds the relations between art and society in a micro and macropolitic sphere, thinking in terms of sociological concepts that works with the symbolic dimension of art facing the economics and politics relations in which Hans Haacke's work dialogs with. Assuming the construction of symbolic social aspects the dissertation is either intended to explore the affective diretionement in the moment of the reading Hans Haacke's work as well as the redirectionement of a social and artistic critic position, on which is one of the tools used by the artist as conceptual discurve into his own work, the focus points to deal with the subjetiv colletive constructions. In this way the dissertation point to an investigation of new dialog places whereon art is submerged, a place in constant construction and negociation of its boundaries among anothers knowledge areas.

Keywords: Hans Haacke. Art. Affectivity. Prompting. Politic. Society.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	A CONSTRUÇÃO QUE POSSIBILITA A DISSERTAÇÃO	12
2	PARA CONHECER O MUNDO BASTA ENTRAR NA LOJA: OS INDÍCIOS DE UMA INVESTIGAÇÃO	22
3	MOMENTOS DE CONCENTRAÇÃO DO OLHAR PARA A AFETIVIDADE – O POÉTICO E O CRÍTICO	30
4	UMA ECONOMIA CULTURAL E UM POUCO DE INDUÇÃO	38
5	SISTEMA DE ARTE E AUTONOMIA SOCIAL	47
6	A MECÂNICA DA ARTE FRENTE E INDÚSTRIA DA CONSCIÊNCIA	55
	REFERÊNCIAS	65

INTRODUÇÃO

[...] “Artistas” tanto quanto seus incentivadores e seus inimigos, não importando qual seja sua ideologia, são parceiros involuntários na síndrome-arte e relacionam-se uns com os outros ideologicamente. Eles [todos] participam juntos na manutenção e/ou no desenvolvimento da maquiagem ideológica da sociedade [em que vivem]. Eles trabalham com essa moldura, eles colocam a moldura e estão sendo emoldurados. (HAACKE, 2004, p.63)

Na premissa de Hans Haacke, o ponto de partida desta dissertação. Artistas, incentivadores, inimigos, ideologia, involuntariedade, voluntariedade, relações, sociedade, moldura, frame. Um campo de indagação motivado por uma espécie de jogo (a palavra “inimigos” pode nos levar por esse caminho), um jogo de alternância de regras, de participantes, de espaço de ação, mas sempre guiado pela condição de criar estética e conceitualmente mecanismos de pensamento e de vibração¹. Por isso, certamente a reticência, a indução que já no título prevê um jogo sem finitude. A partir do trabalho de Haacke a jurisprudência semipermanente, e por isso com certeza interessante, na elaboração entre arte e sociedade, entre a sociedade e a arte, entre arte em conversa com seus pares internos e externos se movimentando num misto de relações afetivas e indutivas. Jogando de acordo com conjunturas e contextos, dentro da previsão objetiva do xadrez e/ou da combinação relativa e interna do Go², constantemente se reportando à nuances de limites, regras e pequenos acordos de conduta. No soprar gráfico dos três pontos, o guardar daquilo que está por vir, o espaço de imprevisibilidade, de a qualquer momento poder mudar o rumo, desviar um caminho, repensar a premissa estabelecida.

Estruturalmente a dissertação traz em cada capítulo a análise de um trabalho de Hans Haacke, tendo a obra de arte do artista como fio condutor que possibilitará a convocação de outros artistas e pensadores. Os capítulos, portanto, não se fecham aos apontamentos do artista, eles se expandem aos seus pares nos pensamentos suscitados por ele, no exercício de trabalhar pontos divergentes, que por vezes os aproximam em discussões relacionais de uma macro e de uma micropolítica no território artístico, trazendo através de Haacke a circularidade na ação dos artistas/incentivadores/inimigos que propicia o grande interesse investigativo deste trabalho.

Nesta introdução apresento ainda todos os livros que não li mas que tive intenção de ler, todas as palavras que escrevi somadas àquelas tantas outras que apaguei, impossível não pensar que a própria estrutura de construção dessa dissertação não traga também parte da carga de escolhas afetivas, no sentido de lidarem com preferências inúmeras vezes mais emocionantes do que racionais: vertigens, viagens, sextos sentidos. Impossível não pensar que essa estrutura não traga também pontos de indução, outros autores, outras pessoas, outras conversas que buscam a medida mais justa para dar conta dessa profusão de relações, tarefa nada simples, de que me dispus a falar, pensar, viver. Como resultado, inconcluso, aqui foi, está, será meus acordos, devaneios, apontamentos, encontros, vagas. Uma parceria quase secreta e involuntária com Hans Haacke que me possibilitou pensar todo o permanente arranjo da arte enquanto política e resistência social.

1 A CONSTRUÇÃO QUE POSSIBILITA A DISSERTAÇÃO

Para a arte, um lugar sem centro. Uma configuração estruturada por problemas internos em paridade com uma exterioridade tão volúvel quanto distante, tão opressora quanto próxima, tão afetiva quanto indutiva. Afetividade que pontecializa o subjetivo no político. Indução que guia como dominó o próximo passo, a fim de estreitar e padronizar atitudes, regras para conduta.

Nos trabalhos do artista alemão Hans Haacke há a abertura para se olhar para a arte, para a cultura, as circunstâncias artísticas e sociais que apresentam e o que essas circunstâncias definem tanto para um quanto para outro campo. A partir do trabalho de Haacke ver a possibilidade de uma orientação em que coexistem o econômico, o político, o artístico. Uma arte que elenca o *modus operandi* de sistemas sociais para expor e, ao mesmo tempo, recompor a regência do cotidiano e suas subjetividades; cultura. Um ponto de abertura para buscar esses movimentos de encontros e desencontros e suas argumentações. Assim, a escolha de Haacke como ponto detonador é feita, cabendo com isso o entendimento de que seus trabalhos expõem e criticam os laços ideológicos e morais da arte frente ao cultural e vice versa, pensando a arte “como uma moldura institucional em termos sociais, econômicos e políticos, (e) frisando esses termos como um importante conteúdo do (próprio) trabalho de arte”³ (KWON, 2004, p.18).

É possível investigar as comunicações estabelecidas através desses fluxos de inúmeras vertentes. Definições específicas de cada uma dessas áreas são estruturadas e esquematizadas como que numa tentativa, sempre hercúlea e complexa, de delimitar, mesmo que com linhas amórficas e cambiantes, o espaço de ação em que cada uma se exercita. Foi a partir da necessidade de olhar não para esses limites, mas para as interseções, incrustações, incisões e, sobretudo, trocas entre as diferentes áreas, que essa dissertação se moveu. Encontros, conflitos e acordos são aqui pontuados a fim de testar as inúmeras possibilidades de conjugação mútua. Ilhas de um mesmo arquipélago, fluxo marítimo intenso. Compreendendo os múltiplos caminhos que aí podem se abrir, a investigação de engrenagens e mecanismos se estabelece então a partir das construções de sistemas simbólicos que as aproximam, passando pelas relações socioeconômicas e institucionais que também geram um campo comum de discussão de valores.

O viés está proposto.

Numa marcação paradigmática, Haacke estabelece pares dentro e fora da instituição arte, um movimento para convívios e relacionamentos amalgamados a uma configuração que tende a um movimento tão global e tão amplo quanto as redes de comunicação e as redes político-econômicas. Uma mola, uma lupa, um funil e um megafone. Das enquetes em museus às investigações de especulação econômica. Sobre a organização do sistema da arte à organização de uma economia cultural. Do pressuposto; a dissertação.

Um *site* para começar

Lutando contra certo padrão do espaço modernista na arte, marcado pelo pensamento de pureza e isolamento com relação ao mundo representado, museologicamente, pela valorização do cubo branco, artistas dos anos 1960 e 1970 pretenderam dar aos espaços “impuros” e ordinários do dia a dia um novo papel na compreensão estética. Com os minimalistas, que trouxeram uma arte sem ilusões, sem metáforas e com uma realidade física iminente, o trabalho de arte passou a exigir não mais apenas um olhar contemplativo de especulação mediante a uma obra, mas sim uma presença de corpo inteiro, capaz de dilatar o contingente do objeto arte a fim de, numa prática constante, analisar sua matéria, seu contexto e seus movimentos, realocando tanto a obra em questão quanto a própria posição do sujeito dentro deste mesmo contexto, modificado agora pelo objeto arte. Essa mudança se processou tanto na arte quanto no novo espaço configurado para sua exibição, apontando para uma relação que mais tarde tornou preexistente a união entre realidade física e realidade social, bem como os valores simbólicos apresentados por ambos.

A crítica de arte americana Miwon Kwon, em seu livro “One place after another – site-specific art and locational identity”, descreve a partir desse momento a expansão da arte na cultura prevendo a relação do trabalho de arte com o espaço no qual ele está localizado. Esse local, chamado de *site*, assegura as condições sociais e institucionais culturalmente trazidas pela especificidade do local. Para Kwon, o *site*, no entanto, está subordinado ao que ela chamou de “*site* discursivo”, este previamente delimitado como campo de conhecimento, como troca intelectual e como debate cultural. Ponto de interlocução entre os variados *sites*. Ela ainda acrescenta que:

“Além disso, (...), esse *site* não é definido como uma pré condição (do trabalho de arte). Em determinada instância, ele é gerado pelo próprio trabalho (frequentemente como “conteúdo”), e então construído a partir de uma dimensão discursiva específica.” (KWON, 2004, p.26)

As especificidades de cada local funcionam então como elementos agregadores e constitutivos desse novo *site*, mas não apenas isso, passam também a influir no olhar para os objetos, gerando “uma relação circular”⁴ (BALIBAR, 2002, p.156) entre arte e *site*, *site* e cultura, cultura e arte, arte e *site*. *Site* físico, *site* simbólico, *site* relacional.

O *site* discursivo dilata a projeção do trabalho de arte e, ao convergir seu conteúdo para uma “dimensão discursiva específica”, é assim capaz de, ao mesmo tempo, induzir e compartilhar seus questionamentos com uma gama de disciplinas outras que ali se entrecruzam: antropologia, história, urbanismo, política, economia, etc. Esferas que automaticamente se tornam parceiras no momento de formular discussões e pensamentos sobre o assunto proposto. O trabalho artístico cria, portanto, uma interseção, um ponto de passagem para a arte na cultura e o seu revés: arte, o *site* discursivo imanente da sua fisicalidade; cultura, compreendendo o conjunto de áreas de conhecimentos que compõem uma sociedade, e do qual a arte também participa. Articulações atentas numa via de mão dupla.

O campo de conhecimento da arte fixado no “objeto” dá lugar ao processo, ao verbo que o acompanha interdisciplinarmente. Nesse lugar movente, aberto a diálogos, operam Hans Haacke e outros artistas, que mostram com suas práticas como é possível manter intensa e produtiva a construção de valores e bens simbólicos, artística e culturalmente.

Para entrar na transitoriedade do *site*, Manet



Édouard Manet, Punhado de aspargos, 1880, Wallraf-Richartz-Museum, Colônia, Alemanha.

Em 1974, Hans Haacke enviou um projeto inédito para a exposição chamada PROJEKT '74, para a qual havia sido convidado a participar. A mostra aconteceria na cidade de Colônia, na Alemanha, no Wallraf-Richartz-Museum, em comemoração ao seu 150º aniversário. O trabalho intitulado **Manet-PROJEKT '74**, em linhas gerais, foi enviado por Haacke aos organizadores do evento descrito da seguinte forma:

*“Punhado de aspargos de Manet de 1880, da coleção do Wallraf-Richartz-Museum, está em um cavalete numa sala de aproximadamente 6 x 8 metros no PROJEKT '74. Painéis na parede apresentam a posição social e econômica das pessoas que foram donas da pintura ao longo dos anos e o preço que pagaram por ela”.*⁵ (HAACKE, 1987, p.118)

Lado a lado, expostos tal qual a pintura de Manet, estariam dados pessoais e profissionais da vida de cada um de seus proprietários. A escolha de painéis para expor tais informações se assemelha ao formato institucional burocrático do próprio sistema artístico em dispor para seus visitantes qualquer informação considerada relevante e de necessário conhecimento ao olhar para uma obra. As informações de Haacke, no entanto, passariam de notas de rodapé a personagens centrais no olhar para a pintura de Manet, cabendo ao público

“entender o conflito entre esses elementos e desenhar suas próprias conclusões”.⁶ (GRASSKAMP, 2004, p.15)

Apesar de ter sido avaliada pelo curador do museu Dr. Evelyn Weiss como “um dos melhores projetos submetidos”⁷ (HAACKE, 1986, p.118) Haacke recebeu a notícia de que seu **Manet PROJEKT '74** não poderia integrar a mostra, nem ser impresso no catálogo a ela referente. O artista foi informado também de que essa decisão foi tomada através de “voto democrático” pelo time organizador do evento. Na votação, cujo placar final foi 3 a 3, os três votos contra a exibição do trabalho foram proferidos por pessoas que trabalhavam no museu: o diretor da instituição, o bibliotecário e um assessor do co-diretor. Todos subordinados ao chefe dos museus da cidade de Colônia, e também co-diretor do Wallraf-Richartz-Museum, Prof. von der Osten. Em uma carta para o artista, o diretor do museu, Horst Keller, deixou clara sua posição ao dizer que não se pode avaliar um homem simplesmente por sua posição socioeconômica, pois suas atitudes pessoais não têm a ver com o(s) cargo(s) que exerce, além do que para ele “um museu não sabe nada sobre poder econômico, e sim sobre poder espiritual”⁸ (Ibidem, p.130). No entanto, o receio de Keller, maior do que definir incumbências artísticas e/ou espirituais, dizia respeito à estabilidade de seu próprio cargo de diretor do Wallraf-Richartz-Museum.

Em letras não tão miúdas, ao propor um raio X do histórico social da pintura de Manet após a mesma ter saído das mãos do artista, Haacke estava dizendo que levantaria informações e exporia a vida socioeconômica de Hermann Joseph Abs, então diretor do Deutsche Bank e amigo de David Rockefeller, também banqueiro e irmão de Nelson Rockefeller, naquele momento governador do estado de Nova York, EUA. Em 1970, alguns anos antes, Hans Haacke realizara no MoMA o trabalho intitulado *Poll*⁹, no qual perguntava aos frequentadores do museu se “o fato do governador Rockefeller não ter delatado o plano de ação política do presidente Nixon com relação à Indochina seria uma razão para os eleitores não votarem nele nas eleições de novembro” daquele ano, na qual pretendia se reeleger. A abordagem pública do assunto de tal maneira direta valeu a demissão do diretor do MoMA ao final da exposição. Certamente Keller não gostaria de ver a repetição de tal episódio.

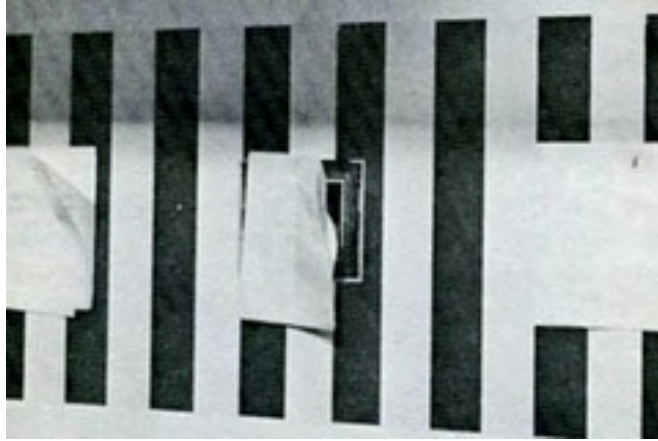
Tão preocupante quanto as justificativas veladas que induziram ao veto à obra de Haacke no PROJEKT'74 foi a declaração de Keller que determina como único e restrito local de ação para a arte o campo espiritual. Com ela, o diretor do Wallraf-Richartz-Museum, renovava a crença tradicional que separa a arte de qualquer adjacência, isolando-a numa redoma estéril e na tarefa de buscar uma espécie de transcendência não compatível mais, de maneira geral, com a dinâmica da arte. Keller não apenas não compartilha, como também

recusa a visão de Haacke de que a condição socioeconômica de um homem, ao formar seu perfil social, compreende determinado capital cultural que, somado a suas atitudes, às redes de comunicação e aos acontecimentos em sua vida – no caso, a aquisição de uma pintura de Manet – formam uma dimensão específica da própria esfera artística. O diretor do museu, com sua atitude de censura, acabou por contribuir para a pesquisa de Haacke, de certa forma “ilustrando-a”, pois ressaltou, com sua postura, como os laços estabelecidos socioeconomicamente são capazes de influenciar a relação com a arte, no caso, a relação com o trabalho de Haacke, uma leitura política e socialmente direcionada; um discurso do *site*. Realidade física e simbólica se encontram. Como no MoMA nova-iorquino, o espelhamento dos fatos em diferentes esferas fizeram com que seus diálogos se flexionassem, apontando para o trânsito e para a circularidade dos discursos que resguardam os interesses e limites de cada *site*. Econômico e/ou cultural.

Uma economia cultural para Manet

A pesquisa das posições socioeconômicas dos donos da pintura de Manet feita por Hans Haacke acionava dois sites discursivos: o socioeconômico/cultural e o artístico/formal. Em **Manet-PROJEKT '74** esses dois *sites* se cruzam e foi essa nova reformulação dos dados que Haacke apresentou. O artista francês Daniel Buren, que também foi convidado a participar do PROJEKT '74, incorporou ao seu trabalho apresentado na exposição uma pequena versão do Manet-PROJEKT '74 de Haacke, colocando ainda um pôster com o seguinte período escrito por ele em 1970:

“... Arte, em qualquer lugar que esteja, é exclusivamente política. O que importa é a análise dos limites formais e culturais (e não um ou o outro) em que a arte existe e luta. Esses limites são muitos e de diferentes intensidades. Embora a ideologia dominante e os artistas a ela associados sempre tentem camuflá-la, e embora seja muito cedo – as condições não são propícias – para dar-lhes demasiada importância, o momento de desvelá-la chegou”.¹⁰
(BUREN, 1986, p.130)



Daniel Buren. Fac-símile de *Manet-PROJEKT '74* de Hans Haacke incorporado ao seu trabalho na exposição PROJEKT '74, 1974. Wallraf-Richartz-Museum, Colônia, Alemanha.

Colocados em pauta por Haacke os dois *sites* discursivos, os dois limites, lutam, como diz Buren, ao mesmo tempo em que provam ser um a condição para existência do outro. Aí está o site de Manet-PROJEKT '74. Listar os donos de um quadro não é algo à parte do campo artístico, assim como a condição socioeconômica dessas pessoas também não o é, na medida em que suas formações culturais regidas por determinados parâmetros sociais fazem com que elas aproximem da arte certa ideologia dominante, atribuindo um valor simbólico social e a transformando em capital cultural. Capital cultural que, segundo o sociólogo francês Pierre Bourdieu, é constituído pela junção de três formas: a do estado incorporado, que diz respeito ao domínio da língua falada e à assimilação de informações sobre o mundo familiar e escolar; a do estado objetivado, relativo aos bens culturais como a acessibilidade a pinturas, esculturas e livros ligados ao capital econômico; e a do estado institucionalizado, que quantifica a cultura categorizando o conhecimento através de diplomas e convertendo bens materiais e simbólicos em atestados cognitivos.¹¹ Com o capital cultural dos donos da pintura radiografados em pôsteres, a compra e venda de uma pintura imprime seu valor social. Valor social que agrega valor cultural e material: relação entre o aumento das cifras de compra/venda e a importância histórico-artística de Manet. Uma cadeia viciosa que se reforça na conta bancária e no “interesse espiritual” do proprietário seguinte. Tanto Haacke, com o seu Manet, como Buren em seu texto, deixam claro como a cultura que resguarda a arte não a fragiliza, no entanto. O *site* discursivo socioeconômico/cultural aqui é tratado na mesma medida do *site* discursivo artístico/formal, dispondo-se diante dos olhos elementos para a análise da ação do capital cultural na instituição museu, órgão que nesse caso representa a arte.

O *site* do discurso ideológico gera um mercado para a pintura de Manet. O *site* da própria história da arte assegura, com o passar do tempo, um espaço de análise para a pintura que conversa constantemente com o público que frequenta os espaços em que é exibida, convertendo-a em bem cultural. Somado a isso, a valor material de compra e venda, pesquisado por Haacke, reforça a leitura das transações artísticas à luz de um capital cultural que posiciona a arte socialmente, uma vez que a insere tanto no campo artístico quanto no social a partir de um dispositivo comum, o dinheiro. Dinheiro que, aqui, longe de ser demonizado por qualquer sistema, se estabelece como parâmetro de medida simbólica de fácil compreensão e acesso.

Manet, uma cultura mundial e “produtos ideológicos”¹² (LAZZARATO, 2001, p.48)

O filósofo francês Étienne Balibar propõe, em seu texto “Uma cultura mundial?”, a possibilidade de se ver através do trabalho de arte uma conexão coletiva trazida pelo contexto, *site*, e suas informações complementares¹³ (BALIBAR, 2002, p.156) , uma ocasião para a redistribuição de saberes locais, culturais. O trabalho de arte, para Balibar, gera uma potência de organização política, uma resistência, que ativa a comunicação entre variados saberes, de localidades específicas e/ou ampliadas. Distante de conter todo o saber do mundo, o trabalho de arte funciona como a recolocação de determinado saber dentro de uma história. Assim, a escolha do artista é a adoção de um ponto de vista de dimensão política que aciona e assume, cada qual à sua maneira, tensões sociais, conflitos propostos. Segundo Balibar, o efeito de transformação de determinado saber que acompanha o trabalho de arte é sempre local, no entanto, isso não o impede de estabelecer comunicações plurais. Em certo momento de seu texto, o autor questiona o que podemos aprender com as modalidades da constituição da história e da transformação do saber se seguirmos o destino das obras de arte.¹⁴ Seguindo os rastros organizados por Haacke, *Punhado de aspargos*, pintado por Manet em 1880, teve nove proprietários listados até o ano de 1974. Destes, três eram corporações, cujos diretores e representantes ocupavam cargos influentes em instituições culturais e/ou instituições patrocinadoras da cultura. Além do tempo, o quadro de Manet atravessa países ao mudar de mãos, atravessa relações familiares ao ser herdado, atravessa interesses individuais e corporativos na forma de “reprodução de subjetividades”¹⁵ (LAZZARATO, 2001, p.30) ao ser vendido e comprado. A movimentação espacial do objeto físico, no entanto, não é

impulsionada apenas pelas leis da física. Incluir na trajetória histórica da obra o seu destino como objeto físico implicaria em apontar para um nó.

Para um olhar um pouco mais atento, os pôsteres que trazem as informações pessoais, econômicas, educacionais e sociais de seus proprietários fazem alusão a vínculos mais amplos, que em determinado momento podem parecer inclusive alheios ao mundo da arte, mas justamente essas alusões mais distantes são que ajudam a desmistificar o discurso intelectualizado, e que não mais funciona isolado, provando que “a arte, como prática e instituição ao seio da qual se confia uma certa conexão coletiva, aparece então como um momento de reprodução da cultura”.¹⁶ (BALIBAR, 2002, p.147)

O interessante para Haacke é pensar que se o trabalho de arte gera uma potência de organização política, seus interlocutores – sejam eles público, consumidor, museu, etc. – também são potencializados e potencializadores nesta organização cultural de alçada longa, que, para além dos nomes apresentados, tem em suas formas de vida o implícito direcionamento do saber local, amplificado e difundido pelo manuseio de uma obra de arte. Em primeira instância, o Manet de Haacke assumiria a posição política a partir do ponto de vista artístico, como um interesse local da própria história da arte. Já pensando em parceria com Balibar, soma-se a isso a adoção do ponto de vista político que está sim no artista ao direcionar, expor, elucidar tais e tais conflitos, mas que não pulsa com vida se não encontrar ressonância no público que o observa e/ou na instituição que o respalda. Para Balibar, são esses os movimentos que relocalizam o saber, trabalhando-o para uma espécie de *cultura mundial*.

No recorte dado por Haacke os donos de *Punhado de Aspargos* são partícipes no reposicionamento histórico de Manet através da trajetória cultural e econômica desenhada pela pintura. O produto estético, pintura, então passa a ser conteúdo para a produção do *produto ideológico*, quadro pintado por Manet, que assume a forma de mercadoria num processo de socialização da atividade intelectual. Transformação essa levantada como indicativo na constituição das relações sociais e de trabalho que ecoam nos modos de produção atuais colocados por Antonio Negri e Maurizio Lazzarato no ensaio “Trabalho Imaterial – formas de vida e produção de subjetividade”. Ao trazerem algumas formas de comunicação social como forma imaterial de produção, Negri e Lazzarato identificam como “um modelo sociológico” a produção “estético-ideológica”, na qual a reprodução da obra passa a ser organizada ao mesmo tempo que massiva; o autor perde sua individualidade, tornando-se investimento; o público passa a ser simplesmente um consumidor. Sob esses parâmetros, a modulação cultural do quadro é também seu processo de valorização.

Manet PROJEKT'74 apresenta objetivamente “um sistema de relações socioeconômicas nos quais a arte e sua programação institucional encontram sua possibilidade de existência”.¹⁷ (KWON, 2004, p.18-19) Hans Haacke torna comuns as conversas constantes de aspectos culturais vivenciados diariamente tanto pela arte quanto pela sociedade. A mundialização da cultura não gera uma cultura mundial, como frisa Balibar, mas possibilita que a arte açambarque com suas relações humanas situações de conflitos naturais de todas as culturas, daquilo que há de simbólico, capaz de assimilar múltiplos interlocutores, condensando informações e nuances de seus múltiplos saberes, num mundo que se rediscute. A partir de atividades paralelas que acontecem sob a mesma rubrica, vale parafrasear Negri e dizer que “a *arte* não produz apenas a mercadoria, mas acima de tudo a relação de capital”¹⁸. Entre na loja e veja.

2 PARA CONHECERO MUNDO BASTA ENTRAR NA LOJA: OS INDÍCIOS DE UMA INVESTIGAÇÃO

Se em *Manet PROJEKT'74* Hans Haacke segue os passos da vida de uma obra de arte, em *Le must de Rembrandt*, título também sob a inscrição de um renomado artista, Haacke segue os passos do capital de uma renomada multinacional: a Cartier. A análise do *modus operandi* do trabalho tenta elucidar como a estratégia de pensamento e a sua materialização são, na verdade, o inquirimento que impulsiona as ações do artista. Dela, o que ecoa para fora da arte reverbera os pontos de encontro com outros saberes. A saber: produtos ideológicos \Rightarrow Rembrandt \Leftrightarrow Cartier.

Em meio a uma sociedade construída através da leitura de sinais que revelam e orientam cotidianamente suas ações, é que Haacke estabelece um campo de contato para esse trabalho. A busca por indícios que esclareçam determinado mistério é prática evidente tanto em médicos guiados pelos sintomas de seus pacientes quanto em detetives que rastreiam pistas para encontrar um criminoso. No entanto, o historiador e antropólogo italiano Carlo Guinzbourg relata, em seu livro *Mitos, emblemas e sinais*, o quão numerosos são os tipos de pessoas que “operam no vasto território do saber conjectural”¹⁹ (GUINZBOURG, 1989, p.52), sobretudo em ações cotidianas simples como a leitura que prevê a junção de letras, palavras, frases para se “desvendar” um texto. Guinzbourg inclui historiadores, políticos, carpinteiros, caçadores, pescadores, dentre outros, em um campo em que Freud e Sherlock Holmes são apenas dois exemplos ilustres de pessoas que releram as regras de um jogo no qual os pormenores revelam mais do que dedução.

Guinzbourg fala de uma micropolítica, se pensarmos em termos de Deleuze e Gattari, o olhar para pequenos segmentos de percepção, afetos, conversas, etc. Aquilo que se dá em âmbito molecular, flexível, solto: uma pista, peça a ser organizada na construção de algo de maior corpo, macropolítica. Maior corpo que, de tão grande, toca mais pessoas, e que, apesar de se distinguir dos sintomas, ou seja, dessa micropolítica analisada, é dela inseparável. Para Haacke, nenhuma binaridade entre micro e macro, e sim a prova de que essas duas instâncias “coexistem, passam uma pela outra, (...), sempre uma pressupondo a outra”²⁰ (DELEUZE, 2008, p.89). Do relógio à loja, do funcionário ferido à greve que movimenta ações na bolsa de valores, até ao relógio na loja.

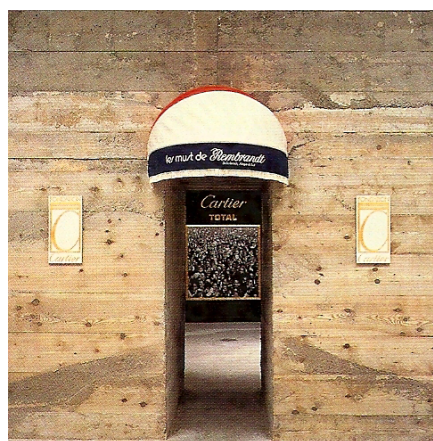
*Le must de Rembrandt*²¹ foi montado pela primeira vez em 1986, no Centro Cultural Georges Pompidou em Paris, e remontado no mesmo local para uma exposição individual de Haacke em 1989. Local e data de exibição não caracterizam aqui, como parece, informações meramente descritivas sobre o trabalho, são na verdade um primeiro indício de entrada, o contexto simbólico escolhido pelo artista a fim de maximizar, colocando a olho nu os valores das relações sociais que sempre estiveram ali.

Haacke organiza suas pistas:

Uma porta aberta para a rua. Mas não a porta de casa, uma porta dessas do tipo em que se percebe, pelos enfeites colocados do lado de fora, sua clara intenção de receber do lado de dentro alguém apto a se interessar e se envolver com aquilo que está sendo oferecido. Um bonito nome associado a uma bonita imagem em uma bonita fachada. O convite certo. Do lado de fora o conteúdo ainda é confuso. Claras são as epígrafes: palavras e imagens. Entre, veja:



Frente da loja Cartier, Paris, 1973.



Frente “Le must de Rembrandt”,
Instalação, concreto, toldo pré-fabricado, madeira,
fotografia pb, plaquetas de metal, Hans Haacke, 1986,
Centro Georges Pompidou, Paris, França.

À direita, a loja de Haacke guarda certa semelhança com a loja da Cartier, à esquerda. Não por acaso ambas as lojas se aproximam na intenção de atrair o público para o seu interior a fim de que conheçam sua história através de pequenos objetos, outros indícios, que se antecipam a fixar-se em seletos círculos sociais através de relações exclusivas. A exclusividade dos artigos, tanto daqueles fabricados pela Cartier quanto daqueles gerados pela arte, são tangentes. Tal exclusividade é gerada por círculos relacionais que pressupõem na

diferença o objeto de desejo de seu consumidor. A diferenciação social reforça o que Pierre Bourdieu chama de *capital social*, o

“conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas também são unidos por ligações permanentes e úteis.”²² (BOURDIEU, 1998, p.67)

O *capital social* mantém a exclusividade e afirma a diferença, elementos essenciais para a compreensão da loja, pois eles mobilizam a estrutura com a qual Haacke joga a fim de compreender e visualizar o jogo político e econômico no qual a Cartier participa. Enquanto a Cartier desenvolve cobiçados itens de luxo, Hans Haacke constrói através de uma espécie de quadro de informações as relações econômicas estabelecidas pela marca durante o processo de manufatura dos objetos que coloca à venda. Os itens de luxo representam na loja de Haacke mais um pormenor, valorizado por Guinzbourg, capaz de trazer atrelado a si a ponta de um mistério que se desenrola por trás dos panos, nesse caso específico, que se desenrola para fora da loja, para longe da consciência de seus consumidores em potencial, bem distante de operar “no vasto território do saber conjectural”²³ (GUINZBOURG, 1989, p.152).

O quão ilusório pode ser o movimento daquele que entra na loja a fim de encontrar preciosidade? Em uma inversão dessa situação o olhar para o raro e exclusivo levanta a cabeça para aquilo que é comum, e sobre os ombros do vendedor da loja enxerga o mapa que ao excluir informações revela o fundo de relações embaçadas numa janela exterior à loja. *Le Must de Rembrandt* é jogado para fora da instituição arte, ao mesmo tempo em que a reativa como território político, considerando um campo social preparado não para validar ou reproduzir relações e valores estáticos de uma sociedade, mas para recebê-los e discuti-los. O entrar e o sair da loja não funcionam como a dicotomia de interno-externo, mas sim como a atenção a um movimento-fluxo, abertura para linhas de fuga que vazam ou fogem a uma organização social padrão.

De uma porta à outra:

Em 1973, foi criado o conceito *Le Must de Cartier* que consistia em desenvolver produtos modernos, mas com a tradição Cartier. Foi o momento da ampliação da oferta de produtos (artigos de couro, canetas e isqueiros) e, conseqüentemente de clientes da loja de artigos de luxo.

Le must = necessidade, o que todos devem ter.

Em 1984 a Cartier criou a *Fundação Cartier de Arte Contemporânea*, uma instituição para investir em arte e artistas contemporâneos num “espaço livre e diferente”²⁴. Alain Dominique Perrin, presidente da Cartier e criador da Fundação, declarou na época de abertura do espaço que o “mecenato”²⁵ artístico seria um “formidável instrumento de comunicação; muito mais do que isto, ele seria um instrumento de sedução da opinião”²⁶ (HAACKE, 1995, p.28), o que foi identificado mais tarde por Bourdieu como uma espécie de “conta bancária simbólica”²⁷ da empresa. Segundo o sociólogo, tornou-se prática comum a grandes empresas vincularem na imprensa através de apoios culturais uma boa imagem de si. “Uma fundação que faz doações acumula um capital “simbólico” de reconhecimento” que lhe proporcionará num futuro próximo “lucros indiretos” e “lhe permitirá, por exemplo, dissimular certas ações.”²⁸ (IBIDEM, p.29)

Tendo a assertiva de Bourdieu como verdade, o grupo norte americano *The Yes Men* tem como lema de ação se forjar como representante de empresas, multinacionais, trustes, etc., para que em uma ocasião pública se pronuncie colocando claramente as intenções dissimuladas dessas instâncias as quais finge representar. Em 2004 eles montaram um site²⁹ que fingia representar a campanha de reeleição do então atual presidente dos EUA, George W. Bush. Através desse site eles receberam um convite para uma conferência presencial sobre “segurança infantil na internet”. No discurso proferido na conferência *The Yes Men* falou sobre a dificuldade em se distinguir um adulto de uma criança se tratando do envolvimento e entendimento de ambos sobre política e segundo eles, sob esse aspecto, o aspecto político, a maioria dos cidadãos era classificada pelo governo Bush como “criança política”³⁰ (THE YES MEN, 2006, p.187). Prevendo a “conta bancária simbólica” a qual se refere Bourdieu, o grupo se especializou em gerar “prejuízos simbólicos”, ativando a arte como um “formidável instrumento de comunicação” e de “sedução da opinião”, como disse Perrin, no entanto, atuando de maneira inversa quanto ao previsto por ele.



The Yes Men – Andy e Dave preparam o caminhão para bombear óleo,

“Buster”, o ônibus do Bush, 2004.

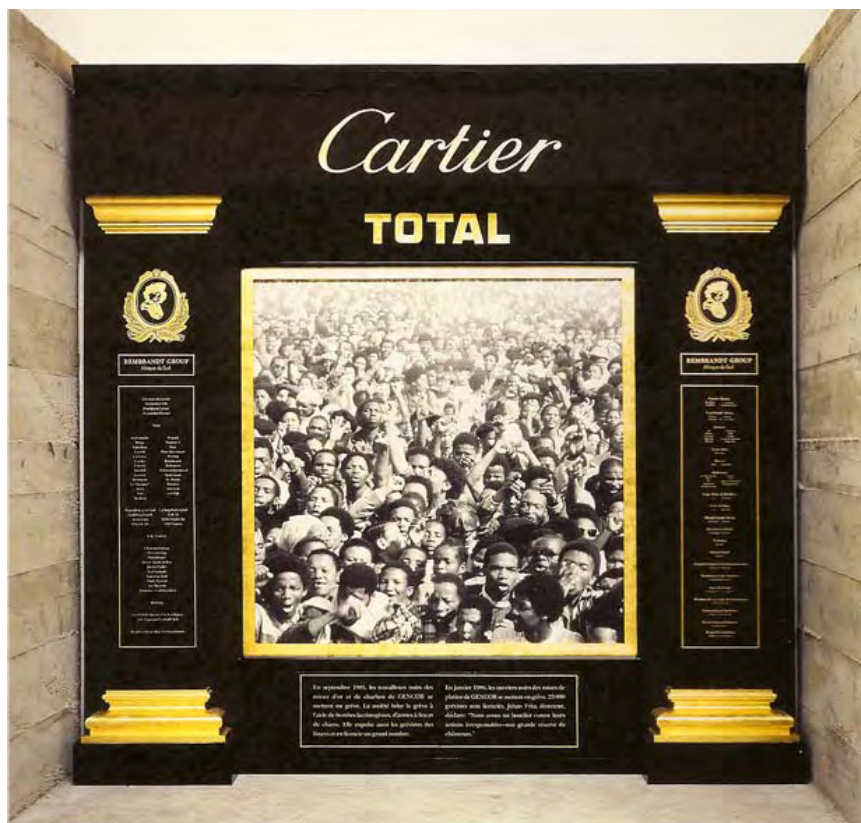
Olhar para um episódio a princípio insignificante pode ser revelador se encarado como “conhecimento indiciário”³¹ (GUINZBOURG, 1989, p.166). Haacke busca esse saber e reproduz dentro de sua loja um sistema de rede guiado pela interrogação, pelas suspeitas enxergadas em sinais, assim como *The Yes Men* gerou a partir de falsos sinais outro perfil geral sobre as diretrizes da campanha de Bush. Ao percorrer o trabalho de Haacke, cada pessoa também busca os sinais que interligam os símbolos dispostos pelo artista, refazendo o caminho indicado a ele pelas próprias pistas. O artista estimula o olhar investigativo, desconfia dos detalhes, da fala de Perrin. *Le must de Rembrandt* é apresentado através de índices não tão evidentes, mas que impulsionam o olhar daquele que se depara com a obra, mantendo a ambiguidade sugerida pela própria ação da Cartier em apoiar a cultura, apostando numa metafórica dissimulação.

Rembrandt, o pintor e gravador holandês, viveu entre os anos de 1606 e 1669. Na esfera da arte, Rembrandt é um forte símbolo, seu nome carrega a genialidade de um artista institucionalizado de relevância indiscutível. Um ponto no trabalho de Haacke semelhante à passagem de Manet em *Manet - PROJEKT’ 74*. O produto ideológico é deflagrado pela desmistificação de um discurso intelectualizado. Artisticamente ou não, tanto Manet quanto Rembrandt são carregados de valor. O maior grupo de negócios da África leva o nome do artista holandês, tendo sido criado mais de 300 anos depois de seu nascimento. O truste Rembrandt possui negócios em setores diversificados que vão da indústria do tabaco, petróleo, bancos e outros à indústria dos bens de consumo de luxo: Cartier. Como num ato repetido, a referência à arte parece garantir por si mesmo certa credibilidade àqueles que dela se mostram íntimos. A visibilidade da superficialidade desses valores simbólicos sugerida por Haacke faz cair por terra a invisibilidade de conceitos estipulados de maneira a manipular qualquer tipo de público.

O mundo é dois.

Da porta se vê uma enorme foto no centro, entre dois pilares gregos. A foto em preto e branco aparenta ser de uma aglomeração de pessoas, tantas que a imagem parece não dar conta das inúmeras cabeças. Semiologicamente, uma fotografia pesada, capaz de comportar o peso dos trabalhadores da segunda maior mineradora da África do Sul, a Gencor, a qual o Grupo Rembrandt possui 25% dos investimentos. A empresa reprime as greves de seus operários com bombas de gás lacrimogêneo, cachorros, violência. Movimentos de greve são proibidos. Mortes. Gencor é parceira mineradora da Total South África companhia francesa

de petróleo controlada pela Rembrandt. A foto no centro da loja, entre os pilares. Abaixo da Cartier, abaixo da Total. O que sustenta o nome assegura uma marca.



Hans Haacke. *Le must Rembrandt*, (Detalhe interior). Instalação; madeira, fotografia pb, concreto, toldo pré fabricado, plaquetas de metal. Centro Georges Pompidou, Paris, França, 1986.

Dentro da loja de Haacke, mais de perto:

Entre os dois pilares gregos estão as pistas finais encontradas pelo artista, essas necessárias para aproximação maior à obra. Ele as dispõe para o fora, afim de que sejam vistas de dentro. Aproximação preciosa. Num embate íntimo a extensão ampla. A ação daquele que vê, a atitude daquele que compra. Um percurso de descoberta, tão minucioso quanto o detetive que tenta mostrar sua pesquisa para a verdade, tão objetivo e sutil quanto o paleontólogo que lustra a fios de pena seu achado a fim de, quem sabe um dia, trazer à luz algo que pode desviar minimamente o curso de uma história. A reunião de linhas de fuga que constituem uma micropolítica e de pequenos movimentos que repassam pelas organizações do

*aparelho de ressonância*³² e que “remanejam seus segmentos, suas distribuições binárias de classes, partidos, etc,”³³ (DELEUZE, 2008, p.95). O fluxo macro ⇔ micro. O fluxo arte Arte ⇔ Vida colocado pelo artista catalão Antoni Muntadas, que entende a relação entre essas duas palavras e seus conteúdos como recíproca, a ideia de que uma está contida na outra.



Antoni Muntadas, Arte Vida, ideograma, 1974

Sustentando os pilares Haacke escreveu os nomes das empresas que são administradas pelo holding financeiro formado pela companhia financeira suíça Richemont e pela Richemont S.A., de Luxemburgo. Dentre essas empresas estão o truste Rembrandt e a Cartier.

Todos na vitrine da loja: Le Must de Cartier, Grupo Rembrandt, Gencor, Total South África, Trabalhadores Africanos. O comum de vários. O investigador desembaralha as pistas expondo ao interessado na investigação as possíveis relações inerentes aos seus atos. Carretel de notas de interesses.

Um mistério numa profusão de informações, formas, imagens. Pistas que percorrem os continentes na exposição de um caso que amarra personagens díspares. Nem as mesmas relações, nem a mesma natureza, mas inseparáveis, pois “em suma, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica”³⁴ (IBIDEM, p.90). Pequenos mundos individuais sugados pelo particular interesse. O vestígio de um efeito: borboleta, tubarão, dominó.

O giro no mundo, de volta ao interior da loja. Os mundos são um.

Le must = Coisa que deve ser ouvida, vista.

Sherlock Holmes e Freud liam as pistas fornecidas respectivamente por criminosos e pacientes, uma vez resolvido o mistério os envolvidos se viam obrigados a lidar com uma espécie de verdade antes velada, encoberta, que os possibilitava a viver, de certa forma, passíveis a certo tipo de ignorância. No entanto, com a resolução do caso, aparece uma nova circunstância sob a qual aqueles antes envolvidos na/pela investigação deverão viver. Seguindo um rigoroso paradigma indiciário Hans Haacke recoloca num caminho possível esse saber cognitivo. Um convite para o raciocínio, um convite, sobretudo, para o olhar atento às relações sociais e às maneiras em que seus valores estão sendo negociados, a começar pelo mundo que comporta a loja. A associação das pistas integra a subversão da imagem, das relações. Todas as da vitrine, todas na vitrine. De uma loja à outra. Da loja real à loja real. O convite é certo. Entre na loja, compre uma exuberante experiência ideal, olhe para o mundo. Decifrar os sinais pode ser apenas um passo para adquirir as ferramentas necessárias para uma palpável transformação.

3 MOMENTOS DE CONCENTRAÇÃO DO OLHAR PARA A AFETIVIDADE – O POÉTICO E O CRÍTICO

Mostrar uma linha principal no modo de ação dos trabalhos de Hans Haacke, se investigativo, se indagador, se deflagrador, definitivamente não reduz sua linha de conduta, muito menos seu espectro de ação. A construção ideológica percorre o mesmo caminho da constituição física. Intimidade tão grande que não é permitida definição precisa que agarre as afetividades balançadas como objetos de estudo, intimidade tão intensa que se confunde público, imagem, objetos, sociedade. A profusão de um campo de resistência. Em *Poll*, o olhar de cada indivíduo está incumbido a uma posição social que com as ferramentas de Haacke, pré dispostas ao olhar crítico, revisitam atentamente pequenos afetos onde poética e crítica se harmonizam.

Entre os anos de 1969 e 1973 Hans Haacke realizou pesquisas de opinião pública em algumas instituições de arte nos Estado Unidos e na Alemanha Ocidental. Os questionários elaborados por Haacke continham uma mescla de perguntas de cunho pessoal, profissional e político. Num mesmo documento a projeção subjetiva de si foi somada ao contexto de convívio social e à uma macro instância que o abrange enquanto máquina viabilizadora de condutas coletivas. O exercício de olhar para si com a perspectiva do todo. O olhar para o todo questiona a si próprio enquanto mola passiva/ativa de um sistema cultural e coletivo. A igual ação de múltiplos. Se ainda sim investigativo como em *Manet-PROJEKT '74* e *Le must de Rembrandt*, de outra maneira poético enquanto busca de outra forma de desbloquear um olhar domesticado pela apatia.



Hans Haacke. *Poll.* Pesquisa de opinião pública realizada na *Documenta 5*, Kassel, Alemanha, junho a outubro de 1972. Foto: Hans Haacke.

O sociólogo alemão Georg Simmel efetiva com a escrita de seus textos a tese de que a partir da análise de um pequeno fragmento é possível elaborar, capturar e perceber uma ideia do todo. Haacke aproxima o fragmento do todo, colocando em posição de alerta o eu como indivíduo cultural, o olhar para o coletivo social acolhedor e passivo e a arte como plataforma de uma espécie de realidade virtual da sociedade. Na *Documenta 5*, no ano de 1975, ele utiliza questionários de múltipla escolha para traçar os diferentes perfis dos visitantes da exposição. A escolha do modo de abordagem do público com os questionários aproxima sua atitude com a de um “sociólogo amador”, como definiu o próprio artista, que com esse artifício tentou flectir cada cidadão a “um contexto mais amplo de uma sociologia cultural”³⁵. A poética de uma reflexão afetiva, subjetiva.

O pensamento do indivíduo questionado por Haacke corresponderia ao coletivo? O coletivo social determina cultura? A arte se comportaria como um fragmento atuante tanto na cultura, quanto no coletivo ou quanto no indivíduo? Ela se encontra em posição privilegiada na potencialização da afetividade?

Para Simmel há um dualismo em constante tensão entre indivíduo e sociedade que cultiva no meio desses dois pólos o campo capaz de centralizar os saberes individuais que servem ao desenvolvimento coletivo, ou seja, que servem à cultura “a qual eles estão ligados mas com a qual eles não coincidem”³⁶. A cultura portanto representaria o processo de

formação do homem dando a ele os diálogos e as adequações já resolvidas pela própria sociedade de acordo com o modo como ela funciona. Esse homem, conseqüentemente, já encontra-se fundido como parte constituinte de si à religião, à técnica, à ciência, à arte, à moral, etc. Essa cultura a qual se reporta Simmel representa a totalidade, ou ainda, a produção de uma totalidade social. Totalidade essa formada por paradoxos que ajudam a manter uma visão multifocal da realidade: fusão e diferenciação. A transitoriedade do estado das coisas submetidas à similaridade na visão.

Em um trabalho realizado em 1999, o espanhol Antoni Muntadas alertou em diferentes idiomas:



Figura 1: Warning (1999). Fonte: Arquivo do artista.

Antoni Muntadas, *Advertência*, cartazes, 1999, arquivo do artista.

O dica de que não apenas no olhar mais acima de tudo em um entendimento íntimo, afetivo, cultural estaria a compreensão de cada um já aparece explícita na própria transitoriedade dos idiomas que com a simples tradução da única frase que compõe o trabalho já deixa transparecer um sutil, porém diferente, sentido para a mesma. Perceber o aviso dado pelo artista requer certa atenção, empenho, participação, envolvimento. Uma questão cultural que prevalece à compreensão idiomática, à palavra dada. Com os questionários Haacke estaria tentando alinhar de uma maneira mais normativa essa percepção individual que no trabalho de Muntadas parece estar diluída, ecoada. O movimento crítico que avalia o entorno tanto para Muntadas quanto para Haacke tem ponto de partida comum; o envolvimento que move a ação daquele que olha para arte, que vê, que participa e pende para

a formação do círculo cultural totalizante ao qual se refere Simmel. Para ambos os artistas a palavra é instrumento manifesto, comunicação que burla e resiste como imagem. Desenho de uma mancha crítica que coloca na berlinda da compreensão única de cada um a reflexão do presente que transpassa a atenção semântica e se carimba com uma confissão pessoal, com Xs em questões.

Você é homem ou mulher?
 Qual é a sua religião?
 Em que bairro você vive?
 Qual é a sua renda mensal?
 Você tem um interesse profissional em arte?
 Você acha que os interesses das grandes indústrias geralmente são compatíveis com os interesses comuns?
 Você lê diariamente o caderno de política no jornal?
 Você acha que os interesses daqueles que financiam o mundo da arte influenciam o tipo de trabalho que os artistas produzem?
 Na sua opinião, a orientação política do país deveria ser mais ou menos conservadora?³⁷

No entanto, é possível pensar que intrínseca à organização das respostas obtidas em *Poll* Hans Haacke se habilita a contar com os vazios. No turbilhão de afetos em formatos de X o artista alemão não seleciona respostas, ele as ordena, abrindo um outro caminho de percepção quanto ao perfil de frequentadores daqueles lugares os quais as pesquisas foram realizadas. O trabalho não é a porcentagem de respostas obtidas em cada questionário, mas sim a advertência para se olhar para as possibilidades de combinações de diferentes pessoas que poderiam estar ali, frequentar tais lugares e que lá não estão. Aqueles que ali marcam respostas. O espaço em branco daqueles que ali não estiveram para marcar suas respostas. O aviso de Haacke está para os frequentadores da arte assim como para os não envolvidos. As perguntas cercam a totalidade social do sujeito, tentam recompô-lo, apresentando a ele mesmo suas ações refletidas na conjuntura político-social.

Numa conferência realizada no Brasil o filósofo político Antonio Negri falou sobre um sujeito contemporâneo colocado numa nova temporalidade, num tempo de imersão total. A totalidade social de Simmel unida ao estado da temporalidade contemporânea. A totalidade desse tempo exige inter-relações contínuas em um fluxo que se configurou como biopolítico por não conseguir mais distinguir seu *valor de uso* de seu *valor de troca*³⁸. O sujeito, socialmente interdisciplinar, integra e reconcilia seu corpo aos espaços e atitudes sobre os quais está sujeito. Sob o capitalismo cognitivo, que diz respeito à relação do capital com a produção de desejos e crenças, ele está englobado *full time* ao seu movimento de trabalho braçal – intelectual – produtor. As múltiplas instituições com as quais ele se associa nessa

totalidade, ora profundo ora superficialmente, se tornam suas *parceiras involuntárias*³⁹ e “participam conjuntamente da manutenção e/ou do desenvolvimento da maquiagem ideológica de sua própria sociedade”⁴⁰. Todos imersos na mesma realidade se vêem numa contínua discussão que deve ser renovada e renegociada, a cada novo movimento social ou subjetivo. Assim, o trabalho de Haacke sacoleja essa instância social construída automaticamente como um braço biônico ao corpo de cada visitante. O possível entendimento de que uma parte constituinte de seu corpo pode não receber e/ou emitir funções as quais você exerce naturalmente. Auto avaliação. Afeto ⇔ Crítica.

Theodor W. Adorno, sociólogo e filósofo alemão, posiciona a relação sujeito – sociedade, via objeto-arte, como fator capaz de expor e absolver os limites da reflexão sobre a cultura na sociedade. A definição do sujeito enquanto membro cultural, atuando de maneira previsível em seu contexto social, fundido como parte constituinte de si às diretrizes sociais, marca a diferença entre arte e cultura. Em alguns de seus filmes Jean-Luc Godard insere a frase: “a cultura é a regra, a arte, exceção”⁴¹. Enquanto regra a cultura se paralisa, assumindo o papel de reeditar o ponto de vista que já possuímos, o que para Adorno resulta na indústria cultural. Num movimento freado, a possibilidade de viver uma história parada no tempo, amortizada pela não crítica de valores, como frisa o situacionista francês Guy Debord na *sociedade do espetáculo*⁴². Adorno prevê um certo distanciamento da cultura para o exercício do pensamento crítico sobre a mesma, evitando a apatia social para o qual alerta Debord. A importância da distância é gerar a crítica, ou melhor, o olhar reflexivo sobre aquilo que se vive. A importância da crítica está em não abraçar lugares comuns como refúgio à quaisquer adversidades. A partir do dualismo colocado por Simmel inerente à sociedade – homogeneização e diferenciação – Adorno aponta a arte para o indivíduo como o meio de torná-lo apto, mesmo portando aspectos homogeneizantes da cultural, a refletir como indivíduo para, a partir daí, contribuir para a transformação no coletivo, da sociedade. Negri sublinha o valor cognitivo como valor de capital, de giro de interesses mecanizantes. Haacke oferece o distanciamento para a imersão, com a arte a transformação no coletivo.

Indivíduo = arte.

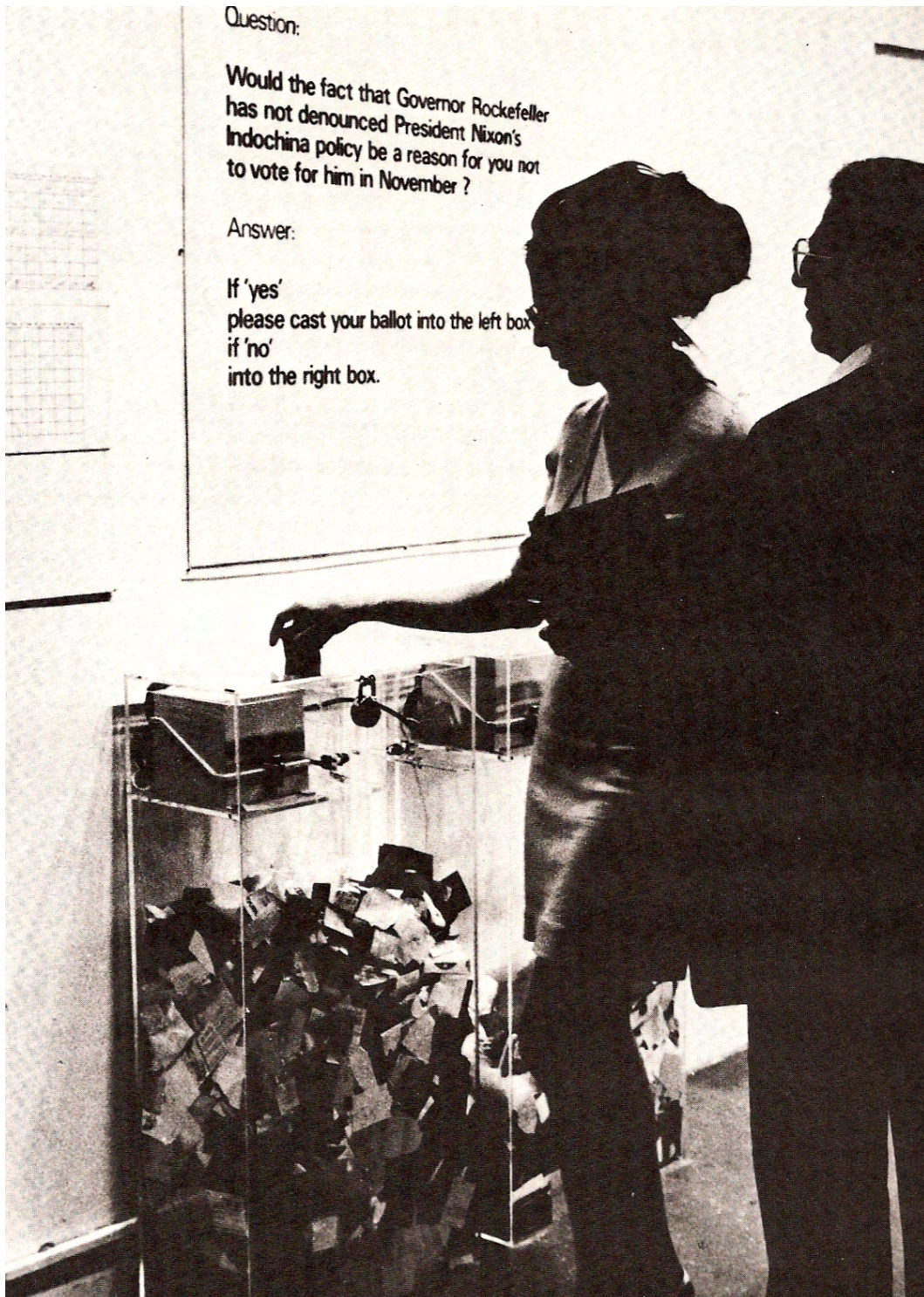
Para Adorno, a arte está para a sociedade assim como o indivíduo está para o coletivo. Tanto no indivíduo quanto na arte está a capacidade de estabelecer o distanciamento investigativo cultural e social para a reflexão. Sem agir unicamente como “substituto(s) de

uma práxis melhor do que a até agora dominante”⁴³, mas como “crítica(os) da práxis enquanto dominação da autoconservação brutal no interior do estado das coisas vigentes.”⁴⁴

Por possuir como fator indispensável a criação e o pensamento, como reitera Negri, a arte se movimenta para a não anestesia social, não tentando representar a totalidade para a qual a cultura tenciona. No fragmento ela encontra a possibilidade de criação, substantivando dentro de uma parcela da cultura, pretendente da estabilidade, um objeto de desvio. Ingerida pela cultura a arte é, assim, uma exceção. A exceção como negação. O estabelecimento da transformação constante. “Negação real da cultura” como a “única coisa que lhe conserva o sentido.”⁴⁵ Exceção e transgressão de limites. Transgredir para transmutar, romper expectativas comuns, distanciando a subjetivação coletiva dos objetos e a negando uma objetivação do sujeito. Enquanto exceção, a arte “elabora um conhecimento sobre o social”, tal qual a cultura, no entanto, operando sobre indivíduo e coletivo indiferentemente a convenções. O movimento de uma afetividade diretamente ligada à celebração do público.

Reformular vivamente o modo de ação a partir do coletivo, para Adorno, é papel do indivíduo. E Haacke tenta movimentar os peões desse tabuleiro. Um indivíduo móvel dentro do coletivo imóvel que sublinha a cultura. Haacke cruza as respostas dadas pelos participantes em suas pesquisas e monta, durante a própria exposição, gráficos que indicam em porcentagem a perspectiva de cada um dos perfis traçados com relação às suas respostas políticas, enquanto coletivo.

Em um “desmonte” social ele ordena dados transversais da ação do indivíduo enquanto o social. A exposição sutil de um indivíduo anônimo mediante a demonstração expositiva de políticas públicas de estado e de corporações privadas. Haacke instiga a articulação de um mundo particular da arte buscando um paralelismo com uma estrutura social que institui trocas simbólicas sociais particulares como práticas culturais de privilégios. Em evidência, as discussões institucionais na arte estão como ligações diretas na negociação de valores sociais entre sujeito e objeto. O posicionamento do sujeito objetificado. Aquele que tem, culturalmente, casa, emprego, religião, orientação sexual, etc., ganha enquanto indivíduo subjetivador de objetos, um possível interesse em expandir a lente da lupa. Um olhar amplo do pensamento que relaciona a inferência de um aspecto mais ativo na instância coletiva que movimenta de forma reflexiva o próprio indivíduo.



Hans Haacke. *Poll*. Pesquisa de opinião pública realizada no MoMa, Nova York, EUA, 1970. Foto: Hans Haacke. Na parede, os seguintes dizeres: Questão – O fato do governador Rockefeller não ter denunciado o programa de ação do Presidente Nixon com relação à Indochina seria uma razão para você não votar nele em novembro? Resposta – Se “sim”, por favor coloque a sua cédula na caixa esquerda. Se “não”, na caixa da direita.

Mesmo ao responder a questões pessoais, a linha limite entre o lugar que o indivíduo habita, seu interesse por arte ou mesmo por política, lustra o percurso de delimitações sociais passivas. A objetificação de um sujeito fundido culturalmente. Pesquisas de opinião captam o comum de vários. “É como se a mobilidade criadora morresse em seu próprio produto”⁴⁶. A inversão. A arte age aqui “como transgressão do real, a transgressão do reprimido, como possibilidade do possível”⁴⁷. O público olha para seus próprios dados pessoais e depois associa-os a esferas públicas aparentemente mais complexas do que seu estado matrimonial ou sua orientação sexual. Haacke propõe a visão múltipla capaz de articular o indivíduo e o coletivo culturalmente através da arte. “O caminho que sai da unidade fechada, passando pela pluralidade desenvolvida, chegando à unidade desenvolvida”⁴⁸. Um afeto capaz de transformar o comum. Do poético ao crítico, do afetivo ao político.

4 UMA ECONOMIA CULTURAL E UM POUCO DE INDUÇÃO

“Toda cultura pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos, à frente dos quais situam-se a linguagem, as regras matrimoniais, as relações econômicas, a arte, a ciência, a religião. Todos esses sistemas visam a exprimir certos aspectos da realidade física e da realidade social, e, mais ainda, as relações que esses dois tipos de realidade mantêm entre si e que os próprios sistemas simbólicos mantêm uns com os outros.”⁴⁹

(Claude Lévi-Strauss – sobre trocas e sistemas simbólicos na obra de Marcel Mauss.)

A cultura se movimenta como uma massa consumida objetivamente por indivíduos que a cultivam subjetiva e coletivamente. Ela atua sobre o indivíduo reproduzindo símbolos e significados que estão para todos como um pertence múltiplo – *Kultur*. Através de objetos passivos ela valoriza a imitação que permite a adequação e a segurança de inserção social. Em contrapartida, ela reconhece a diferenciação que marca dentro do coletivo o indivíduo. A jurisprudência que permite a percepção pessoal enquanto valor social. “O meio interior aos homens enquanto espaço de sua representação.”⁵⁰ Tendo como mola propulsora esse movimento-fluxo que desloca o indivíduo para o coletivo e vice versa, a cultura ao mesmo tempo que tenta fundi-lo ao todo, tenta também suprimi-lo, na medida em que o homem se bifurca em subjetividades e coletividades. De momentos afetivos e indutivos está constituída a aporia que enlaça o sujeito cultural mecânico e estável ao sujeito reflexivo e criador, mantenedor e transgressor da cultura.

A interferência da arte em outros sistemas formadores da cultura e vice e versa, no sentido proposto por Lévi-Strauss, reitera uma reflexão da projeção do indivíduo de forma ativa no social, bem como do social sobre esse indivíduo. Assim a arte pode ser pensada como ponto difusor que transita entre noções de economia, que sugerem o pensamento da organização e administração do impacto da ação de esferas públicas a partir de sintomas específicos, num jogo de valores que se propõe como forma temporária que retoma a discussão de conceitos tais como; utilidade, inutilidade, produtividade, improdutividade, arte e economia.

Georges Bataille, em seu texto *Noção de Despesa*⁵¹, posiciona o utilitarismo e a produtividade como um dos valores centrais na organização funcional da sociedade. Dentro desse contexto, no entanto, ele frisa que a atividade humana não é constituída apenas pelo útil e produtivo. Bataille apresenta o princípio da perda como escape respiratório social essencial, “por mais contrário que seja ao princípio econômico da balança de pagamentos”⁵², colocando, numa inversão de prognósticos, a produção e aquisição como “meios subordinados à despesa”⁵³. A *despesa improdutiva*⁵⁴ seria portanto o avesso do “direito de adquirir, de conservar ou de consumir racionalmente”⁵⁵, fatores adotados como “naturais” e essenciais da condição humana. A essência da perda para definir padrões de utilidade e inutilidade, produtividade e improdutividade inscreve uma lista de ações desempenhadas para assegurar um jogo sistêmico inquestionável configurado como base das estruturas das relações sociais, sobretudo as burguesas, segundo Bataille. A arte, juntamente ao excesso e ao jogo, é um prazer intelectual apresentado pelo mecanismo social como concessão, ou melhor, como “um descanso cujo papel seria subsidiário”⁵⁶. Esses prazeres são portanto atrelados aos seus opostos os quais subsidiam, desempenhando o papel de dar força e sustentação à perpetuação de práticas que proporcionam privilégios indiretos. Assim, Bataille sugere a improdutibilidade como fator silencioso que sustenta a produção, forjada a princípio como parâmetro estrutural das hierarquias que compõem uma sociedade. Evidência essa que descola a arte da improdutibilidade e inutilidade, restabelecendo-a ainda hoje como fator *sine qua non* para a produção de bens, sejam eles materiais, simbólicos ou mesmo espirituais. A arte então, enquanto despesa improdutiva, passa a ser associada a uma ideologia de produção, operando em esferas tangentes num diálogo constante. Implícita no discurso da economia, assim como na despesa, a arte inclui valores e discursos tanto produtivos quanto úteis. A interdependência dos termos se fez necessária.



Prédio central na Berlim Ocidental com o símbolo da Mercedes Benz. Foto: Hans Haacke.

A liberdade será patrocinada somente em moedinhas foi o monumento temporário criado por Hans Haacke em Berlim, em 1990. Elaborado para uma exposição intitulada *No final das contas a liberdade* e financiado pela cidade de Berlim, ainda não reunificada, o trabalho aproveitou uma das torres de controle policial localizada em uma zona deserta, conhecida antigamente como “corredor da morte”, que separava a parte Oriental da parte Ocidental da cidade. No topo da torre, Haacke colocou uma estrela símbolo da Mercedes Benz iluminada com néon, no corpo da torre ele colocou duas inscrições de bronze. As duas inscrições ficavam em lados opostos e foram retiradas de campanhas publicitárias da Daimler-Benz⁵⁷ que citava artistas célebres. “Estar pronto, tudo está aí” de Shakespeare (Hamlet) e “A arte será sempre a arte” de Goethe. O contexto torneado pelos elementos constituintes do monumento temporário de Haacke não se comporta apenas como um espaço a ser ocupado dialogando enquanto estética, mas como local de discussão econômica. A Daimler-Benz havia comprado alguns meses antes da exposição em Berlim um terreno vazio similar ao terreno utilizado pelo artista, também na fronteira entre as duas Alemanha, por metade do preço de mercado. O terreno era igualmente utilizado para controle do trânsito de pessoas entre as duas Berlim. A desconfiança de que a empresa teria recebido privilégios devido a

especulação de que o local em que o terreno se encontrava seria o novo centro revitalizado da nova Berlim unificada, tornou a negociação do caso pública e fez com que a Daimler-Benz pagasse o valor mínimo de mercado pelo terreno, complementando o pagamento anterior. Se de um lado a Daimler-Benz negocia propriedades e se vale de privilégios para constituir solidamente seu futuro de mercado, do outro lado ela não age de maneira diferente e negocia propriedades intelectuais se valendo de uma imagem simbolicamente artística, de certa forma improdutiva, para ainda assim constituir solidamente seu mercado futuro. Numa via em que a arte se vê atrelada ao capital bem como à revelia de patrocinadores interessados em promover a auto imagem mediante a um público de massa, Haacke entra na contramão e aponta as manobras endereças aos mais desavisados: as grandes corporações na medida que dinamizam o circuito artístico, achatam seu conteúdo numa versão *pocket*, idéias compactas, subjetividades direcionadas. A relação entre o sistema simbólico da arte e o sistema simbólico econômico conversam pelo cultural.



Hans Haacke . *A arte será agora patrocinada somente em moedinhas*, monumento temporário, torre de guarda, néon, estrela Mercedes, inscrições em bronze. Berlim, 1990. Foto: Hans Haacke.

Tanto Bataille quanto Haacke apontam a construção de uma relação social do poder gasto com bens materiais (através da arte) e estratos econômicos numa situação que visa se manter controladora. Segundo Bataille “é somente na medida em que a estabilidade é assegurada, e não pode mais ser comprometida por perdas mesmo consideráveis, que elas são submetidas ao regime da despesa improdutivo”⁵⁸. No entanto, a inversão desse sentido parece despontar num conjunto da configuração atual em que o poder simbólico silencioso parece carregar nas ações improdutivas, principalmente através da cultura, aqui mais especificamente da arte, uma ideologia, o alicerce para a produção que açambarca a estabilidade de um domínio assegurando benefícios e status dentro da sociedade. A arte transformada em argumento produtivo através de um poder simbólico, passa a ter a função de manter essa estabilidade – econômica, social, produtiva – da burguesia, como coloca Bataille, ou dos “descendentes” da ideologia burguesa, como coloca Haacke em seu texto *Caught between revolver and checkbook: A paper for ‘Art and Economy’ Colloquium*⁵⁹ de 1993. Afinal, “ao contrário do dito ‘prazer desinteressado’ de Immanuel Kant, as artes não são ideologicamente neutras. Elas são, na verdade, uma das muitas arenas em que idéias conflitantes sobre quem somos e como nossas relações sociais deveriam ser são colocadas umas contra as outras”⁶⁰.

O monumento temporário de Haacke ao mesmo tempo em que é trabalhado como memória, ganha força ao ser articulado como uma renegociação de valores improdutivos, levando em consideração os termos de Bataille. Improdutibilidade produtiva que aparece na perseguição da “utilidade que se pretende material”⁶¹. A memória marcada por *A liberdade será patrocinada somente em moedinhas* reposiciona o episódio da Daimler-Benz dentro da sociedade sob outro ângulo, um ângulo que interliga interesses, apresentando um monumento temporário dentro do jogo de despesa da cidade e de seus dos valores morais e éticos. A hipotética ação improdutivo da Mercedes em patrocinar a arte é colocada em suspeita quando sob os slogans da própria arte ela aparece atuando dentro de outro contexto social: em benefício próprio. A despesa tenta desesperadamente encobrir os mecanismos que viabilizam a produção. Mais do que encobrir, induzir o ciclo produtivo. Na escala da cidade, Haacke suscita, tão intempestivamente quanto o mercado de ações e os interesses da Daimler-Benz, o jogo econômico que parece reger praticamente em totalidade as reações humanas. Reavivando a memória quanto ao interesse e as dissimulações de uma improdutividade que, desde os tempos da burguesia apontados por Bataille, tenta manipular o sistema de perdas – e de ganhos.



Terreno ainda não ocupado, antigo “corredor da morte”. Foto: Hans Haacke.

De certa forma Bataille colocou a arte como guia social suplantado pelo discurso da produção e da utilidade, açambarcado pela economia, enraizado num jogo de despesa. A manipulação desse mecanismo é desejada por aqueles que, como os burgueses ou seus descendentes, querem balizar o sistema de despesa transformando-o em um sistema de *despesa funcional das classes ricas*⁶². Haacke, por sua vez, identificou a inauguração da prática de uma despesa não apenas funcional, mas também produtiva, simbolicamente produtiva, ao expor uma estrutura fluida em que negociações sociais são estabelecidas em favor de trocas e permeadas pelo interesse produtivo do discurso da improdutibilidade e inutilidade na arte. Afinal o sistema econômico não demorou a identificar através de “supostas despesas” uma maneira dissimulada de vincular ideologias que futuramente seriam consumidas como interesses. Essas ideologias foram, e ainda são, tão bem vinculadas silenciosamente que Pierre Bourdieu assinala sua eficácia afirmando que “o efeito ideológico de mais sucesso são aqueles que não precisam de palavras, e que não pedem nada além de um silêncio cúmplice” o que conseqüentemente faz com que “qualquer análise ideológica (...) na qual falha em incluir uma análise do mecanismo institucional correspondente seja responsável por ser nada mais do que uma contribuição para a eficácia dessas ideologias”⁶³. Por isso a

importância contextual e dinâmica do monumento temporário de Haacke se faz jus, assim como a crítica institucional na qual ele está inserido, configurando uma resistência tanto artística quanto econômica frente a transações, também, tanto artística quanto econômica. Transformado em alvo móvel ele dribla o jogo de despesa ao mesmo tempo que injeta “uma análise do mecanismo institucional correspondente” na sociedade. O desarme do gatilho. A ideologia da produção. Produção que incorpora a improdutividade. Improdutividade que através do uso se pretende material.

Entre realidade física e realidade social – nós e a arte, o subjetivo coletivo

A crítica institucional, de forma semelhante a Bataille, aposta que as riquezas imateriais produzem valor. No entanto, não basta produzi-los. A troca e o uso desses valores pelo indivíduo (artista, público, *dealer*) é que organiza e orienta as discussões institucionais. Valores aparelhados, improdutividade e produtividade se revezando num jogo de poder. O modo de produção e o direcionamento da inserção do trabalho de arte, tanto quanto a atitude do artista frente ao sistema, conjugam as possíveis formas a serem assumidas pelo próprio sistema e, paralelamente, pela realidade social que ele abraça, ou que o abraça. Haacke incorpora o efeito direto de manobras políticas e empresariais no que afeta a realidade social enquanto o uso da arte. A reformulação de um campo a partir de uma demanda externa a sua especificidade. Haacke responde às instituições e às políticas públicas relocando a conversa para um âmbito tanto afetivo quanto político, no sentido de reorganizar e (re)dirigir outras possibilidades de associações entre relações pessoais e sistemas culturais, aplicando a arte à negócios internos e externos a ela.

Andrea Fraser frisa que “toda vez que mencionamos a ‘instituição’ como algo distinto de ‘nós’, executamos nosso papel na criação e perpetuação de suas condições”⁶⁴. Ela atribui a estagnação de possíveis transformações dentro do campo da arte à dissociação do sujeito à instituição da qual ele participa. Segundo Fraser estar dentro do sistema é necessário para pensar e agir sobre sua estrutura e sua política. Não nos encontramos à parte de um corpo institucional; nós o formamos. As parcerias involuntárias da arte, associadas às outras diretrizes de conduta, recuperam através do corpo do sujeito imerso num tempo totalitário, frisado por Antonio Negri, sua necessidade de negociar quais formas de conduta adotar. Auto reflexão. Fraser sugere o indiscernimento da crítica institucional com relação a seus agentes,

sejam eles artistas, curadores ou os próprios museus. A instituição se faz móvel. Seria a crítica institucional exercida de dentro do corpo instituído? Ela poderia extrapolar a instituição arte lidando com os *parceiros involuntários*, compostos por escolhas conscientes e/ou impostas enquanto coerção social invisível, que acolhem um sujeito receptáculo de inúmeras instituições? Instituir a crítica dentro desse corpo poderia trazer uma condição permanente passiva na qual a “crítica pode se tornar apenas uma celebração autoreflexiva que (...) re-santifica as instituições”⁶⁵?

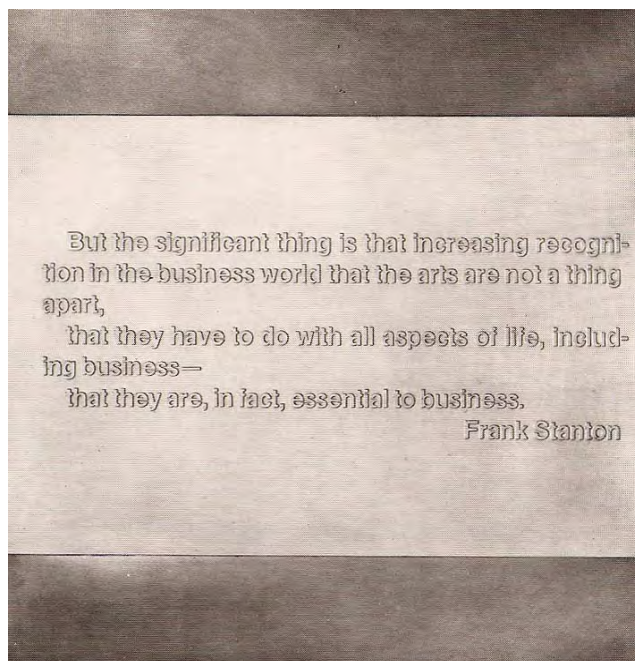
Bourdieu trabalha a ideia de instituição como aquilo que é formador de sentido, que participa de uma instância universal, conhecida e reconhecida por todos, apresentando-se como uma regra de percepção social. Para ele as instituições caminham juntas visando sustentar suas influências e interesses a fim de manter o controle da regulamentação cultural. A crítica institucional assim, com o olho nas confluentes formações de sentido através da arte, estabelece uma conversa horizontal com as instâncias que visam o controle da instituição arte. E numa aproximação com o sujeito submerso em produtividade busca unir suas práticas artísticas a formação ideológica do espaço que vivem. Ela propõe a subversão do seu regulamentador, da *taxonomia institucionalizada*, da constituição de uma instituição, no sentido em que fala Bourdieu, do olhar cego que vê no ponto fixo o móvel e reconhece na impermanência a possibilidade de questionar. Uso ou troca?

O sujeito, aquele e sua subjetividade, reveza entre indivíduo e coletivo de maneiras determinadas pela cultura, pelos sistemas simbólicos que a formam. A arte entra como elemento de estranhamento fora da ordem do discurso, como diria Foucault, para ser um indicativo da existência de suas dimensões que coexistem. Tensão e Aporia. Para Simmel esse movimento recebe o nome de *caminho da alma para si*, para Adorno é *sublimação*. A nomeação de maneiras de estabelecer uma ação objetiva de reflexão mediante ao descompasso causado pela elasticidade do sujeito entre união e deslocamento do seu corpo social. Arte e cultura se estendem como visões diferentes focadas para uma mesma lupa.

5 SISTEMA DE RTE E AUTONOMIA SOCIAL⁶⁶

No começo dos anos 1970 grandes corporações e colecionadores começaram a patrocinar exposições de arte em grande escala, sobretudo nos Estados Unidos e na Europa. Esse novo tipo de associação, embora não tenha chamado muita atenção na época, mudou significativamente a relação do sistema de arte com os outros sistemas culturais, que passaram a flexionar a arte dentro de um sistema social normativo. A arte ganhou um lugar específico nas negociações simbólicas sociais. Manobras financeiras criaram para aqueles “associados” ideologicamente com o conhecimento artístico uma imagem pública positiva e um clima político favorável, indiretamente. Sob a tutela da arte, o tráfico de interesses é encoberto. A inversão da arte no sistema simbólico cultural: o *good business* para o olho social do bolso particular.

Arte = prestígio social = valor cultural = “soberania” intelectual aliada ao poder econômico. O gerenciamento de trabalhos de arte como aparente produto de mercado, que agencia a dimensão simbólica cultural corroborada por interesses financeiros ligados ao status social, não desvinculou, no entanto, do conteúdo do trabalho artístico sua potência crítica enquanto “antítese social da sociedade”⁶⁷. Segundo Adorno, “o *engagement* e o hermetismo convergem na recusa do *status quo*”⁶⁸, e com isso, o advento mercadológico ao tentar alavancar-se paralelamente ao valor do objeto de arte, corre o risco de atrelar a si a subversão de seu próprio propósito. O sistema de arte então, ao dialogar com os sistemas que propõem a ele acordos sociais, passa da condição de objeto de desejo para objeto de promulgação. Na tentativa de usar a arte para promoção de interesses privados, outros sistemas sociais abrem espaço para a reavaliação de suas práticas. Dentro da arte as regras de conduta sociais que a ela são atribuídas passam por questionamentos em uma ressaca constante. A possibilidade de utilizar incorre em ser utilizado.



Hans Haacke, *Sobre lubrificação social*, seis placas de 76,2 X 76.2 cm, fotogravadas em placas de alumínio.

Galeria John Weber, Nova York, EUA, 1975. Na placa: “Mas o que há de significativo é o crescente reconhecimento no mundo dos negócios de que as artes não são algo a parte, que elas têm a ver com todos os aspectos da vida, inclusive os negócios – que elas são, na verdade, essenciais para os negócios. (Frank Stanton)”

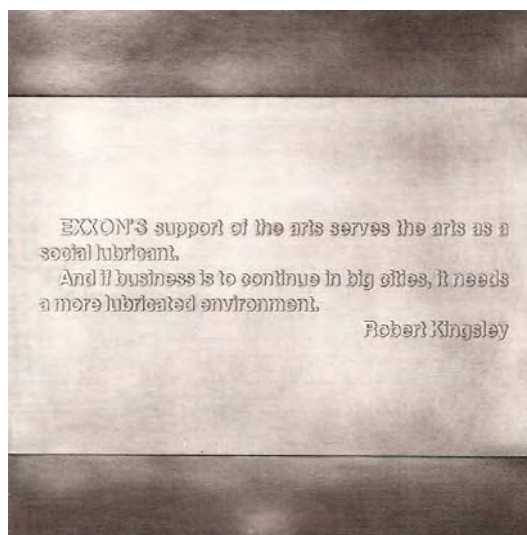
No campo esférico que circunda a arte esses inúmeros personagens buscam protagonizar, em diferentes âmbitos, parte do sistema que a estrutura; multiplicando, dialogando e/ou ainda manipulando suas práticas e pensamentos. A arte, como poder simbólico dentro do sistema capitalista vigente, lida com essas aproximações que reorganizam seu valor, lida também com a imaterialidade e com o discurso de sua formulação. Aproximação que antevê o social como realidade, transportando suas negociações com o campo da arte para o olho de um furacão. Atenta a esses movimentos está a crítica institucional, que busca marcar o passo de sua diacronia, interferindo e sendo interferida pelo comum, lidando e desenhando uma autonomia social para arte. Autonomia essa que consiste em configurar um campo de discussão própria para a arte, assegurando seu desenvolvimento de acordo com suas próprias leis, num “processo autogovernado”⁶⁹.

Para o historiador da arte Artur Freitas existem três autonomias da arte, a saber: 1. “Autonomia como experiência estética”, que representaria uma forma autônoma no prazer estético, uma vez que a subjetividade retomaria através da experiência a autonomia do prazer desinteressado kantiano; 2. “Autonomia como forma artística”, que confere a construção

espacial e física de cada objeto artístico por não haver correspondência de valores formais às coisas do mundo; 3. “Autonomia como condição de produção da arte”, categoria que prevê a capacidade que os agentes partícipes do sistema da arte – artistas, galeristas, museus, instituições etc. – têm de “regular seu próprio funcionamento a partir de critérios do próprio meio”⁷⁰.

Em seu texto *A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito*, Freitas afirma que arte e sociedade estão intimamente ligadas pela última das categorias, sendo através desta que o autor se refere a acontecer a possibilidade de uma *autonomia social da arte*. É na produção, no fazer artístico que a arte configura um local especializado, construindo um campo autônomo a poderes exercidos em outros sistemas com os quais ela se relaciona. A crítica institucional delineia bem esses limites com os quais a arte lida diariamente com o social. A cada trabalho artístico, acordos e diálogos; a modular a movimentação desses limites. Mais do que uma metalinguagem, a crítica institucional reforça a autonomia social da arte ao validar, credenciar, nomear e movimentar ações e atividades dentro de um sistema capaz de regulamentar seu próprio funcionamento. E o cuidado atencioso para continuar a fazê-lo.

Durante alguns anos Hans Haccke coletou citações de políticos e empresários a respeito da relação entre arte e comércio. Em seu trabalho intitulado *Sobre lubrificação social*, escolheu 6 citações e as colocou em painéis de alumínio. As frases mostram uma relação cínica e especulativa de políticos e empresários para com a arte.



Hans Haacke, *Sobre lubrificação social*, seis placas de 76,2 X 76.2 cm, fotogravadas em placas de alumínio.

Galeria John Weber, Nova York, EUA, 1975. Na placa: “O apoio da EXXON às artes serve para que a arte funcione como um lubrificante social. E se o negócio é continuar nas grandes cidades, é necessário um ambiente mais lubrificado. (Robert Kingsley).”

A manipulação da instituição em benefício de um objetivo financeiro aparece distante dos interesses da instituição arte, sobretudo àqueles relacionados à sua autonomia. Aparecer não é simplesmente a ação. A sinalização da especificidade da arte como algo fronteiro nas relações sociais ganha uma guinada. A reflexão não está apenas sobre o campo da arte, mas também sobre as articulações de outros sistemas culturais que buscam se manter enquanto detentores da amarração de condutas cotidianas. A arte utilizada como *lubrificante social*⁷¹ subverte a instituição arte enquanto espaço de autonomia, ao entrelaçar seus pressupostos a objetivos externos. Dentro da especificidade da arte, o social formado por instituições busca a “normalização” do pensamento. No entanto, o olhar que associa o dentro e o fora da arte não vê como “natural” as representações e ideias sociais vigentes. Desse modo, ele busca validar dentro do campo da arte sua ação enquanto pensamento social.

A crítica institucional lida, assim, com o que o sociólogo Pierre Bourdieu chamou de *violência simbólica*. Uma violência invisível que “só pode ser exercida com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. Para Bourdieu, agentes e instituições preservam suas funções sociais sobre os indivíduos e com a adesão deles, através de um poder quase mágico, que os permite “obter o equivalente daquilo que é obtido pela força” e que “só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário”⁷². A situação prescrita por Bourdieu é a estratégia dos autores das citações recolhidas por Haacke. Ignorados como arbitrários os interesses de manipulação de poder de opinião e visão pública flutuam sobre a *taxonomia institucionalizada* das “belas artes”. A ação de cada agente leva a pensar toda a instituição: arte – economia – conduta – sociedade. E o reverso. Em um livro que satiriza a conduta e os pensamentos sociais da publicidade, utilizada como meio de manipulação de conceitos para manipulação social, o escritor Sebastião Nunes constrói o seguinte diálogo a fim de ilustrar ironicamente a utilização do sistema de arte no ganho financeiro de grandes empresas:

“Estava Andy Warhol pintando a cara de branco para ficar mais pálido ainda, quando recebeu um telefonema de David Rocha:
- Qual é, David? (...)

- Andy, meu querido, preciso com urgência de uma ideia genial para salvar meus bancos nas colônias. (...)
- Que foi, David? Quebraram mais algumas agências suas na Venezuela? Ou foi no México, David? Ou será que fizeram mais um entediante enterro simbólico da sua não grata persona?
(...)
- Pois então compra quadros dos pintores dele, David. Bota quadros deles nas paredes das agências, inaugure com coquetéis e autoridades, bota anúncios falando bem deles, faça de conta que você adora a pintura deles.”⁷³

A elasticidade das articulações faz com que o discurso sobre arte ganhe lugar em outras instituições, numa tentativa de ser assimilado e utilizado por outros sistemas. No entanto, em seu texto *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*⁷⁴, a artista americana Andrea Fraser busca justamente mostrar a força que a própria arte tem em delimitar a validade desse tipo de associação dissimuladora para dentro do sistema da arte. Fraser tenta encontrar o momento em que o sistema da arte passa a se relacionar de forma direta com esses outros sistemas sociais no sentido de “reorientar a atenção e endereçar o discurso ideológico para *fora* da moldura”, antes modernista, “focando no discurso da cultura (...) que condiciona e controla a experiência cotidiana”⁷⁵ e que, assim, açambarca convenções que influenciam internamente o campo da arte.

Anterior a Fraser, em um texto focado na relação da produção de arte contemporânea com as instituições, a cultura e o sistema de produção capitalista, Benjamin Buchloh aponta o redirecionamento da arte para outras condições do trabalho artístico. Condições ligadas às características da arte conceitual que, para além do enquadramento moderno, lançou os ganchos da arte para a extensão e remodelamento de seu espaço na interlocução com outros sistemas sociais; linguagem, relações econômicas, ciências. Segundo Fraser, esse texto de 1974 de Buchloh foi um dos primeiros a ligar os trabalhos de Daniel Buren, Michel Asher, Hans Haacke e Marcel Broodthaers à relação da arte com a instituição, alertando para sua autonomia. Momento em que o processo de transformação do capitalismo frente à imaterialidade e às novas formas de poder estão baseadas não mais apenas na dimensão física do indivíduo, mas também em sua realidade intelectual espalhada através da abrangência horizontal e virtual do mundo. Assim, está alertado o processo das relações entre artistas, produtores, museus, galeristas, público, colecionadores, corporações públicas e privadas, etc. O trabalho de arte é o pavio descentralizador que leva suas posições frente a um sistema social que tende à articulação enquanto totalidade ideológica, como colocado por Simmel no capítulo anterior. A partir do que “independentemente se de ‘vanguarda’ ou ‘conservador’, de

‘direta’ ou ‘esquerda’”, todos os agentes e instituições que compõem a arte seguem “uma carreira de conotações sócio políticas”⁷⁶.



Andrea Fraser, *Destaques do Museu: uma conversa na galeria* (Museum Highlights: A gallery talk), 1989, Performance, Museu de Arte da Filadélfia.

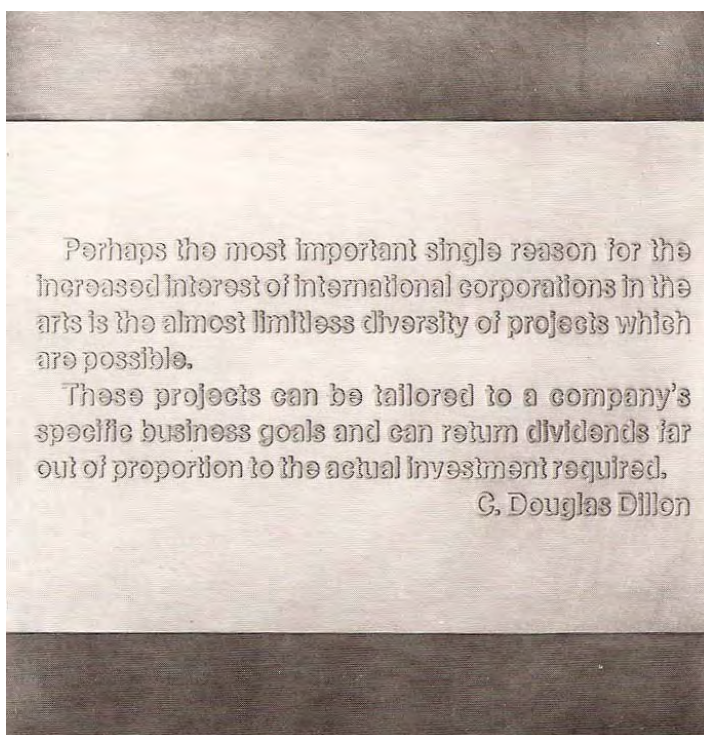
Na performance *Destaques do Museu: uma conversa de galeria*, Andrea Fraser se veste como guia de um museu, uma especialista chamada *Jane Castleton*, e segue guiando grupos de pessoas. No entanto, o percurso feito pela artista não leva os inocentes visitantes apenas às galerias de arte, leva-os também à loja do museu, à cafeteria, aos banheiros. Andrea introduz aos seus ouvintes uma conversa sobre arte contemporânea, resultado de pesquisas feitas pela artista sobre a relação entre artistas e instituições que tangenciam desde acordos de patrocínios aos panfletos distribuídos nos próprios museus⁷⁷. Naquele momento, naquela ação, é Fraser, artista, que em comum acordo com o museu, instituição, diz ao público frequentador do espaço o que é arte, redefinindo-a. Fraser expõe um sistema autônomo da

arte, com política interna definida e atuante, mas ao mesmo tempo questiona o valor de decisão e imposição da própria instituição e do próprio artista.

O mote da crítica institucional praticado por Andrea Fraser foi incorporado diretamente da estrutura de sistemas financeiros e políticos ligados ao modo de produção capitalista, englobando a *economia do conhecimento*. A revisão das relações entre museus, galerias, artistas e público aproximou os agentes da arte não apenas às discussões que concernem à instituição da qual participam, mas também ao leque de relações que ela estabelece como parte de um *sistema simbólico cultural*. A partir de então,

“não há ‘artistas’, portanto que estejam imunes de serem afetados e influenciados pelo sistema de valor sócio-político da sociedade na qual ele vive e na qual todos os agentes culturais fazem parte, não importando se eles são ignorantes dessas coações ou não.”⁷⁸,

e a obra *Sobre lubrificação social* de Haacke aponta para esse local.

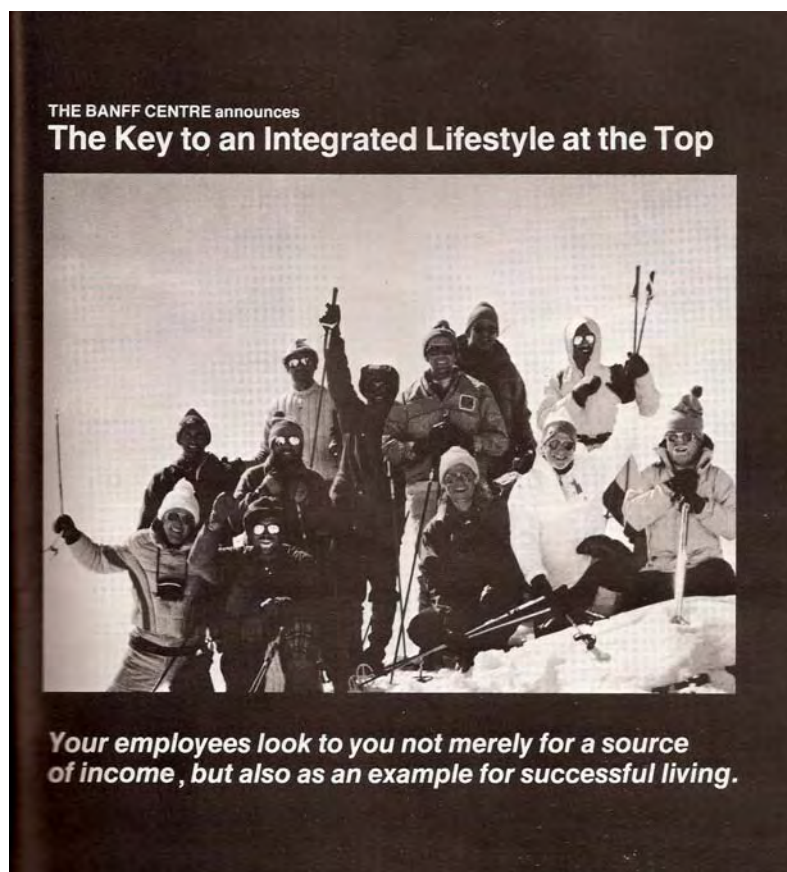


Hans Haacke, *Sobre lubrificação social*, seis placas de 76,2 X 76.2 cm, fotogravadas em placas de alumínio.

Galeria John Weber, Nova York, EUA, 1975. Na placa: “Talvez a mais importante e única razão para o crescente interesse de corporações internacionais nas artes seja a quase ilimitada diversidade de projetos possíveis. Esses projetos podem ser moldados para um objetivo específico nos negócios de uma empresa e

podem devolver dividendos para muito além da proporção dos investimentos realmente exigidos. (C.Douglas Dillon)”

6 A MECÂNICA DA ARTE FRENTE E INDÚSTRIA DA CONSCIÊNCIA



Hans Haacke, *A chave para um estilo de vida integrado ao topo*, slides e instalação de som, exibido em uma exposição individual do artista na galeria Walter Philips, The Banff Center – Escola de Belas Artes, Banff, Alberta, Canadá, novembro de 1981. Abaixo da foto: “Seus empregados olham para você não meramente como uma fonte de renda, mas também como o exemplo de um modo de vida bem sucedida.

Produções em grande escala, alcances globais, difusão massiva de informações e produtos. A representação de uma indústria não está mais atrelada a um edifício de grandes proporções, impessoal e inóspito. Mais do que uma construção física a palavra traz atrelada a si atribuições que descrevem proporções sistêmicas de alcance, produção e difusão. Nos

anos 1960, Andy Warhol nomeou seu estúdio em Nova York de *The Factory*, não ingenuamente estabelecendo uma dinâmica de produção, rotatividade e proliferação de seus pensamentos e objetos ali produzidos. Da indústria partem as medidas que colocam em prática a construção de um sistema de circulação abrangente: mais produto, mais consumidor, maior o valor, mais consumidor, mais produto. A eficácia do sistema de circulação está não apenas na rede de relações que ela articula, mas também nas estratégias que mantêm o fluxo do sistema e que por sua vez o realimentam. A estratégia de fluxo perpassa então o tráfego de produtos e por muitas vezes se concentra na difusão de um conceito agregador capaz de sustentar num plano simbólico tanto aquele sistema quanto o próprio produto. Assim, o objeto fabricado se distancia de seu valor de uso, gerando um circuito por vezes paralelo, por vezes tangente, ao sistema de conceitos atribuídos à ele. A partir de então, os valores simbólicos passam a ganhar lugar central dentro do sistema de circulação, transformando sua imagem em algo tão mais importante quanto o objeto em si. O consumidor, ou no caso da arte o público interlocutor, é alvo transformador, plataforma de recepção e expansão dos valores simbólicos em jogo. O direcionamento da recepção coletiva é um poder disputado como bastão da verdade, valor estético/moral que tem efeito direto sobre a significação e importância da arte nos dispositivos que ela cria para acionar novas formas de inter-relação social.

O termo *indústria cultural*⁷⁹, cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer em 1947, ilustra de maneira clara o surgimento da imagem e do conceito gerados pela cultura como produto mercadológico. A cultura e aquilo que nela está circunscrito num parâmetro ocidental recebe uma função específica no mundo do capitalismo, no caso, já liberal: a possibilidade da produção intelectual ser guiada pelo poder de consumo e assim, no câmbio das condutas sociais, traficada como moeda de alto valor. Uma indústria que ao entender como “cultural” tudo aquilo que ali passa a ser cultivado como modo de vida, *habitus*, como coloca Pierre Bourdieu, joga numa tábula rasa todos os conjuntos de sistemas simbólicos que a compõem, não só a própria arte, mas também a linguagem, a religião, a ciência, deixando a mercê de uma análise combinatória de interesses de mercado e instituições o estabelecimento das regras que organizam seus mecanismos de funcionamento. O capital é esvaziado em detrimento da valorização dos modos de produção, privilegiando a estratégia em como se expandir, difundir e estabelecer o *habitus*, que passa a ser o ponto central da mecânica industrial especializada na indução da consciência.

A arte, enquanto um sistema simbólico no qual a cultura e a indústria se esquematizam para negociação e/ou indução de valores sociais, é estabelecida como um campo estratégico de discussão. A indução de determinadas regras de comportamento econômico e social

apresentadas pelo mercado para dentro do sistema da arte sugerem um plano de inflação dos valores monetários de seus objetos assim como uma supervalorização do seu status intelectual, que pode ser interpretado como parâmetro para uma hierarquia social. Portanto, claro é: a arte não é constituída apenas pelo objeto de arte.

Hans Haacke vê na percepção de um campo social ativo que coloca a arte frente a discussão e regulamentação dessas condutas político-sociais sua capacidade de subsumir novas práticas e reflexões relacionais, elucidando o automatismo e a autoconservação da indústria da consciência que busca, através da arte, manter interesses privados velados por discursos comuns como meio de agenciar desejos e atitudes pré moldados para um consumo. Em um de seus trabalhos dos anos de 1980 intitulado *A chave para um estilo de vida integrado ao topo*, Haacke monta uma instalação em que projeções e som reconstroem a estratégia e as intenções de uma tradicional escola de arte e cultura canadense mantida com incentivo público, The Banff Centre, em oferecer periodicamente seminários e cursos à executivos e homens de negócios sob a promessa de articular futuro de mercado a estilo de vida, através do investimento na arte, dentro de um ambiente “envolvido” pela arte. Neste caso, houve também uma tentativa de assimilar o turismo anti-estresse como argumento que reforça a “importância” do evento, uma vez que The Banff Centre está localizado em um linda montanha própria para o esqui. No prospecto informativo de proposta de um dos seminários lê-se a frase: “Seus empregados olham para você não como mera fonte de renda, mas também como um exemplo de uma vida de sucesso.” A instituição estabelece assim uma ligação direta entre toda a materialidade conquistada pelo dinheiro de uma conta bancária com o status social que determinada pessoa ocupa de acordo com o que esta acumulou em sua *conta bancária simbólica*⁸⁰. Na verdade, mais uma vez, como no exemplo industrial, há uma sistema circular, um circuito: mais status social simbólico, mais dinheiro, maior poder de indução social, mais dinheiro, mais status social simbólico. O modo de vida é então justificado pelo sucesso material que retoma atitudes marcadas pela administração de condutas culturais. A inflamação do sistema mercadológico e cultural se justifica num discurso raso de equivalência, no qual segundo Adorno e Horkheimer, “o fato desmedido de o discurso penetrar em toda parte substitui o seu conteúdo”⁸¹, ou seja, quanto mais pessoas viverem tal assertiva como verdadeira, mais essa asserção se legitima como o melhor e único conjunto de especificações de padrão de vida, praticamente uma regra que passa a concernir a toda sociedade. Dessa forma, o próprio seminário em si nada discute além da autoconservação do *modus operandi* de conduta social daqueles que ali confraternizam. Haacke utilizou a frase do prospecto logo abaixo de uma imagem de jovens felizes no topo de uma montanha nevada,

imagem essa também utilizada pelo próprio merchandising do evento no cartaz de divulgação. Haacke monta assim um cartaz mais “coerente” quanto a intenção e o conteúdo do seminário. O trabalho do artista se posiciona então na fabricação de armadilhas simbólicas que catalisam provocações frutíferas afim de abrir, dentro e fora da campo da arte, um diálogo sobre a mudança dessas representações criadas com uma justificativa circular: se a maneira que me comporto gera lucro, simbólico e/ou material, logo sou um exemplo o ser seguido, e vice versa. A intenção de tal prática institucional privada, ou pública, em alimentar tal tipo de política na indústria da consciência é de que o capital convença através de prescrições artísticas uma imensa clientela capaz de “trocar diretos por ‘cultura’”⁸² como coloca o filósofo brasileiro Paulo Eduardo Arantes em seu texto *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Para Arantes a política pública e privada, como base para o pensamento cultural, apontam sim para práticas de manipulação da arte como validação da estrutura do poder e da hierarquização social vigente.

A análise do teórico da arte americano Brian Holmes sobre a transitoriedade da arte em esferas públicas em seu texto *O dispositivo artístico ou a articulação do discurso coletivo*⁸³ diz que a arte de hoje combina o teórico, o social e a pesquisa científica numa abordagem que combina percepção, afeto, pensamento, expressão e relação, não podendo esses trabalhos de arte portanto serem compreendidos de maneira isolada, mas sim num contexto de *assemblage* entre esses pontos. Holmes pressupõe a existência da coletividade como parâmetro artístico, pressupõe o estreitamento entre movimentos sociais e movimentos da arte. A articulação do discurso coletivo e suas investigações extra disciplinares, para além da moldura histórica arte, apontam para outras formulações de percepção, afeto e expressão da prática artística frente a indústria da consciência. O agenciamento e ou mesmo o dispositivo utilizado pelo artista passa a articular o discurso coletivo. Importante aqui é entender a dimensão do que Holmes expõe como dispositivo e de que maneira ele passa a ser tão significativo dentro da arte que estabelece com o contexto social em que está inserido uma relação que antevê seu uso enquanto mecanismo de ligação, que pode chegar à indução, do comportamento e de valores e padrões sociais. Para Holmes, dispositivo é o sistema de relações que podem ser descobertos entre um jogo de elementos aparentemente diferentes dentro do campo de fusão arte-sociedade. Exatamente como no trabalho de Haacke citado a cima: a pesquisa, o social, a projeção, o som, a utilização dos cartazes e prospectos do seminário. A escolha de Haacke em utilizar a mesma imagem publicitária do evento e com isso conversar com o público utilizando a mesma estratégia visual de sedução, conectando-se com as mesmas pessoas que valorizariam aquele tipo de imagem, aquele tipo de linguagem. A

transformação das relações, não num plano ideal, mas dentro do “problemático” campo de interação social.

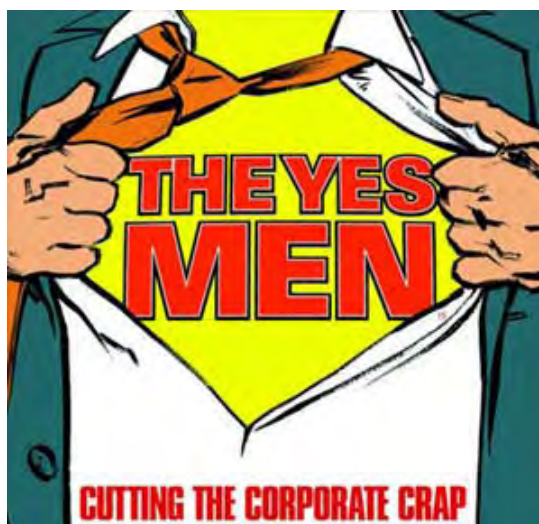


Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola*, garrafas retornáveis de coca-cola e decalque em silk-screen, 24,5 x 6.1 cm, 1970.

As relações em transparência. A domesticação da arte enquanto um bem da indústria cultural encontra no campo artístico atento respostas críticas à práticas sociais vigentes, que buscam na ação manter o campo da arte vivo; movente. A utilização do sistema para a circulação da contra-informação que questiona o próprio sistema passa a ser a forte estratégia de ação. Cildo Meireles em *Inserções em circuitos ideológicos*, de 1969, também mostra “um bom procedimento (de ação) que consiste em encontrar uma falha no sistema (massivo e industrial de circulação já) existente e utilizá-la para fazer circular uma contra-informação”⁸⁴. *Inserções* ainda apresenta uma maneira capaz de transformar a ação de um único indivíduo na

macroeconomia, um modelo a ser reproduzido não apenas pelo artista, mas que deve ser expandido por vários. E no momento em que isso se concretiza o dispositivo artístico trabalha então como mecanismo a favor do discurso coletivo.

“Personificar grandes criminosos tendo em vista humilhá-los publicamente”⁸⁵ é a estratégia de ação do grupo americano *The Yes Men*, que tem como alvo “líderes e grandes corporações que colocam o lucro a frente de qualquer outra coisa”⁸⁶. Com um humor irônico e atitudes radicais eles se infiltram em palestras, congressos e meios de comunicação. Eles reutilizam os sistemas de circulação de informações criados para a difusão e promoção daqueles que eles mesmos “atacam”.



The Yes Men, imagem promocional retirada do site do grupo - <http://theyesmen.org/>

O dispositivo artístico do grupo é reformular cínico e caricaturalmente as mesmas ideias transmitidas por esses canais, instalando automaticamente o conceito inverso ao vigente dentro do contexto de *assemblage* o qual eles estão representado. *The Yes Men* atua de forma a desacelerar ou mesmo inverter o modo de produção, e consequentemente as regras, que induzem massivamente a consciência, e por isso, a posição do comum. Para tanto eles mobilizam desde a bolsa de valores de Nova York, passando por grandes canais de informação como o BBC e o New York Times até campanhas eleitorais. O que é lugar-comum e estável de acordo com prescrições sociais de comportamento é corrompido, apostando na subversão para, segundo o grupo, “corrigir identidades”. Aqui vale deixar indicado as implicações de tal prática na transformação de subjetividade e as possíveis passagens da macroestrutura social para a produção dessas subjetividades. Suely Rolnik no texto *Uma insólita viagem à subjetividade, fronteiras com a ética e a cultura* indica a

formação de “identidades *prêt-à-porter*”⁸⁷ a partir do fator cultural promovido pelas manobras da indústria e dos meios de comunicação de massa.

Sim, a arte lida com a aproximação de instituições econômicas, governamentais e sociais que reorganizam seu valor, mas é fundamental frisar que a mesma arte lida também com aparatos de resistência, com o mesmo sistema de circulação que esbarra e se entrelaça à sua realidade, movimentando-a. O dispositivo artístico, criado pelo artista, capaz de reinventar relações, também reposiciona a arte na esfera social formando uma configuração de ação recíproca, a partir da qual, segundo Haacke em seu texto escrito em 1974, *Toda a “arte” que cabe mostrar*;

[...] “Artistas” tanto quanto seus incentivadores e seus inimigos, não importando qual seja sua ideologia, são parceiros involuntários na síndrome-arte e relacionam-se uns com os outros ideologicamente. Eles [todos] participam juntos na manutenção e/ou no desenvolvimento da maquiagem ideológica da sociedade [em que vivem]. Eles trabalham com essa moldura, eles colocam a moldura e estão sendo emoldurados. (HAACKE, 2004, p.63)

Notas

- ¹ Pensando o “corpo vibrátil” de Suely Rolnik em seu texto *Geopolítica da Cafetinagem*, 2006, no qual a autora fala de um “corpo que tem o poder de vibração às forças do mundo”.
- ² Os pontos e contrapontos referentes às comparações entre os jogos de xadrez e go foram retirados do *Tratado de Nomadologia*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari.
- ³ KWON, Miwon. *One place after another*. MIT Press, Massachusetts, EUA, 2004. Pg.18.
- ⁴ BALIBAR, Étienne. *Une Culture Mondiale?*. In: *Droit de Cité*. Paris, França, 1ª edição Quadrige, 2002.
- ⁵ HAACKE, Hans. *Unfinished Business*. The New Museum of Contemporary Art, Massachusetts, EUA, 1987, p.118.
- ⁶ GRASSKAMP, Douglas e HAACKE, Hans. *Hans Haacke*, Nova York, EUA: Phaidon, 1ª edição, 2004, p.15.
- ⁷ HAACKE, Hans. *Unfinished Business*. *Op. cit.*, p.118.
- ⁸ *Idem. Ibid.*, p.130.
- ⁹ Trabalho que consistia em realizar enquetes sobre as relações do mundo da arte com pautas políticas e econômicas. O resultado da votação pública foi: Sim: 25.566 (68,7%) – Não: 11.563 (31,3%). Esse trabalho será melhor analisado mais adiante.
- ¹⁰ BUREN, Daniel. *Limits Critiques*. In: HAACKE, Hans. *Unfinished Business*. *Op. cit.*, p. 130.
- ¹¹ Ver em BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (orgs.) *Escritos de Educação*, 3ª ed., Petrópolis: Vozes, 2001, pp.73-79.
- ¹² LAZZARATO, Mauricio; NEGRI, Antonio. *Trabalho Imaterial, formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2001. Pg. 48.
- ¹³ Termos utilizados pelo próprio autor. BALIBAR, Étienne. *Une Culture Mondiale?*. *Op. cit.* p.156.
- ¹⁴ *Ibidem*, p.158.
- ¹⁵ LAZZARATO, Mauricio; NEGRI, Antonio. *Trabalho Imaterial, formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2001. Pg. 30.
- ¹⁶ BALIBAR, Étienne. *Une Culture Mondiale?*. *Op. cit.* p.147.
- ¹⁷ KWON, Miwon. *One place after another*. *Op. cit.* p.18-19.
- ¹⁸ LAZZARATO, Mauricio; NEGRI, Antonio. *Trabalho Imaterial, formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2001. Pg. 46. A citação correta seria: « o trabalho não produz somente as mercadorias, mas acima de tudo a relação de capital ».
- ¹⁹ GUINZBOURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In: **Mitos, emblemas e sinais**. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1989, pg. 152.
- ²⁰ DELEUZE, Gilles, GATTARI, Félix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Vol.3. Ed. 34, 4ª reimpressão 2008, pg. 89.
- ²¹ O maior grupo africano de negócios é o truste Rembrandt que está na África do Sul. No entanto esse truste tem ações financeiras controladas por uma companhia suíça de negócios que possui cotação nas bolsas de valores de Genebra, Bale, Zurique e Johannesburgo. A Richemont S.A. permite a Rembrandt escapar das sanções da África do Sul e defender seus interesses na União Européia. A financeira detém a maioria das ações de empresas de tabaco, canetas Montblanc, 77,3% da Cartier Mundo (incluindo o must Cartier), sem contar porcentagens menores como, por exemplo, em “maisons” de alta costura como Valentino e Yves Saint-Laurent. O Grupo Rembrandt se beneficia de antigos acordos da antiga política do Apartheid. Na África do Sul está fortemente ligado a setores de mineração, bancos, serviços financeiros, alimentos, petróleo e exploração florestal. Ela submete seus trabalhadores a tratamentos brutais e ainda os reprime politicamente reprimendo violentamente suas greves. Em 1986, esses abusos e negligências de segurança mataram 177 mineiros negros. Como logomarca a empresa utiliza um auto retrato do artista Rembrandt e apóia as artes plástica na África do Sul assim como a Cartier o faz na França.
- ²² BOURDIEU, Pierre. *O Capital Social: notas provisórias*. In: **Escritos de Educação**, NOGUEIRA, Maria Alice e CATANI, Afrânio. Ed. Vozes, Petrópolis, 1998, p.67.
- ²³ GUINZBOURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In: **Mitos, emblemas e sinais**. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1989, pg. 152.
- ²⁴ Perrin, Alain Dominique. Retirado de uma entrevista à Fabrice Bousteau no site da *Fondation Cartier pour l'art contemporain*.: http://fondation.cartier.com/?_lang=fr
- ²⁵ Expressão utilizada pelo próprio Perrin em sua entrevista.
- ²⁶ HAACKE, Hans e BOURDIEU, Pierre. **Livre troca**, ed. Bertrand Brasil, 1995, pg.28
- ²⁷ *Ibidem*, pg.29
- ²⁸ *Ibidem*, pg.29
- ²⁹ The Yes Men. Site: <http://yesbushcan.com.yeslab.org/indexHighRes.shtml>

- ³⁰ The Yes Men. In: *Institucional Critique and after*. Ed.
- ³¹ GUINZBOURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas e sinais**. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1989, pg. 166.
- ³² Forma de comportamento do Estado que age apenas de maneira a organizar práticas sociais vigentes. In: DELEUZE, Gilles, GATTARI, Félix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Vol.3. Ed. 34, 4ª reimpressão 2008.
- ³³ DELEUZE, Gilles, GATTARI, Félix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Vol.3. Ed. 34, 4ª reimpressão 2008, pg. 95.
- ³⁴ DELEUZE, Gilles, GATTARI, Félix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Vol.3. Ed. 34, 4ª reimpressão 2008, pg. 90.
- ³⁵ HAACKE, Hans. Fala do artista entrevista in: GRASSKAMP, Douglas e HAACKE, Hans. Hans Haacke, Nova York, EUA: Ed. Phaidon, 1ª edição, 2004, pg.8.
- ³⁶ SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. In: *Simmel e a modernidade*, pg.79.
- ³⁷ HAACKE, Hans. Perguntas retirados dos questionários utilizados em suas pesquisas de opinião pública. HAACKE, Hans e WALLIS, Brian (org.). *Hans Haacke: Unfinished business*. Museum of Contemporary Art, NY, M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 1986, pg.85.
- ³⁸ NEGRI, Antonio e LAZZARATO, Maurizio, *Trabalho imaterial*, Rio de Janeiro: DP&A editora, coleção Espaços do desenvolvimento, 1ª edição, 2001, pg.28-29.
- ³⁹ HAACKE, Hans. All the art that's fit to show, in: GRASSKAMP, Douglas e HAACKE, Hans. Hans Haacke, Nova York, EUA: Ed. Phaidon, 1ª edição, 2004, pg.105.
- ⁴⁰ *Ibidem*, pg.105.
- ⁴¹ GORDARD, Jean-Luc. *Sympathy for the devil*. Filme, cor, 110min, 1968.
- ⁴² A sociedade do espetáculo. Ed. Contraponto, 2008.
- ⁴³ ADORNO, Theodor W. Teoria estética, pg.28.
- ⁴⁴ *Ibidem*, pg.28.
- ⁴⁵ DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Ed. Contraponto, 2008. Pg.135.
- ⁴⁶ SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. In: *Simmel e a modernidade*, pg.82.
- ⁴⁷ ADORNO, Theodor W. Teoria estética, pg.389.
- ⁴⁸ SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. In: *Simmel e a modernidade*, pg.79.
- ⁴⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude, "Introdução à obra de Marcel Mauss", in: MAUSS, Marcel, *Sociologia e antropologia*, São Paulo; Cosac Naify, 1ª edição, 2003, pg.19.
- ⁵⁰ ADORNO, Theodor W. Teoria estética, pg.21.
- ⁵¹ Publicado originalmente na revista *La Critique Sociale* em 1933.
- ⁵² BATAILLE, Georges. Noção de Despesa (La Notion de Dépense). In: *Georges Bataille, a parte maldita*, tradução Miguel Serras Pereira, editora: Fim do século, 1ª edição, 2005, p.30.
- ⁵³ *Ibidem*, p.33.
- ⁵⁴ Expressão utilizada por Georges Bataille para designar o gasto econômico e simbólico com atividades não produtivas.
- ⁵⁵ BATAILLE, Georges. Noção de Despesa (La Notion de Dépense). In: *Georges Bataille, a parte maldita*, tradução Miguel Serras Pereira, editora: Fim do século, 1ª edição, 2005, p.29.
- ⁵⁶ *Ibidem*, p.29.
- ⁵⁷ Daimler-Benz é o trust dono e gerente da Mercedes Benz.
- ⁵⁸ BATAILLE, Georges. Noção de Despesa (La Notion de Dépense). In: *Georges Bataille, a parte maldita*, tradução Miguel Serras Pereira, editora: Fim do século, 1ª edição, 2005, p.35.
- ⁵⁹ HAACKE, Hans. Caught between revolver and checkbook: *A paper for 'Art and Economy' Colloquium* (Pego entre o revolver e o talão de cheque: escrito para o colóquio 'Arte e Economia'). In: Hans Haacke. Editora: Phaidon, 2006.
- ⁶⁰ HAACKE, Hans. Caught between revolver and checkbook: *A paper for 'Art and Economy' Colloquium*. In: Hans Haacke. Editora: Phaidon, 2006, p.126.
- ⁶¹ BATAILLE, Georges. Noção de Despesa (La Notion de Dépense). In: *Georges Bataille, a parte maldita*, tradução Miguel Serras Pereira, editora: Fim do século, 1ª edição, 2005, p.35.
- ⁶² *Ibidem*, p.36.
- ⁶³ BOURDIEU, Pierre. *Outline of a theory of practice*. Cambridge University Press, 1977, p.188.
- ⁶⁴ FRASER, Andrea. From the Critique of Institutions to an institution of critique, in: WELCHMAN, John (Ed.), *Institutional critique and after*, Zurique, JRP Ringier, 2006, pg.133.
- ⁶⁵ HOFFMAN, Jens. The curatolization of institutional critique. In WELCHMAN, John (Ed.), *Institutional critique and after*, Zurique, JRP Ringier, 2006, pg.334.
- ⁶⁶ Termo utilizado tendo como base o texto de Artur Freitas. FREITAS, Artur. Autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito. In: *ArtCultura, Uberlândia*, v. 7, n.11, 2005.

- ⁶⁷ ADORNO, Theodor W. Teoria Estética. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2008, pg.21.
- ⁶⁸ Ibidem, pg.373.
- ⁶⁹ FREITAS, Artur. A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito. ArtCultura, Uberlândia, v.7, n.11, p.199, 2005.
- ⁷⁰ Ibidem, p.200.
- ⁷¹ KINGSLEY, Robert (conselheiro de relações públicas, culturais e de comunicação da Exxon 1997-80), Expressão utilizada para ilustrar a relação entre arte e comércio, citada numa coluna do jornal New York Times, do dia 20 de outubro de 1974, seção 3, pg.1.
- ⁷² BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007, pg.195.
- ⁷³ NUNES, Sebastião. Somos todos assassinos. Ed. Altana. São Paulo, 1ª edição 2000, pg. 18.
- ⁷⁴ FRASER, Andrea. From the Critique of Institutions to an institution of critique, in: WELCHMAN, John (Ed.), Institutional critique and after, Zurique, JRP Ringier, 2006.
- ⁷⁵ BUCHLOH, Benjamin H. D.. “Alegorical Procedures: appropriation and montage in contemporary art”, in ALBERRO, Alexander e BUCHMANN, Sabeth (Eds.), Art after conceptual art, Massachusetts, MIT Press, Viena, Generali Foundation, 2006, pg.38.
- ⁷⁶ HAACKE, Hans. All the art that’s fit to show, in: GRASSKAMP, Douglas e HAACKE, Hans. Hans Haacke, Nova York, EUA: Ed. Phaidon, 1ª edição, 2004, pg.104.
- ⁷⁷ Dados recolhidos no site do museu de Filadélfia. In: <http://www.philamuseum.org/exhibitions/2006/257.html>
- ⁷⁸ HAACKE, Hans. All the art that’s fit to show, in: GRASSKAMP, Douglas e HAACKE, Hans. Hans Haacke, Nova York, EUA: Ed. Phaidon, 1ª edição, 2004, pg.105.
- ⁷⁹ ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas. Texto publicado originalmente em *Teoria da cultura da massa*. Org. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- ⁸⁰ BOURDIEU, Pierre e HAACKE, Hans. Livre troca. Ed. Bertrand Brasil, 1ª edição, 1995, pg.29.
- ⁸¹ ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade, São Paulo, Paz e Terra, 2ª edição, 2002, pg.63.
- ⁸² ARANTES, Paulo Eduardo. Documentos de Cultura, documentos de Barbárie. In: ARANTES, Paulo Eduardo. Zero a esquerda. São Paulo, Conrad, 2004, pg.233.
- ⁸³ HOLMES, Brian. The artistic device, or, the articulation of collective speech. Texto publicado na revista *Ephemeria*: http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:3FfFtLycMPAJ:www.ephemeraweb.org/journal/6-4/6-4holmes.pdf+brian+holmes+the+artistic+device&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEEShjUFebnNmyDb8KQyv0huZ_1kySEh3dd39NkBgYxUO_Tu6NFonZHZWHI6aXosuOr88oj4RX-IIXK8bp72bXR26TdHyTrzCHooFMCwulhLrY_Cg7EI4zm5zck5Vy9zNnKLjQPo2&sig=AHIEtbSGLCQb7IoUX2Kcm7NThLkTYU5KcQ
- ⁸⁴ MEIRELES, Cildo. Entrevista concedida a Hans-Ulrich Obrist, 2001. In: Cildo Meireles, catálogo de sua exposição individual no Musée d’Art moderne et contemporain de Strasbourg, 2003, pg.127.
- ⁸⁵ THE YES MEN, fragmento retirado do site oficial do grupo: <http://theyesmen.org>
- ⁸⁶ ibdem.
- ⁸⁷ ROLNIK, Suely. Termo cunhado pela autora em seu texto *Uma insólita viagem à subjetividade, fronteiras com a ética e a cultura*. No endereço on-line: http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:xmfhQMfFLXsJ:caosmose.net/suelyrolnik/pdf/sujeticabourdieu.pdf+Uma+ins%C3%B3lita+viagem+%C3%A0+subjetividade,+fronteiras+com+a+%C3%A9tica+e+a+cultura&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEEsisvoS47jNEMae5gMWRrTzcmSfCCmDUx77I6tss1CPC0WHtvonjbEaxgCmM-XIJZGmMkVt5IM86DWii3hFf0ywbYoAxd3WwU35bpBHOzfDN5fhZri9XMHBSyAxvbm9pe48Q8N3&sig=AHIEtbTWybr_njuSTlzMtTianbrVoYwSCgA

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Ed. 70, 1982.
- _____. *Industria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth (Ed.). *Art after conceptual art*. Massachusetts: MIT Press; Viena: Generali Foundation, 2006.
- ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blaque (Ed.). *Institutional critique: an anthology of artists' writings*. Massachusetts: MIT Press, 2009.
- APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2008.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad editora do Brasil, 2004.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *A “virada cultural” do sistema das artes*. Texto de 2005. Disponível em:
<http://74.125.93.132/search?q=cache:4q0_iqlXNzAJ:www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/251.rtf+a+virada+cultural+dos+istemas+das+artes&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: jan. 2011.
- BALIBAR, Étienne. *Droit de cite*. Paris: Quadrige, 2002.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*: precedido de “A Noção de despesa”. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Ed. Cambridge University Press, 1977.
- _____. *O poder simbólico*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2006.
- _____. *Sobre a televisão* (seguido de A influência do jornalismo). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- _____. *A distinção: critica social do julgamento*. São Paulo: Ed. Edusp; Porto Alegre: Ed.Zouk, 2008.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. *Mil Platô*. São Paulo: Editora 34, 1995. v.1-5.
- _____. *O que é filosofia?* 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.
- FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: *ARTE & Ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- _____. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 6. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

FRANKE, Anselm. *B-zone: becoming Europe and beyond*. Berlim: Actar/Kunst-Werke Berlin, 1999.

FRASER, Andrea. *Museum Highlights: the writings of Andrea Fraser*. Massachusetts: The MIT Press, 2007.

FRASER, Andrea; GRA, Isabelle; HOFFMAN, Jens; GREEN, Renee; HAACKE, Hans; BONVICINI, Mônica; KELLEY, Mike; SEARLE, John. *The Yes Men: Institutional critique and after*. EUA: JRP/Ringier, 2006.

FRANZ, Kafka. *O processo*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1979.

GEERTZ, Clifford. *Local knowledge*. USA: Basic Books, 1983.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

GRASSKAMP, Douglas; HAACKE, Hans. *Hans Haacke*. Ed. Phaidon, 2004.

GROYS, Boris. *Art power*. Massachusetts: The MIT Press, 2008.

GUINZBOURG, Carlo. *Mitos emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

HAACKE, Hans; BOURDIEU, Pierre. *Livre troca*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1995.

HAACKE, Hans. *Mia san Mia*. Viena: Generali Foudation; Philo Fine Arts, 2001.

_____. *Unfinished business*. Cambridge: MIT Press, 1987.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, v.1, n.12, p.7-13, jul. 2008.

_____. *The artistic device or the articulation of collective speech*. Disponível em: <www.ephemeraweb.org/journal/6-4/6-4holmes.pdf>, <www.16beavergroup.org/drift/readings/bh_artistc_device.pdf>. Acesso em: jan. 2011.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.

KWON, Miwon. *One place after another, site-specific art and locational identity*. Massachusetts: MIT Press, 2004.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: *SOCIOLOGIA e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

NEGRI, Antonio; LAZZARATO, Maurizio. *Trabalho imaterial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHILLER, Herbert. *Culture Inc.: the corporate takeover of public expression*. EUA: Oxford University Press, 2001.

SEBASTIÃO, Nunes. *Somos todos assassinos*. São Paulo: Altana, 2000.

SIMMEL, Georg. *Psicologia do dinheiro e outros ensaios*. Portugal: Ed. Texto & Grafia, 2009.

SIMMEL, Georg; SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (Org.). *Simmel e a modernidade*. 2. ed. Brasília: Ed. UNB, 2005.

TAYLOR, Roger L. *Arte, Inimiga do povo*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.