



em emergência, 2014 - Fumaça, painel transparente e pessoa

Uma economia cultural furtiva, uma improdutividade induzida, uma autonomia social utópica e uma dose de Hans Haacke

Camilla Rocha Campos

No começo dos anos 70 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 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. Ocorre 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”.¹ Segundo Adorno, “o *engagement* e o hermetismo convergem na recusa do *status quo*”,² 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 lhe propõem 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.

Durante alguns anos o artista alemão Hans Haacke coletou citações de políticos e empresários a respeito da relação entre arte e comércio. Em seu trabalho intitulado *Sobre lubrificação social*, de 1975, ele escolheu seis citações e as colocou em painéis de alumínio. As frases mostram uma relação cínica e especulativa de políticos e

empresários para com a arte, como na seguinte sentença dita pelo executivo americano das telecomunicações Frank Staton:

Mas o que há de significativo é o crescente reconhecimento no mundo dos negócios de que as artes não são algo à parte, que elas têm a ver com todos os aspectos da vida, inclusive os negócios – que elas são, na verdade, essenciais para os negócios.

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.

Entre realidade física e realidade social

A crítica institucional 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*) organizam e orientam as discussões institucionais, reflexões, fluxos. 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 ser 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 demanda externa a sua especificidade. Haacke responde às instituições e às políticas públicas realocando 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 a negócios internos e externos a ela.

A artista americana Andrea Fraser em seu texto *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*³ frisa que “toda vez que mencionamos a ‘instituição’ como algo distinto de ‘nós’, executamos nosso papel na criação e perpetuação de suas condições”.⁴

Ela atribui a estagnação de possíveis transformações dentro do campo da arte à dissociação entre o sujeito e a instituição da qual ele participa. Segundo Fraser somos o sistema por pensar e agir sobre sua estrutura e sua política – fora, dentro ou à margem de. 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 imerso num tempo totalitário sua necessidade de negociar quais formas de conduta adotar. Autorreflexão. Fraser sugere o não discernimento da crítica institucional com relação a seus agentes, sejam eles artistas, curadores, historiadores ou 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 tornar-se apenas uma celebração autorreflexiva que (...) ressanifica as instituições”?⁵

O sociólogo francês Pierre 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 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 confluências de sentido através da arte, estabelece uma conversa horizontal com as instâncias que visam ao controle da instituição arte. E numa aproximação com um indivíduo submerso em produtividade busca unir suas práticas artísticas à formação ideológica do espaço em 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 corpo se 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 para ser um indicativo da existência de suas dimensões que coexistem. Tensão e aporia. A nomeação de maneiras de estabelecer uma ação objetiva de reflexão mediante o descompasso causado pela elasticidade do indivíduo entre união e deslocamento do seu corpo social. Arte e cultura se estendem como visões diferentes focadas por uma mesma lupa em um movimento que lida e desenha uma

autonomia social utópica para arte. Autonomia essa que consiste em buscar a configuração de um campo de discussão próprio para a arte, assegurando seu desenvolvimento de acordo com suas próprias leis, num “processo autogovernado”.⁶ Possível?

Sistema da arte e *autonomia social*⁷

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, posto 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 com as 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”.⁸

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 dela que o autor refere acontecer a possibilidade de uma *autonomia social da arte*. É na produção, no fazer artístico, que a arte configura um local especializado, buscando construir um campo autônomo de poderes exercidos em outros sistemas com os quais ela se relaciona. A crítica institucional também delinea 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.

Outra placa feita por Hans Haacke em seu trabalho já citado traz o seguinte dizer de Robert Kingsley, conselheiro de relações públicas, culturais e de comunicação da Exxon, empresa multinacional de petróleo e gás, de 1997 a 1980:

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.

A manipulação da instituição em benefício de um objetivo financeiro aparece distante dos interesses da instituição arte, sobretudo daqueles relacionados a 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 manter-se enquanto detentores da amarração de condutas cotidianas. A arte utilizada como lubrificante social⁹ subverte a instituição arte enquanto espaço de autonomia, ao entrelaçar seus pressupostos a objetivos externos, apontando para o caráter utópico da autonomia. 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 “naturais” as representações e ideias sociais vigentes. Desse modo, ele busca validar dentro do campo da arte sua ação enquanto pensamento social.

O campo da arte e a crítica institucional lidam, assim, com o que 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 a 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 lhes permite “obter o equivalente daquilo que é obtido pela força” e que “só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário”.¹⁰ 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 mineiro 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.¹¹

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. 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”¹² 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 o 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 possível autonomia. Momento em que o processo de transformação do capitalismo frente à imaterialidade e às novas formas de poder tem suas bases 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. 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 sociopolíticas”.¹³

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 seus ouvintes em 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 museus.¹⁴ 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 das discussões que concernem à instituição da qual participam, mas também do leque de relações que ela estabelece como parte de um *sistema simbólico cultural*. A obra *Sobre lubrificação social*, de Haacke, aponta para esse local e a partir de então é verificável que

não há ‘artistas’, portanto, que estejam imunes a ser afetados e influenciados pelo sistema de valor sociopolítico da sociedade em que vivem e da qual todos os agentes culturais fazem parte, não importando se são ignorantes dessas coações ou não.¹⁵

Economia cultural e o jogo de despesa

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 (Claude Lévi-Strauss sobre trocas e

sistemas simbólicos na obra de Marcel Mauss).¹⁶

A cultura se movimenta como 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. 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, dentro do coletivo, marca o indivíduo; a jurisprudência, que permite a percepção pessoal enquanto valor social; “o meio interior aos homens enquanto espaço de sua representação”.¹⁷ 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, uma vez que o homem se entrelaça a 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, portanto mantenedor e simultaneamente transgressor da cultura.

A interferência da arte em outros sistemas formadores da cultura e vice-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 e que retoma a discussão de conceitos tais como utilidade, inutilidade, produtividade, improdutividade, economia.

Georges Bataille, em seu texto *Noção de despesa*,¹⁸ posiciona o utilitarismo e a produtividade entre os valores centrais da organização funcional da sociedade. Nesse 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”,¹⁹ colocando, numa inversão de prognósticos, a produção e a aquisição como “meios subordinados à despesa”.²⁰ A *despesa improdutiva*²¹ seria, portanto, o avesso do “direito de adquirir, de conservar ou de consumir racionalmente”,²² 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”.²³ Esses prazeres são portanto atrelados a 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 ou já explícita, como no trabalho de Hans Haacke pensado até aqui, a arte inclui valores e discursos tanto produtivos quanto úteis na despesa. A interdependência dos termos se fez necessária.

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 as partes Oriental e 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-Benz²⁴ 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 Alemanhas, por metade do preço de mercado. O terreno era igualmente utilizado para controle do trânsito de pessoas entre as duas partes de Berlim. A desconfiança de que a empresa teria recebido privilégios devido à 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 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 autoimagem junto a um público de massa, Haacke entra na contramão e aponta as manobras endereças aos mais desavisados: as grandes corporações, à medida que dinamizam o circuito artístico, achatam seu conteúdo numa versão *pocket*, ideias compactas, subjetividades direcionadas. A relação entre o sistema simbólico da arte e o sistema simbólico econômico conversam pelo cultural.

Tanto Bataille quanto Haacke apontam a construção de uma relação social do poder gasto com bens materiais (através da arte) e extratos econômicos numa situação que visa manter-se 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 improdutiva”.²⁵ 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*,²⁶ 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 ideias conflitantes sobre quem somos e como nossas relações sociais deveriam ser são colocadas umas contra as outras.²⁷

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”.²⁸ A memória marcada por *A liberdade será patrocinada somente em moedinhas* reposiciona o

episódio da Daimler-Benz na sociedade sob outro ângulo, um ângulo que interliga interesses, apresentando um monumento temporário dentro do jogo de despesa da cidade e de seus valores morais e éticos. A hipotética ação improdutiva 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 às dissimulações de uma improdutividade que, desde os tempos da burguesia apontados por Bataille, tenta manipular o sistema de perdas – e de ganhos.

De certa forma Bataille colocou a arte como termômetro 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 antigos burgueses ou seus descendentes, querem balizar o sistema de despesa transformando-o em um sistema de *despesa funcional das classes ricas*.²⁹ 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 é aquele que não precisa de palavras e que nada pede além de um silêncio cúmplice”, o que consequentemente faz com que “qualquer análise ideológica (...) cuja falha em incluir uma análise do mecanismo institucional correspondente seja responsável por ser nada mais do que uma contribuição para a eficácia dessas ideologias”.³⁰ Por isso a importância contextual e dinâmica do monumento temporário de Haacke se justifica, assim como a crítica institucional na qual ele está inserido, configurando uma resistência tanto artística quanto econômica frente a transações. 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.

1 Adorno, Theodor W. Teoria Estética. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2008, p.21.

2 Idem, ibidem, p.373.

3 Fraser, Andrea. From the critique of institutions to an institution of critique. In: Welchman, John (Ed.), Institutional critique and after. Zurique: JRP Ringier, 2006.

4 Idem, ibidem, p.133.

5 Hoffman, Jens. The curatolization of institutional critique. In: Welchmann, John (Ed.), Institutional critique and after. Zurique: JRP Ringier, 2006, p.334.

6 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.

7 Termo utilizado tendo como base o texto citado de Freitas. Freitas

8 Freitas, op. cit., p.200.

9 Expressão utilizada por Robert Kingsley para ilustrar a relação entre arte e comércio, citada numa coluna do New York Times, do dia 20 de outubro de 1974, seção 3, p.1.

10 Bourdieu, Pierre. O poder simbólico, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p.195.

11 Nunes, Sebastião. Somos todos assassinos. São Paulo: Ed. Altana. 1 ed., 2000, p.18.

12 Buchloh, Benjamin H. D. Alegorical procedures: appropriation and montage in contemporary art. In: Alberto, Alexander; Buchmann, Sabeth (Ed.). Art after conceptual art. Massachusetts: MIT Press/Viena: Generali Foundation, 2006, p.38.

13 Haacke, Hans. All the art that's fit to show. In: Grasskamp, Douglas; Haacke, Hans. Hans Haacke. New York: Ed. Phaidon, 1 ed., 2004, p.104.

14 Dados recolhidos no site do museu de Filadélfia. Disponível em: <http://www.philamuseum.org/exhibitions/2006/257.html>. Acessado em 14 de dezembro de 2014.

15 Haacke, op. cit., p. 105.

16 Lévi-Strauss, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: Mauss, Marcel. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 1 ed., 2003, p.19.

17 Adorno, Theodor W. Teoria estética. Lisboa: Edições 70, 2008, p.21.

18 Publicado originalmente em 1933 na revista La Critique Sociale.

19 Bataille, Georges. Noção de despesa (La notion de dépense). In: Georges Bataille, a parte maldita. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim do século, 1 ed., 2005, p.30.

20 Idem, ibidem, p.33.

21 Expressão utilizada por Georges Bataille para designar o gasto econômico e simbólico com atividades não produtivas.

22 Bataille, op.cit., p.29.

23 Idem.

24 Daimler-Benz é o trust proprietário e gerente da Mercedes Benz.

25 Bataille, op. cit., p.35.

26 Haacke, Hans. Caught between revolver and checkbook: A paper for 'Art and Economy' Colloquium. In: Hans Haacke. New York: Phaidon, 2006.

27 Haacke, 2006, op. cit., p.126.

28 Bataille, op. cit., p.35.

29 Idem, ibidem, p.36.

30 Bourdieu, Pierre. Outline of a theory of practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977, p.188.