

Recusa ao trabalho, não-fazer e práticas de improdutividade nas artes visuais

1. Introdução

Certos escritores, de obras pouco caudalosas, é verdade, assumem pequenos nacos do cânone literário por meio de colegas um tanto mais festejados. Seu reconhecimento, sua autenticação de originalidade, se dá através de célebres admiradores. É o caso de Robert Walser, “admirado em seu tempo por escritores como Franz Kafka, Robert Musil e Walter Benjamin” ou, ainda, dos livros de Macedônio Fernández que invariavelmente levam na contracapa as impressões devocionais que Jorge Luis Borges nutria por seu amigo mais velho¹.

Macedonio, que raramente perdia essas generosas chances de elaborar chistes consigo e com a gravidade ceremonial do escritor bem-sucedido, comenta sobre este curioso fenômeno em uma de suas autobiografias:

“Nasci portento e em um ano muito 1874. Não logo em seguida, mas sim apenas depois, já comecei a ser citado por Jorge Luis Borges, com tão poucas reservas em seus elogios que, pelo terrível risco a que se expôs com essa veemência, comecei a ser eu o autor do melhor que ele produzira. Fui um talento, de fato, do atropelamento e da usurpação de sua obra” (FERNÁNDEZ, 2011 p. 183, tradução nossa).

Para esses dois autores, Walser e Fernández, especialistas no campo do nada, dos personagens fracassados e “exageradamente comuns”, soa como um

¹ Algumas das citações de Borges mais evocadas pelos editores de Macedonio: “Eu naquela época [referindo-se aos anos 1920], imitei-o até a transcrição, até o apaixonado e devoto plágio”; “Definir Macedonio Fernández parece uma tarefa impossível: é como definir o vermelho por meio de outra cor”; e, ainda, “Uma das felicidades de minha vida foi ser amigo de Macedonio, tê-lo visto viver”. Todas as frases estão contidas na Carta de despedida a Macedonio Fernández, escrita por Borges, em 1952, por ocasião de sua morte. (FERNÁNDEZ, 2011, p.273)

inevitável desenrolar do destino o fato de terem sido mais celebrados postumamente do que em vida.

Macedonio Fernández, “o único escritor existente de quem se pode ser o primeiro leitor” (FERNÁNDEZ, 2011, p.170, tradução nossa), atribuía pouquíssima importância ao que escrevia, não sendo raro, nas diversas mudanças de pensão que realizava devido à falta de dinheiro, deixar para trás todos seus manuscritos, conforme relata Borges. “Acreditas que eu tenho tantas ideias que posso perder alguma delas?” (FERNÁNDEZ, 1998, p.194).

Carregado de indolência, humor e um nobre desrespeito pela história da literatura, Macedonio rejeitava, em sua própria forma de escrita, a noção de autoria profissional e certos valores afins de uma concepção produtivista do fazer. Vivia em profunda contemplação, quase sem nenhum bem e afastado de sua família, sobretudo após a morte de sua companheira, Elena de Obieta. São inúmeras as histórias folclóricas que o rodeiam. Uma de suas empreitadas mais famosas foi se mandar para o Paraguai em um barco com mais alguns amigos a fim de montarem por lá uma colônia anarquista, projeto que durou poucos dias, entretanto. Depois de passar décadas sem publicar uma linha sequer, dedica-se a escrever de vez em quando, entre outras amenidades, inúmeras desculpas por sua ausência a celebrações inúteis, anunciação de livros que jamais viria a escrever e piadinhas, publicando-as nas revistas de escritores mais jovens.

Macedonio era grandioso na própria forma do não-fazer. Sua obra mais conhecida, uma compilação póstuma de escritos espalhados em pedaços de papéis, o *Museu do romance da eterna*, não à toa, constitui-se fundamentalmente como uma promessa de livro. Em 58 prólogos, a obra acontece como uma anunciação, processo que não visa um fim, mas se materializa no próprio percurso do fazer, um pequeno delírio metafísico sobre a escrita. Para Haroldo de Campos, Macedonio “recusa-se sistematicamente a escrever (não apenas a distinguir os gêneros literários, mas também a conceber a literatura como coisa acabada) e seus textos, seus papéis são o itinerário lógico dessa negação” (FERNÁNDEZ, 1998, p.16). Sua renitente recusa aos compromissos institucionais da vida é, ainda hoje, rememorada por muitos de seus conterrâneos. Na Argentina, onde quer que conspirem sobre o ócio

descompromissado, a omissão por ato e os entediantes eventos ceremoniais, o nome de Macedonio continua a ser evocado.²

Embrenhando-se um pouco mais no futuro pequeno problema deste texto e seguindo os trôpegos passos da literatura de Walser e Macedonio, gostaria, a seguir, de atentar para alguns dos movimentos da recusa ao trabalho, especialmente no âmbito artístico. Há muita coisa para caber em tão poucas páginas. Ainda, incontáveis preguiçosos boiaram na correnteza do não-fazer, sendo que uma parte consideravelmente grande não se deu ao trabalho de construir uma vida pública e, logo, suas anônimas histórias não puderam chegar aos ouvidos de hoje. Sendo assim, diversos saltos arbitrários, porém bem intencionados, serão realizados em busca mais de perguntas do que respostas. Afinal, como uma das produções mais desvalorizadas e, ao mesmo tempo, cultuadas, vislumbra uma sociedade pós-trabalho? Como essa atividade, tão banalizada que é a arte, poderia encorpar uma crítica ao trabalho estranhado, que separa o homem de sua condição humana, daquilo que produz, de seu trabalho e de si mesmo?

² Entre as muitas ressonâncias de Macedonio em terras platinas, há de se destacar a formação da Federação para Alergia ao Trabalho - Regional Argentina , em 1998, 46 anos depois de sua morte. Quatro admiradores de sua obra, Osvaldo Baigorria Christian Ferrer, Cutral e Guido Indij, convocaram no dia 2 de maio daquele ano a marcha para o autoproclamado dia internacional do ócio. O grupo partiu da Praça San Martín e andou cerca de cem metros. Segundo descreve Osvaldo Baigorria, naquele dia havia mais jornalistas e fotógrafos do que manifestantes. Ao fim da passeata, a Federação proclamaria sua autodissolução. No discurso que ali proferiram, explicavam que a ideia, entre cerveja e mais cervejas, procurava continuar a longa tradição do humor político, no encalço de dadaístas, situacionistas, de Macedonio e do Partido Bromo-sódico Independiente. Mas, diante de tantos jornalistas, deram-se conta de que estavam sendo fagocitados, de que "estavam nos convertendo em outra mercadoria do espetáculo". A declaração finalizava dizendo: "O slogan dadaísta que fizemos nosso, 'desemprego absoluto para todos', queria expressar uma convicção: que a única sociedade verdadeiramente justa e igualitária será aquela em que o ser humano não seja tratado como um animal de matadouro ou mais um número uma série de estatísticas. E essa sociedade não pode ser outra senão uma sociedade do ócio. A Fundação está morta, viva a Fundação!" (BAIGORRIA, 2014, tradução nossa)

1.1 Definições preliminares

A palavra trabalho guarda inúmeras acepções, definições e usos. Por isso, antes de avançar, será preciso fazer aqui uma simples diferenciação entre a produção alienada, compulsória e as atividades de transformação da natureza, da matéria, seja ela de cunho abstrato, plástico, de ordem urgente ou supérflua, conforme o desejo do ser humano que a realiza. Para o Grupo Krisis, “o que não é óbvio é que a atividade humana em si, o puro ‘dispêndio de força de trabalho’, sem levar em consideração qualquer conteúdo e independentemente das necessidades e da vontade dos envolvidos, torne-se um princípio abstrato que domina as relações sociais” (KRISIS, 2003, p.33). Essa diferenciação mesma é evidente nas práticas artísticas de recusa que serão observadas. Há, pois, uma grotesca fratura no conceito moderno de trabalho. Ela se expressa no dilema da pergunta “o que você faz?”. Seria preciso falar de ocupações remuneradas, bicos, cinismos curriculares, ou de desejos sublimados em um fazer ‘desinteressado’?

Partirei, igualmente, da compreensão marxista de que o trabalho humano no capitalismo é expropriado, alienado do próprio ser que o produz, estranhado em múltiplos aspectos. Ele se expressa como uma força exterior ao trabalhador. A “servidão ao objeto” não cessa de empurrar as pessoas rumo a um cotidiano cada vez mais árido. Neste sentido, expressar a recusa ao trabalho é expressar o desejo de retomar o sujeito, retomar a ação em detrimento do objeto.

Ainda, é preciso considerar que toda afirmação de humanidade, da existência e consciência de si, é atravessada invariavelmente por uma negação, por afirmar aquilo que não se é, que pertence a outro. A negação é, portanto, movimento, fagulha de existência; o caminho do ser a partir daquilo que não lhe cabe.

Mas quantos tipos de recusa cabem em um não? Quantos deicídios, regicídios e outras penas capitais? Observando os caminhos e trajetos da

recusa, em sua tradição crítica, filosófica e artística, sugerirei duas formas principais de se contrapor ao trabalho alienado produtor de mercadorias.

Por um lado, a recusa negativa, variando em diferentes graus, do questionamento sobre autoria ao completo abandono da prática artística. Posição que se basta em sua própria recusa, em sua negação pura e simplesmente.

Por outro, a recusa afirmativa ou reivindicatória, isto é, ações, obras e movimentos artísticos que exigem melhores condições de existência e garantia de direitos fundamentais, buscando remodelar criticamente as relações e os contratos sociais de trabalho, reelaborar a própria condição ontológica do fazer artístico. Muitas vezes, tal recusa aproveita-se das condições institucionais oferecidas a fim de criar espaços que questionem estas mesmas instituições, ainda que os limites dessa crítica estejam definidos a partir do momento em que o convite para se sentar à mesa é aceito. Esse tipo de negação retoma a noção do autor-produtor benjaminiano, que rejeita veementemente o abastecimento dos aparelhos de produção sem, no entanto, modificá-lo, sem derrubar as barreiras produtivas impostas pela especialização e a divisão social do trabalho alienado. É a “refuncionalização” dos meios, que Benjamin encontra no teatro de Brecht sua principal expressão. (BENJAMIN, 1994)

De certa forma, estas duas ‘inclinações’, a recusa negativa e a recusa reivindicatória, repisam uma série de contraposições historicamente conhecidas, que operam no campo mais alargado da esquerda: reformistas e revolucionários, governistas e autonomistas, defensores de políticas insurrecionais e de políticas pré-figurativas, ou, finalmente, niilistas e teístas de toda sorte. Nesta dualidade, e considerando todos os limites e simplismos de um pensamento binário, caberiam muitas esquemáticas definições históricas, das quais o texto não irá tratar por agora.

As duas concepções mais dialogam entre si do que divergem, mas são aqui separadas esquematicamente a fim de estruturar uma possível reflexão, ainda que ligeira. A revolta, seja ela expressa em diferentes medidas, é um dos

princípios fundamentais ao desenvolvimento humano. Pensar e revoltar-se criam “tudo o que constitui a humanidade nos homens”. (BAKUNIN, 2008).

Michael Löwy diz que o pessimismo de Benjamin, “não se trata de um sentimento contemplativo, mas de um pessimismo ativo, ‘organizado’, prático, voltado inteiramente para o objetivo de impedir, por todos os meios possíveis, o advento do pior” (LÖWY, 2005, p.24). A negação, nesse sentido, consistiria em renunciarativamente às relações de dominação, ao poder que as associações alienantes oferecem.

O potencial político da recusa, para além, é o oposto da mobilização, manifesta-se na partilha de ações desmobilizadoras, na troca de estratégias que permitem subtrair-nos à serventia, sem assumir, no entanto, configurações convencionais de um “devir-Partido” ou um “devir-Estado”. (LAZZARATO, 2017b, p. 237-239).

As duas formas de recusa, enfim, posicionam-se criticamente diante da miséria e precarização do trabalho humano, valendo-se, nesse caso, da arte como suporte de intervenção em busca de outros modos de viver para além da serventia. A seguir, discorrerei em maiores detalhes sobre a tipologia proposta, que até o momento apenas se rascunha, a fim de questionar como a recusa nos dias de hoje pode tomar forma para além de sua expressão-mercadoria.

2. A recusa negativa ao trabalho

Há certos artistas que preferem a indeterminação das sombras à luz dos refletores. Recusam-se a dar declarações, mas as histórias rumorosas que colecionam espraiam-se rapidamente, com a velocidade de uma intriga. Tal qual Macedonio, sua presença faz-se notar pela força da ausência.

Nos tempos de hoje, são poucos os que se associam à noção de recusa de forma tão marcante como o norte-americano David Hammons. Conhecido por suas ações efêmeras e não-anunciadas, Hammons raramente concede entrevistas ou elabora reflexões sobre suas obras, não tem página na internet,

tampouco é representado oficialmente por galerias. Quanto mais lhe procuram, mais se nega a aparecer, ignorando os diversos convites que recebe – para a Bienal de Whitney, contam-se pelo menos quatro declinações até o ano de 1993. Ao mesmo tempo em que chegou a contratar um advogado para garantir que um conhecido museu jamais fizesse uma retrospectiva sua, expôs em galerias comerciais de pouco prestígio, bares e lojas comerciais, como se desafiasse a lógica normativa de mercado (FILIPOVIC, p.33). Dessa não conformidade, Hammons acaba, paradoxalmente, produzindo ainda mais especulação valorativa em torno de seu trabalho; e tal contradição parece estar clara para ele, ao operar entre brechas institucionais que eventualmente se oferecem. Para a pesquisadora Elena Filipovic, o gesto que configura sua prática artística, — não somente como uma operação ou posição ética, mas como metodologia que atravessa o próprio trabalho de arte —, é a evasão, a obscuridade, contrariando o imperativo habitual da onipresença no mundo das artes.

“Você tem a sensação de que ele prefere o silêncio à declaração, o boato ao fato, o impermanente ao durável, as histórias orais às escritas; e que ele prefere, de fato, que as narrativas de sua vida e obra sejam envoltas em uma névoa de ressalvas, contradições e, em última análise, dúvidas”. (FILIPOVIC, p.33, tradução nossa)

Em 1983, Hammons realiza um de seus trabalhos mais conhecidos, *Bizzard Ball Sale*, que consistia em vender bolas de neve de diferentes tamanhos, estendidas sobre um pequeno tapete, nas ruas da Cooper Square, Nova Iorque. Feitas a partir de moldes plásticos e com a neve do próprio local, Hammons comercializa suas bolas ao lado dos vendedores de rua que habitualmente se concentravam naquela quadra. “Eu as vendi porque sabia que nenhuma pessoa poderia detê-las”. (FILIPOVIC, p.76, tradução nossa). Não havia algo para se apropriar ou colocar na parede; derretendo entre os dedos, tão logo suas bolas eram adquiridas, Hammons bloqueia as possibilidades de sua ação tornar-se uma mercadoria de arte, uma relíquia-fetiche. A evasão como estratégia poética, em suas diferentes dobras semânticas, ressoa na escolha dos materiais com que Hammons constrói seus trabalhos; no caso particular, o gelo, mas também

em seu repertório mais alargado, lançando mão de materiais como cabelo, fezes de animais, poeira, restos de comida, embalagens etc.

Recusa-se, ainda, a tratar sua ação como um objeto efêmero ou um registro de performance, e jamais exibiu ou vendeu tais fotos, que circularam apenas por meio de revistas, internet e slides, sem assinatura ou certificação (FILIPOVIC, p.75). Durante sua carreira, são várias as ações públicas que Hammons organiza, operando seus rearranjos simbólicos diretamente na rua, como um objeto entre outros, em sua existência vulgarmente cotidiana, sem mediação de quaisquer agentes ou anunciando-as enquanto trabalhos de arte.

A recusa ao trabalho se expressa, para além, na própria forma da ação, afinal fazer bolas de neve no inverno é, como o artista observa, uma tarefa pouquíssimo trabalhosa. Há, finalmente, um interessante jogo simbólico em sua proposição, um absurdo monetário que se configura no deslocamento de um material vulgar, como a neve, em objeto de transação monetária.

Dono de famosos aforismos, Hammons certa vez decretou: “há muito tempo, eu decidi que quanto menos eu faço, mais artista eu sou”. Tal afirmação, aparentemente paradoxal para os atuais dias de produtividade hiperbólica e que remonta à fantasmagórica tradição do artista herético e maldito dos tempos de Baudelaire, condensa o que denominarei de recusa negativa ao trabalho. Ela é um sacrilégio, seu princípio é desrespeitar toda forma de princípio. É o horror da associação ao mundo burguês, às negociatas de mercado, mesmo que para isso, como um efeito colateral, o artista tenha de assumir certa invisibilidade.

A defesa do inútil e a maldição do trabalho assumem, nesse tipo de negação, a força de uma estrutura crítica. A recusa ao trabalho passa a funcionar como um processo mesmo de *desidentificação*. Diferentemente de não agir, a ideia de recusa é “não querer ser condenado a uma função, a um papel, a uma identidade estabelecida a priori pela divisão social do trabalho”. (LAZZARATO, 2017b, p. 233-235). ‘Com o suor de nossos rostos’, a enfermidade bíblica do trabalho deve ser, no arco positivo da negação, desfeita.

2.1 Doença

Trabalho é uma doença – Karl Marx (1981) é uma obra bastante singela de Mladen Stilinović e compõe uma extensa série de pinturas do artista croata sobre o tema do trabalho. A frase, ao estilo de Paul Lafargue, é aqui atribuída a Marx. “Durante o regime socialista, tudo que era assinado por Karl Marx se tornava uma grande verdade”³, defende Stilinović em favor de sua manipulação autoral (vale dizer que Marx não chegou a empregar tais palavras). À época, a pequena placa foi arbitrariamente excluída do salão da juventude de Zagreb por zelosos membros do meio artístico⁴.



Mladen Stilinović, *Rad Je Bolest – Karl Marx* [*Trabalho é uma doença – Karl Marx*],
1981

A distorcida afirmação marxista parece sintetizar a produção deste profícuo artista e paladino do tempo livre. Sua obra tratou com certa exclusividade assuntos como dinheiro, tempo, preguiça, ideologia e trabalho, invariavelmente de maneira bastante engraçada. Era também um entusiasta dos suportes toscos e diminutos. Para ele, arte e preguiça estavam conectadas de maneira incondicional, uma não podia sobreviver sem a outra. Em seu curtíssimo texto, *Praise of Laziness* (Elogio à preguiça), apresentado pela primeira vez em 1993, Stilinović delineia uma outrora possível distinção entre os artistas do Leste

³ Em entrevista de 2013 para a revista *Flash Art*, n.288.

⁴ Stilinović conta ter sido essa a única vez que censuraram um trabalho seu. A declaração foi dada em entrevista para a curadora Sabina Sabolović. Disponível em: <<https://mladenstilinovic.com/interviews/written-interviews/ive-got-time/>>. Acesso: 13 ago. 2023

e do Oeste, estes últimos preocupados demais com competições, níveis de produtividade e certas irrelevâncias do sistema de galerias e museus: “*Just as money is paper, so is gallery a room*” [Assim como dinheiro é papel, uma galeria é uma sala]. Para ele, não existe arte sem preguiça, afastada da prática ociosa, da concentração fútil. Os agitados artistas do ocidente não passariam, portanto, de “produtores de algo”. Tiveram, segundo o texto, a possibilidade de aprender algo sobre a preguiça com os ensinamentos de Kazimir Malevich e Marcel Duchamp, mas não foram capazes de praticá-los.

Marcel Duchamp, de fato, adorava se gabar por ter sido, segundo ele mesmo, o introdutor do ócio na arte e o *ready-made*, sua técnica ociosa por excelência (LAZZARATO, 2017a, p.19). Malevich, por sua vez, contribuiu diretamente para o movimento de recusa com um célebre texto de 1921 chamado “A preguiça como verdade definitiva do homem”, em que critica tanto o capitalismo quanto o socialismo por restringirem o horizonte final do desejo humano, a preguiça. Segundo seu argumento, os discursos ideológicos centrados na valoração positiva do trabalho inverteriam o que parece ser a ordem natural das coisas, recompensando aqueles que dedicam sua vida a trabalhar e perseguindo os adeptos da preguiça, considerada a mãe de todos os vícios. “Para mim, parece que isto é o exato oposto do que deveria acontecer. O trabalho tem que ser amaldiçoado, como nos conta as lendas do paraíso, e a preguiça, o objetivo pelo qual toda a humanidade deve se empenhar” [tradução nossa]. O dinheiro, aliás, seria justamente a prova material e fetichizada do direito natural à preguiça, é um bilhete que dá acesso ao tempo ocioso, em diferentes graus, conforme a quantidade acumulada por cada sujeito.



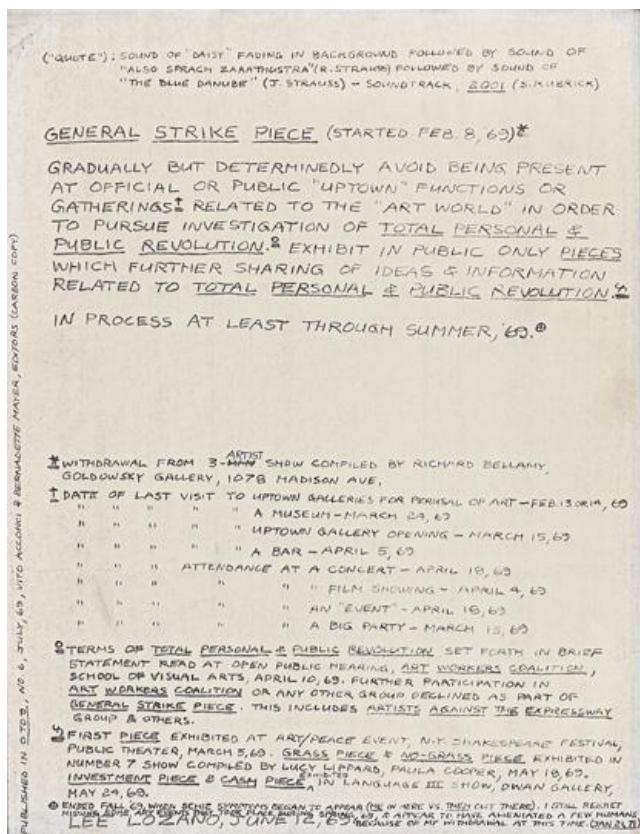
Mladen Stilonovic, *Artist at work [Artista no trabalho]*, 1978

É, portanto, nessa direção que se comprehende o fato de diversas ações poéticas evocarem o ócio, o tédio e a preguiça como estratégias de experimentação. As práticas ociosas, fundamentais para o artista, como argumenta Stilinovic, conciliam-se com o tempo em sua forma pura. São lapsos temporais improdutivos, que não podem ser convertidos em valor e, logo, inúteis em nosso regime de trocas. Não se trata de um niilismo passivo, mas de uma extravagância do tempo, de certo nomadismo espiritual.

Nos anos 1960, o tédio tornara-se uma categoria central na produção de artistas associados ao grupo Fluxus. Influenciados pela filosofia Zen, foi adotado como estratégia produtiva e uma maneira de acessar o tempo sem função e valor. As saladas coletivas organizadas pela artista Alison Knowles atestam uma nova forma de encarar o fazer artístico, materializado, a partir de então, em inúmeras ações banais e corriqueiras. O tédio veio a ser, igualmente, um importante conceito analítico para a Internacional Situacionista, atacando-o como o afeto dominante da produção fordista e grave sintoma da sociedade do espetáculo, produtora de desejos achatados e unidimensionais. A recusa ao trabalho, uma das expressivas frentes conceituais de maio de 1968, produziu também por aqui questionamentos sobre a instrumentalização do tempo. Hélio Oiticica, por volta da mesma época, começa a desenvolver suas proposições espaciais voltadas à valorização criativa do ócio e do lazer não-repressivo. Oiticica sugere como chave operativa o conceito de *Crelazer*, neologismo que une as palavras criação e lazer, defendendo que tais espaços evocariam estados de repouso e o “lazer-fazer não interessado” (OITICICA, 1986).

Naquele tempo de intensas revoltas, diversos artistas levaram, ainda, a recusa ao limite da desistência prática, como a escultora Charlotte Poseneske, que, após abdicar de produzir arte, dedica-se integralmente à sociologia do trabalho. É também o caso de Lee Lozano, bastante referenciada por sua proposta de 1969, *General Strike Piece* [Obra de greve geral], em que, por meio de notas escritas – chamadas por ela de desenhos –, recomenda para si mesma

abandonar gradualmente, mas de modo determinado, sua participação em qualquer evento de arte, o que de fato ocorre.



Os chamados para uma greve artística coordenada foram também se replicando nos anos subsequentes, como a convocatória de Gustav Metzger, em 1974, na qual propunha três anos de paralisação das atividades artísticas. “A recusa ao trabalho é a principal arma dos trabalhadores que lutam contra o sistema. Os artistas podem usar da mesma arma”, lê-se em um dos trechos de seu manifesto. Cinco anos depois, era a vez de Goran Djordjevic enviar um convite de greve para centenas de outros artistas, como forma de “protesto contra a repressão ininterrupta do artista pelo sistema de arte e a alienação dos resultados de sua prática” (DIMITRIJEVIĆ, 2017). Sua tentativa de organizar uma greve internacional foi largamente ignorada, obtendo apenas 40 respostas, a maioria questionando o alcance do gesto. Uma delas, enviada por Daniel Buren, afirmava não saber como poderia contribuir para a proposta, considerando que há anos já não produzia nada que pudesse ser chamado de arte.

As histórias de recusa e desistência multiplicavam-se, ressoando no campo das artes um período em que mudanças estruturais na maneira de trabalhar e consumir começavam a ser testadas. Frente às demandas de trabalhadores por uma vida autêntica e livre dos processos de uniformização e comoditização, o capitalismo responde a sua maneira: novos arranjos empregatícios, flexíveis e intermitentes, reformas administrativas, terceirização de processos, reconfiguração de estruturas hierárquicas, produção sob demanda e a consolidação da assustadora “economia de experiências”.

E se o cheiro cadavérico do trabalho fede ainda hoje na entrada dos prédios comerciais, como se ninguém o percebesse apesar de seu forte cheiro, será preciso então colocá-lo de volta na lata do lixo de que proveio.⁵

3. A recusa afirmativa ao trabalho

Em dezembro de 1972, o artista Hollis Frampton recebe uma carta de Donald Richie, diretor do departamento de filmes do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Nela, o Museu convida Frampton para uma retrospectiva de seus vídeos, explicando, porém, que não haveria como pagá-lo pela exposição e que ela aconteceria “por amor e honra, mas nenhum dinheiro está incluso”. A carta ficou conhecida pela resposta que obteve, na qual Frampton explica de forma bastante didática que honra a si mesmo e a seu trabalho, e igualmente o faz por amor, mas não conseguia entender como todas as pessoas envolvidas na exibição receberiam pagamentos – como os técnicos que revelaram os rolos de filmes, a empresa que produziu a cola que ele utiliza para montar suas películas, até o próprio curador, pago para convencê-lo a participar –, exceto o

⁵ Em 1968, Bem Morea e seu coletivo anarquista, *Up Against the Wall, Motherfuckers*, propuseram em um de seus panfletos uma troca cultural: “lixo por lixo”. O grupo carregou pilhas de lixo fedorento e podre do East Village, jogando-os na escadaria do Lincoln Center, famoso complexo artístico dedicado à música clássica e outros espetáculos caros de se ver. Naquele ano, Nova Iorque passava por uma greve do lixo, e amontoados de detritos se acumulavam pelas ruas periféricas da cidade. Os distritos mais ricos podiam contratar empresas privadas a fim de contornar o problema. Um registro em vídeo da ação pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=KtX8IEWabTY>

próprio artista. Frampton afirma ainda que raramente recebe por seu trabalho enquanto artista, mas quando oferece aulas ou presta serviço como técnico, os mesmos contratos não remunerados deixam de ser cogitados. As páginas seguem e Frampton enumera, em tom de ironia, todos os custos que envolveriam a realização da retrospectiva e termina reforçando que seus requerimentos “não se encontram abertos à barganha, barganhar é ser humilhado. Negociar aqui, para todos os efeitos, é aceitar a humilhação de outras pessoas cujas necessidades e incertezas são maiores do que as minhas”.⁶

A resposta de Frampton é paradigmática de um segundo tipo de posicionamento crítico em relação ao trabalho. São ações que, assim como as descritas no tópico anterior, desidentificam e recusam as posições estabelecidas pela divisão social do trabalho, mas não por meio do ‘rompimento’ insurrecional, da desistência ou ócio. São reivindicatórias, seja por direitos, contratos sociais mais justos, representatividade equânime ou mesmo pela emancipação de subjetividades condicionadas ao discurso identitário do trabalho.

Muito desse posicionamento foi também traduzido em tentativas de organizar-se enquanto classe, na formação de sindicatos, coalizões, cooperativas entre outros tipos de representações coletivas, lançando mão de certas estratégias clássicas de mobilização, como os chamados de greve já mencionados, manifestos, intervenções públicas, boicotes etc.⁷

No ano de 2021, ecos desse tipo de associação ressoaram uma vez mais a partir do denominado movimento STRIKE MoMA. Ao longo de dez semanas, ações diretas, conversas e intervenções artísticas confrontaram os trânsitos

⁶ Carta disponível em: <<http://hollisframpton.org.uk/frampton9.pdf>>. Acesso: 11 de jul. 2023

⁷ A criação do Sindicato dos Trabalhadores, Técnicos, Pintores e Escultores do México pelos muralistas e a publicação de seu manifesto em 1923 foram significativos exemplos de organização associativa dos artistas. Estratégia que será retomada por grupos como o *Art Workers Coalition, Up Against the Wall Motherfucker, Grupo de Artistas de Vanguardia* (Argentina), *Guerrilla Art Action Group* (GAAG) nos anos 1960 e 1970. Mais recentemente, há ainda os coletivos W.A.G.E (*Working Artists and the Greater Economy*); *Guerrilla Girls*; CARFAC; *Precarious Workers Brigade*; *ArtLeaks*, entre tantas outras iniciativas.

financeiros que erguem e sustentam a instituição, assim como as obscuras ligações, recentemente desveladas, entre o magnata Leon Black, chefe da diretoria do Museu, e Jeffrey Epstein, um conhecido investidor que havia sido condenado por abuso e tráfico sexual. Mais de 150 artistas, trabalhadores e coletivos da comunidade local reivindicaram a imediata expulsão de Black. Após intensa troca de cartas abertas, entre recuos e ataques da instituição, o grupo de ativistas conclui em seu manifesto que o dilema, apesar de ter sido tratado oficialmente como um caso isolado, é de ordem estrutural: trata-se do museu como um todo e da forma que ele se constituiu historicamente. Durante o período de agitação, foi descoberto que diversos membros da diretoria apresentavam estreitas conexões com negócios de guerra, sistemas racistas, carcerários, controle de fronteiras, processos de gentrificação, exploração de pobres, extrativismo, degradação ambiental, formas patriarcais de violência, além de fortes vínculos com a polícia de Nova Iorque. Descobriram ainda que alguns irrigaram direta e indiretamente as campanhas presidências de Donald Trump. Em suma, um museu loteado por “oligarcas que transam com a morte e que usam a arte como instrumento de acumulação e proteção para suas violências” (IIAAF, 2021, p.25. Tradução nossa).

Há nas supostas pautas progressistas de hoje um limite insuperável, uma contradição frequentemente ignorada, a saber, os esquemas de financiamento e a origem do dinheiro que nutre o imaginário e a subjetividade artísticas. Quem determina, acobertado pela força do capital, os que serão lembrados e esquecidos, que suportam os curadores em suas elucubrações expositivas e, paradoxalmente, por vezes, decoloniais, antirracistas e antipatriarcais? Nesse sentido o panfleto que integra as ações do movimento, *“Fuck Moma: An Open Call to Action”* do coletivo Decolonize This Place, evidencia um contrassenso elementar, mas raramente enunciado:

“O MoMA foi fundado com a riqueza do petróleo dos Rockfellers. Desde então, o museu tem sido uma câmara de compensação do capital, uma vitrine para a dominação e uma máquina ecocida. Diversificou-se em conteúdo, mas na prática tem sido um inimigo dos pobres e marginalizados, dos demitidos e dos licenciados, dos deslocados e despossuídos, dos detidos e deportados, dos

moribundos e dos mortos. Após as recentes revoltas, o MoMA e outras instituições culturais estão lutando para proclamar seu compromisso com a justiça, a diversidade e a equidade. Como uma instituição pode reivindicar tais valores com bilionários predadores controlando-a? Mesmo exposições visionárias como *Marking Time: Art in the Age of Mass Encarceration* não podem escapar desta contradição” (IIAAF, 2021, p.18. Tradução nossa).

O poder econômico aproxima-se, estimula e permite a existência da arte sob seus moldes, pois transforma sua existência em reduto privilegiado de um consumo luxuoso e destrutivo. Ela encarna em si a produção de objetos inúteis, mas que, pela falta de sentido utilitário, pode alcançar cifras monstruosas e ser objeto de um consumo igualmente sem sentido e neurótico. A própria elaboração crítica da mercantilização da arte, dentro de espaços institucionais devidamente controlados, torna-se uma importante mercadoria, sendo por vezes desejada, como um valor agregado ao objeto puramente estético.

A dilapidação simbólica e econômica da arte, tomada de assalto por um elitismo febril não é, no entanto, matéria inédita de tempos neoliberais. Em 13 de abril de 1871, durante o levante popular da Comuna de Paris, o artista e poeta Eugène Pottier redige o manifesto da Federação dos Artistas de Paris. Neste importante documento, fruto das reuniões organizadas pelos artistas e artesãos no território autônomo da comuna, figura o intrigante conceito de “luxo comunal”, espécie de horizonte a ser alcançado pela nova federação. O grupo passaria a ter total controle sobre seu trabalho, exposições, publicações e mesmo sobre o destino de obras do passado; a “livre expressão da arte, livre de qualquer supervisão governamental e de todo privilégio” manifesta em si mesmo o desejo de que todo estilo “oficial” fosse finalmente enterrado, de que, livre de subsídios paternalistas, os artistas pudesse expressar-se livremente. O manifesto evoca, ainda, o fim de qualquer divisão e hierarquia imposta pelo trabalho produtor de mercadorias, especialmente a que aparta mão e mente: “O mundo é dividido entre aqueles que podem e aqueles que não podem se dar ao luxo de manipular palavras ou imagens. Quando essa divisão é superada, como foi durante a Comuna, ou quando é transmitida na expressão ‘luxo comunal’, o que de fato importa, mais do que

quaisquer imagens transmitidas, leis promulgadas, ou instituições fundadas, são as capacidades postas em movimento” (ROSS, 2021, p.84).

Pottier e os artistas comunardos subvertem a corriqueira compreensão da palavra luxo, restritiva, fundamentada na lógica da escassez e das interdições, voltada estritamente aos grosseiros mecanismos de distinção. Os “adjuntos tediosos de uma pompa sem sentido”, como William Morris bem denominava a produção da ‘alta arte’, durante os 72 dias da comuna ao menos, não seriam mais tolerados. Em seu lugar, decretam o luxo comunal, a “igualdade pela abundância” (ROSS, 2021, p. 101).

A divisão entre belas artes e artes decorativas, fruto da artificialidade burguesa, era enfim abolida. Todos poderiam reivindicar a força criativa de seu trabalho, sem incorrer em hierarquias arbitrárias. No manifesto, a análise comparativa entre as práticas artísticas e demais atividades profissionais é evocada como uma espécie de estratégia a fim de desvelar a abstração da forma-trabalho. Afinal, quais são os critérios que recobrem determinadas práticas de valor e excluem outras?

Cem anos depois, essa mesma estratégia comparativa seria empregada no esforço de desnaturalizar algumas preconcepções sobre a produção artística, de que, a exemplo do convite recebido por Frampton, o artista poderia sobreviver apenas de capital simbólico e amor devocional pela arte – o mesmo tipo de amor que as feministas dos anos 1970 passariam a chamar de trabalho não remunerado.

Naquele período de marcantes revoltas sociais, a campanha internacional *Wages for Housework Campaign* (Salários para o trabalho doméstico) ganhava certa evidência ao reivindicar o pagamento dos trabalhos de manutenção, maternidade, cuidado e limpeza do lar. Retomando a ideia de recusa como desidentificação, a filósofa Silvia Federici, que participou ativamente do movimento, fundado em 1972, afirma que a briga por uma remuneração sobre o trabalho de casa “é a reivindicação pela qual termina a nossa natureza e começa a nossa luta, porque o simples fato de querer salários para o trabalho doméstico já significa recusar este trabalho como uma expressão de nossa natureza, e,

portanto, recusar precisamente o papel feminino que o capital inventou para nós” (FEDERICI, 2019, p.46).

Em seu processo autotélico de expansão, é relativamente comum notar o capital apropriando-se de áreas antes não compreendidas sob a lógica da mercadoria, como educação, saúde, conhecimento etc. Ele é mesmo capaz de avançar sobre experiências ontologicamente ainda mais inconciliáveis à forma-valor: sentimentos, amizade, afetos, relações amorosas e familiares. Porém, outras vezes seu avanço se dá não pela fagocitação, mas pela exclusão, ao promover um intenso trabalho de empobrecimento e desvalorização de certas experiências humanas. Por meio da imposição biologizante apontada por Federici, o capital exclui da esfera do valor o trabalho reprodutivo, a manutenção e o cuidado, relegados ao reino das atividades inferiores. A “dissociação-valor” é a base que fundamenta a dominação masculina e mantém a desigualdade de gênero.

Lutar por pagamentos desconstruiria, portanto, a concepção do trabalho doméstico como uma inclinação natural da “psique feminina”, oferecendo, ao menos, certa autonomia e poder de negociação, no lugar dos discursos deterministas que circunscreviam tais “tarefas”. O esforço pela visibilidade das atividades domésticas e outras funções socialmente menosprezadas teve também sua repercussão no campo das artes visuais, por volta do mesmo período, com o trabalho de Mierle Laderman Ukeles. Na série de performances *Maintenance Art* [Arte de Manutenção] (1973-74), a artista ocupava algumas horas de seu dia na manutenção das instalações do museu Wadsworth Atheneum, esfregando o chão e as escadarias da fachada, lustrando e desengordurando as vitrines expositivas, retirando poeira de superfícies, além de realizar entrevistas com as equipes responsáveis por este tipo de trabalho na instituição. Há nestas ações poéticas certa inversão valorativa entre as artes visuais (mercadoria de alto valor) e o trabalho ordinário de manutenção (atividade sem nenhum valor), operando deslocamentos de sentido em conceitos como obra, autoria e criatividade.

A herança do arquétipo maldito do artista, como sujeito que recusa trabalho e dinheiro porque ama o que faz e não se associa ao universo das negociatas,

começa a ser vista como uma perigosa armadilha neoliberal. Neste novo contexto, em que a própria crítica artística ao mundo burguês passa por um forte processo de comoditização, foi preciso aproximar a arte das atividades excluídas dos circuitos de valoração capitalista (como as tarefas de reprodução e manutenção, sustentadas por estruturas patriarcais) a fim de diferenciar criticamente a forma-trabalho de atividades humanas em si, criativas, transformadoras e artísticas em sua essência. Tal vinculação procura apontar para espaços e relações vitais que estejam além da produção de valor como um fim em si mesmo.



Mierle Laderman Ukeles, *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance:Outside*, 1973. Performance apresentada no museu Wadsworth como parte da série de performances “Arte de manutenção”, 1973-74.

Uma das frases destacadas no manifesto pela Arte da Manutenção de Ukeles, “meu trabalho será o trabalho”, tornou-se uma espécie de axioma para diversos outros artistas, tais como Linda Mary Montano e os serviços de cuidado que oferecia no jornal, Bonnie Sherk e seus variados subempregos, de garçonete à chapeira, ou Daniel Bozhkov e sua ‘performance’ como atendente da Wal-Mart.⁸

⁸ Incluiria muitas outras ações poéticas abrigadas sob o termo “realismo ocupacional”, sugerido pela pesquisadora Julia Bryan-Wilson. São propostas nas quais o universo do trabalho assalariado (empreendido para se sustentar economicamente) e o universo da arte (com suas “motivações estéticas, pessoais e/ou políticas”) se indistinguem ou são “intencionalmente invertidos” (BRYAN-WILSON, 2012, p.33). Há ainda as proposições artísticas que se confundem com empreendimentos comerciais, como as vendas das *Zonas de Sensibilidade Pictórica Imaterial* de Yves Klein, o restaurante *Food* de Gordon Matta-Clark e Carol Goodden e a livraria especializada de Bem Kinmont.

Impasses e dúvidas para uma recusa nos tempos de hoje

Boa parte dos trabalhos citados anteriormente, tanto os que se enquadram nos movimentos de negação quanto os reivindicatórios/afirmativos, podem soar aos ouvidos contemporâneos como ingenuidades, frutos de um momento em que a arte foi tão fortemente desacreditada que muitas dessas propostas consideraram diluí-la no cotidiano. Daí ações como uma mera conversa, tomar cerveja com amigos, abrir uma livraria ou se tornar um vendedor de seguros serem chamadas de arte. Talvez soem dessa forma porque se sabe o desfecho comercial que parte dessas críticas obteve posteriormente, mas também porque o contexto econômico é outro e os termos a que elas respondiam são diferentes dos atuais. Assim, as ferramentas de ontem podem não se adequar aos parafusos de hoje.

Mas em que lugar é possível posicionar a recusa nos tempos de hoje? Partirei de uma primeira dificuldade: a forma mercadoria da revolta, sua redefinição no jogo da economia e do trabalho estranhado, sua capacidade de produzir dados, ultra engajamento e, claro, muito dinheiro para os que organizam tal pastiche. A própria crítica ao inautêntico torna-se objeto de especulações financeiras, uma mercadoria em transe num universo em que produtores e consumidores já não mais se separam. É a indignação que nasce “com data de validade vencida”, como precisamente define a socióloga Silvia Viana em seu artigo “Barbárie: compartilhar” (VIANA, 2017). Para ela, “apesar da grita, ou de qualquer conteúdo que, secundariamente, a acompanhe, a indiferença já está posta na forma espetacular da reação: uma torrente de posts, textos em blogs, comentários, memes, matérias a respeito das “reações dos internautas” e um infindável etc. Em outros termos, uma coleção de mercadorias”. A mercadoria-revolta é rapidamente descartada e substituída por outra, nada permanece e nada se fixa, pois assim a energia do ódio ou da paixão se renova em sua virulência. É o tempo das “urgências sucessivas”, e para aqueles que escolhem ali calar, suspeitas se erguem. O sentimento de revolta nasce exausto, posto que morre com um clique.

Poderia também lembrar a estreita vinculação entre o marketing publicitário e as revoltas de 2013 no Brasil, em que *jingles* e *slogans* de duas marcas – uma montadora de carro e uma fabricante de uísque – foram “adaptadas” aos gritos de protesto, tornando-se uma espécie de “chamado oficial” para os atos. Em outros contextos, essa íntima relação poderia denotar uma subversão crítica ao consumo, mas, no caso brasileiro, expressava tão somente um imaginário cultural contaminado e formatado pela lógica consumista. (FONTENELLE, 2016).

A segunda dificuldade que me ocorre, em relação à recusa negativa, é como encontrar a vírgula entre a força paralisadora da inércia e a negação criativa do ócio. Ademais, como não se tornar refém de certo niilismo vegetativo, que apenas um determinado recorte de classe poderia colocar em prática? Se a arte foi em certos períodos um retiro para ações inúteis e desinteressadas, haveria ainda hoje condições para esse tipo de proposição?

O acesso ao ócio, contudo, parece ter sido condicionado à lógica do desempenho, aceito somente enquanto ferramenta para a expansão cognitiva, em uma espécie de produtivismo psíquico. A experiência ociosa foi codificada na forma de um produto de “bem-estar”, um bibelô terapêutico. No processo avançado de comoditização da vida, a administração do tempo em si e suas modulações entre trabalho, repouso, lazer e consumo, foram achatadas por noções genéricas como atividade e ocupação (STEYERL, 2011). É um desafio usufruir o tempo livre sem, ao mesmo tempo, trabalhar voluntariamente, consumir ou ter que lidar com o sentimento compulsivo da gestão de si e da conectividade contínua. O próprio ócio tornou-se uma atividade compulsória, se considerarmos que nossas viagens e atividades de lazer devem ser filmadas e fotografadas, as fotografias compartilhadas, os comentários e respondidos, num movimento obsessivo e incessante.

Já o artista, em particular, encarna o modelo de uma nova classe de hipertrabalhadores, como um precariado de luxo. O estilo de vida levado por ele, como uma obra de arte em si, adianta o paradigma de trabalho que hoje vemos aplicado a diversas outras áreas de atuação: o amor devocional à prática, os

contratos intermitentes por projeto, os valores imperativos da criatividade e da flexibilidade, adaptabilidade, polivalência. Também a falta de determinação clara entre tempo de trabalho e tempo livre, que muito bem define o estilo de vida do artista moderno, se expande hoje para outras áreas, sobretudo setores da produção dedicados a bens simbólicos, como a moda, literatura, publicidade. Afinal, como separar em tais categorias uma ida a uma abertura de exposição, o tempo dedicado a formatar um grid agradável no *Instagram*, fazer um site, portfólio, projeto, saber falar em público, interessar e mostrar-se interessado?

Para o trabalhador, e especialmente para o artista, parece difícil e custoso a possibilidade de uma contraposição crítica neste cenário, em que cada pequeno gesto deve ser subitamente traduzido em valor. O artista, enquanto modelo do trabalhador precarizado, mas ao mesmo tempo apaixonado pelo que realiza, não consegue fugir do desejo de trabalhar constantemente (GILLICK, 2010). Ele, por vezes, trabalha mais do que cria, dedicado à circulação, divulgação e organização de sua obra, ao estabelecimento de relações e à elaboração detalhada de projetos que, frequentemente, sequer tomarão forma.

Na economia reticular contemporânea, proliferam os manuais de gerência e os profissionais mediadores dedicados a administrar carreiras “criativas”, a estabelecer vínculos proveitosos, viajar nas redes conectivistas do capitalismo tardio, organizar contatos, formas de se apresentar e circular. Quais seriam, portanto, os matizes do espectro entre a recusa do trabalho e o repertório barato dos gestores de carreiras e recursos humanos? Como não sucumbir às obrigações do empreendedorismo de si, e, ainda assim, estabelecer conexões?

Contrapor-se ao produtivismo neste contexto provavelmente envolveria desacelerar, adiar, concentrar-se na qualidade das interações em detrimento do volume hipertrofiado que elas podem atingir. É interessante observar como essa possibilidade se conecta de forma mais ampla à onda dos movimentos de desaceleração, seja no tocante à preservação do meio ambiente, às atividades profissionais, à maneira de consumir, comer, cozinhar etc. Ainda que estes posicionamentos muitas vezes careçam de uma visão crítica macropolítica, culpando indiretamente os indivíduos por problemas de larga dimensão, eles

sugerem que a intensidade de nossas conexões deve ser refreada. A recusa à carreira e aos ditames profissionais, à moral do soldado-operário suspende a noção, no mais das vezes desgastada e naturalizada, de que futuro e progresso andam juntos, de que o avanço é a única direção razoável.

Sobre o segundo conjunto de trabalhos, vinculado ao que se chamou de recusa reivindicatória ou negação afirmativa, identifico dois principais problemas. Primeiro, a representação teatralizada do trabalho por parte dos artistas, que, atuando como agentes duplos, acabam por cruzar fronteiras delicadas de classe e fetichizar a miserável condição de venda da força de trabalho. Segundo, as reivindicações por melhores condições contratuais, maior representatividade na área artística ou transparência institucional são facilmente desmobilizadas com pequenas reformas superficiais e, às vezes, restringem-se a uma categoria reduzida de trabalhadores, não conseguindo angariar transformações mais amplas e que perdurem no tempo. Essa dificuldade se agrava com o avanço do trabalho intermitente e terceirizado, com a produção sob justa demanda e as novas facetas do trabalho voluntário no âmbito da internet. Tais mudanças impedem imaginar formas mais adequadas de articulação crítica. É claro que isso não anula as ações poéticas mencionadas, mas pode delimitar seu alcance.

Ao mesmo tempo em que dificuldades se impõem, restam as possibilidades de a arte representar uma exceção na produção capitalista, um espaço de resistência ao utilitarismo, pretexto para criação sem sentido, nexo ou funcionalidade. Nas obras dos artistas que servem aqui de referência, a força da arte residiria justamente em sua prática desorientada, na falta de serventia econômica. Elas rascunham temporalidades alternativas e anseiam desvincular-se dos roteiros políticos, afetivos e estéticos determinados pelos processos de alienação do trabalho.

A rejeição a conformar-se subjetivamente ao atual sistema produtivo e sua cadeia de valores é um dos últimos entraves ao capitalismo, isto é, sair em defesa da mera possibilidade de recusa é uma trincheira que deve ser resguardada a fim de que não se esqueça que outras formas de viver existem. É preciso ao menos imaginar o enterro do trabalho. O “deus da sociedade

moderna”, como intitulado pelo Grupo Krisis, reinando a partir de seu trono de dejatos e sacolinhas de lixo, tem de ser deposto. Na história das revoltas, diversos deuses caíram por terra: Reis, Igrejas, Leis e a própria Revolução. Muitas divindades, porém, persistem.

A vitória da recusa, ganhando ou perdendo, é sua “existência em ato”, como diria Marx a respeito da Comuna de Paris. Por mais ridículo que pareça exigir certas coisas como o fim do trabalho, a jornada de zero horas e a abundância irrestrita, a recusa precisa continuar alimentando ações e imaginários, a fim de que, certo dia, o semblante do trabalho se quebre e desvele a arbitrariedade de seus arranjos sociais.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor.** In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRYAN-WILSON, J. **Occupational Realism.** The Drama Review, vol. 56, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte.** São Paulo: Cia. Das Letras, 2010

DIMITRIJEVIĆ, Branislav. *Against Art by Other Means (Goran Đorđević:1972-1985)*.In: LOVAY, Balthazar; APOLLINAIRE, Guillaume (Org.). **The Anti-museum: an Anthology**. Fribourg: Fri Art, 2017.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta Feminista.** São Paulo: Elefante, 2019.

FERNÁNDEZ, Macedonio, Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada. Madrid: Ediciones Barataria, 2011.

, **Tudo e Nada.** São Paulo: Imago, 1998

FONTENELLE, Isleide. **Alcances e limites da crítica no contexto da cultura política do consumo.** *Estudos Avançados*, [S. I.], v. 30, n. 87, p. 255-278, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/119126>. Acesso em: 11 jul. 2023.

BAKUNIN, M. Deus e o Estado. Cidade: Hedra, 2008

GILLICK, L. **The Good of Work.** E-flux journal, n. 16, 2010. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/16/61277/the-good-of-work/>>. Acesso: 04 de jul. 2023

GRUPO KRISIS. **Manifesto contra o trabalho.** São Paulo: Conrad editora, 2003

IIAAF (International Imagination of Anti-National Anti-Imperialist Feelings).
Strike MoMa Reader. Disponível em: <<https://www.librarystack.org/strike-moma-reader>>. Acesso: 11 de jul. 2023

LAZZARATO, Maurizio. **Marcel Duchamp e a recusa ao trabalho.** São Paulo: Scortecci editora, 2017a.

_____. **O governo do homem endividado.** São Paulo: N-1, 2017b.

LÖWY, Michel. **Alarme de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história.** São Paulo: Boitempo, 2005

LUTTICKEN, Sven. **Liberation through Laziness.** Mousse n. 42, 2014.

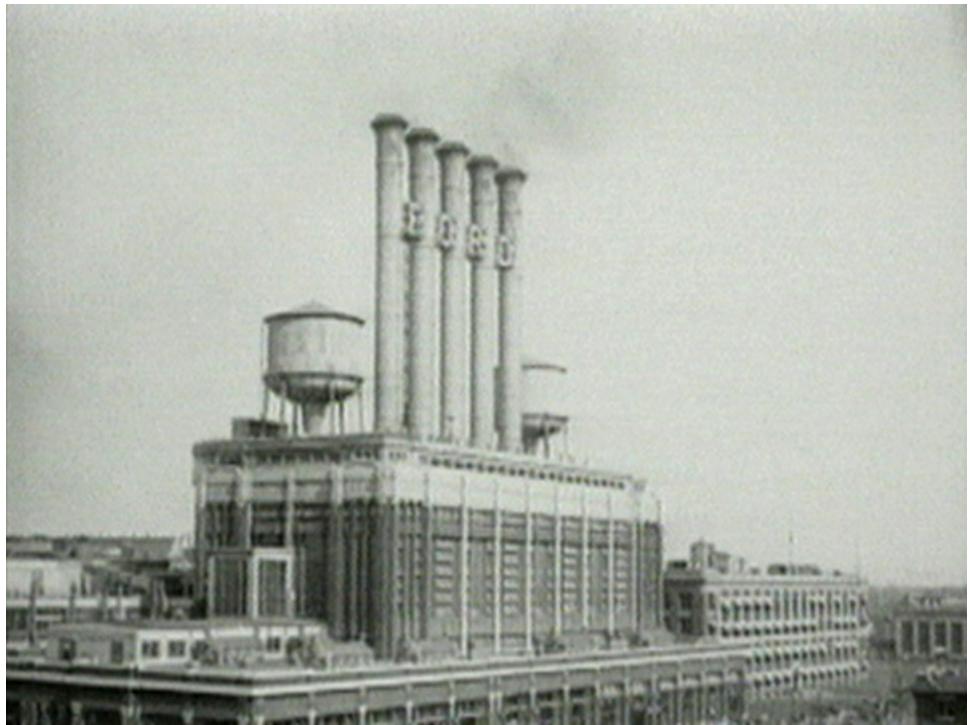
OITICICA, Hélio. Crelazer e As possibilidades do Crelazer. In: FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (Org.). **Aspiro ao Grande Labirinto. Seleção de textos (1954-1969).** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ROSS, Kristin. **Luxo comunal: o imaginário político da comuna de paris.**
São Paulo: Autonomia Literária, 2021

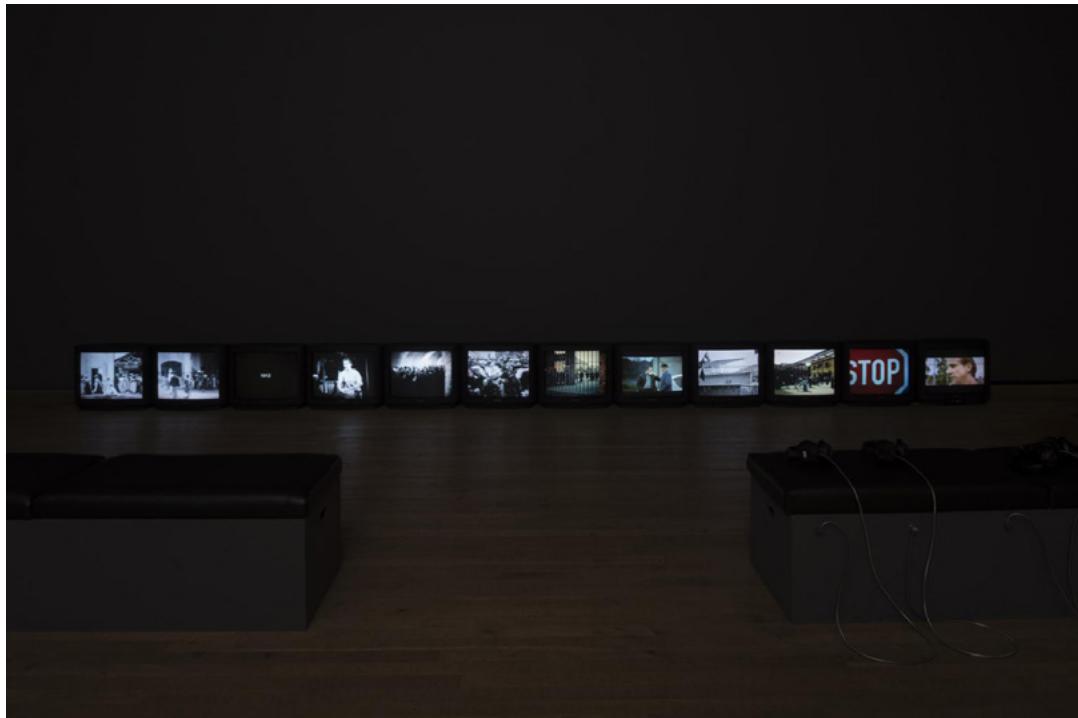
STEYERL, Hito. **Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life.** E-flux journal, n. 30, 2011. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-asoccupation-claims-for-an-autonomy-oflife/>>. Acesso em: 04 de jul. 2020.

VIANA, Silvia. **Barbárie: compartilhar.** Disponível em:
<<https://diplomatique.org.br/barbarie-compartilhar/>>. Acesso: 11 de jul. 2023

Quadro de referências artísticas



HARUM FAROCKI, FILME “A SAÍDA DOS OPERÁRIOS DA FÁBRICA”, 1995, 36'



HARUM FAROCKI, INSTALAÇÃO “A SAÍDA DOS OPERÁRIOS DA FÁBRICA EM 11 DÉCADAS”, 2006



MIKA ROTTENBERG, "MARY BOONE COM CUBO",
2010, C-PRINT, 165.1 X 93.35 CM



MIKA ROTTENBERG, FRAME DO VIDEO "SQUEEZE", 2010, 20'



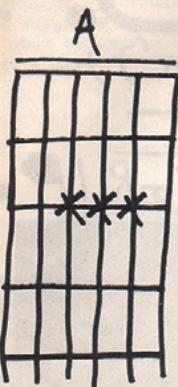


MIERLE UKELES, "TOUCH SANITATION PERFORMANCE", 1979-80

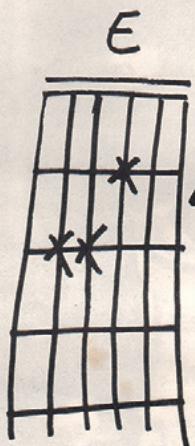


PROJETO TUCUMAN ARDE, 1968

PLAY'IN IN THE BAND...FIRST AND LAST IN A SERIES.....

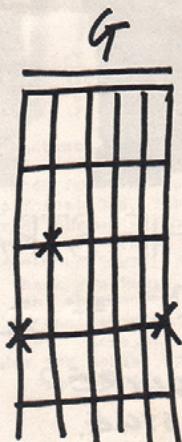


THIS IS A CHORD



THIS IS ANOTHER

This IS A THIRD



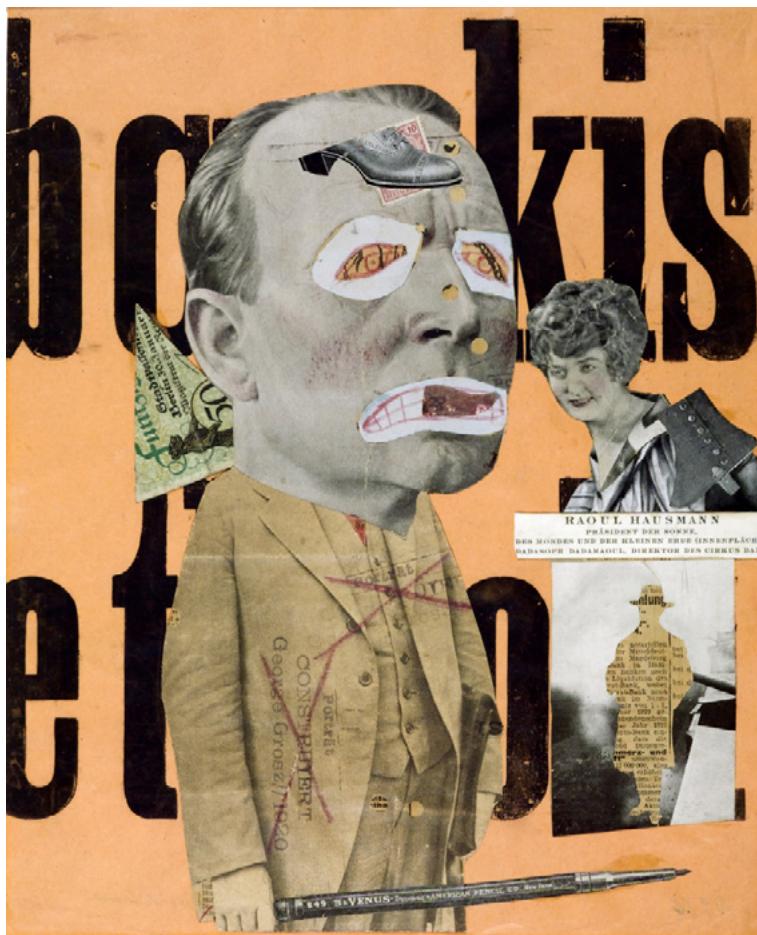
NOW FORM A BAND

TONY MOON, "PUNK IN PRINT: SIDEBURNS #1", 1977



JAMIE REID, "GOD SAVE THE QUEEN", 1977

RAOUL HAUSMANN, O CRÍTICO DE ARTE,
31,8 X 25,4 CM, 1919–20



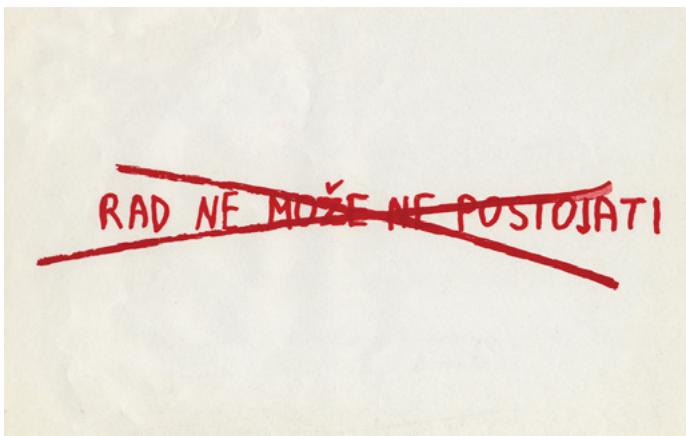
Zur Gründung der deutschen Staatskirche

Der Katholik Adolf Hitler organisierte die evangelische deutsche Staatskirche und ernannte einen Reichsbischof

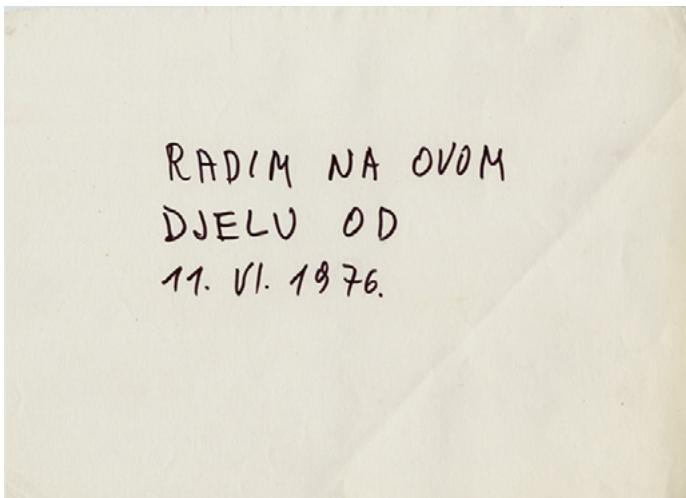


JOHN HEARTFIELD, "THE CROSS WAS NOT HEAVY ENOUGH", 1934

Das Kreuz war noch nicht schwer genug



MILADEN STILINOVIC, "O TRABALHO NÃO PODE EXISTIR", 1976



MILADEN STILINOVIC, "EU TENHO TRABALHO NISTO DESDE 11.06.1976", 1976



MILADEN STILINOVIC, "I DO NOTHING", 2007



MLADEN STILINOVIC, "O VALOR MATERIAL DA PREGUIÇA", ZABREB, 2011



MLADEN STILINOVIC, "KRUMPIRA, KRUMPIRA"
(BATATAS, BATATAS), 2001



DAVID HAMMONS, BLIZ-AARD BALL SALE, 1983

JAZÔNE N° 1 serie n° 4 de
SENSIBILITÉ PICTURALE
IMMATERIELLE
APPARTIENT A. M. BLANKFORT



et de plus vient de
s'intégrer à lui, car
... l'or, a été rendu à la
NATURE ...

YVES KLEIN, "RITUAL PARA A TRANSFERÊNCIA DE UMA ZONA DE SENSIBILIDADE PICTÓRICA IMATERIAL",
1959-62

"DE LA MATIÈRE POUR DE
L'IMMATÉRIEL."
"DE L'OR POUR LE VIDE."



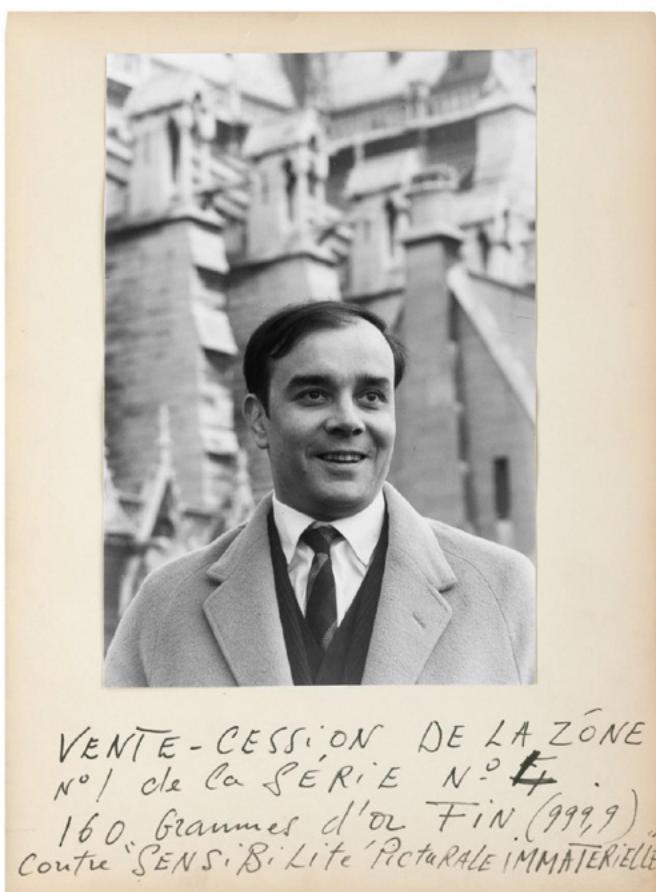
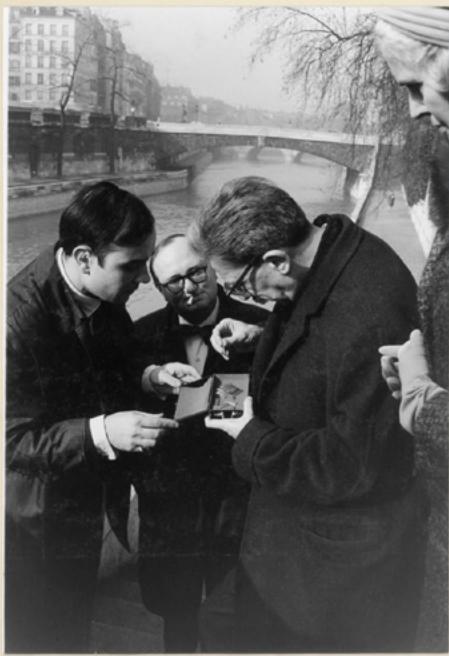
TEMOINS : M^{me} BLANKFORT, M^{me}
BORDEAUX-LEPECH, Présidente "SALON
COMPARAISONS". M^{me} VIRGINIA KONDRATIEF
de la DWAN GALLERY LOS ANGELES
M^{me} Jean-LARCADE - M^{me} Janine du Goldschmidt
M^{me} Pierre DESCARTES -

90 Grammes (soit deux lingots sont
reunis au Directeur du MUSETTE
(commission pour le Muséum qui a
authentifié l'œuvre
immatérielle.)





L'acheteur: MICHAEL BLANKFORT
écrivain. Hollywood. USA.



VENTE - CÉSSION DE LA ZONE
n°1 de la SÉRIE N° 4.
160 Grammes d'OR FIN (999,9)
contre "SENSIBILITE PICTORALE IMMATERIELLE



TIPS FOR ARTISTS
WHO WANT TO SELL

- GENERALLY SPEAKING, PAINTINGS WITH LIGHT COLORS SELL MORE QUICKLY THAN PAINTINGS WITH DARK COLORS.
- SUBJECTS THAT SELL WELL: MADONNA AND CHILD, LANDSCAPES, FLOWER PAINTINGS, STILL LIVES (FREE OF MORBID PROPS -- DEAD BIRDS, ETC.), NUDES, MARINE PICTURES, ABSTRACTS AND SURREALISM.
- SUBJECT MATTER IS IMPORTANT: IT HAS BEEN SAID THAT PAINTINGS WITH COWS AND HENS IN THEM COLLECT DUST -- WHILE THE SAME PAINTINGS WITH BULLS AND ROOSTERS SELL.

JOHN BALDESSARI, "DICAS PARA ARTISTAS QUE QUEREM VENDER", 1966



ANDY WARHOL, "ANTES/DEPOIS", 1961

BLACK MASK

& UP AGAINST THE WALL MOTHERFUCKER

BURN IT ALL DOWN



FLOWER POWER WON'T STOP FASCIST POWER



AÇÕES DO COLETIVO "BLACK MASK", 1966-67



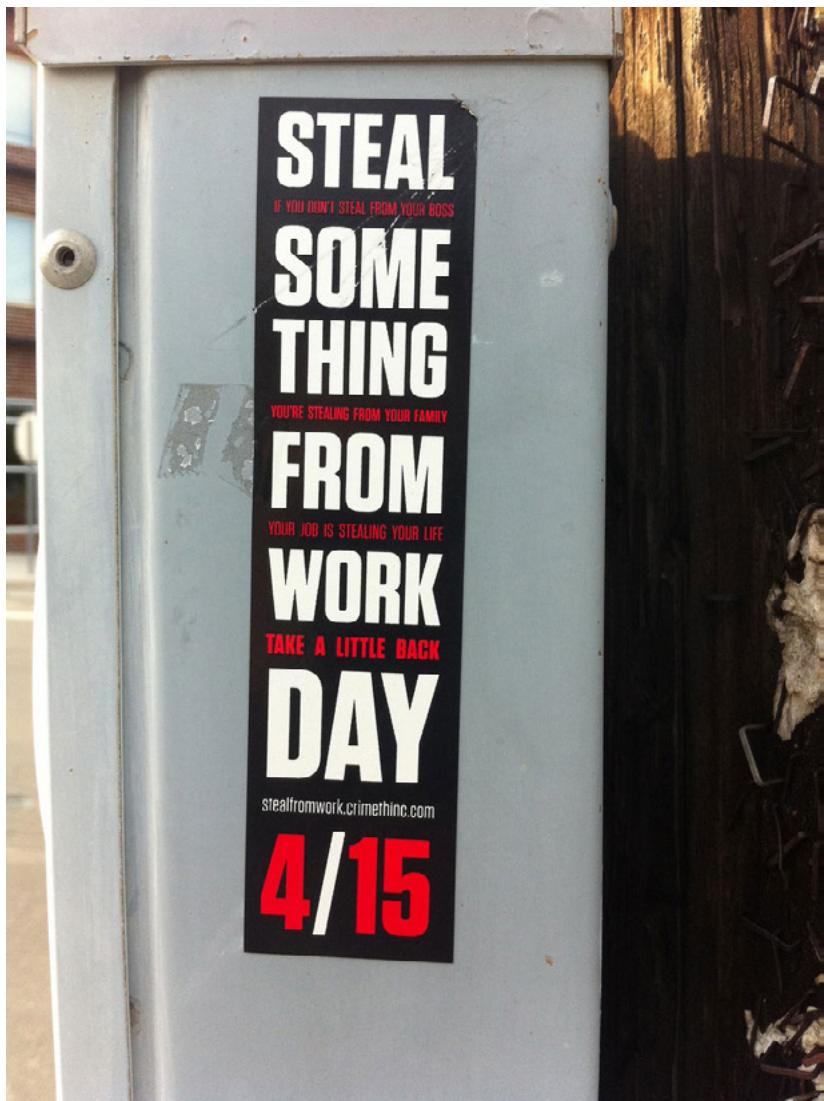
Hans Haacke, *Manet-Projekt '74*, 1974. Detail. Collection: Dr. Roger Matthys, Deurle, Belgium. Planned for an exhibition at the Wallraf-Richartz-Museum, but rejected, the installation was to have included the original Manet painting, along with ten panels tracing the work's history of ownership. The controversial ninth panel reveals that the chairman of the Wallraf-Richartz Kuratorium was Hitler's minister of economics.



HANS HAACKE, "MANET-PROJEKT'74", 1974



DANIEL BOZHKOV, "TRAINING IN ASSERTIVE HOSPITALITY", 2000-2004



STEALFROMWORK (CRIMETHINC), PROJETO PARA O DIA DO “ROUBEDOTRABALHO”, TODO ANO, 15 DE ABRIL



MICHAEL HANEKE, FILME “O SÉTIMO CONTINENTE”, 1989, 104'



GERHARD RICHTER , PARTY, 1963, 150 X 182CM



SIGMAR POLKE, SUPERMARKETS, 1976, 207 X 295CM



Maria Eichhorn
5 weeks, 25 days, 175 hours

23 April – 29 May 2016

For the duration of Maria Eichhorn's exhibition, *5 weeks, 25 days, 175 hours*, Chisenhale Gallery's staff are not working. The gallery and office are closed from 24 April to 29 May 2016. For further information please visit www.chisenhale.org.uk.

The exhibition opened with a symposium on 23 April, exploring contemporary labour conditions, featuring lectures by Isabell Lorey and Stewart Martin and chaired by Andrea Phillips. Audio recordings from the symposium are available at www.chisenhale.org.uk.

MARIA EICHHORN, 5 WEEKS, 25 DAYS, 175 HOURS, 2016