

PROFISSÃO DE ARTISTA: RELAÇÕES ENTRE A ARTE E O TRABALHO NO NEOLIBERALISMO E O ARTISTA VISUAL COMO TRABALHADOR

Marina Jerusalinsky¹

RESUMO: O artigo propõe uma discussão sobre as relações e oposições entre a arte e o trabalho no neoliberalismo, perpassando alguns posicionamentos de artistas e movimentos, especialmente desde os anos 1950, frente às noções de “profissão” e “trabalho”. Trata das tensões geradas pelo fazer do artista com a lógica neoliberal do empreendedorismo e da produtividade. Concentra-se nas práticas de vinculação arte-vida e na atuação dos artistas tanto como categorias profissionais quanto como “artistas-etc”.

PALAVRAS-CHAVE: arte e trabalho; neoliberalismo; profissão de artista visual.

ARTIST’S PROFESSION: RELATIONS BETWEEN ART AND WORK IN NEOLIBERALISM AND THE VISUAL ARTIST AS WORKER

ABSTRACT: The article proposes a discussion about the relations and oppositions between art and work in neoliberalism, going through some positions of artists and movements, especially since the 1950s, towards the notions of "profession" and "work". It deals with the tensions generated by the artist's doing with the neoliberal logic of entrepreneurship and productivity. It focuses on the practices of art-life association and on artists' acting both as professional categories and as “artists-etc”.

KEYWORDS: art and work; neoliberalism; visual artist’s profession.

Introdução

Profissão:

1. Ação ou resultado de professar (reconhecer publicamente, jurar).
2. Declaração ou confissão pública de crença, opinião ou modo de ser.
3. Atividade especializada que requer formação.
4. Trabalho para obtenção dos meios de subsistência.

A ideia de “profissão” é, hoje em dia, geralmente percebida como uma atividade realizada continuamente, na qual se busca aperfeiçoamento, e com a qual pode-se, logicamente, buscar uma satisfação pessoal, mas que, em última instância, servirá para se obter os meios de subsistência. Para um artista, entretanto, a subsistência nem sempre pode,

¹ Graduada em Artes Visuais pela UFRGS e Mestre em Artes pela UERJ, atualmente é Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da USP, com pesquisa em processos artísticos contemporâneos.

hoje – e pôde, ao longo da história – ser provida por sua produção de obras de arte; e tampouco sempre foi claro e sem contradições o desejo de que o fizesse. Isso porque a ocorrência de pagamento pela obra geralmente a insere em um processo de institucionalização ou de mercantilização que pode, a depender do contexto, representar interesses aos quais diversos artistas se opõem. Também a ideia do artista como alguém que está à margem da sociedade – tensionando seus limites, indo contra a ordem estabelecida – é uma ideia que foi e é frequentemente sustentada pelos próprios artistas, embora estes mesmos revoltem-se contra a posição de marginalizados a que são relegados em muitos momentos de forma negativa. Mesmo que, no presente, seja mais rara a ideia romantizada desse lugar “à margem”, no contexto da sociedade capitalista neoliberal o artista tem de tomar decisões, que são políticas, sobre o papel que desempenha como produtor de obras de arte e, conseqüentemente, de que forma isso significa ser um trabalhador ou um profissional nessa mesma sociedade. Entretanto, dentro do campo da arte, é necessário que façamos uma distinção entre as maneiras ou processos de criação artística e o mundo ou sistema das artes, que envolve uma série de agentes para além das obras e dos próprios artistas, como instituições, colecionadores, críticos, público, etc., e seu mercado, que possui regras de funcionamento próprias.

Tanto as maneiras de produzir obras de arte, quanto as atividades exercidas para colocar em movimento esse mundo da arte e seu mercado particular relacionam-se com o mundo e o mercado de trabalho. Contudo, não está dado, conforme levantado anteriormente, que o trabalho artístico possua a mesma lógica de funcionamento que outros ramos de atividade. Em sociedades capitalistas, cuja forma predominante de trabalho está ligada à mercadorização do próprio trabalho, e, mais ainda, no contexto de sociedades neoliberais, que expandem a demanda por produtividade para além da esfera laboral, de que maneira a arte transgride ou subverte essa lógica? Ou, por outro lado, quais são os mecanismos e formas de se conceber a criação artística que inserem a arte nessa engrenagem de produção?

Buscaremos analisar neste texto as relações e distinções do fazer artístico com algumas noções de “trabalho” a partir da modernidade, compreendendo como a ideia de “inutilidade” da arte contribui para essas aproximações ou distanciamentos. Abordaremos, para melhor elucidar as premissas teóricas, obras e posicionamentos de artistas que se debruçam principalmente na vinculação “arte-vida”, com foco, em especial, no período embrionário para a arte pós-moderna, compreendido entre as décadas de 1950 e 1970. Discutiremos os tensionamentos gerados pelo trabalho artístico com o próprio sistema das

artes, abordando, ainda, algumas teorias contemporâneas a respeito do papel do artista em relação a seu campo profissional.

“Artista não trabalha”

Cada vez mais vêm surgindo no campo das artes visuais pesquisas, debates e grupos mobilizados em torno das condições laborais do artista na atividade específica de produzir obras, como o grupo W.A.G.E. (*Working Artists and the Greater Economy*), de Nova York, uma organização ativista fundada em 2008 cuja missão é “estabelecer relações econômicas sustentáveis entre artistas e as instituições que contratam seu trabalho, e introduzir mecanismos de auto-regulação no campo da arte que coletivamente ocasionem uma distribuição mais equânime de sua economia”². Outro exemplo é a pesquisa que vem sendo conduzida pela curadora Marta Ramos-Yzquierdo, intitulada *Artistas trabajando*, que “se apresenta como um projeto que, através do estudo e reflexão sobre o paradigma do artista como trabalhador, busca propor perguntas e novas variáveis ao sistema laboral atual e à sociedade que o sustenta”³. Uma tentativa anterior, de 1971, de regular a comercialização de obras de arte atentando para os direitos de seus criadores nesse processo foi a elaboração de *The Artist’s Reserved Rights Transfer and Sale Agreement [Os Direitos Reservados do Artista Contrato de Transferência e Venda]*⁴, o primeiro contrato desse tipo, elaborado pelo curador e marchand Seth Siegelau, auxiliado por seu advogado, Robert Projansky. Siegelau pretendia fazê-lo circular pelo mundo para ser utilizado por artistas que quisessem vender suas obras tendo certos direitos resguardados. O contrato trata dos direitos de exibição, reprodução, conservação e revenda das obras, prevendo que, para qualquer dessas ações pelo comprador, o artista deve ser consultado ou informado. Ele exige, ainda, o recebimento pelo artista de 15% do valor lucrado em caso de revenda por preço superior à primeira compra.

Apesar da grande problematização em torno desse tema dentro do próprio campo artístico, no Brasil (não exclusivamente, mas tratemos de nosso contexto), ainda hoje ouvimos amiúde como expressão do senso comum que “artista não trabalha”. É uma afirmação que, logicamente, indica uma concepção específica de “trabalho”, que não diz respeito a um

² W.A.G.E. - Working Artists and the Greater Economy. Disponível em: <www.wageforwork.com>. Acesso em: 31 ago. 2017. Trad. nossa.

³ RAMOS-YZQUIERDO, Marta. *Artistas Trabajando, (Pensamiento de) Nuevas Economías: textos y proyectos curatoriales*. Ago. 2014. Disponível em: <www.martaramosyzquierdo.wordpress.com>. Acesso em: 10 jun. 2016. Trad. nossa.

⁴ SIEGLAU, Seth. *The Artist’s Reserved Rights Transfer and Sale Agreement (1971)*. In: MACBA, *Repositório Digital*. Disponível em: <https://www.macba.cat/uploads/20101122/siegelau_artistsrights.pdf>. Acesso em: 7 nov. 2018.

simples preconceito individual, pois foi cuidadosamente moldada por diversos interesses econômicos e políticos. Não por casualidade, portanto, essa ideia parece ser tacitamente aceita pelas instituições do próprio campo artístico, quando, repetidamente, pedem aos artistas que produzam recebendo em troca apenas “reconhecimento”. Este, no caso, significa visibilidade para si e suas obras, mas também significa – e essa é a parte que vem escrita nas letras pequenas do contrato, quando se tem a sorte de ter um – visibilidade, na mesma medida, para a instituição. Isso não se dá por acaso, pois existem inúmeras relações de poder implicadas aí, já que as próprias instituições culturais têm de negociar com outras instâncias institucionais e interesses de mercado, que dizem respeito, atualmente, no plano macroeconômico, à manifestação mais recente do capitalismo: o neoliberalismo. Tanto quanto outras políticas econômicas daquele sistema, o neoliberalismo cria uma associação intrínseca do trabalho com a ideia de intensificação da produtividade, o que, de fato, coloca um problema para a vida laboral do artista; afinal, poderia ou deveria a arte pertencer a essa mesma lógica de produção?

A inutilidade da arte

O neoliberalismo, que passou a ser implementado como política econômica a partir da década de 1970 em diversos países, baseia-se, segundo os autores Pierre Dardot e Christian Laval⁵, na concorrência de mercado e na intensificação da produtividade, da mesma maneira que o liberalismo clássico, mas traz como novidade a compreensão de que as mudanças na economia também devem ser acompanhadas por modificações no modo de pensar e agir dos indivíduos; ou seja, devem promover, em suma, uma mudança de subjetividade. Nesse sentido, os autores afirmam que o neoliberalismo instaura uma nova “racionalidade”: por um lado, ele nega-se como ideologia porque se apresenta como a “razão” da eficiência; por outro, dado que a eficiência buscada é a do mercado, baseada na concorrência e na produtividade, ele induz ao indivíduo a incorporação de uma “lógica empresarial”, regida por esses valores, em todos os âmbitos da vida. Os diversos mecanismos adotados para isso, que manipulam essencialmente a formação do desejo e da culpa, conseguem, desse modo, vincular diretamente a maneira como o ser humano “é governado” à maneira como ele próprio “se governa”. Assim, em um processo de completa responsabilização do indivíduo sobre sua

⁵ DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaios sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

própria condição social, a ideia de “empreendedorismo” é utilizada como a grande possibilidade de superação dessa condição, não apenas no sentido da busca por um empreendimento externo ao qual dedicar-se, mas também de um “empreendedorismo de si”, para o qual é necessário manter a lógica da produtividade sobre todas as atividades que permeiam a existência humana, que passam, então, a ser concebidas essencialmente como “investimento” em um interminável processo de “valorização do eu”⁶.

Sabemos que o mundo da arte participa do jogo da produtividade. As obras podem ser mercadorias precificadas, bens com valor de mercado, cuja especulação faz circular bilhões de dólares por ano no mundo⁷. Também sabemos que raramente não são os artistas que mais lucram com isso; grandes fatias dos preços das obras ficam com galeristas e intermediadores, é o que objetivam as instituições que possuem financiamento privado também não raramente é em primeiro lugar manter a crescente valorização das obras de sua propriedade, por meio das exposições, ou promover sua marca enquanto recebem isenções fiscais pelo “investimento” na área da cultura. Além disso, há igualmente, o consumo da arte como forma de distinção simbólica, que pode conferir prestígio e poder. E todos esses fatores são regidos por um complexo sistema, formado pelo mercado e pelo Estado, mas também pelas instituições da arte e seus diversos agentes, que validam e condecoram, e fazem, geralmente, os artistas participarem da lógica da concorrência.

Em investigação realizada a respeito do mercado de trabalho e das políticas públicas voltados à arte no Brasil, a pesquisadora Liliana Segnini afirma que “sobretudo nos últimos vinte anos, é observado, cada vez mais, crescente e relevante presença das grandes corporações, de capital estatal ou capital privado, no financiamento do trabalho artístico”⁸. Embora a pesquisa date de 2008, não existem mudanças significativas nos mecanismos de financiamento à cultura até os dias atuais, salvo no que diz respeito à verba destinada ao setor por cada governo – desde o governo de Michel Temer, por exemplo, houve uma redução de 43% do orçamento do Ministério da Cultura (hoje incorporado pelo Ministério da Cidadania) em relação aos primeiros governos do Partido dos Trabalhadores (PT), embora já no final do

⁶ Ibidem.

⁷ De acordo com o *TEFAF Art Market Report*, o total de vendas de obras de arte no mercado global chegou a US\$ 45 bilhões em 2016. In: POWNALL, Rachel A. J. *TEFAF Art Market Report 2017*. Helvoirt: TEFAF, 2017.

⁸ SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Arte, políticas públicas e mercado de trabalho. In: SIMPOSIO INTERNACIONAL PROCESO CIVILIZADOR, 11, Buenos Aires, 2008. *Anais...* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2008, p. 546. Disponível em: <<http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sitesanais/anais11/artigos/57%20-%20Segnini.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

primeiro governo de Dilma Rousseff o investimento em Cultura tenha caído em 25%, de 2013 para 2014.

As principais políticas públicas de financiamento do setor, criadas em 1991 e implementadas efetivamente em 1995, são o Fundo Nacional de Cultura (FNC), que possibilita ao Ministério investir diretamente nos projetos culturais, com 20% de contrapartida do proponente, e o Incentivo Fiscal (Mecenato), que permite a empresas patrocinarem projetos culturais tendo até 100% do valor desembolsado deduzido do imposto de renda (artigo 18 da Lei 8.313/1991)⁹. Segnini indica que a

[...] execução orçamentária do Fundo Nacional de Cultura – FNC – expressa um crescimento equivalente a 8 vezes no período compreendido entre 1996 (16 milhões de reais) a 2006 (138 milhões de reais). No entanto, [...] estes valores estão muito aquém dos captados por meio do Mecenato. [...] Cabe ao Estado transferir recursos públicos para as grandes corporações definirem as diretrizes da relação entre arte, política, mercado. Também as empresas públicas participam do processo, como Petrobrás e Banco do Brasil, o que possibilita afirmar que mais do [que] uma opção econômica, trata-se de uma opção política liberal de gestão das artes por meio das decisões corporativas.¹⁰

Em âmbito internacional, também

[...] os interesses dos governos neoliberais nas propostas de livre mercado se somaram aos interesses das grandes corporações em aumentar sua influência no âmbito cultural, minimizando custos por meio da renúncia fiscal e maximização de seus lucros, por meio da divulgação de suas marcas.¹¹

Nesse contexto, a arte está ligada, contudo, não apenas ao lucro financeiro, mas também aos “interesses pessoais dos altos executivos das grandes corporações em perpetuar o status já adquirido de dominação, tanto no âmbito da própria corporação quanto no social; enfim, de classe social”¹², o que não difere tanto da prática do mecenato desde suas origens. Entretanto, se, por um lado, é justamente sua inutilidade prática, seu “inestimável” valor de uso, que permite ao capitalismo financeiro estimar em preços exorbitantes as obras de arte, correlacionados à sua valorização ou desvalorização pelo próprio sistema das artes, e que confere às obras um valor simbólico que pode ser atrelado à manutenção do poder hegemônico, por outro lado, ao adotarmos a perspectiva da criação, essa mesma inutilidade da

⁹ Há ainda o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), um “fundo de captação no mercado, criado para apoiar projetos culturais de alta viabilidade econômica e reputacional. No Ficart, o financiamento do projeto cultural prevê lucro para o investidor”, mas nunca recebeu verbas significativas, já que, de mesma forma, o investidor teria de arcar com riscos de prejuízo. As três instâncias são regulamentadas pela Lei Rouanet. In: BRASIL. Ministério da Cultura. *Portal da Lei Rouanet*. Disponível em: <<http://rouanet.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 11 maio 2018.

¹⁰ SEGNINI, 2008, p. 551-552.

¹¹ *Ibidem*, p. 552.

¹² *Ibidem*, p. 548.

arte faz com que o trabalho do artista possua uma dimensão improdutiva, não regida pelas demandas da vida prática, que lhe permite (e demanda) criar seus próprios “possíveis”. Na abertura desses possíveis, portanto, o artista tem a chance de agir politicamente, fazendo da obra mais que mera mercadoria ou bem de consumo.

A concepção ontológica marxista do trabalho, cujo fundamento é a natureza criadora do ser humano que gera sua necessidade de objetivar-se no mundo exterior, ou seja, de explicitar sua humanidade em um objeto concreto-sensível (que prevalece em períodos anteriores ao capitalismo industrial), aproxima-o da criação artística, que seria a forma mais intensa dessa objetivação do ser humano no mundo, na medida em que a arte cumpre um fim em si mesma, não obedecendo a demandas externas ou necessidades práticas. Na visão marxiana, o trabalho se assemelha à arte tanto mais quanto mais livre for, embora nunca possa de fato igualar-se a ela, pois, mesmo sendo livre, ele satisfaz uma necessidade material específica, enquanto a arte possui sobretudo uma utilidade espiritual, e não prático-material¹³. Ela está, dessa maneira, em completa oposição à lógica do trabalho capitalista, que promove a alienação do trabalhador em relação àquilo que ele mesmo produz:

A contradição entre arte e capitalismo leva até suas últimas consequências a oposição entre economia e homem, típica da sociedade capitalista (produção pela produção, não produção para o homem). À economia burguesa – e à ciência econômica que a justifica – o homem só interessa como coisa, e seus produtos enquanto mercadorias, não pelo que possuem de objetivação do ser humano.¹⁴

Georges Bataille, por sua vez, difere da teoria marxista por compreender que a base das trocas econômicas não seria a utilidade ou a produção, mas o excesso, o consumo ou os favores, ou seja, formas improdutivas, que caracterizam perda e que ele chama de “despesas”. O consumo, entretanto,

[...] deve ser dividido em duas partes distintas. A primeira [...] é representada pelo uso do mínimo necessário, para os indivíduos de uma sociedade dada, à conservação da vida e à continuação da atividade produtiva: trata-se, simplesmente, portanto, da condição fundamental desta última. A segunda parte é representada pelas despesas ditas improdutivas: o luxo, os lutos, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (quer dizer desviada da finalidade genital) representam outras tantas atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm o seu fim em si próprias. Ora, é necessário

¹³ VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Las Ideas Estéticas de Marx*. México: Editorial Era, 1965.

¹⁴ *Ibidem*, p. 111.

reservar o nome de *despesa* a estas formas improdutivas, excluindo todos os modos de consumo que servem de meio termo à produção.¹⁵

Nesse sentido, a arte estaria, como em Marx, em oposição ao trabalho produtivo, e constituiria uma das formas do excesso, que leva à despesa sem lucro. Ao mesmo tempo, visto que nos séculos XX e XXI o consumo – que não se baseia em algo fundamentalmente necessário (como carência), mas sim em algo desejável (não apenas subjetivamente, mas pelos padrões e expectativas impostos pela socialização, educação, emulação) – é exacerbado, a arte passa a ser vista como moeda de troca (por seu valor como investimento, que envolve especulação e outras transações comerciais) e como forma de distinção simbólica, tornando-se mais um elemento a ser ostentado na lógica de consumo conspícuo, em que os mais ricos e poderosos submetem os mais pobres. Bataille agrega assim à questão da mercadorização da obra de arte trazida por Marx a problemática de seu *consumo* simbólico. Como afirma Giorgio Agamben, há na contemporaneidade, uma indistinção entre uso, posse e consumo, que impossibilita de fato o “uso comum”, entendido por ele como uma maneira de “profanar” aquilo que a “religião capitalista” separa em sua esfera sagrada:

Se [...] denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar (ou, pelo menos, exige procedimentos especiais). Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável.¹⁶

A relação arte-vida na profissão de artista

O crítico de arte Nicolas Bourriaud, retomando o pensamento de Marx, contribui para a compreensão de que a profissão do artista deve incluir invariavelmente um “modo de ser”, ao afirmar que uma grande colaboração desse pensador às teorias em torno da modernidade foi “mostrar que a produção de bens materiais (a *poiésis*) e a produção de si mesmo através de práticas individuais (a *práxis*) se equivalem dentro do quadro geral da produção das condições

¹⁵ BATAILLE, Georges. *A parte maldita precedido de A noção de despesa*. Lisboa: Fim de Século, 2005, p. 30-31.

¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2012, p. 71.

de existência da coletividade”, o que significa que “criar é criar a si mesmo”¹⁷. Segundo ele, desde o final do século XIX, com o advento da modernidade, pode-se perceber claramente a distinção entre a profissão do artista e as demais profissões, pois, enquanto estas são normativas, o artista “deve ele próprio *inventar* a sucessão de posturas e gestos que lhe permitirão produzir”¹⁸. A arte moderna passa a se dar, assim,

[...] pelo objetivo de constituir um espaço dentro do qual o indivíduo possa finalmente manifestar a totalidade de sua experiência e inverter o processo desencadeado pela produção industrial, a qual reduz o trabalho humano à repetição de gestos imutáveis numa linha de montagem controlada por um cronômetro.¹⁹

Ainda que todo artista, portanto, tenha uma profissão-modo-de-ser no sentido de criar em alguma medida a si mesmo no trabalho de criação artística, as produções a que Bourriaud volta maior atenção são aquelas que criam eminentemente “formas de vida”: práticas que “relativizam” o objeto no processo criativo, nas quais “o objeto não passa de um elemento acessório e transitório diante do dispositivo de vida que a prática artística representa”²⁰. São práticas que realizam a palavra “produção” em sua etimologia:

[...] produção (do latim *producere*) significa ‘pôr à frente, fazer avançar à sua frente’: no prolongamento da intuição marxiana, o artista moderno mostra que criar não significa para ele *fabricar objetos*, e sim *fazer avançar* uma obra, mesclar produção e produto num *dispositivo de existência*. Unindo práxis e poiésis, ele visa a uma totalização da experiência, totalidade de que o homem foi desapossado pela civilização industrial.²¹

Tais produções correspondem essencialmente aos movimentos das vanguardas, incluindo artistas e movimentos embrionários da pós-modernidade, atuantes no período entre as décadas de 1950 e 1970, como Allan Kaprow, Ben Vautier, Yves Klein, artistas do grupo Fluxus e da Internacional Situacionista, entre outros. Esses movimentos e indivíduos, embora de maneiras distintas, defendiam a relação arte-vida, seja assumindo posturas específicas em sua própria maneira de viver e produzir arte, seja adotando projetos de cunho social e político que visavam uma total integração da arte ao cotidiano. Segundo Bourriaud, outro postulado trazido por esses artistas foi justamente a interiorização ou a simples recusa da representação. Quem primeiro eliminou radicalmente do campo artístico essa noção foi Marcel Duchamp, com seus *ready-mades*, que são *apresentados*, não representados:

¹⁷ BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 14.

¹⁸ Ibidem, p. 11.

¹⁹ Ibidem, p. 13.

²⁰ Ibidem, p. 43.

²¹ Ibidem, p. 68.

[...] não dependem mais de um *know-how* particular (ligado à habilidade manual do artista), e sim de uma potencial colocação em comum dos meios de produção: já que o ready-made não passa, segundo Duchamp, de uma ‘ideia nova’ atribuída a um objeto de consumo corrente, ele escapa às normas vigentes da propriedade privada. Somente essa ‘ideia’ é propriedade do artista.²²

Com isso, “Duchamp mostra que só possuímos de fato nossa força de trabalho – nosso corpo e nosso cérebro –, e que a representação está doravante *integrada* à produção de massa.”²³. Essa crítica ao *know-how* como base do valor de troca coloca curiosamente o artista em uma situação inversa à do operário: enquanto este fica à mercê do sistema por não possuí-lo (sendo assim “desqualificado”), o artista, pela maneira como conduziu essa crítica no século XX, é libertado do espaço que lhe era reservado na divisão do trabalho ao desvincular, ao menos como fator exclusivo ou essencial, seu fazer do conhecimento de uma habilidade manual.

Um artista que coloca em questão sua relação com o trabalho ao reivindicar a obra como experiência de vida é o argentino Federico Peralta Ramos: em 1968, recebeu como pintor uma bolsa da Fundação Guggenheim para produzir suas obras; em 1971, ao ter de prestar contas sobre o destino da bolsa, informou por meio de carta (fig. 1) que, devido à sua convicção de que “a vida é uma obra de arte”, com o dinheiro da bolsa convidou um grupo de vinte e cinco amigos para um jantar em um caro restaurante de Buenos Aires, mandou fazer três trajes, pagou dívidas de uma mostra que havia feito, realizou um investimento financeiro e, dado que havia recebido a bolsa como pintor, provocou uma série de situações. Nesse sentido, comprando um quadro para si e outros dois que deu de presente aos pais. Diante da indignada resposta da Fundação, que considerou “insatisfatório” o uso dos fundos e, como consequência, solicitou a devolução de parte do valor, Ramos respondeu:

Minha carta de 14 de junho de 1971 é uma homenagem à liberdade. Uma organização de um país que chegou à Lua que tenha a limitação de não compreender e valorizar a invenção e a grande criação que foi a forma como eu gastei o dinheiro da bolsa, me submerge em um mundo de desconcerto e assombro. Devolver os 3.000 dólares que vocês me pedem seria não acreditar em minha atitude, portanto decidi não devolvê-los. Esperando que estas linhas sejam interpretadas com temperamento artístico, saúdo aos Srs. muito atenciosamente.²⁴

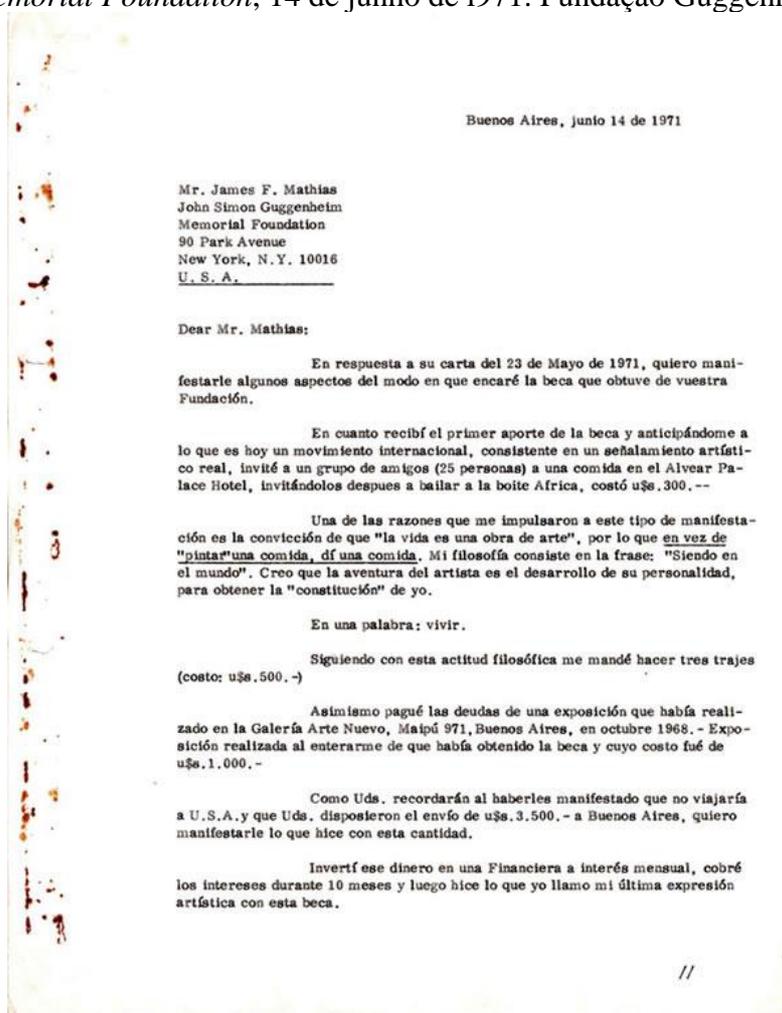
²² Ibidem, p. 94.

²³ Ibidem.

²⁴ RAMOS apud TARICCO, Clelia. Federico Manuel Peralta Ramos. In: MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUENOS AIRES. *Federico Manuel Peralta Ramos: Retrospectiva*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, set. 2003, p. 54-55 (catálogo de exposição). Trad. nossa.

A carta de Ramos apresenta sua própria relação de trabalho com a Fundação como um procedimento artístico. Contudo, se, por um lado, ela força a instituição a se adaptar e ceder às condições de trabalho determinadas por ele, por outro, em seguida, a carta passa a ser conservada e tratada como obra pela mesma instituição; ou seja, o procedimento é incorporado sob seu registro material, o que não deixa de ser uma forma para a instituição de solucionar sua demanda anterior, de receber uma obra em troca do dinheiro pago. A jogada da Fundação, entretanto – assim como as ações do artista – também produz como consequência um esgarçamento da própria concepção de arte, que é justamente o desejo que Ramos expressa em seu texto.

Figura 1: Federico Manuel Peralta Ramos, *Carta ao Sr. James Mathias, da John Simon Guggenheim Memorial Foundation*, 14 de junho de 1971. Fundação Guggenheim, Nova York.



La beca se me había otorgado como pintor, entonces provoqué una serie de situaciones con este dinero (u\$s.3.500.-)

En primer lugar compré un cuadro de Josefina Robirosa en m\$ñ.400.000.- y se lo regalé a mi padre, después compre un cuadro de Ernesto Deira en m\$ñ.200.000.- se lo regalé a mi madre y para terminar compré un cuadro de Jorge de La Vega para mí en m\$ñ.300.000.--Lo que importa el total.

Durante estas dos temporadas se me dió oportunidad de trabajar como Showman, 2 temporadas en programa de T.V. de Tato Bores, Canal 11 de Buenos Aires y durante este período grabé un disco para Columbia, titulado "Soy un pedazo de atmósfera".

Espero que estas líneas sean comprendidas en su debida forma y con ella acompaño el certificado que me enviaron, firmado.

Saluda a Ud. afectuosamente.

Federico Manuel Peralta Ramos

Vicente Lopez 1864
Buenos Aires
República Argentina

Fonte: Yorokobu. Disponível em: <<https://www.yorokobu.es/peralta-ramos/>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

Outro artista cujas obras encarnam sua experiência de vida e abordam a ideia do artista como trabalhador é Tehching (Sam) Hsieh. Em *One year performance, 1980-1981 (Time Clock Piece)* [*Performance de um ano, 1980-1981 (Peça Relógio-Ponto)*] (fig. 2), durante exatamente um ano, o artista colocou-se a obrigação de “bater cartão” em um relógio-ponto em seu estúdio, todos os dias, a cada hora cheia, estando uniformizado; cada vez que o fazia, tirava uma única foto de si mesmo, e juntas as imagens compuseram um vídeo de seis minutos (fig. 3).

Figura 2: Tehching Hsieh, *One year performance, 1980-1981 (Time Clock Piece)*, 1980-1981. Performance. Tate, Londres, Inglaterra.



Fonte: Fact. Disponível em: <<https://www.fact.co.uk/projects/liverpool-biennial-2010/tehching-hsieh-one-year-performance-1980-1981.aspx>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

Figura 3: Tehching Hsieh, *One year performance, 1980-1981 (Time Clock Piece)*, 1980-1981. Fotografias. Tate, Londres, Inglaterra.



Fonte: Fact. Disponível em: <<https://www.fact.co.uk/projects/liverpool-biennial-2010/tehching-hsieh-one-year-performance-1980-1981.aspx>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

Antes de iniciar a performance, Hsieh raspou a cabeça, assim, o crescimento de seu cabelo mostra nas imagens a passagem do tempo. Mas podemos perceber também, desse

modo, que todo o seu corpo está *trabalhando* – o trabalho permeia toda a vida. O ato de registrar como um trabalhador todas as suas horas vividas não deixa de ser um prenúncio da produtividade incessante do neoliberalismo; ao mesmo tempo, contudo, podemos entender o gesto de Hsieh pelo caminho inverso: sendo ele artista, poderíamos dizer que sua vida não é tomada pelo trabalho, entendido por esse viés, mas, ao contrário, que seu trabalho é a vida (como afirmou Peralta Ramos). Sendo ele um artista pouco reconhecido naquele momento e um imigrante ilegal nos Estados Unidos, podemos nos perguntar também em que medida o registro pelo relógio-ponto, especialmente atentando para o fato de que se encontrava em seu estúdio, não pode ser interpretado, igualmente, como uma declaração de sua condição de artista-trabalhador, que perdura, apesar dessa situação, justamente porque a arte não requer os protocolos das outras atividades laborais para acontecer. Nesse sentido, é interessante ainda o fato de que Hsieh solicitava todos os dias a alguém que assinasse seu cartão de ponto; segundo ele, fazia-o para evitar suspeitas de trapaça²⁵, mas podemos levantar a hipótese de que essa assinatura pode do mesmo modo significar simbolicamente uma inserção social desse trabalho-não-trabalho, pelo testemunhar do outro.

O artista empreendedor e o artista-etc

O sociólogo Pierre-Michel Menger propõe-nos, sem espaço para otimismo, que a atividade do artista parece surgir, ironicamente, como precursora das formas flexíveis de emprego e de combinações múltiplas de atividades, devendo ser compreendida

[...] como a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo. Longe das representações românticas [...] seria agora necessário olhar para o criador como uma figura exemplar do novo trabalhador [...]. Nas representações actuais, o artista é quase como uma encarnação [*sic*] possível do trabalhador do futuro, é quase como a figura do profissional inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias, intrinsecamente motivado, que vive numa economia da incerteza, e mais exposto aos riscos de concorrência inter-individual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais.²⁶

Nesse cenário, a reputação do artista é seu capital:

²⁵ REZENDE, Diogo. Passando o tempo: considerações sobre arte/vida na obra de Tehching Hsieh. *Performatus*, ano 4, n. 16, jul. 2016. Disponível em: <<https://performatus.net/estudos/tehching-hsieh/>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

²⁶ MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Ed., 2005, p. 8-9.

A reputação é ao mesmo tempo um capital acumulável que confere ao seu detentor um poder para orientar as suas escolhas de projecto e equipa, um sinal necessário para o consumidor quando ele não pode conhecer o conteúdo da obra [...] e um elemento de identificação do qual a comunidade profissional se serve [...] para organizar os seus projectos e diminuir a incerteza dos resultados.²⁷

A entidade “artista” estaria tornando-se, assim (como os demais indivíduos no neoliberalismo), cada vez mais similar a uma empresa, na qual o artista tem de ser “empreendedor de si mesmo”. Mas defender que esse destino abarcaria o “ser artista” em sua totalidade seria desconsiderar a força política transgressora da arte, ainda que ela se manifeste na complexa relação dialética com as condições de vida postas no presente. Pois, junto à demanda de serem reconhecidos como trabalhadores nessa sociedade, em oposição à marginalização e desvalorização do trabalho com arte que intensifica a precariedade de suas condições materiais de vida, o que muitos artistas reivindicam é também que seu trabalho seja reconhecido *em sua lógica interna própria*, que é oposta, como vimos, à lógica capitalista e neoliberal da produtividade e do consumo.

Sempre houve uma negociação feita entre a liberdade de criação e a sobrevivência do artista imerso na sociedade; entretanto, não se pode tomar essa “liberdade” como se pudesse ser desvinculada de toda demanda externa: “A liberdade de criação do artista, como qualquer outra, não tem nada a ver com a liberdade num sentido idealista [...]. Acha-se, como t \acute{o} da [*sic*] liberdade concreta, numa unidade dialética com a necessidade [...]”²⁸. Os artistas que buscam resistir ao papel do “profissional empreendedor” vivem, portanto, em constante tensionamento, tanto com o próprio campo artístico, quanto com as demais forças institucionais, políticas e econômicas que regem a sociedade na qual está imerso.

Talvez, aqueles que melhor assumam esse paradoxo possam ser chamados de “artistas-etc”, como define Ricardo Basbaum, na medida em que se propõem a pensar o papel do artista não “como funcionário do circuito, que apenas produz a obra para entrar no mercado”, mas sim como alguém capaz de intervir e exercer papéis em diversos campos do sistema das artes, melhor negociando as condições sociais e econômicas de sua atividade, com o entendimento de que “a obra de arte é sim algo de produção material, mas também de produção crítica, histórica e teórica”²⁹. Segundo Basbaum, “O ‘artista-etc’ traz ainda para o primeiro plano conexões entre arte&vida (o ‘an-artista’ de Kaprow) e arte&comunidades,

²⁷ Ibidem, p. 46.

²⁸ VÁZQUEZ, 1965, p. 233.

²⁹ BASBAUM, Ricardo. Sobre o et cetera: entrevista com Ricardo Basbaum. *Revista Beira*, n. 2, 9 out. 2016. Entrevista a Duda Kuhnert. Disponível em: <<https://medium.com/revista-beira/entrevista-com-ricardo-basbaum-85bbb4f0cea9#hjlvi6li>>. Acesso em: 31 maio 2018.

abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento.”³⁰ O “an-artista” de Allan Kaprow é aquele que opera, em última instância, em uma dialética “arte-não-arte”. O que Kaprow define como “não-arte” é “tudo o que não tenha ainda sido aceito como arte, mas que tenha atraído a atenção de um artista com esta possibilidade em mente”, de forma que os defensores da não-arte operem “fora da aura dos estabelecimentos de arte, ou seja, em sua mente, nos domínios do dia-a-dia ou na natureza”³¹. Eles devem, contudo, segundo o autor, manter “os estabelecimentos de arte informados de suas atividades, para deflagrar as incertezas, sem as quais seus atos não teriam sentido”, colocando em movimento, desse modo, a dialética “arte-não-arte”³².

Não é, afinal, apenas compreendendo diferentes papéis do campo (curadoria, crítica de arte, etc.) como artista que este pode intervir em suas condições de trabalho. Ao estender também seu campo de atuação a um universo que não é de antemão da arte, o artista cria a cada vez novas tensões com seu sistema, que tem de adaptar-se, ainda que nesse processo possa por vezes adaptar igualmente as formas de tensão a formas passíveis de institucionalização e venda.

Considerações finais

Certamente existem inúmeras concepções filosóficas, sociológicas e econômicas (entre outras áreas) a respeito do que significam termos como “trabalho” e “profissão”, e não poderíamos contemplar a todas. Buscamos alguns conceitos paradigmáticos e/ou que julgamos contribuir com a discussão relacionada ao fazer artístico e ao campo da arte. Nesse sentido, é relevante a diferenciação entre a ideia de trabalho como atividade humana na qual cada um pode se reconhecer enquanto sujeito e uma noção de trabalho que distancia o sujeito do que ele mesmo produz. A arte, como vimos, pode ser tomada como mercadoria ou bem de consumo que gera distinção simbólica, participando da lógica de produção capitalista ou da manutenção do poder hegemônico. As políticas públicas voltadas à arte no Brasil, que seguem principalmente a lógica do mecenato, reafirmam essa visão. Contudo, o trabalho artístico não pode ser compreendido inteiramente por esse viés, já que, no seu modo de criar, produz constantes tensionamentos com essa tendência mercadológica. Ainda, entendemos que o sistema socioeconômico e político implementado com o neoliberalismo, que associa a noção

³⁰ Idem. Amo os artista-etc. In: MOURA, Rodrigo (org.). *Políticas institucionais, práticas curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

³¹ KAPROW, Allan. A educação do a-artista. *Malasartes*, n. 3, Rio de Janeiro, 1976, p. 34.

³² Ibidem.

de “trabalho” a uma demanda por crescente produtividade, produz também modos particulares de subjetivação que levam essa demanda a outras esferas da vida, extrapolando o tempo laboral, o que complexifica ainda mais as relações da arte com tal ideia de trabalho. Pois, tanto quanto a figura do artista pode ser em alguns casos compreendida como exemplo do “empreendedor de si”, também pode ele *empreender* batalhas contra a “racionalidade” neoliberal, questionando tal visão de mundo e esgarçando os limites de seu próprio campo com a prática artística.

Em suma, o artista sempre estará respondendo a interesses diversos e muitas vezes opostos: sejam os seus próprios, compostos por necessidades vitais, posicionamentos políticos, concepções de arte..., ou os externos, ligados geralmente ao sistema capitalista neoliberal, mas igualmente, de modo específico, a um sistema das artes (composto por seus diversos agentes) que, ao menos no Brasil, também luta a seu modo para sobreviver. Portanto, no atual cenário, o artista não pode reivindicar uma total liberdade e autonomia de seu trabalho, sem dessa forma abdicar do direito de regular as condições sociais e econômicas de sua atividade e, conseqüentemente, de determinar seus significados e efeitos como sujeitos sociais. Nesse sentido, podemos propor que “ser artista” está ligado a uma duplicidade muitas vezes paradoxal: a de tomar a *profissão* ao mesmo tempo como o “professar de um modo de ser” e como o “trabalho para obtenção dos meios de subsistência”.