

“VAGA-SE”: O ARTISTA E O TRABALHO NA SOCIEDADE NEOLIBERAL

“VAGA-SE”: ARTISTS AND LABOR IN NEOLIBERAL SOCIETY

Marina Jerusalinsky / UERJ

RESUMO

Este artigo relata a realização de ações artísticas que consistem em um processo de contratação, pela artista, de indivíduos em situação de desemprego para vagas de não-trabalho. Cada contratado pode não-trabalhar da forma que desejar, durante o tempo que considerar justo em função do valor oferecido, sendo acompanhado pela artista, que tem de realizar, em uma inversão dos papéis contratante-contratado, aquilo que este deseja. A proposta é apresentada como acontecimento, que se insere em um contexto social e a partir do qual a artista reinventa sua própria vida, e não como representação. A investigação teórica, articulada à prática, propõe uma análise crítica do envolvimento dos indivíduos com o trabalho na sociedade neoliberal e das relações do artista com o mundo do trabalho, refletindo sobre a especificidade do trabalho de criação e como pode operar politicamente.

PALAVRAS-CHAVE: Trabalho e não-trabalho; neoliberalismo; ações participativas; políticas do trabalho artístico.

ABSTRACT

This article reports the development of artistic actions, which consist in a hiring process, made by the artist, of unemployed individuals to non-work vacancies. Each hired person can not-work as he or she desires, during the time he or she may consider it faire in comparison to the offered money. In that duration, the individuals are accompanied by the artist, who has to accomplish, inverting the roles hirer-hired, whatever the other desires. This proposal is presented as an event, that inserts itself in a social context and from which the artist reinvents her own life, not as representation. The theoretical investigation, articulated to the practice, proposes to critically analyze the individual's involvement with labor in contemporary neoliberal society and the artist's relations to the labor world, reflecting on the specificity of creative work and how it can politically operate.

KEYWORDS: *Work and non-work; neoliberalism; participatory actions; politics of artistic work.*

Vaga-se

Venho trabalhando desde 2013 com ações participativas que propõem contato direto com o público e são realizadas em espaços urbanos. Esses trabalhos tiveram como ponto de convergência o interesse de investigar situações da vida nas quais podemos nos deparar com um “vazio do tempo”: situações que não são acontecimentos em si mesmas, mas sim estados existentes pela falta ou ausência, e nas quais há implicação da subjetividade – ou seja, o encontro com esse “vazio” se dá, eminentemente, de forma subjetiva. As situações que explorei ao longo desses anos foram a espera (tomada em sua dimensão afetiva) e o não-trabalho, que não foram escolhidas ao acaso: tomei como ponto de partida momentos de minha própria vida nos quais me deparei com esses vazios, criando, na busca de reelaborá-los subjetivamente por meio de e em conjunto com o outro, maneiras de vivê-los de forma compartilhada. A segunda situação, que irei relatar neste artigo, partiu da experiência que tive de ficar sem trabalho, por diversas circunstâncias, durante um período de 6 meses. Esse momento, além das questões subjetivas que suscitou, me levou a questionar o lugar do desempregado na sociedade e o papel do artista em relação ao mundo e ao mercado de trabalho hoje.

Na sequência do citado período, deparei-me com uma seleção de Mestrado e decidi que iria propor uma pesquisa que tratasse, justamente, daquela situação; além disso, queria seguir operando com uma arte de ação de caráter participativo. Então, reinventando minhas próprias circunstâncias em um processo de pensamento satírico sobre o “mundo do trabalho”, cheguei à seguinte conclusão: ao conceber a proposta de realizar ações artísticas participativas que tratem da situação de estar sem trabalho, passei a estar, em tese, inserida no mundo do trabalho, afinal, como artista, ao ter uma ideia também estou trabalhando. Seguindo esse raciocínio, entendi que precisaria, para usar os termos recorrentes nesse mundo, de “recursos humanos” para produzir minha obra, já que meu objetivo era atuar no âmbito da arte participativa; assim, precisava atrair os candidatos, o que, como em todo bom processo seletivo, seria feito por meio de anúncios. A função dos contratados seria, obviamente, não trabalhar, pois era dessa situação que queria tratar em meu projeto. E quem estaria qualificado para exercer uma função como essa? Qualquer pessoa atualmente sem trabalho, oras. Portanto, esse seria o único pré-requisito e todos os candidatos nessa condição seriam aceitos. Cada

contratado poderia, com minha plena confiança, não-trabalhar da forma que considerasse melhor, mas como buscava o contato direto entre artista e participantes da obra, eu iria vivenciar todas as atividades e inatividades durante esse período junto com eles. Ainda, ao iniciar o Mestrado, passei a receber uma bolsa de pesquisa no valor de R\$ 1500, ou seja, R\$ 50 por dia, os quais ganhava com a condição de me dedicar exclusivamente a ela. Ora, já que para receber a bolsa não podia trabalhar e dado que minha pesquisa consistia nesse momento também em não trabalhar, cheguei à conclusão de que R\$ 50 por dia é a quantia que recebia para não trabalhar e, portanto, nada mais justo do que repassá-la aos contratados; mas, como não queria presumir o valor que cada um confere a seu não-trabalho, pedi que definissem o tempo que consideravam justo não-trabalhar por esse valor, entre 1 segundo e 24 horas.

Primeiro elaborei o anúncio (fig. 1), que foi divulgado com panfletagens no centro de São Paulo e em sites de vagas de trabalho. Considerei importante apresentar a proposta apenas em entrevista, onde teria um contato pessoal com os candidatos, porém, não queria fornecer informações falsas para atraí-los. Assim, as palavras foram escolhidas de maneira a dizerem ao mesmo tempo uma verdade e uma mentira, permanecendo abertas à interpretação.

CONTRATA-SE
PARA EXPERIÊNCIA DE UM DIA

VAGAS COM DIVERSAS
POSSIBILIDADES DE ATUAÇÃO
FLEXIBILIDADE DE HORÁRIO
E JUSTA REMUNERAÇÃO

– PRÉ-REQUISITO –
ESTAR ATUALMENTE SEM TRABALHO

INTERESSADOS/AS EM AGENDAR ENTREVISTA
ENTRAR EM CONTATO PELO E-MAIL

vaga.se.mj@gmail.com

Figura 1: Anúncio criado pela artista, 2016

Para o agendamento das entrevistas, criei o endereço de e-mail que consta na imagem: vaga.se.mj@gmail.com. Ao lado de minhas iniciais, incógnitas até o momento, ofereciam-se vagas, mas também vagava-se o tempo. “Vaga-se” é o verbo-substantivo que passou a guiar a ação. Pois “não trabalhar” tratava-se de ocupar uma vaga, preencher um lugar vazio, por um ensejo, e também lidar com a ausência de trabalho, o tempo desocupado, o ócio, a deriva...

Ao mesmo tempo em que procurei inverter a lógica das típicas relações de trabalho atuais nas vagas oferecidas, tanto pela função exercida quanto pelo deslocamento das posições subjetivas que comumente estão presente nelas – como a obrigação, a subordinação, a demanda por produtividade, etc. –, busquei também criar uma rede de relações de *trabalho* que invertissem essa lógica por não serem regidas pelo dinheiro. Portanto, estabeleci “trocas de trabalhos” com algumas pessoas que me ajudaram ao longo do processo, por exemplo, distribuindo panfletos. Uma pessoa que teve um envolvimento maior foi Miriam, uma profissional de Recursos Humanos (RH) com quem fiz esse tipo de escambo para que me ajudasse na realização das entrevistas com os candidatos. Miriam era uma psicóloga existencialista de 58 anos; tinha mais de 20 de experiência com recrutamento e seleção para empresas, mas estava desempregada. Antes das entrevistas, leu alguns de meus textos e enviou-me estas observações:

Estou quase terminando de ler o seu percurso pela academia, pela arte e pela vida.
Sua escrita intimista e a minha leitura absorta me remeteram às várias realidades que você descreve, escreve, és, crê, vê.
Me vi inserida no projeto, pensando qual seria o meu lugar? Sujeito, objeto, instrumento, meio, fim?
Seu trabalho sobre o não trabalho e o meu trabalho sem trabalho, sem salário, com valor?
O resultado define o valor? Que tipo de remuneração tem valor?
O tempo da espera tem valor?
O que significa isso tudo na vida?
Vontade de terminar de ler e começar a ler tudo novamente, re-ler, fazer outras perguntas, pois elas são o sabor do saber.

Cerca de 100 candidatos entraram em contato por e-mail, dos quais 27 agendaram entrevista. As conversas foram marcadas em cafés no centro da cidade e se davam de maneira informal. Apareceram pessoas de diferentes idades (de 20 a 60 anos), classes sociais e áreas profissionais, mas a maioria eram mulheres. Buscávamos primeiramente conhecer um pouco o candidato, sempre em seguida fazendo a

pergunta: “você tem tempo vago?”. Muitos declaravam que passaram a ter menos tempo vago depois de perder seu trabalho, especialmente as mulheres que tinham filhos pequenos e precisavam fazer todo o trabalho doméstico, enquanto outros sentiam que o tinham em demasia. Então apresentávamos a função a ser exercida, seguindo as seguintes regras:

1. Jamais dizer o que significa "não trabalhar"; isso deve ser interpretado pelos candidatos, que poderão escolher como e onde na cidade desejam fazê-lo.
2. Não informar que se trata de um trabalho artístico, pois a proposta não deve ser compreendida como representação, e sim como acontecimento da vida.
3. Quando questionada sobre o motivo da proposta, a artista poderá responder com elementos sinceros, procurando omitir o fator "arte".
Exemplos:
 - dizer que passou um período desempregada e agora que recebe uma verba para não trabalhar quer compartilhar o tempo de não-trabalho com outras pessoas;
 - afirmar que faz tal proposta porque gosta de criar novas experiências para vivenciar com outros;
 - em último caso, responder ao modo de Bartleby, O Escrivão: “isso prefiro não informar”.
4. Deixar claro que o contratado estará *em convívio* com a artista, e não sob sua observação, e que suas ações e falas não estarão sendo registradas durante o não-trabalho.

Sobre os pontos 2 e 3, à intenção de realizar uma ação que pudesse inserir-se em um contexto social mais como dado concreto e real do que como ficção, uniu-se o desejo de operar com uma espécie de “poética do absurdo”, capaz de levantar questionamentos sobre o que está ou não dentro de uma suposta normalidade. Claro que os participantes da proposta conferiram outros significados a esta para lhe dar um sentido (não absurdo): alguns consideraram que poderia se tratar de algo relacionado à cultura, ou imaginaram que seria uma pesquisa (não necessariamente acadêmica), ou então algum tipo de ação social, ou simplesmente cogitaram que eu quisesse companhia para passar o tempo. Contudo, a dúvida persistia e, com ela, certa suspensão do acontecimento. Além disso, interessava-me que pudesse emergir essa diversidade de significações, o que apenas poderia ocorrer caso eu não lhes fornecesse uma explicação única e categorizante. Afinal, não seriam também verdade todas aquelas definições? Como afirma o artista Allan Kaprow,

Não faz diferença se isso for chamado ativismo, crítica social, molecagem, auto-promoção ou arte. Quando a arte é apenas uma das facetas que esta situação pode assumir, ela perde seu status privilegiado e se torna, por assim dizer, algo que vem escrito nas letras pequenas (KAPROW, 1976, p.36).

Nesse texto, Kaprow está defendendo o que ele define como uma “não-arte”: “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”, mas mantendo “os estabelecimentos de arte informados de suas atividades, para deflagrar as incertezas, sem as quais seus atos não teriam sentido”, já que a “dialética arte-não-arte é essencial” (KAPROW, 1976, p. 34). Assim, procurei operar nessa dialética “arte-não-arte”: nas entrevistas, escolhi suprimir o rótulo “arte”, conferindo importância ao imprevisível que poderia surgir da situação proposta justamente pela omissão dessa característica, partindo do princípio que qualquer um, artista ou não, poderia fazê-la; durante o não-trabalho, entretanto, permitia-me falar sobre essas questões, quando perguntada, já que desejava estabelecer uma relação mais pessoal com os contratados e não vê-los apreensivos, mas ainda assim, apresentava a ação como uma experiência proposta por alguém que era artista e que compreendia essa experiência como trabalho artístico, e não como um *meio* para a criação posterior de uma obra. Nesse sentido, e como apontado na regra 4 das entrevistas, meu objetivo durante o não-trabalho era de fato *não trabalhar* junto com o candidato, e não observar seu comportamento ou coletar qualquer material; portanto, não falarei sobre as *experiências* desse momento, limitando-me a apontar algumas informações gerais: dos indivíduos entrevistados, 14 compareceram ao não-trabalho no dia marcado; encontrei-os em locais diversos, como parques, shoppings, cafés ou instituições culturais, e a duração variou entre 40 minutos e 8 horas. Para compartilhar essas ações com um público mais amplo, ou “manter as instituições da arte informadas”, como diz Kaprow, elaborei três “formas”, calcadas na palavra (oral e escrita), assim como as experiências de não-trabalho. Primeiro elaborei uma “performance-não-performance”, realizada em dois espaços culturais, que consistia em estabelecer uma conversa com pessoas aleatórias do público, sem que soubessem que eu estava apresentando um trabalho, contando sobre as diversas etapas de desenvolvimento das ações; ao final, afirmava: “a última etapa do não-trabalho foi

não fazer uma performance aqui hoje”; o que colocava, obviamente, a conversa como performance, porém em um processo de autonegação, integrando a continuidade de um suposto “não-trabalho”. A segunda forma foi a criação de cartões de ponto, que chamei de *Contra-pontos* (fig. 2); para tal, enviei previamente as imagens dos cartões para que os participantes aprovassem sua circulação e pedi que me enviassem, caso desejassem, um pequeno comentário sobre a experiência, que seria incluído no campo “Observações”. Àqueles que não o fizeram, enviei frases minhas para aprovação e inclusão nesse campo. Assim, cada cartão apresenta algo de subjetivo, que foi seu ou nosso desejo compartilhar.

CARTÃO DE PONTO						
Nº 10		CONTRATANTE Marina J.				
NOME DO CONTRATADO Janaina F.						
MÊS junho				ANO 2017		
FUNÇÃO não trabalhar						
1ª QUINZENA						
DIA	LOCAL DE NÃO-TRABALHO	MANHÃ		TARDE		TOTAL
		ENTRADA	SAÍDA	ENTRADA	SAÍDA	
1						
2						
3						
4						
5						
6	Pinacoteca do Estado de SP			15:05	15:15	02:40
	linha 4 amarela do metrô			15:16	15:30	
	Museu de Arte de São Paulo			15:35	17:05	
	café Starbucks			17:07	17:45	
7						
8						
9						
10						
11						
12						
13						
14						
15						
OBSERVAÇÕES						
<p>Outra pessoa, B., que deveria ter nos encontrado na estação de metrô, não quis não-trabalhar pois estava chovendo. De acordo com ela, não há lugares na cidade onde se pode ir sem tomar chuva.</p> <p>vaga.se.mj@gmail.com</p>						

CARTÃO DE PONTO						
Nº 11		CONTRATANTE Marina J.				
NOME DO CONTRATADO Maira S. C.						
MÊS junho				ANO 2017		
FUNÇÃO não trabalhar						
2ª QUINZENA						
DIA	LOCAL DE NÃO-TRABALHO	MANHÃ		TARDE		TOTAL
		ENTRADA	SAÍDA	ENTRADA	SAÍDA	
16						
17						
18						
19						
20	centro de São Paulo			13:40	16:00	02:20
21						
22						
23						
24						
25						
26						
27						
28						
29						
30						
OBSERVAÇÕES						
<p>Não trabalhar foi viver a cidade, olhar para ela sem pressa, prestar atenção nos detalhes, nas pessoas e até ter noção do número de refugiados que a cidade recebeu, que é bem maior do que imaginava.</p> <p>vaga.se.mj@gmail.com</p>						

Figura 2: Marina Jerusalinsky, *Contra-pontos nº 10 e 11, 2018*
 Impressão sobre papel

Os cartões foram então inseridos, por pessoas a quem pude ter acesso, em máquinas de ponto (ao seu lado, na parede, ou nela mesma) em diversos locais de

trabalho na cidade de São Paulo, justamente buscando agir como contrapontos ao registro do tempo laboral. A terceira forma, finalmente, foi a criação de um site, www.vaga-se.com, que entendo como uma maneira de compartilhamento em rede, que não requer a validação institucional para ocorrer.

Como experiência de não-trabalho, ainda – e sem romper as regras que criei para mim mesma –, posso falar de outra “negação”: o não-trabalho que *não* ocorreu. Apesar da grande maioria ter aceitado preencher as vagas, alguns candidatos não o fizeram. Houve quem tenha dito não ter interesse em realizar nada que não fosse contribuir com seu currículo. Outros concordavam com o não-trabalho em entrevista e logo após desistiam, afirmando que, ainda que estivessem *sem trabalho*, não tinham *tempo para não trabalhar*. Mesmo entre aqueles que marcaram um dia de não-trabalho comigo, houve quem *não* tenha comparecido para não trabalhar (me levando a empreender buscas intrigantes). Todos esses exemplos são interessantes para pensar o quanto se pode não-trabalhar tomando o não-trabalho como compromisso; afinal, não seria este próprio ao trabalho? Acontece que há, de fato, um trabalho no não-trabalho; e minha proposta, longe de promover clara separação entre essas duas instâncias, aponta para suas intermitentes sobreposições. Mas ela também aponta para o vazio, para a ausência de um trabalho que provê a inserção social. Isso seguramente nos leva a perguntar em que consiste o que é chamado de trabalho em nossa sociedade e nos remete, ainda, à noção de valor: qual trabalho tem valor? ou qual o valor do não-trabalho? As perguntas de Miriam seguem ressoando aqui: “O resultado define o valor? Que tipo de remuneração tem valor?”. Outra participante, Tatiana, escreveu-me após a experiência de não-trabalho:

Desculpa a demora em escrever, sinceramente eu esqueci!
Acho que isso foi até um tanto sintomático deste momento do "sem trabalho", escrevo entre aspas porque a cada dia percebo o quão cansada e sobrecarregada me sinto neste período.
Percebo o quanto de atividades antes divididas em casa assumi só para mim, por várias razões entre elas o tempo (teórico né?), a culpa (eterna companheira) e para atender solicitações dos outros já que estou sem fazer nada né?
Do nosso encontro fiquei pensando e muito, em como posso calcular esse tempo, o que é meu tempo e o que é o tempo dedicado ao outro....qual deles posso pedir uma compensação, um algo em troca....
Como desempregada (formal) não me vejo sem projetos de trabalho e produção mas percebo a dificuldade que tenho em me organizar neste "tempo" e atender a todas as expectativas e angústias,

acredito que sejam o maior recheio destes momentos já que esse tempo vazio de produção remunerada causa um grande impacto quando chegam as contas, o que leva à angústia de não ter como pagar e assim a culpa por sobrecarregar financeiramente os outros. Aí percebi que a questão não é o tempo e sim o dinheiro, longe de mim fazer discurso anticapitalista, mas a realidade é que ter um tempo pouco produtivo financeiramente pode ser super estressante, e por isso ter este tempo pode trazer a culpa e a ansiedade como consequência porque não sei bem o que fazer com ele.

[...]

Poderia ficar aqui pensando horas... e pensar não seria uma forma produtiva do meu tempo? Mas quem vai validar e valorizar isso?

Sua reflexão traz questionamentos que eu mesma me coloco com essas ações. O valor conferido ao não-trabalho, ou a um trabalho (mental, doméstico...) pelo qual não somos remunerados, está intrinsecamente ligado às formas de se viver e relacionar em nossa sociedade, que seguem as demandas do mercado: produtividade e competição. Segundo Karl Marx (1984), o trabalho produtivo na sociedade capitalista é aquele que gera mais-valia, ou seja, que produz um valor excedente que será apropriado pelo capitalista – o que se aplica tanto à produção material quanto imaterial, como a do setor de serviços. Alguns trabalhos, contudo, que não geram mais-valia e, portanto, são improdutivos, podem contribuir indiretamente para aumentar o valor do capital, como os processos de circulação das mercadorias, por diminuir o tempo e o custo dessa etapa, intensificando, assim, a produtividade. Isso explica por que determinados trabalhos, que não geram mais-valia nem contribuem para o aumento da produtividade, são condenados à desvalorização social. Sabemos, contudo, que até determinado momento na história da humanidade, a lógica da produção permaneceu eminentemente restrita ao tempo laboral; ou seja, existia certa definição na vida cotidiana entre o tempo dedicado ao trabalho (e, conseqüentemente, à produtividade) e o tempo livre ou de lazer, quando se poderia *supostamente* usufruir dos bens que o trabalho havia produzido. Contudo, como apontam os autores Pierre Dardot e Christian Laval (2016), o neoliberalismo, que vem sendo implementado no mundo desde a década de 1970, provoca mudanças profundas nesse modo de vida. Este, segundo os autores, baseia-se na “livre concorrência” e na intensificação da produtividade, da mesma maneira que o liberalismo clássico, mas difere-se deste principalmente em dois pontos. O primeiro é que, em oposição ao *lassaiz-faire* do liberalismo, o neoliberalismo compreende que o Estado possui uma função importante para o próprio funcionamento do capitalismo e, portanto, deve integrar-se na mesma lógica

de mercado que as demais instituições e garantir, por meio de políticas econômicas, educacionais, de segurança, etc., a integração dos indivíduos a esse modelo socioeconômico. O segundo, em parte já apontado no primeiro, é o entendimento de que as mudanças na economia 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, eles 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 o indivíduo a incorporar 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”. Tais mecanismos são também chamados por Suely Rolnik de “políticas de subjetivação”. A autora diz que “cada regime [social e político] depende de uma forma específica de subjetividade para sua viabilização no cotidiano de todos e de cada um”; no entanto, no regime neoliberal,

[...] a estratégia de subjetivação, de relação com o outro e de criação cultural adquire uma importância essencial, pois [...] é, fundamentalmente, das forças subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação, que este regime se alimenta, a ponto de ter sido qualificado mais recentemente como “capitalismo cognitivo” ou “cultural” (ROLNIK, 2006, p. 3-4).

Nesse sentido, também as forças produtivas dos artistas são frequentemente incorporadas pelo neoliberalismo, por meio de políticas de subjetivação ou mesmo da necessidade de sobrevivência que lhes demandam ser “empreendedores de si mesmos” (DARDOT, LAVAL, 2016) e os levam a buscar a validação do mesmo sistema ao qual amide suas obras, ao menos inicialmente, se opõem. Enquanto nos anos 1960 e 1970 os movimentos culturais que problematizaram o regime disciplinar e fordista em curso na época, reivindicando uma “subjetividade flexível”, acompanhada pela liberdade de criação e experimentação, colocaram em crise o modo de subjetivação dominante (ROLNIK, 2006), por outro lado, duas décadas depois tais condições se consolidaram; a liberdade de experimentação passou a ser não apenas acolhida, como também “insuflada, celebrada e frequentemente glamourizada” (ROLNIK, 2006, p. 4), tendo como consequência que

O “capitalismo cognitivo” ou “cultural”, inventado justamente como saída para a crise provocada pelos movimentos dos anos 1960/70, incorporou os modos de existência que estes inventaram e apropriou-se das forças subjetivas, em especial da potência de criação que então se emancipava na vida social, a colocando de fato no poder. Entretanto, hoje sabemos que se trata aí de uma operação micropolítica que consiste em fazer desta potência, o principal combustível de sua insaciável hipermáquina de produção e acumulação de capital [...]. (ROLNIK, 2006, p. 5).

De acordo com a autora, a diferença entre a “subjetividade flexível” pregada pelos movimentos dos anos 1960 e 1970 e a incorporada pelo capitalismo neoliberal especialmente desde 1990 “está na estratégia de criação de territórios e, implicitamente, na política de relação com o outro”. O que está em curso hoje, segundo ela, é uma “anestesia da vulnerabilidade ao outro”, que se torna então um mero “objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas” (ROLNIK, 2006, p. 2). Em resposta a esse cenário, vêm surgindo diversas formas de criação artística que buscam, de maneira inversa, como afirma Rolnik, “[...] construir territórios com base nas urgências indicadas pelas sensações – ou seja, os sinais da presença do outro em nosso corpo vibrátil” (ROLNIK, 2006, p. 10). Para que a relação com o outro e a ideia de “alteridade” na obra não se torne apenas mais uma mercadoria consumível com roupagem de “arte política”, diversos artistas procuram *tratar* também o próprio campo artístico, buscando diferentes formas para a existência sensível da obra. Muitos o fazem com proposições que visam criar primordialmente experiências, ou “formas de vida” distintas das propaladas pelo capitalismo neoliberal. Contudo, como afirma o filósofo Jacques Rancière, há que se ter o cuidado, na realização de tais obras, de não buscar apenas o consenso – do público com o qual se está relacionando e do próprio campo artístico – já que este “tende a transformar todo conflito político em problema que compete a um saber de especialista ou a uma técnica de governo [... e] tende a exaurir a invenção política das situações dissensuais” (RANCIÈRE, 2005). Para Rancière, a arte opera politicamente em sua forma sensível, por um paradoxo – ou “indecidível”, em suas palavras – que se expressa em um duplo movimento: a promessa da arte de fundação de uma nova forma de vida, ou de “um povo por vir” é feita, por um lado, por afirmar-se como arte e, por outro, por afirmar-se como outra coisa que não arte:

Por um lado a arte promete [um povo] em virtude da resistência que a constitui, em razão da sua distância das outras formas da experiência sensível. [...] É porque ela não quer nada, porque ela é

exterior ao mundo do pensamento e da vontade que comandam, porque ela é, em suma, “inumana”, que a estátua é livre e prefigura uma humanidade liberta como ela das amarras do querer que oprime.

Mas a perspectiva logo se modifica e o paradoxo se apresenta de forma inversa: [...] o que a estátua promete é um futuro em que, novamente, as formas da arte não serão mais distintas das formas da política, nem das formas da experiência e da crença comuns a todos. A “resistência” da arte promete um povo na medida em que promete sua própria abolição, a abolição da distância ou da inumanidade da arte. A arte ganha como objetivo sua própria supressão, a transformação das suas formas em formas de um mundo sensível comum. (RANCIÈRE, 2007).

Sua potência política, portanto, estaria na permanente tensão entre esses opostos, que nunca pode ser totalmente superada. Dessa forma, Rancière critica a arte que procura tanto criar representações para a política quanto colocar-se como substituição literal dos laços sociais, pois nesta, segundo ele, “tudo se passa [...] como se a tentativa para ultrapassar a tensão inerente à política da arte conduzisse ao seu contrário, isto é, à redução da política ao serviço social e à indistinção ética” (RANCIÈRE, 2005).

O curador e crítico de arte Ronaldo Brito estabelece uma conversa com as afirmações de Rancière ao apontar que, também para ele, na arte “a transformação das linguagens não é reflexo das lutas sociais – é ela própria uma luta dentro da ordem simbólica [...] pois] na sua própria materialidade praticam a sua política, definem um posicionamento no real” (BRITO, 2001, p. 214). Ele percebe, igualmente, o movimento “indecidível” da arte de simultaneamente afirmar-se e suprimir-se enquanto tal, tendo de permanecer em constante conflito; porém, o autor coloca o debate em termos que levam em conta os processos de institucionalização da arte e o posicionamento dos artistas face a eles. Ele aponta que, no século XX, os artistas da vanguarda moderna empreenderam um projeto que “representou um esforço duplo e contraditório: matar a arte para salvá-la.” (BRITO, 2001, p. 203). Esse projeto tirou sua força de emergência da “revolta do trabalho contra seu processo de institucionalização”, que de certa forma foi uma revolta contra si mesma. Havendo sobrevivido a esse choque, entretanto, a arte “adquiria espaço próprio, precário e ambíguo, mas próprio, para atuação crítica” (BRITO, 2001, p. 204). Com a institucionalização da arte moderna, por sua vez, apresentou-se uma “resistente inadequação” da modernidade artística, que foi ao mesmo tempo incorporada pela tradição, mas não totalmente assimilada e compreendida em suas

operações verdadeiramente transgressoras. E é essa inadequação, segundo ele, que vai possibilitar uma arte contemporânea, que busca novas formas de agir política e criticamente. Sem sustentar mais “a sedutora ingenuidade de matar a arte” justamente por compreender que “ela não é apenas a produção dos artistas mas uma empresa do Sistema, um canal ideológico, uma Instituição Histórica enfim” (BRITO, 2001, p. 208), ela tende, comparativamente à arte moderna, à economia de meios de “embate imediato”, fazendo uso, inversamente, de “um raciocínio político mais fino e minucioso, estratégico [...] como nova modalidade de combate crítico” (BRITO, 2001, p. 210). Brito defende que essa arte talvez só encontre um poder expressivo na tensão da racionalidade ao seu extremo, pois

[...] recusar a racionalização é negar a própria inteligência, aceitar a condição de objeto decorativo. [...] Mas, sem levar ao extremo essa racionalidade, sem tensioná-la nos seus limites e aí confrontá-la com o seu contrário – a irrazão, a loucura – não cumpre sua não-função, a heterogeneidade que a distingue do universo do *logos*. [...] A afirmação de uma inteligência atópica, sem recuperação possível pelo Espaço da Dominação onde se exerce, confere à arte um poder negativo específico – pensar o impensável, fabricar o infabricável, ainda que o faça nos limites regulados pela própria realidade, no terreno espiritualizado da “criação”. (BRITO, 2001, p. 213-215).

A força política da arte está, portanto, no “antagonismo profundo com a produção racional serializada e seu controle técnico do tempo linear. Ou seja, um antagonismo frente à sua circulação social na qualidade de mercadoria” (BRITO, 2001, p. 215), que a coloca em constante conflito com o sistema que a engendra.

Nesse debate entra ainda a questão da *profissão* do artista (não apenas seu trabalho), já que este adota atualmente um lugar bastante oscilante (tanto porque assim lhe é imposto quanto por desejo próprio) entre a demanda de ser reconhecido como um trabalhador e a necessidade de que sua atividade possua uma forma de funcionamento muito distinta de outras atividades profissionais. As novas gerações de artistas, a partir da década de 1990, têm cada vez mais buscado o reconhecimento de sua profissão, especialmente por meio da formação universitária; cada vez mais surgem pesquisas, debates e grupos mobilizados em torno das condições laborais do artista referentes à atividade específica de produzir obras de arte, 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” (W.A.G.E., 2017, trad. nossa). 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.” (RAMOS-YZQUIERDO, ago. 2014, trad. nossa). Andrea Fraser escreve sobre a relação do artista com esse sistema laboral frente aos processos de institucionalização da arte, especialmente de práticas que ela chama de “serviços”:

Se estamos então aceitando pagamento em troca por nossos serviços, isso significa que estamos servindo àqueles que nos pagam? Se não, a quem estamos servindo e baseados em quê exigimos pagamento (e deveríamos estar exigindo pagamento?). [...] Eu diria que todos nós estamos já e sempre servindo. A prática de ateliê esconde esta condição ao separar a produção dos interesses aos quais satisfaz e da demanda a qual responde em relação ao seu consumo material e simbólico. (FRASER, 1994, p. 5).

De acordo com a artista, “liberdade subjetiva, autonomia de consciência e empoderamento da vontade própria são equiparados em proporção inversa à dependência econômica e social” (FRASER, 1994, p. 9), o que seria segundo ela um contrassenso, pois, ao reivindicarem a total autonomia de seu trabalho, os artistas estariam abdicando 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, a artista parece ir ao encontro das postulações feitas por Rancière e Brito em defesa de uma atuação política e crítica da arte (mas nesse caso, dos artistas) justamente pelos tensionamentos que pode produzir com seu próprio campo e com as condições sociais ou os modos de produção presentes na sociedade, ainda que esse conflito a mantenha em um paradoxo insolúvel.

Não sabemos como se daria a existência da arte se vivêssemos em uma sociedade completamente diferente, porém nesta, talvez o fazer artístico apenas possa de fato transgredir a ordem vigente até os limites em que a tensão que constitui seu fazer político, em parte, se dissolve, quando a obra é incorporada pelo sistema ou pelas próprias formas de vida que busca engendrar; mas há algo dessa tensão que permanece insolúvel, quando a obra é realmente transgressora, como aponta

Ronaldo Brito – e acredito que é na subjetividade que isso ocorre, naquilo que é absorvido da obra pelas pessoas. Assim, ainda que o trabalho do artista esteja imbricado em condições materiais e sociais concretas e demandas que lhe são externas, podemos também compreendê-lo como algo totalmente distinto da concepção de trabalho regida pela produtividade e pela racionalidade que existe hegemonicamente na sociedade capitalista e neoliberal, pois ele nos permite – e nos demanda – criar nossos próprios “possíveis”, estendendo aos outros, pelo contato com a obra, o convite para que também o façam. Nesse sentido, procurei com as experiências propostas tensionar, justamente, o campo do trabalho, buscando suscitar perguntas pelo vislumbre de outro “possível”, que também diz respeito ao próprio trabalho artístico: a valorização de um “trabalho” em queo que está em questão é apenas o desejo, e não a obrigação de um fazer ou a demanda por produtividade.

Referências

- BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 202-215.
- DARDOT, Pierre. LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaios sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- FRASER, Andrea. Como prover um serviço artístico. *Revista Carbono*, n. 4, dossiê, 2013.
- KAPROW, Allan. A educação do a-artista. *Malasartes*, n.3, Rio de Janeiro, 1976, p. 34-36.
- MARX, Karl. *O Capital: Crítica da Economia Política. O processo de produção do capital*. São Paulo: Abril Cultural, v. 1, tomo 2, 1984.
- RANCIÈRE, Jacques. *A política da arte e seus paradoxos contemporâneos*. Encontro Internacional Situação # 3 Estética e Política. SESC Belenzinho, São Paulo. 18 abr. 2005.
- _____. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche, Deleuze, arte e resistência*. Forense Universitária: Prefeitura de Fortaleza, 2007. Disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/94242/versions/1/seraqueaarteresisteaalgumacoisarancier.pdf>> . Acesso em: 08 abr. 2018.
- 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.
- ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. EIPCP – European Institut for Progressive Cultural Policies. Out. 2006. Disponível em: <www.eipcp.net/transversal/1106/rolnik>. Acesso em: 7 jun. 2016.
- W.A.G.E. - Working Artists and the Greater Economy. Disponível em: <www.wageforwork.com>. Acesso em: 31 ago. 2017.

Marina Jerusalinsky

Nasceu em Porto Alegre (RS) e hoje reside em São Paulo (SP). É artista, pesquisadora e educadora, graduada em Artes Visuais pela UFRGS (2013) e mestranda em Artes pela UERJ. Trabalha com arte de ação e projetos participativos, operando sempre com a palavra e a escrita. Participou de diversas exposições coletivas e uma individual, e como pesquisadora recebeu dois prêmios Destaque no SIC - UFRGS. Também integra o coletivo Camará [Arte é Educação], desde 2016.