

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
arte e política**

Experiências Estéticas do Comum

Barbara Szaniecki
ESDI/UERJ

Resumo

Arendt afirmara outrora que a ação política fora colonizada pelo trabalho. Hoje Virno considera que o trabalho se torna ação política ao configurar um “espaço público” pela captura da cooperação entre trabalhadores no seio da empresa e nas redes da metrópole. Ora esse “público” que diz respeito a interesses privados provoca o esvaziamento da política. Nesse artigo problematizamos a captura da arte pelas “Indústrias Criativas” e apontamos os Pontos de Cultura como uma alternativa a ser aprofundada.

Palavras-chave

Trabalho imaterial, arte intersticial, comum

Abstract

Arendt once stated that political action had been colonized by work, Virno says today that work becomes political action by setting up a “public space” by the capture of cooperation among workers within the company and in the networks of the metropolis. This “public” that does not relate to common things but to private interests lacks of politics: In this article we discuss the capture of the art by the “Creative Industries” and pointed out the “Points of Culture” as an alternative to be deepened.

Key-words

Immaterial labor, interstitial art, common

A distinção entre ação política (*práxis*), trabalho (*poiésis*) e pensamento (*bios theoreticus*) foi teorizada desde a Antiguidade por Aristóteles para quem a ação política é por um lado imprevisível, o que a torna distinta do trabalho que é previsível e repetitivo; e, por outro, é pública, o que a torna distinta do pensamento que é silencioso e intra-subjetivo. Hanna Arendt atualizou essa distinção para afirmar que, na era moderna sob capitalismo industrial, a ação política foi colonizada pelo trabalho. Inversamente, no capitalismo pós-industrial, Paolo Virno considera que a *poiésis* se torna *práxis* quando se transforma em atividade sem obra e supõe a “exposição ao olhar alheio” entre outras características da ação política durante séculos. Ou seja, é o trabalho na empresa que incorpora o agir na metrópole (real e virtual). Essa nova forma de trabalho é qualificada por Antonio Negri e Maurizio Lazzarato de “trabalho imaterial” e essa nova forma de capitalismo é qualificada por Yann Moulier Boutang de “capitalismo cognitivo”. Nesse contexto de expropriação globalizada das formas cognitivas, comunicativas e artísticas criadas com base na cooperação social para além da relação salarial, haveria a possibilidade de experimentações estéticas que constituam uma esfera pública não estatal: uma esfera do comum?

1. Quando a *poiésis* se torna *práxis*...

Sabemos que Marx distingue duas formas de trabalho intelectual: A atividade mental que gera mercadoria destacável do trabalho do criador tais como livros ou obras de arte é considerada “produtiva” pois produz mais valia, enquanto as atividades cuja produção é inseparável do ato produtor são tidas como “improdutivas” e pode tanto alcançar uma grandeza infinita no caso da performance do virtuose quanto cair na pequenez da servidão. Virno menciona o pianista virtuose e o mordomo inglês para exemplificar esses dois possíveis destinos da “improdutividade”. A subsunção da política no trabalho imaterial contemporâneo – trabalho onde linguagem e afeto são centrais e, portanto, é imprevisível e público – pode ser entendida pelo conceito de virtuosismo. Esse conceito se diferencia, sem totalmente se descolar, da noção de virtuose que segundo o senso comum é o artista-intérprete com capacidades excepcionais. Hanna Arendt já detectara uma inevitável semelhança da política com as artes de execução tais como dança, teatro, música entre outras que têm necessidade de uma audiência para apresentar sua virtuosidade. A ação política e a performance artística compartilham a condição de atividade sem obra e uma necessidade que é o público, ou melhor, o espaço publicamente organizado. Com base nessa percepção, Virno demonstra como o virtuosismo torna-se o protótipo não apenas das indústrias culturais da era fordista ou criativas da era pós-fordistas, mas do tipo de trabalho tendencialmente hegemônico sob o capitalismo contemporâneo que é o trabalho imaterial.

Cita como exemplo um romance onde o protagonista, profissional da comunicação, descreve os comportamentos necessários para se obter sucesso no ramo que indicam aponta a “politicidade” crescente do trabalho na indústria cultural. O caráter político do trabalho contemporâneo é relacionado ao fato de que, neste âmbito, não se produz produto ou obra separada do agir. Essa “politicidade” no seio da empresa de hoje se desdobra para além dela em uma “publici-

dade” no sentido de formação de público consumidor. Nascido das lutas dos anos 60/70 contra alienação no trabalho fabril, o virtuosismo se tornou quintessência do modo de produção pós-fordista. Isso não significa que não se produza mais objetos, mas que parte importante da realização do objeto se encontra na ação conjunta para produzi-lo, ou mesmo na ação entre subjetividades tout court. Diferentemente da fábrica de outrora, na empresa contemporânea, a atenção do trabalhador é voltada tanto para a produção do objeto, quanto para a modulação e intensificação da cooperação social. Mais do que a organização externa de vários trabalhadores individuais, o que interessa à empresa é a interiorização pelo trabalhador individual da necessidade de expandir e aprofundar a cooperação entre colegas de trabalho e estendê-la às suas redes sociais. Cresce o papel do designer dentro das empresas e instituições pós-fordistas e também, surpreendentemente, cresce o interesse delas pelo artista quando esse se torna um “criador de relações”. Além de se tornar a principal força produtiva, o agir junto constitui um espaço com estrutura pública no seio da empresa ou da instituição. A ação política é incorporada pela força produtiva, o que significa que as experiências vividas outrora dentro das estruturas partidárias foram subsumidas na produção capitalista. Neste sentido, a atividade sem obra que caracteriza o conjunto do trabalho no pós-fordismo atinge o grau de servidão preconizado por Marx. Para Virno, a pedra angular da ação política consistirá “no desenvolver a publicidade do Intelecto fora do Trabalho, em oposição a ele.” Mas, quando sequer há “trabalho” e sim formas de atividade cujos frutos são continuamente apropriados, a ação política consistirá em desenvolver a publicidade do Intelecto em formas cooperativas para além das empresas cognitivas, comunicativas e artísticas.

2. O que este cenário tem a ver com arte?

Virno está falando de um contexto geral de empresas pós-industriais. O que este cenário tem a ver com arte? Se a arte participa apenas indiretamente das “Indústrias Culturais” em versão moderna (Adorno e Horkheimer se interessem sobretudo pela produção e recepção de discos, livros e filmes), ela participa diretamente das “Indústrias Criativas” que desfrutam das tecnologias digitais e das redes virtuais constituindo desse modo uma versão intangível das primeiras. Hoje, define-se como “indústrias criativas” um conjunto de atividades econômicas relacionadas à geração de conhecimento e de informação tais como: publicidade, arquitetura, artes e antiquários, artesanato, design, design de moda, cinema e vídeo, música, artes performativas, edição, software e serviços de informática, televisão e rádio. Esse setor heterogêneo mantém também importantes relações econômicas com os setores de turismo, museus e galerias, patrimônio e esporte. Nesse sentido, vemos como a arte participa por definição (talvez mais do que por decisão dos artistas) da economia dita criativa. Empresas procuram agentes de legitimação no circuito da arte tais como museus e galerias tanto quanto em agências de design e de publicidade. Grandes bancos, por exemplo, patrocinam grandes artistas. Ou melhor, grandes artistas fornecem a grandes bancos imagens tão poderosas quanto uma logomarca. Nesse sentido, o artista da contemporaneidade pode se aproximar da figura do virtuose: figura infinitamente grande ou servilmente pequena (ou ambos, ambigualmente).

Como explicar essa centralidade da arte no capitalismo contemporâneo? Moulrier Boutang dá algumas pistas: à diferença do capitalismo de tipo industrial baseado na divisão entre trabalho intelectual e trabalho manual, o capitalismo pós-industrial promove a cooperação dos cérebros em redes sociais em geral e tecnológicas em particular. A linha de produção da fábrica torna-se rede de colaboração nas metrópoles. No lugar da divisão de tarefas programadas por fora, a cooperação auto-regulada de cérebros que a rede numérica permite. O que interessa ao novo ciclo do capitalismo é a capacidade de experimentar soluções para situações não previstas inicialmente, ou seja, a possibilidade de aprender e inovar. As empresas se aproximam então dos modos de produção, material e sobretudo imaterial, da universidade e da arte para se tornarem mais competitivas em nichos de mercado em contínua multiplicação e transformação. O novo modo de produção funciona como captura do trabalho vivo circulante nas metrópoles e em suas redes. Mais do que promover o desejo de usufruir de bens materiais e de dominar o outro, o capitalismo cognitivo procura se apropriar do desejo de trocar e aprender: desejo incomensurável que leva pessoas – dos desenvolvedores de softwares livres aos intelectuais, passando pelos artistas – a produzirem a qualquer hora do dia ou da noite. E essa produção autônoma e desmedida não pertence de fato à empresa visto que ela não realiza suas infra-estruturas, não fornece seus instrumentos, não paga seus salários e não lhe fornece proteção social: são “externalidades positivas” que a empresa explora sem nelas investir. Encontramo-nos frente a uma situação de expropriação do comum e de precarização generalizada.

O modelo das “indústrias criativas” se baseia nessa forma de captura de uma produção que se dá sob o signo de intensa cooperação livre e num contexto de investimento capitalístico extremamente reduzido (fato que os números vultuosos da renúncia fiscal camuflam). Seja dito em passant, que esse modelo soa não apenas anacrônico em tempos de capitalismo pós-industrial como, ao mesmo tempo, contraditório: enquanto o termo “indústrias” sugere a redução do imprevisível (da ciência e da arte, mas também da política) ao previsível de uma linha de montagem que se estendeu da fábrica à toda metrópole integrando produção e consumo, o termo “criativas” sugere a substituição da repetição pela invenção. Essa tensão interna ao termo “Indústrias Criativas” aponta a esquizofrenia do capitalismo contemporâneo. No Brasil, este modelo tem despertado interesse da esquerda à direita, passando por aqueles que defendem uma “alternativa” ecológica e paradoxalmente descobrem, no cinza da lógica industrial, o seu habitat natural. Acreditamos que dificilmente encontraremos nas “Indústrias Criativas” a constituição de uma “esfera pública” ou, como preferimos, de uma “esfera do comum” pois que nelas, como mostramos, o comum produzido cooperativamente por muitos é sempre expropriado por forças externas a serviço dos interesses privados de poucos. As propostas teóricas surgidas no campo da arte nos últimos anos pouco ou mal problematizam essa questão.

3. Estética relacional, experiências estéticas do comum

De suas experiências como curador de arte contemporânea em importantes Bienais, Nicolas Bourriaud teorizou práticas artísticas surgidas no final dos anos 90 e início do século XXI. Suas análises deram origem à proposta de uma arte e de

uma estética relacional, isto é, que suscite relações humanas. Recorre ao termo “interstício” que Marx usou para designar comunidades cujas produções e comercializações se situariam fora da economia capitalista. Ora, vimos que museus e galerias constituem um dos circuitos de recepção-consumo da produção oriunda das “indústrias culturais”. Como considerá-los como “interstícios” sem problematizar as relações de poder e de capital que nele se constituem? “A exposição não nega as relações em vigor, mas ela as distorce e as projeta em um espaço-tempo codificado pelo sistema da arte e pelo próprio artista”, responde Bourriaud. Mas em que medida essas codificações da arte e do artista escapam das relações em vigor? Bourriaud considera a arte como estrangeira às relações funcionais desenvolvida pela comunicação em tempos de capitalismo industrial, mas não percebe o quanto as relações não-funcionais da arte foram incorporadas pelo capitalismo pós-industrial. A questão geral que se põe é se uma esfera pública, mesmo que em dimensão intersticial, pode se constituir no seio de uma exposição de arte, ou seja, na “vitrine” da empresa pós-fordista onde produção, comunicação e consumo coincidem. Bourriaud afirma que Félix Guattari procurou remodelar as ciências e as técnicas através do paradigma estético inoculando-lhes incerteza e invenção, mas omite que o capitalismo contemporâneo, como vimos anteriormente com Moullet Boutang, incorporou tanto o paradigma cientista quando o paradigma estético. Eric Alliez afirma que longe de libertar as relações humanas da sua reificação econômica, a estética relacional de Bourriaud pilota “novos critérios de mercantilização e de management participativo da vida” numa cultura da interatividade onde artista “relacional” experimenta e antecipa as linguagens do capitalismo em um quadro inestabilizador-institucional. E, no mesmo ritmo em que se converte em virtuosidade com toda a sua ambivalência, ...

... a cidade do Rio de Janeiro com sua cultura singular se transforma em “cidade criativa”. É preciso “desnaturalizar” essa conversão que se acelera com a construção de pelo menos três grandes museus – Museu de Imagem e do Som em Copacabana, Museu do Amanhã e Museu de Arte do Rio na área portuária que quase acolheu o Museu Guggenheim – no momento em que a cidade se prepara para receber eventos internacionais (Rio+20 em 2012, Copa do Mundo em 2014 e Jogos Olímpicos em 2016). A questão que se coloca é: porque restringir a ação do artista ao interstício da exposição de arte quando percebemos que essa “inestabilização” que eventual ou parcialmente garante a produção da obra na instituição mas não garante a reprodução do artista (e do agente cultural em geral) na vida, resultando em precariedade? A vida artística e cultural resiste então ao modelo de indústrias criativas concentradas em áreas que se pretende “revitalizar” (geralmente se trata de áreas abandonadas que refletem a crise do desenvolvimento industrial) e adere a um laboratório de Pontos de Cultura espalhados pela metrópole. Pontos de Cultura são uma política pública do Ministério da Cultura articulado com os governos locais que incentiva, por meio de editais públicos, iniciativas já existentes de práticas culturais (<http://mapasdarede.ipso.org.br/mapa/>) muito semelhantes às das indústrias criativas. Não se trata da construção de “equipamentos culturais” de Estado (federal, estadual ou municipal) em concorrência com museus e galerias da iniciativa privada ou mista. Também não se trata de seiva destinada a correr nas veias de indústrias

criativas que mais se assemelham à bem comportadas árvores frutíferas de uma agricultura urbana. Mais do que seiva, veias e árvore juntas, Pontos de Cultura constituem um rizoma metropolitano radical que escapa à lógica das linhas de montagem material (produção/consumo) ou imaterial (emissão/recepção), e assume a política em seu aspecto plenamente imprevisível e público. Nos Pontos de Cultura, a poiesis torna-se práxis, mas não há subsunção da ação política pelo trabalho. Muito pelo contrário, neles produzir é resistir. É constituir uma esfera do comum, para além do Estado (mesmo de um Estado formado de “baixo para cima”, segundo a instigante definição dada por Célio Turino a essa política pública) e para além do mercado criativo. Recentemente, o Ministério da Cultura criou o prêmio “interações estéticas” em Pontos de Cultura que visa a estabelecer relações entre diversas práticas e quebrar hierarquias entre diferentes linguagens. Híbridos de arte popular e arte erudita com pitadas de arte digital criam uma arte ainda sem nome e perspectivas de experimentações estéticas do comum.