

Da arte como modo de aparição do trabalho

Fabíola Tasca¹

Resumo: A partir do pensamento de Jacques Rancière e Mierle Laderman Ukeles, apresento uma proposta de exposição de arte cujas condições de visibilidade/legibilidade podem ser aqui descortinadas. Tal proposta pretende pôr em questão a tradicional oposição entre “arte” e “trabalho”, buscando em Rancière e Ukeles determinada interlocução que reclama, para sua eficácia, o trabalho do leitor.

Abstract: Taking from the thoughts of Jacques Rancière and Mierle Laderman Ukeles, I present a proposal for an art exhibition whose conditions of visibility/legibility can be unveiled here. This proposal aims to call into question the traditional opposition between "art" and "labor", seeking in Rancière and Ukeles a particular dialogue that demands, for its effectiveness, the work of the reader.

Palavras-chave: arte e trabalho, exposição, arte conceitual.

Key-words: art and labor, exhibition, conceptual art.

Em termos de arte contemporânea, é, já, quase um lugar-comum assumir com Marcel Duchamp e Joseph Beuys – cada um, claro, por meio da dicção que lhe concerne – que qualquer coisa pode ser arte e qualquer um, artista. Para além do consequente desgaste que tais afirmações sofreram ao longo do tempo, as questões a elas subjacentes continuam inquietantes, válidas, pertinentes, não apenas para iniciar um texto, mas para continuar uma conversa – aquela que constitui os contornos desse território movediço o qual nomeamos arte. As premissas que sustentam as afirmações enunciadas por Duchamp e Beuys, entre outros nomes ilustres, se referem à ambição de afrontar as concepções tradicionais de obra de arte e de artista. Não mais objetos raros, perenes, revestidos de aura e pompa, não mais seres especiais detentores de poderes exclusivos e inatos. Antes, um território democrático aberto à reivindicação das experiências mais prosaicas e cotidianas sob a rubrica arte; antes, a reivindicação da criação como atributo e direito comuns.

Estamos no âmbito mais geral do projeto conceitualista de recuperação de certas ambições vanguardistas de superação da arte. No contexto desse projeto, alguns vetores orientam estratégias e procedimentos levados a cabo por uma geração de artistas entre meados dos anos 60 e final dos anos 70 do século XX. Uma geração que preparou o solo sobre o qual se edificou boa parte do que nomeamos como Arte Contemporânea, e o fez a partir da promoção de uma série de negações, como nos esclarece o pesquisador Artur Freitas: a negação do artista como gênio, a negação da atitude contemplativa como protocolo relacional entre espectador e obra, a negação do caráter aurático da obra de arte, e, por fim, a negação da autoridade institucional do meio da arte². Cada uma destas negações serviria de mote para um texto diferente nos oferecendo uma miríade de possibilidades para exploração. As referidas negações parecem ter funcionado como acentuados sismos cujos efeitos continuam reverberando através do tempo, dando origem a proposições ideais, as quais Freitas nomeia como “quatro mitos

¹ Artista e pesquisadora. Doutora em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG. Professora na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) – Escola Guignard. E-mail: fabiolabh@gmail.com

² FREITAS, 2013, p. 322-323.

conceitualistas”: o mito da “criação universal”, o mito da “participação do espectador”, o mito da “indiscernibilidade estética” e o mito da “morte da instituição”.³

Cada um desses mitos também nos acena com a possibilidade de um profícuo território de investigação, embora todos eles estejam intimamente interligados tecendo a estrutura de um projeto complexo e, de algum modo, impossível.

Tal projeto não é nada menos do que a confrontação do entendimento da arte como esfera apartada da vida, como atividade especializada, como entidade autônoma. Um projeto que comumente vem acompanhado do adjetivo “utópico” e que, por isso mesmo, é compreendido como ultrapassado, perdido, um projeto falido, diriam alguns. Os quatro mitos conceitualistas sistematizados por Artur Freitas poderiam ser apreendidos como uma espécie de legado que a poética conceitualista endereça à arte atual. Tal legado pode ser um guia na tentativa de buscarmos uma resposta possível para uma das perguntas formuladas no convite, por mim recebido, para participação neste dossiê: “existem limites para a arte atual?”

Se assumirmos o partido do “qualquer coisa/qualquer um”, poderíamos cair na tentação de responder apressadamente ao problema e, assim, negligenciar a espessura de determinadas questões. Vamos, por ora, adiar uma resposta.

Gostaria de propor que acolhêssemos outra pergunta: “Pode-se falar do agir humano em geral e nele englobar as práticas artísticas, ou estas constituiriam uma exceção às outras práticas?”⁴ A pergunta, portanto, consiste em indagar se a arte situar-se-ia numa condição de exterioridade em relação ao agir humano – traduzido aqui pelo termo trabalho.

Tal pergunta foi endereçada à Jacques Rancière e buscava justamente discutir se entre arte e trabalho haveria uma diferença de índole qualitativa - a arte sendo um tipo de trabalho especial, por exemplo. O adjetivo “criativo” tende a recobrir a especificidade do trabalho da arte ou o caráter excepcional que esse trabalho assume ao ser confrontado com as condições do trabalho alienado. Em *Palavras-Chave*, Raymond Williams traz o verbete CRIATIVO [creative] e nos esclarece que essa palavra somente alcançou, na língua inglesa, o sentido de uma faculdade após ter tido que “esperar pela aceitação geral de ‘criar’ e ‘criação’ como ações humanas, sem referência a um evento divino passado.”⁵ Se a palavra “criativo” é usada “para distinguir certos tipos de trabalho”, constitui – por isso mesmo – uma resposta, algo conveniente, na medida em que naturaliza certa separação entre os termos arte e trabalho, a qual é tanto histórica quanto ideológica. Assim, postular a distinção entre os dois termos a partir de uma suposta “natureza” de tais práticas não parece aqui uma opção satisfatória. Jacques Rancière é quem nos oferece os argumentos necessários para a tarefa de equacionar “o ‘ordinário’ do trabalho e a ‘excepcionalidade’ artística”⁶. O filósofo recorre à referência platônica para esclarecer que o fazedor de *mimesis* é perigoso ao bom funcionamento da *polis*, não apenas pela falsidade das imagens que propõe, mas, porque é um ser duplo, um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo: “confere ao princípio ‘privado’ do trabalho uma cena pública.”⁷ A partir daí, Rancière nos oferece a instigante formulação:

³ FREITAS, 2013, p. 323.

⁴ RANCIÈRE, 2005, p. 63.

⁵ WILLIAMS, 2007, p. 113.

⁶ RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 64.

⁷ RANCIÈRE, 2005, p. 64.

“...a prática artística não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada”⁸.

Para Rancière, a prática artística consistiria em certas condições de visibilidade para o trabalho, certo modo de aparição, “uma nova relação entre o fazer e o ver”⁹, a partir da qual o autor desenvolve o argumento da “partilha do sensível” como a “distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço de possíveis.”¹⁰

Um aliado significativo nessa discussão é o trabalho de Mierle Laderman Ukeles. Em 1969, Ukeles escreveu o manifesto *Maintenance Art – Proposal for an Exhibition*, argumentando em favor de uma arte de manutenção em contraposição à tradicional ideia de criação que informa o entendimento da especificidade da arte e do fazer artístico. Ukeles nomeia dois sistemas básicos “Desenvolvimento e Manutenção”, lista uma série de ações rotineiras que não são valorizadas socialmente, como os trabalhos subalternos ou o labor doméstico feminino, e se dispõe a elevá-los ao *status* de arte. No projeto para a exposição CARE (1969), Ukeles propõe:

Agora, vou simplesmente fazer essas coisas cotidianas de manutenção, e levá-las até a consciência, exibi-las, como arte. Eu vou viver no museu e farei todas as tarefas habituais que faço em casa com meu marido e meu filho, durante a exposição. (...) e fazer todas essas coisas como atividades de arte pública: Vou varrer e encerar o chão, tirar a poeira de tudo, lavar as paredes (ou seja, "pinturas de piso, obras de pó, escultura de sabão e pinturas de parede") cozinhar, convidar as pessoas para comer, fazer aglomerações e disposições de todo lixo funcional.

A área de exposição pode parecer "vazia" da arte, mas será mantida sob a vista do grande público.

MEU TRABALHO será o trabalho.¹¹

A proposta de Ukeles torna o argumento de Rancière claramente compreensível. Levar à consciência as tarefas de manutenção, exibi-las como arte, eis aí a proposta de artista. Conferir a tais ações certas condições de visibilidade, um modo específico de aparição. Arte como um modo de aparição para Trabalho. O enunciado parece deveras instigante e, por ora, gostaria de propor que o retivéssemos.

O trabalho de Ukeles aproxima a prática artística do labor rotineiro, na medida em que confere uma visibilidade peculiar a tais atividades, problematizando as separações canônicas entre fazer artístico e trabalho cotidiano. A tática artística de

⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹¹ “Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art. I will live in the museum and I customarily do at home with my husband and my baby, for the duration of the exhibition. (Right? or if you don’t want me around at night I would come in every day) and do all these things as public Art activities: I will sweep and wax the floors, dust everything, wash the walls (i.e. ‘floor paintings, dust works, soap- sculpture, wall-paintings’) cook, invite people to eat, make agglomerations and dispositions of all functional refuse.

The exhibition area might look ‘empty’ of art, but it will be maintained in full public view.

MY WORKING WILL BE THE WORK. UKELES, 1969.” (Tradução: Agatha Melo). Disponível em: http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf. Acesso em 12 dez 2013.

Ukeles inscreve-se no âmbito dos gestos vanguardistas inaugurais de dissolução dos limites entre arte e vida, de dissolução da ideia da arte como atividade especializada.

Nessa perspectiva, arte e trabalho são posicionados lado a lado, dissolvendo qualquer argumento que insinue um caráter hierárquico entre tais práticas. Se a arte pode ser apreendida como uma condição de visibilidade deslocada para o trabalho, não haveria entre as duas esferas uma distinção qualitativa, mas, ao contrário, uma afinidade constitutiva.

Os textos do jovem Marx que conferem ao trabalho o estatuto de essência genérica do homem só são possíveis sobre a base do programa estético do idealismo alemão: arte como transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade. E é esse programa inicial que funda o pensamento e a prática das “vanguardas” dos anos 1920: suprimir a arte enquanto atividade separada, devolvê-la ao trabalho, isto é, à vida que elabora seu próprio sentido.¹²

Voltemos, então, às elaborações de Ukeles. Ela propõe também entrevistar os visitantes da exposição a partir das seguintes questões: “o que você acha que é manutenção; como você se sente sobre gastar parte da sua vida em atividades de manutenção; qual é a relação entre a manutenção e a liberdade; qual é a relação entre a manutenção e sonhos de vida”.¹³

Algumas respostas para tais perguntas poderiam ser encontradas a partir do emblemático trabalho de On Kawara, *Date Paintings*, considerado um dos epítomes da Arte Conceitual. Nesse trabalho, iniciado em 1966, o artista assume a tarefa diária de pintar uma tela em fundo monocromático, sobre o qual apresenta a data do dia no qual a pintura é realizada. Cada tela corresponde a uma embalagem de papelão contendo uma folha do jornal do lugar onde o artista se encontra quando realiza a pintura. O trabalho de Kawara é também um esforço de sustentação de uma ação, um fazer, um trabalho, uma prática que se repete diariamente, uma espécie de rito que confere visibilidade e espessura à passagem do tempo, equacionando delicadas relações entre diferença e repetição.¹⁴

Motivada por tais questões, propus o projeto de exposição *em obra*, em 2013, à Temporada de Projetos do Paço das Artes, em São Paulo. Embora o projeto não tenha sido selecionado naquela ocasião, venho apresentá-lo aqui, pois não só encontra nesta circunstância um profícuo modo de aparição, como também me permite abordar algumas questões estratégicas.

¹² RANCIÈRE, 2005, p. 67.

¹³ “what do you think is maintenance is; how you feel about spending whatever parts of your life you spend on maintenance activities; what is the relationship between maintenance and freedom; what is the relationship between maintenance and life`s dreams”. UKELES, 1969. (Tradução Agatha Melo) Disponível em: http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf. Acesso em 12 dez 2013.

¹⁴ Devo a Mierle Laderman Ukeles a conexão, que subitamente pareceu-me tão óbvia, entre o Sistema Manutenção e o trabalho de On Kawara. Disponível em: <http://www.artinamericamagazine.com/newsfeatures/interviews/draft-mierle-interview/> Acesso em: 12 dez 2013.

O projeto ambicionava participar de uma discussão sobre relações entre arte e trabalho, próprias à afinidade constitutiva entre os termos que mencionei logo acima. Uma comparação entre o artista e o operário pode nos ajudar a perceber o campo problemático no qual se desenrolam tais relações.

Em *Formas de Vida: a Arte Moderna e a Invenção de Si*, Nicolas Bourriaud nos oferece um instigante retrato da modernidade, um retrato que conecta de maneira indissociável a produção da arte e a criação de si. O fazer artístico é, nessa perspectiva, um compromisso ético que conecta o artista ao seu tempo. Bourriaud sublinha que a Arte Moderna é contemporânea da racionalização do trabalho e pode ser percebida como uma resposta contundente a tal questão. Apresentada como um rigoroso projeto de crítica aos modos capitalistas de produção, a Arte Moderna traça a fisionomia do título ocupacional “artista”, como aquele que age em nome de uma existência unificada.

Se a racionalização do trabalho empreendida por Taylor/Ford “abole a noção do saber operário”¹⁵, na medida em que desqualifica as competências exigidas para o fazer operário, como a arte se posiciona diante desse processo? A resposta da arte é curiosa, constitui uma aparente recusa ao saber artístico, mas, só no ponto onde esse saber é justamente o responsável por atribuir ao artista uma posição precisa na divisão social do trabalho.

A crítica da noção de *Know-how* enquanto base do valor de troca de sua atividade, tal como foi conduzida pelos artistas do século XX, surtiu o efeito inverso: libertou-os do sistema, ao invés de deixá-los à sua mercê como foi o caso para o operário ‘desqualificado’. Pois o que liga o artista à linha de montagem global é a habilidade manual, espaço que lhe foi reservado na divisão do trabalho.¹⁶

Recusando portanto o espaço que lhe foi reservado na divisão do trabalho, o artista moderno, cujo exemplo paradigmático é Marcel Duchamp – mas não só ele –, opera algo como uma desprofissionalização no seio do sistema artístico. Desprofissionalização no sentido imbuído na afirmação de Joseph Beuys de que “todo mundo é artista”. Mas, conforme Boris Groys advertiu, tal desprofissionalização é ambígua na medida em que constitui uma operação altamente profissional, uma vez que “conhecimento e mestria são necessários para desprofissionalizar a arte.”¹⁷ A desprofissionalização em questão é nada menos do que um conjunto de diversas estratégias que procuram incidir sobre a divisão social do trabalho, procurando problematizá-la, subvertê-la, tensioná-la.

Procurando situar-se em um território balizado por tais problemas, a proposta de exposição *em obra* ambicionava apontar para condições de produção artística contemporânea, partindo do pressuposto de que o binômio “arte e trabalho” constitui uma significativa chave de leitura para a apreensão de determinadas feições da modernidade e suas diagramações contemporâneas. A exposição seria composta por dois trabalhos:

- 1 - **em obra project** (2012-2016)
- 2 - *evidentemente*.

¹⁵ BOURRIAUD, 2011, p. 95.

¹⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹⁷ GROYS, 2011, p. 90.

O segundo consistia na proposta de deslocar, durante o período expositivo, três funcionários do Paço das Artes, com o intuito de que desempenhassem suas atividades laborais diárias, durante uma hora, no âmbito do espaço destinado à exposição. Os funcionários deveriam ser deslocados juntamente com os objetos necessários para a realização de suas tarefas laborais.

Os objetos é que estabeleceriam a diagramação espacial na qual dar-se-ia a ação dos funcionários/performers. Na perspectiva aqui sugerida, não são os sujeitos que agem sobre os objetos, mas, antes, os objetos circunscrevem as condições de possibilidade para a ação dos sujeitos.

Os funcionários deveriam ser convidados pelo Paço das Artes em conversa com a artista e, caso aceitassem participar do trabalho, seriam remunerados segundo a legislação vigente para atribuição monetária relativa ao exercício de hora extra, correspondente aos próprios salários.

Na parede de entrada do espaço expositivo estaria visível a seguinte informação:

evidentemente:

Fulano, Sicrano e Beltrano (nomes dos respectivos funcionários), funcionários do Paço das Artes, desempenham suas tarefas laborais diárias no âmbito da exposição em obra, conforme os dias e horários que se seguem:

Dia X – de tantas às tantas horas

Dia Y – de tantas às tantas horas

Dia Z – de tantas às tantas horas; etc.

O segundo trabalho que integraria a exposição seria “**em obra project** (2012-2016)”, um projeto de arte que consiste numa relação contratual entre artista e participante com vistas a conferir certas condições de visibilidade para afazeres idiossincráticos.

A primeira edição do projeto ocorreu no contexto do Laboratório Permeabilidades, coordenado pelo Centro de Informação e Experimentação de Arte (CEIA), realizado nos galpões da FUNARTE, em Belo Horizonte, em 2012. Ali estive engajada na atividade de pintura de oito títulos ocupacionais sobre oito camisetas, as quais disponibilizei para aquisição dos interessados, mediante a assinatura de um Termo de Compromisso que condicionava a cessão da camiseta ao envio de um relato do usuário sobre as ações que realizasse enquanto a vestia. O usuário deveria também mencionar o tempo consumido nas tarefas.

Em sua primeira edição o trabalho distribuiu quatro camisetas e reuniu dois relatos. Logo após esse momento, **em obra project** foi assumido como um procedimento a ser repetido em outras edições ao longo da existência do trabalho cuja conclusão foi determinada para acontecer em 2016. Até essa data, pretendo repetir a ação de pintura e cessão da camiseta – sempre em edições de oito títulos ocupacionais – reunindo os relatos dos usuários e conferindo-lhes certa medida de visibilidade.

A realização da segunda edição do projeto se deu no contexto da publicação da Revista *Lindonéia*¹⁸, em 2013 - a revista do Grupo Estratégias da Arte numa Era de

¹⁸ Revista *Lindonéia*. Disponível em: <http://www.estrategiasarte.net.br/sites/default/files/lindoneia2.pdf>

Catástrofes, do qual participo. A edição da revista esteve sob minha coordenação e elaborei um dossiê que teve como tema “arte e trabalho”. A edição contou com 23 preciosas colaborações bem como propiciou, enquanto circunstância favorável, a realização da segunda edição do projeto. Assim, lançando mão do espaço de uma revista compreendido como espaço expositivo, **em obra project** aconteceu a partir da publicação do Termo de Compromisso. Nesta ocasião foram distribuídas três camisetas e recebido um relato.

No contexto do projeto endereçado ao Paço das Artes, minha proposta era a de que as atividades de pintura das camisetas e assinaturas do Termo de Compromisso estivessem compreendidas durante o tempo e o espaço da exposição. A pintura das camisetas seria realizada por mim e as assinaturas dos Termos de Compromisso entre artista e visitante seriam mediadas pelo educativo do Paço das Artes. Os relatos deveriam ser endereçados a mim, via e-mail e/ou correio, em um prazo que ultrapassaria a relação espaço-temporal da exposição, sendo reunidos para compor uma publicação com a qual pretendo concluir o projeto em 2016.

Enquanto escrevo este texto (abril 2014), a terceira edição do projeto está em curso no contexto da rede social *facebook*. Criei uma *fanpage* intitulada “Terceira edição **em obra project**” e venho postando diversas imagens e textos buscando conferir inteligibilidade ao projeto. Entre tais imagens, realizei uma série de vídeos curtos que documentam a ação de pintura das camisetas em meu ateliê. Nesse sentido, a intenção de conferir visibilidade para a ação de pintura das camisetas no âmbito do espaço expositivo foi, nessa edição, substituída por uma visibilidade mediatizada a partir de recursos fotográficos, videográficos e textuais que compõem o conteúdo da *fanpage*. Estamos, portanto, nos movendo no âmbito de uma questão recorrente para a produção artística contemporânea, aquela que consiste em lançar mão da situação expositiva como responsável pela promoção de certos encontros e protocolos relacionais.

Até o momento duas pessoas assinaram o Termo de Compromisso e receberam a respectiva camiseta. A terceira edição será concluída em 30 de junho de 2014, prazo máximo para o recebimento dos relatos.

A partir dos textos recebidos, escrevo meus próprios relatos acerca das situações relacionais que subjazem aos procedimentos. Trata-se de um exercício de trabalhar a partir do trabalho alheio, o que não configura uma atitude de apropriação, mas uma atividade de elaboração discursiva em torno da questão da demanda pela participação de outrem como condição de realização de meu próprio trabalho. Contudo não pretendo aqui investir em oferecer algo como uma interpretação acerca dessas produções, apenas conferir a elas uma formalização discursiva e, portanto possibilitar certos meios de visibilidade e legibilidade.

O que se encontra em jogo na proposta de exposição *em obra* não são objetos, mas processos em curso, os quais reclamam a mirada do visitante com o intuito de sublinhar que o evento exposição é protagonista na constituição da obra de arte e não uma linguagem secundária a veicular um signo que lhe seria preexistente. Trata-se, pois, de assumir, com Jean Marc Poinot, que “[é] pela exposição que o fato artístico advém”¹⁹.

Nesse sentido, *evidentemente* e **em obra project** constituem, cada um à sua maneira, táticas de deslocamento, exercícios de enquadramento para o termo Trabalho. Trata-se da intenção de dispor para a mirada crítica determinadas ações laborais,

¹⁹ POINOT, 2005, p. 160.

supondo que tal procedimento pode nos auxiliar a responder à pergunta sobre os limites da arte atual. Estes não devem ser compreendidos como cânones, regras, proibições, definições, restrições, mas sim como enquadramentos específicos que constituem as condições de possibilidade para certas aparições.

Referências bibliográficas

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a Arte Moderna e a invenção de si*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GROYS, Boris. O Universalismo fraco. *Serrote*, São Paulo, n. 9, p. 86-101, nov. 2011.

POINSOT, Jean Marc. Quando (onde) a obra acontece. *Revista Arte & Ensaio* n. 12. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ. 2005. p. 153-165.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental / Ed. 34, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.