

COMO PROVER UM SERVIÇO ARTÍSTICO: UMA INTRODUÇÃO¹

Andrea Fraser

*Apresentado em The Depot, Vienna,
Outubro de 1994*

Em nossa proposta inicial de “Serviços”, Helmut Draxler e eu oferecemos o termo “serviço” para descrever o que parecia ser uma característica determinante do que veio a ser chamado “trabalho do projeto.” Nós escrevemos:

Nos parece que, relacionados de forma diversa à crítica institucional, produtiva, ativista e tradições de documentário político, assim como atividades de pós-produção, *site-specific* e/ou arte pública, as práticas atualmente caracterizadas como “trabalho de projeto” não dividem, necessariamente, a mesma base temática, ideológica ou processual. O que elas, na verdade, parecem compartilhar é o fato de que todas envolvem gastar uma quantidade de trabalho que é ou o excesso, ou é independente, de qualquer produção material específica, e que não pode ser negociada como ou junto à um produto. Esse trabalho, que em termos econômicos seria chamado de prestação de serviço (ao contrário da produção de bens), pode incluir:

- O trabalho de interpretação ou análise de lugares e situações dentro e fora de instituições culturais.
- O trabalho de apresentação ou instalação.
- O trabalho de educação pública dentro e fora de instituições culturais.
- Advogar e outros trabalhos baseados em comunidades, incluindo organização, educação, produção de documentário e criação de estruturas alternativas.

“Prestar um serviço” não é, neste sentido, nem a intenção (como beneficiar a sociedade) atribuída a artistas em particular, nem um conteúdo (como a educação ou segurança em museus) caracterizando um grupo de obras. Em vez disso, nós propusemos “prestação de serviço” para descrever a condição econômica do trabalho de projeto, assim como a natureza das relações sociais sob as quais ele se dá. No nível mais básico, poderíamos até alegar que a predominância de práticas como o pagamento de comissões para artistas por instituições culturais indica que o crescimento da arte como prestação de serviço é simplesmente um fato histórico (uma comissão é por definição a remuneração por um serviço).

Nós então escrevemos:

Parece haver um consenso crescente tanto entre artistas quanto curadores que o novo conjunto de relações (acontecendo ao redor do trabalho de projeto)... precisa ser esclarecido. Enquanto curadores estão cada vez mais interessados em pedir aos artistas que produzam um trabalho em resposta à uma situação específica existente ou construída, o trabalho necessário para atender a essas demandas geralmente não é reconhecido ou recompensado de forma adequada. Por outro lado, muitos curadores comprometidos com o desenvolvimento de projetos estão frustrados por se encontrar no papel de produtores para galerias comerciais, ou de “departamento de serviços” para artistas...

Nós organizamos o projeto “Serviços” como uma ocasião para considerar alguns destes problemas práticos e materiais, bem como os acontecimentos históricos que podem ter contribuído para a emergência da prestação de serviço artístico, e para prover um fórum para a discussão do impacto que este acontecimento teve nas relações entre artistas, curadores e instituições.

Como artista, possuo um interesse particular em todas essas questões. Meu motivo para iniciar “Serviços” veio das complicações e conflitos que experienciei como o resultado de ter entrado em relações com curadores e organizações que não eram reguladas por padrões aceitos da prática profissional, assim como pela frustração de trabalhar o dia inteiro e, ainda assim, não ser capaz de me sustentar.

“Serviços” – e atividades relacionadas nas quais eu estava envolvida enquanto preparava a proposta – representava um esforço dos artistas de representar e proteger seus interesses práticos e materiais ao criar tais fóruns para a discussão destes interesses; ao coletar informação de um grupo de artistas sobre seus acordos de trabalho preferidos, de modo a preparar um conjunto de linhas gerais e talvez um contrato básico; ao combinar formar algum tipo de associação.

O que está implícito em todas essas atividades é menos um modelo de sindicato, de barganha profissional, que um modelo profissional coletivo autorregulador. Como barganha coletiva, este último modelo poderia também, potencialmente, prover uma certa vantagem para artistas ao lidar com instituições culturais e outras organizações de comissão, mas, para que isto fosse alcançado seria necessário o esclarecimento dos procedimentos e, talvez, o desenvolvimento de uma metodologia básica em relação a quais necessidades e pedidos legítimos poderiam ser determinados coletivamente. Um exemplo poderia ser a questão de remuneração *versus* vendas; o fato de que alguns artistas recebem comissões de uma instituição e depois vendem o que foi produzido acaba com a legitimidade da exigência por remuneração. Outro exemplo seria como a integridade do trabalho de projeto é concebida: projetos que requerem um alto nível de participação da instituição daria a esta algum direito em alterar ou determinar a disposição do trabalho?

Como Helmut Draxler e eu escrevemos em nossa proposta,

...resoluções em problemas práticos geralmente representam decisões políticas que podem impactar não só as condições de trabalho de artistas como também o funcionamento e significado de suas atividades.

Estou falando somente por mim (e não pelo projeto “Serviços”) quando digo que meu interesse em todas essas atividades organizacionais veio tanto da possibilidade da prática artística se desenvolver em uma profissão verdadeiramente autorreguladora, quanto da esperança de ganhar vantagem ao lidar com instituições de arte. Autorregulamento profissional é uma questão de ética profissional. E, por causa do alcance da prática cultural, de lares privados para prédios públicos e ruas, é uma questão da

ética de muitas das relações sociais e subjetivas que se manifestam dentro e pela cultura.

Propor –se a falar sobre “Como prestar um serviço artístico” é parte de um experimento que quero empreender para ver se é possível desenvolver uma metodologia que possa funcionar como a base para uma profissão autorreguladora de prestação de serviços artísticos. O experimento tomará a forma de um livro – chamado “Como prestar um serviço artístico” – o qual terá como modelo manuais de conduta profissional e técnicas comuns em outros campos... livros como “*A entrevista psiquiátrica*” ou “*Diagnóstico Organizacional*” ou os artigos de Freud sobre técnica, para nomear três que achei especialmente úteis.

O que estou apresentando hoje será algo como uma introdução para tal livro, ou o início do argumento do porquê um livro assim poderia ser necessário.

Além das preocupações materiais que motivam o projeto “Serviços”, uma questão central foi a perda de autonomia consequente da apropriação de modelos profissionais de outros campos – como contratos e estruturas de pagamento – como forma de resolver problemas práticos. A aceitação crítica criou uma demanda por projetos dentro de organizações culturais que, claramente, não era só uma demanda por determinados artistas individuais. Essa demanda abriu a possibilidade de agir coletivamente para determinar e defender nossos interesses – especialmente interesses econômicos – assim como considerar o histórico deste tipo de ação. Contudo, tornou-se claro também que esta demanda, expressa por convites para o empreendimento de projetos em resposta à situações e sob condições explicitamente definidas por outros, representam uma ameaça para a autonomia artística. Fazer contratos para salvaguardar nossos interesses práticos e materiais, ou simplesmente exigir pagamento em troca dos nossos serviços, pode comprometer ainda mais nossa independência, tornando-nos funcionários de organizações “clientes”.

Enquanto muitos de nós tomamos, em nosso trabalho, as posições e atividades de curadores, galeristas, educadores, relações públicas, consultores da relação gestor-funcionário, consultores de segurança,

pesquisadores, arquitetura e design de exposição etc., nós certamente não o fizemos para ter nossa prática reduzida às funções dessas profissões. O que deveria – deve – diferenciar nossas práticas das deles é justamente nossa autonomia. Essa autonomia é representada, principalmente, na nossa relativa liberdade em relação à funcionalização da nossa atividade – ou seja, da sua racionalização em serviços de interesses específicos defendidos por indivíduos ou organizações com que trabalhamos. Incluído nisto está a liberdade da racionalização da linguagem e formas que usamos – uma liberdade que pode ou não se manifestar em formas “estéticas” reconhecidas. Também incluso estão a liberdade de fala e consciência, – garantidas pela prática profissional aceita – que supostamente protege nosso direito de expressar opiniões críticas e nos engajar em atividades controversas.

A lógica da questão é muito clara. Estamos exigindo comissões como compensação para trabalhar em organizações. Comissão é, por definição, pagamento por 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?). Ou, se é o caso, como os estamos servindo (e o que estamos servindo)?

Eu diria que essas questões não são exclusivas às práticas baseadas em projeto – definidas ou não como serviço. A prática baseada em projeto simplesmente torna necessário colocá-las. 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. Um serviço pode ser definido, em termos econômicos, como um valor que é consumido ao mesmo tempo em que é produzido, o elemento de serviço em práticas baseadas em projeto elimina tal separação. Um convite para produzir uma obra específica ou uma resposta à uma situação específica é um pedido bem direto, os interesses que os motivam são, muitas vezes, mal escondidos e difíceis de ignorar. Eu sei que se aceito este convite estarei servindo a estes interesses – a não ser que trabalhe muito para o contrário.

Os interesses contidos em qualquer demanda por arte, expressa em um convite para empreender um projeto ou não, tomaria uma extensa seção de um livro sobre “Como prestar um serviço artístico”. Começaria pelo caráter objetivo da demanda por arte. Isso seria para contrabalançar a experiência subjetiva que, acredito, a maior parte dos artistas têm da natureza individual da demanda (endereçado a si mesmo ou a outros); o mito de que não existe demanda por arte como tal, mas apenas para artistas individuais de gênio singular, etc., e, que na ausência de tais artistas todo o aparato da arte contemporânea simplesmente desapareceria. É claro que não é este o caso. Museus foram construídos e precisam ser preenchidos. Críticos e curadores são treinados e possuem um interesse em serem empregados, galeristas precisam expor. Investimentos foram feitos e o campo precisa se reproduzir.

Essa primeira demanda para suprir a reprodução do campo é condicionada pelo próximo nível de demanda; aquele investido com interesses relacionados à disputas competitivas entre artistas, curadores, críticos, galeristas etc. Disputas para se manter e melhorar suas posições, seus status profissionais em comparação com seus pares; para impor o princípio de status, ou seja sua legitimação, e o critério de valor pelo qual a posição dos outros será definida – essas disputas são a dinâmica pela qual o campo se reproduz.

Enquanto a influência em instituições culturais é a primeira aposta em disputas profissionais, a demanda por arte endereçada aos artistas é geralmente também diretamente relacionada às competições entre as próprias instituições; competições por financiamentos, por imprensa, por público e todos os outros indicadores de influência sobre a percepção popular e profissional da cultura e do discurso cultural legitimados. Mas instituições culturais não são entidades unitárias. São compostas por diferentes setores – por exemplo profissionais e voluntários – que estão elas mesmas em conflito.

Como uma profissional da assim chamada crítica institucional, muitas vezes me perguntaram: “Bom, mas se você é tão crítica, porque eles te convidam?”. Demorei um tempo para perceber que estava sendo convidada por um setor para produzir crítica sobre o outro.

Pierre Bourdieu escreveu:

... produtos desenvolvidos na lutas competitiva no qual...[o circuito] é o lugar, e que são a fonte de mudanças incessantes destes produtos, encontram, sem ter que realmente ter ido buscar, a demanda que é formada nas antagônicas, subjetivas ou objetivas, relações (ou seja, lutas competitivas entre diferentes classes ou frações de classes sobre os bens de consumo material ou cultural...[2]

É por isso que, ele continua,

...produtores podem estar totalmente envolvidos e absorvidos em suas lutas com outros produtores, convencidos que apenas interesses artísticos específicos estão em jogo... enquanto permanecem inconscientes das funções sociais que desempenham, a longo prazo, para uma audiência particular, e sem nunca cessar de corresponder às expectativas de uma determinada classe...[3]

Ou, pode-se dizer, permanecendo inconscientes a respeito de como servem as lutas entre classes ou entre classes e frações de classes.

A demanda que um trabalho de arte encontra quando consumida materialmente por um colecionador privado, ou então simbolicamente, por um visitante de museu, pode, então, ser condicionada pelas disputas constituídas do campo da produção cultural – onde “suprimento”, escreve Bordieu, “sempre exerce um efeito de imposição simbólico”. Mas até onde os interesses, as necessidades, as vontades investidas nesta demanda importam, o objeto é indiferente, já que a própria demanda é sujeita a um deslocamento contínuo, seguindo o curso de disputas particulares dentro do campo. Eu diria até que a demanda gerada pela competição entre colecionadores de arte e visitantes de museu, sobre a quantidade e qualidade de consumo cultural é ele mesmo deslocado de um outro lugar, e poderia facilmente se anexar a outro campo.

A versão cínica e degradada deste tipo de análise é que arte não é nem um pouco diferente de qualquer outro mercado de luxo. Todas eles servem à uma competição social por status e prestígio. Mas status não é uma questão de símbolos de status e prestígio não é um luxo. A busca por

prestígio é a única forma dominante de luta por legitimação, no qual cultura é o principal campo. O caráter íntimo de adequação e competência em jogo nessas lutas é evidente na ansiedade que até mesmo a pessoa mais socialmente dominante pode demonstrar quando confrontada com uma obra de arte consagrada institucionalmente. Também não se entra nessas disputas voluntariamente, como se fosse o resultado de algum tipo de vaidade. Ao contrário, eles são influenciados, por exemplo, por museus que, como instituições públicas, impõe as competências necessárias para que se compreenda a cultura que eles definem como legítima como a condição de adequação nas cidades ou estados que os suportam.

Mas não consigo pensar em nenhum artista que poderia sugerir que seus trabalhos ou atividades artísticas não tenham nada a ver com as funções às quais servem, já que todos os artistas são chamados para ampliar essas funções por organizações e indivíduos em aberturas, jantares, coletivas de imprensa etc. De qualquer forma, eles estariam certos em dizer que não servem a ninguém se – como Pierre Bordieu escreve – “eles servem objetivamente somente porque, em toda sinceridade, servem apenas aos seus interesses. Específicos, altamente sublimados e eufemizados interesses...”

Estou realmente servindo aos meus próprios interesses? De acordo com a lógica da autonomia artística trabalhamos somente para nós mesmos; para nossa satisfação, dos nossos critérios, sujeitos somente à lógica interna de nossa prática, às demandas de nossas consciências e desejos. Minha experiência é que esta liberdade conquistada neste tipo de autonomia geralmente não é nada além do que a base para a autoexploração.

Talvez porque o privilégio de nos reconhecermos e sermos reconhecidos no produto de nosso trabalho precisa ser comprado (como, de acordo com Marx, a “liberdade” para trabalhar enquanto tal), pelo preço excedente, gerando um valor ou lucro excedentes, a ser apropriado por um outro. Em nosso caso, geramos principalmente lucro simbólico. E é condicionado, justamente, na nossa liberdade de necessidades econômicas expressas na nossa auto exploração.

Porque estamos trabalhando para nossa própria satisfação, nosso trabalho deve ser, supostamente, nossa recompensa. Muitas vezes parece que todas as nossas relações profissionais são organizadas como se todo o sistema da arte – incluindo instituições e galerias – fosse montado para nos dar, tão generosamente, a oportunidade de satisfazer nossos desejos exibicionistas de nos apresentar em público. [Pode-se ver o tipo de trabalho de mercado que provemos com justificação ideológica ao investir nesse tipo de representação.]

Liberdade subjetiva, autonomia de consciência e empoderamento da vontade própria são equiparados em proporção inversa à dependência econômica e social. Essa dependência é apenas em parte consequência da atomização de artistas; o individualismo e a competição que levam cada produtor a conduzir seus negócios isolados – se não até em segredo. Tentativas de formar associações por artistas, alguns dos quais estão documentados aqui, só conseguem aliviar um pouco tal dependência. A maior parte baseia-se, não nas relações de distribuição, mas nos mecanismos do sistema de crença que produz o valor dos trabalhos de arte e afirmam a legitimidade da nossa atividade. As divisões de trabalho pelo circuito – entre produção, distribuição e recepção – são efetivamente divisões de interesses, que criam a base para crer no julgamento autônomo da qualidade dos trabalhos. Esse sistema de crenças requer o julgamento de outros, cujos interesses não coincidem com os nossos, que não tem interesse em nos servir com suas avaliações. Se curadores e galeristas parecem estar trabalhando para os artistas, seus julgamentos perdem a aparência de desinteresse – e logo seu valor – eles perdem os poderes de consagrar e vender. Enquanto, sob as condições normais de competição, o julgamento de artistas sobre seus pares tem alto grau de credibilidade, se elas mesmas avaliações parecem ser baseadas, ao invés disso, em uma identificação de interesses (como tem sido o caso, por exemplo, em galerias corporativas), eles então perdem a credibilidade.

Este é o princípio contraditório das nossas vidas profissionais: a dependência é a condição para a nossa autonomia. Nós podemos trabalhar para nós mesmos, para nossa própria satisfação, respondendo somente a demandas internas, seguindo somente uma lógica interna, mas ao fazê-lo abdicamos o direito de regular as condições sociais e econômicas da nossa

atividade. E, ao abdicar do direito de regular nossa atividade de acordo com nossos interesses profissionais, nós também abrimos mão da possibilidade de determinar o significado e efeitos da nossa atividade de acordo com os nossos interesses como sujeitos sociais também sujeitos aos efeitos do sistema simbólico que produzimos e reproduzimos. Enquanto o sistema de crenças na qual o status da nossa atividade depende for definido de acordo com o princípio da autonomia que nos impede de perseguir a produção específica de valor de uso social, nós estamos fadados a produzir somente valor de prestígio.

Se nós estamos sempre servindo, liberdade artística só pode consistir em determinar por nós mesmos – e até onde for possível – a quem e como servimos. Este é, eu acho, o único meio para um princípio de autonomia menos contraditório.

Referências:

Levinson, Harry. *Organizational Diagnosis*. Harvard University Press, 1972.

Bourdieu, Pierre. *Distinção: Uma Crítica Social do Julgamento do Gosto*. Teranslated por Richard Nice. Harvard University Press, 1984.

Sullivan, Harry Stack. *The Psychiatric Interview*. W. W. Norton & Company, 1954.

[1] Este texto se refere a “Serviços: condições e relações de Projeto Orientado a prática artística”, uma exposição em curso e um grupo de trabalho organizado pelo Helmut Draxler e Andrea Fraser, que se originou no Kunstraum der Universitat Lüneburg, 29 de janeiro – 20 de fevereiro de 1994. Percorreu as cidades Stuttgart, Munique, Genebra, Viena e Hasselt, na

Bélgica. Os participantes da exposição e do grupo de trabalho incluem Judith Barry, Ute-Meta Bauer, Ulrich Bischoff, Iwona Blazwick, Buro Bert, Susan Cahan, Clegg & Guttman, Stefan Dilleuth, Helmut Draxler, Andrea Fraser, Renée Verde, Christian Philipp Muller, Fritz Rahmann e Fred Wilson.

[2] Bourdieu, Pierre. *Distinção: Uma Crítica Social do Julgamento do Gosto*. Traduzido por Richard Nice. Harvard University Press, 1984, p. 230

[3] *Ibid.*, P. 34.

ANDREA FRASER é artista e professora da UCLA. Trabalha com diversos meios, com destaque para a performance e com a temática da crítica institucional. Realizou exposições na Bienal de Veneza (1993), no Philadelphia Museum of Art (1989), no Whitechapel Art Gallery (Londres, 2003), no Centre Pompidou (Paris, 2009), entre outros.

Tradução: Luiza Crosman

Artigo publicado na Revista Carbono #04

[Dinheiro – primavera 2013]

<http://www.revistacarbono.com/edicoes/04/>

Todos os direitos reservados.