

CRIATIVIDADE
& OUTROS FUNDAMENTALISMOS

PASCAL GIELEN


ANNA BLUME

CRIATIVIDADE & OUTROS FUNDAMENTALISMOS

O ensaio de Pascal Gielen, *Criatividade e outros fundamentalismos*, chega em boa hora ao mercado editorial brasileiro. Com uma escrita fluente e informal, o autor explica que a partir do momento em que **tudo e todos precisam ser criativos** (a economia, as cidades, os gerentes e os políticos), **a criação transforma-se em exibição**. E isso tem acontecido nas **redes sociais** e nos **reality shows**, mas também no dia a dia de todos, inclusive dos **artistas**.

Gielen sabe do que está falando. Como diretor de pesquisa do Centro de Artes em Sociedade da Universidade de Groningen, tem organizado debates e convivido com inúmeros artistas e expoentes da filosofia política e da sociologia como Richard Sennett, Paolo Virno, Antonio Negri e Michael Hardt.

Mas, embora conte com todas essas referências, este não é um livro para acadêmicos e, sim, para todos aqueles que sonham com um (novo) tempo desacelerado, daqueles dias em que todo excesso e toda correria parecem desimportantes. E a criação flui em ritmo próprio, assim como a vida.

CHRISTINE GREINER

PASCAL GIELEN (1970) é diretor do Centro de Artes em Sociedade da Universidade de Groningen (Holanda), onde atua como professor de sociologia da arte e de política cultural. Editor da série de livros *Artes na Sociedade*, Gielen já publicou obras sobre arte contemporânea, herança cultural e políticas culturais.

CRIATIVIDADE
& OUTROS FUNDAMENTALISMOS

PASCAL GIELEN



Sumário

Prólogo	7
O primeiro dia: a criação de um mundo plano	13
O segundo dia: os pilares desmoronam, os céus desabam	25
O terceiro dia: quando tudo se torna fluido	37
O quarto dia: ... então, chegam os piratas	59
O quinto dia: moralismo e mídia de massa	75
O sexto dia: o nascimento do Criativismo	87
O sétimo dia: a proibição ao trabalho é suspensa	103
O oitavo dia	115
Agradecimentos	117
Bibliografia	119

Prólogo

A palavra mágica nos dias de hoje é 'criatividade'. E não somente para artistas: gestores e políticos também demandam criatividade. Até mesmo terapeutas familiares e mediadores de conflito insistem para buscarmos mais soluções criativas. Hoje em dia, a criatividade é totalmente relacionada à moralidade positiva. Nós esperamos somente coisas boas dela. Mas o que permanece do significado desta palavra quando todos a estão usando à exaustão? E de onde vem todo esse desejo? Ele não seria, pelo contrário, um sinal da perda gradual da verdadeira criatividade?

Este ensaio, em primeiro lugar, interessa-se pelo contexto social da criatividade. O leitor encontrará poucas, ou nenhuma, referências à literatura em voga no universo da administração ou daquela popularizada pela psicologia cognitiva. Pelo contrário, o foco são os con-

textos econômico, político e social nos quais este tipo de literatura opera. Por essa razão, serão revisadas questões ideológicas, assim como temas da sociologia do trabalho. O nível micro (dos indivíduos), o nível médio (das organizações) e o nível macro (da sociedade em geral) serão todos devidamente representados, como convém atualmente à sociologia tradicional. A interação entre esses níveis receberá atenção especial. De que maneiras, por exemplo, fenômenos macrosociológicos, como a globalização e o neoliberalismo, intervêm em instituições clássicas de nível médio, como os museus e as academias de arte? Ou como os fluxos globais de dinheiro, bens e pessoas afetam os trabalhadores criativos e suas atividades em um nível micro?

Eu irei relatar o processo de (re)invenção social da criatividade, levando você a uma jornada de oito dias. O conceito de criatividade começou a mudar nos anos 1970. De um ponto de vista social, contudo, é especialmente interessante a transformação que vem ganhando espaço desde o final dos anos 1980 com o crescimento vertiginoso da economia cultural e das indústrias criativas e, portanto, o foco do livro será sobre as duas últimas décadas. Mas nós saltaremos para trás e para frente ao longo da história e também trataremos de períodos anteriores a 1980. Por exemplo, seria grosseiro dizer qualquer coisa sobre a indústria criativa sem referência em algum ponto à noção de 'indústria cultural', introduzida por Adorno e Horkheimer nos anos 1940. Por outro lado, não pretendo apresentar aqui uma gênese histórica cuidadosa, tampouco uma análise etimológica

ou semântica. Como mencionei anteriormente, o foco será a narrativa social.

Ao contar esta história, poucas ideias da sociologia clássica serão adotadas, embora resultados de pesquisas científicas – incluindo a minha – figurem ocasionalmente em segundo plano. No lugar dessas questões, e de acordo com a forma de um ensaio, eu usarei metáforas da literatura e, principalmente, da filosofia, para interpretar e entender nossa realidade social. Dessa forma, debruçarei sobre poucos autores, usando alguns e talvez abusando de outros, para construir meu próprio argumento. Embora o número de autores seja elevado para este propósito, há na verdade apenas três livros que definem as cores primárias desta história. Dois deles são explícitos, mas as ideias do terceiro livro são como um fio condutor, um pano de fundo. Contudo, como é frequentemente o caso das figuras por trás das cenas, este último deve ser o ator mais poderoso. De qualquer forma, em uma visão retrospectiva, o livro número três definiu a estrutura geral deste ensaio.

Os autores das duas primeiras obras são chamados Slavoj Žižek e Peter Sloterdijk, respectivamente. Embora suas ideologias e posições intelectuais talvez sejam difíceis de serem conciliadas, eles encontrarão um ao outro com frequência nos próximos oito dias, sem travar batalhas. Pelo contrário, uma terceira história independente emerge da mistura entre *Primeiro como tragédia, depois como farsa* (Žižek, 2009) e *You must change your life* (Você precisa mudar a sua vida, Sloterdijk, 2009). Mas o leitor não precisa, absolutamente, ter familiaridade com a sabedoria destes dois senhores para entender o que se segue.

Provavelmente, eu deveria confessar de partida que irei manipular livremente suas obras para dar suporte ao meu argumento. A intenção – como ocorre em muitos ensaios – é persuadir o leitor. Para este propósito, usarei todas as armas ao meu dispor, sejam elas relevantes ou não.

No entanto, talvez seja útil conhecer de antemão um pouco mais sobre os protagonistas desta história. Enquanto o filósofo esloveno, Slavoj Žižek, advoga uma visão explicitamente neomarxista, com uma dose de Lacan, o filósofo alemão, Peter Sloterdijk, é algumas vezes acusado de ‘elitismo’. Mas é difícil discernir uma coloração política clara no seu livro *You must change your life*. Pelo contrário, em *Primeiro como tragédia, depois como farsa*, Žižek defende sem cessar um novo comunismo. De acordo com as ideias de Marx sobre o curso da história, ele vê os ataques terroristas de 2001 nos Estados Unidos serem seguidos, em menos de dez anos, por uma farsa, isto é, pelo colapso do mercado financeiro. O **desmoronamento político-econômico** descrito por Žižek será o contexto macrossociológico que enquadrará a transformação da criatividade pelos próximos oito dias. Em *You must change your life*, Sloterdijk, por sua vez, defende a tese de que **as pessoas não se contentam com a vida que lhes é dada**. Aprendizado frequente e prática compulsiva oferecem a elas uma forma de elevarem-se sobre si mesmas. Não é uma mera coincidência que Sloterdijk lance um olhar admirado ao acrobata de circo que arrisca sua vida no alto de uma corda. A criação requer prática específica e contínua, inserida em uma ‘tensão vertical’, de acordo com o filósofo alemão.

Isto nos traz ao terceiro livro, que determinou, em grande medida, como mencionei anteriormente, o roteiro da história da criação que virá a seguir. Alessandro Baricco também discute a verticalidade em *I barbari* (*The Barbarians*, 2008), contrastando-a com a horizontalidade na qual vivemos cada vez mais nos dias de hoje. Seja vinho, futebol ou internet, tudo sofre de uma perda de profundidade, estratificação e experiência, mas também de elevação e 'grandeza'. **O mundo se tornou plano, e é difícil manter uma posição vertical.** Esta é a tese central que defenderei neste ensaio. Se a criação já permaneceu vertical e se elevou sobre si mesma e sobre os outros, o que a criatividade ainda pode significar em um mundo plano?

Embora as principais fontes de inspiração para este ensaio algumas vezes utilizem metáforas abstratas, todo um esforço será feito para torná-las concretas. Neste sentido, a assinatura permanece sociológica, sempre olhando para dados empíricos ou realidades que são vividas e experimentadas. Haverá referências constantes, portanto, a exemplos concretos e a situações conhecidas. É, contudo, inevitável começarmos pelo único local que há para começar. Como se sabe, toda criação nasce em momentos de caos completo. Tempos e acontecimentos que não pertencem uns aos outros, e que são até mesmo discordantes, convergem. Isso gera confusão, talvez temor, mas também gera quase sempre irritação. Como ocorre em todo primeiro dia, esta história também irá jogar o leitor despreparado às profundidades. É afundar ou nadar. As coisas começarão a clarear somente alguns momentos antes da pausa do segundo dia.

Bem, espero que vocês agora estejam suficientemente informados. Fazer mais do que isso estaria além da função de um prólogo.

[Faint, illegible text]

[Redacted text]

[Faint, illegible text]

O primeiro dia: a criação de um mundo plano

Estes fatos históricos são bem conhecidos atualmente. 1989: em Berlim, um muro é derrubado, enquanto em Beijing uma multidão de estudantes é atacada e agredida na Praça Tiananmen e em volta dela. O mundo nunca mais seria o mesmo. Doze anos mais tarde, estes fatos ganharam visibilidade novamente. Desta vez, por uma imagem que transcendia toda a arte por sua estética sublime. Temor, tragédia e beleza são fundidos de forma sublime em uma imagem midiática que está para sempre gravada em nossas memórias. Quando aqueles dois aviões atingiram as torres do *World Trade Center*, foi como se a arte tivesse perdido a batalha pelo Belo. Nós nos sentimos envergonhados de pensar que poderíamos reconhecer tanta beleza em um ato degradante de destruição.

Ou somos tão inescrupulosos quanto a mídia de massa, que dessacralizou a imagem, transformando-a

na *commodity* derradeira? Isso já foi anunciado muitas vezes no último século, mas desta vez está acontecendo novamente e de forma mais convincente: desde 11/09, o entretenimento tomou o monopólio da arte sobre as imagens sublimes por meio de coreografias ingênuas e de um desagradável sentimento realista. Ou, como Lawrence Lessig, o homem por trás do *Creative Commons*, afirma cinicamente:

A genialidade deste terrível ato de terrorismo foi que o intervalo antes do segundo ataque teve o tempo perfeito para assegurar que o mundo todo o assistisse. Estes atos de contar novamente uma história proporcionaram um sentimento crescentemente familiar. Houve música selecionada para os intervalos, e gráficos ilustrativos que atravessavam a tela. Havia uma fórmula para as entrevistas. Havia 'equilíbrio' e seriedade. Eram notícias coreografadas de modo que tivéssemos que esperar cada vez mais por elas, 'notícias como entretenimento', mesmo que o entretenimento seja uma tragédia.

(LESSIG, 2004: 40)¹

Nenhum artista ainda pode competir com imagens midiáticas. O pintor belga Luc Tuymans compreendeu muito bem sua impotência quando, depois destes acontecimentos chocantes, ele submeteu uma monumental natureza morta para a *Documenta XI*. Remontando, em um gesto quase reacionário, a um ícone do contentamento burguês, ele demonstrou o desespero de todos os

1. Tradução nossa.

criadores de imagens artísticas. O tamanho da pintura – muito grande para caber em uma sala de estar burguesa – parecia predizer o sentimento desconfortável de uma classe em anunciada decadência. Depois do 11/09, o mundo da arte é forçado, mais uma vez, a pensar profunda e longamente sobre as possibilidades de ainda gerar uma forte impressão.

A queda do Muro, os estudantes chineses e as Torres Gêmeas tiveram um sucessor menos visível, mas mais tangível, na crise financeira de 2008. Em contraste com as ocorrências mencionadas antes, este acontecimento particular ainda não terminou. Seu caráter permanente faz dele um evento paradoxal. Ele ainda está gerando uma ‘acontecimentalização’ permanente tanto da economia quanto de toda a sociedade e de suas culturas predominantes. Para refrescar nossas memórias: de acordo com o sociólogo clássico norte-americano Erving Goffman, um acontecimento é uma ocorrência que substitui uma estrutura familiar de referências e de significados. (Goffman, 1974). É uma ocorrência radical que muda toda a realidade como a conhecemos. Alguma coisa que já estava lá por um longo período, sem ser notada, despenca sobre o chão da realidade, tornando repentinamente irreal tudo o que era real, e transformando em uma realidade cruel tudo o que era ficção. Ele pode, de fato, tirar nosso fôlego. Um acontecimento gera novos vetores de movimento e novos pontos de orientação, e pode fazer isso tão meticulosamente que parece que a água do rio de repente se torna seu leito, e seu leito torna-se a correnteza. Em 2008, essa inversão não ocorreu apenas uma vez, como é usu-

al em acontecimentos, mas se envolveu em um processo permanente, sem deixar intacta nem mesmo uma certeza anterior. Pior ainda, cada nova certeza ou regra tem um alto risco de ser novamente diferente amanhã, o que faz com que seja impossível antecipar as consequências de nossas próprias escolhas.

*The World is Spinning (out of control)*² é o nome apropriado de um programa de televisão holandês, mas ele também poderia servir de eufemismo para a crise permanente. A tragédia de 11/09 está repetindo a si mesma no apocalipse financeiro, de acordo com o filósofo esloveno Slavoj Žižek, dessa vez como farsa (Žižek, 2011). A escolha da palavra 'farsa', inspirada em Karl Marx, é bastante apropriada. Afinal, a crise financeira é baseada em um forte 'processo de ficção', no qual o dinheiro se destaca da matéria (ouro) e especialmente do trabalho e da economia real de produção. Esta desconexão torna altamente virtuais as moedas e as trocas econômicas, como se elas dependessem de fórmulas abstratas. Quando as transações monetárias se tornam uma fórmula de matemática abstrata, que dificilmente alguém ainda entende, gera-se um alto nível de especulação e ficção. Investir torna-se uma atividade artística na qual a fé coletiva suporta um mundo altamente virtual:

(...) pois os mercados se baseiam de fato em crenças (até mesmo crenças sobre as crenças dos outros); assim, quando os meios de comunicação se preocupam com o modo 'como o mercado reagirá' às medidas de salvamen-

2 O Mundo está girando (fora de controle). (Tradução nossa)

to, trata-se não apenas das consequências reais, mas da *crença* dos mercados na eficácia do plano. É por isso que essas medidas podem funcionar mesmo se tiverem economicamente erradas. (Žižek, 2011: 22)

É uma história muito remanescente de um ensaio sobre a produção de confiança no mundo da arte, no qual Pierre Bourdieu descreveu meticulosamente como um artefato artístico somente é criado em comentário ao comentário ao comentário sobre a obra de arte (Bourdieu, 1977). É uma questão interessante se o mundo da arte foi uma vanguarda também neste campo. O que veio primeiro: arte ou mercado financeiro? De qualquer maneira, há uma semelhança notável entre o mundo da arte e o mercado de ações. Eles têm algo em comum, especialmente quando olhamos para ambos os fenômenos da perspectiva da 'confiança'. Além disso, o paralelo nos diz que o chamado mundo sólido das finanças é, na realidade, fundado sobre flexíveis interpretações culturais. Investir sempre foi considerado uma atividade criativa. No entanto, como não estamos convencidos de que o investimento pertence ao campo da ficção, ele é capaz de gerar efeitos desastrosos na realidade; efeitos piores do que a crença ou a confiança na arte.

Enquanto, no mundo da arte, a ênfase está mudando da produção para as exposições, a histeria dos investimentos é guiada pelo exibicionismo nas mídias de massa. A parte dolorosa é que esta histeria não é relacionada aos desenvolvimentos econômicos reais, baseados em processos efetivos de produção e na capacidade de trabalho,

mas é precisamente por causa desta negação que ela os afeta profundamente. E este é o outro aspecto da farsa. Embora até mesmo muitos liberais estejam começando a duvidar severamente deste sistema capitalista tardio e estejam clamando novamente por uma regulação estrita do mercado, a maior parte deles continua negociando como se estivesse em um turbilhão de excitação. O fetiche de equilibrar orçamentos nacionais; a luta no interior da União Europeia, agora pela Grécia ou contra ela, e mais tarde talvez sobre outro país; os heroísmos machistas das classificações; a indicação de comitês, e o que você tem: tudo isso serve para manter o mundo financeiro líquido assim como algumas forças políticas globais.

Ao mesmo tempo, os eleitores continuam, alegremente, a colocar no poder governos neoliberais e neonacionalistas, na esperança (ou desespero) de uma restauração reacionária dos melhores (ou piores) tempos capitalistas. Neoliberalismo: a regra do livre mercado. Neonacionalismo: o Estado nação como proprietário final, a República da Propriedade. Ironicamente, nossa realidade é hoje determinada por um jogo altamente virtual, controlado pelo capricho de investidores e por um carnaval abstrato dos bancos. A ironia é que a realidade é, em grande medida, determinada pela ficção. Isso vai além até mesmo do sonho de Jean Baudrillard. O homem criativo foi arriscadamente longe demais ao criar um mundo fictício para, em um primeiro momento, acreditar e, em seguida, perder a fé, enquanto continua agindo como se ele fosse real. Essa é a hiper-realidade imersa em profundo cinismo: continuar agindo de acor-

do com as regras do jogo, sabendo que estas regras estão bem longe da realidade.

É como se hoje precisássemos de criatividade novamente para sairmos da nuvem imaginária e ganharmos algum senso de realidade. A característica de uma nuvem é que ela mistura luz e escuridão de forma que seja muito difícil ver quem está fora dela. Tudo é misto, tudo é nem branco nem preto; tudo é cinza azulado. A distinção entre noite e dia foi removida e parecemos entrar em um mundo fantasmagórico, como o do artista belga Jan Fabre. Nós estamos em estado permanente de transição entre noite e dia, naquilo que Fabre chama de 'hora azul', sem saber se ele se tornará claro novamente. Em outras palavras, não sabemos mais se estamos na transição da noite para o dia ou do dia para a noite. Será necessário um enorme esforço da imaginação para encontrarmos o interruptor e sairmos desta farsa. E o esforço requerido deverá ser de uma força imensurável, porque a nuvem em que estamos é, ela própria, o produto da mais engenhosa criatividade. O termo de Bill Gates, 'capitalismo criativo', não vem do nada: ele conhece como ninguém as artimanhas do mercado ou as regras do jogo. Com slogans sobre 'autenticidade', 'imaginação', 'inovação (social)' e 'flexibilidade', espíritos semelhantes, como Richard Florida, encorajam a indústria criativa a gerar ainda mais ficção para espalhar ainda mais névoa, porque trabalho imaterial, simbolismo e design são também facilmente levados em conta economicamente. O mundo imaginário da criação e o mundo virtual do capital entendem muito bem um ao outro. Além disso, ambos estão residindo atualmente no

mesmo continente chamado ficção. De que criatividade precisamos para sairmos de toda essa criatividade?

A queda do Muro de Berlim, dos estudantes em Beijing, das Torres Gêmeas em Nova York e a crise do mercado financeiro mundial têm muitas e variadas causas. A fome por democracia, mas talvez mais ainda por prosperidade, na Alemanha formalmente dividida, não pode ser simplesmente equacionada com as últimas convulsões do comunismo autoritário na China. E o ataque terrorista nos Estados Unidos é fundamentalmente diferente da crise financeira global. Mas, ao mesmo tempo em que esses eventos são dificilmente comparáveis em termos de conteúdo, sua semelhança formal é notável e desperta curiosidade. Em todos esses eventos, a noção central é 'derrubar'. A destruição deliberada de muros, pessoas, torres e estátuas, na história recente, talvez possa ser vista metaforicamente como sintoma de um semelhante temor compartilhado: o medo da verticalidade. Ambos, liberais e comunistas petrificados, têm medo de ambições elevadas e de profundidades insondáveis. E, embora suas ideologias estejam a milhas de distância, ambos acreditam na economia como a base da sociedade.

No entanto, aqueles que se prendem à economia não entendem nada das elevações culturais e de outras hierarquias, algo que dificilmente se pode dizer sobre musulmanos. Esta reprovação deveria, ao final, negligenciar severamente seu amor à transcendência. Aquilo de que desconfiam, no entanto, é a verticalidade secularizada ou a 'grandeza' humana, que eles acreditam não ser mais do que vergonha e pretensão inapropriada aos olhos de Alá

ou de Deus. Para registro, e antes que as pessoas comecem a criticar umas às outras, esta é a visão de mundo que os muçulmanos compartilham com todas as outras religiões monoteístas. Apenas os protestantes já viram o signo de Deus nos ganhos mundanos, o que paradoxalmente os forçou a exibir mais modéstia, menos pretensão, mais mercantilismo e mais austeridade. Motivados ou não pela religião, cair e derrubar são ações que compõem o centro visível da última onda de globalização. Toda verticalidade mundana – alcançando as alturas sublimes ou as profundidades escuras – é marcada pela destruição. No atual jogo de pôquer do cassino global, tudo e todos são sugados para o plano horizontal médio. Enquanto sociólogos e outros cientistas sociais pensavam que o estado de bem-estar social e sua construção da classe média levariam à média necessária, é somente agora, com a ruína do sistema de bem-estar e a desmontagem do centro social, que vemos a santidade do meio-termo consciente. O sentido econômico não é mais ligado ao sentido cultural. Ou ainda: a desmontagem do sentido econômico, na forma de um desconhecimento do bem-estar financeiro e de uma pobreza excessiva, não gera uma divisão similar nos sentidos cultural e intelectual. Aqui, a média regula. Com a globalização político-econômica (neoliberalismo) e a globalização tecnológica (a internet), o maior denominador comum se torna o padrão cultural. Fluxos de dinheiro virtual têm o poder de reconciliar diferentes culturas de um modo cada vez mais fácil, relacionando-as umas às outras e, ao fazer isso, trazem-nas à perspectiva, sugam-nas ao meio-termo. Žižek argumenta que John Maynard Ke-

ynes estava realmente consciente disso quando comparou o mercado de ações aos concursos de beleza:

Não é o caso de escolher aquelas que, na melhor avaliação de cada um, são realmente as mais bonitas ou aquelas que a média das opiniões acha legitimamente mais bonitas. Alcançamos um terceiro grau, em que dedicamos nossa inteligência a prever o que a média das opiniões espera que seja a média das opiniões.

(KEYNES *apud* Žižek, 2011: 22)

Vamos ficar com esta noção de 'antecipação' por um momento, uma vez que ela caracteriza o que talvez sejam as atividades mais importantes no mundo plano das redes. Indivíduos precisam antecipar constantemente as ações dos outros indivíduos e, para sobreviver, as organizações são obrigadas a antecipar constantemente os movimentos do que alegam ser seu ambiente (de mercado). Estratégias são trocadas por táticas, e a performatividade pela 'adaptabilidade'. Antecipar, em outras palavras, é a ação predominante que puxa tudo para o meio.

Nos últimos vinte anos, o mundo se tornou cada vez mais plano. Em um mundo 'conectado', a profundidade – para não mencionar a profundidade histórica – é difícil de alcançar. E olhar para cima irá rapidamente causar dor em seu pescoço ou inspirar inveja e ciúmes antes de respeito ou admiração. Redes, e especialmente configurações financeiras, naturalmente gravitam pelo nível horizontal do meio cultural. Em vez de todas as análises das 'cidades globais', megalópoles ou metrópoles, agora são as cidades de interior que dão o tom. Desde então, o provincialismo

dita a altura da ambição cultural, e nós entramos na era da mediocridade.

Desde que estamos vivendo aqui, todos recebemos o mesmo passaporte, emitido pelos Estados Unidos da Normalidade. (Sloterdijk, 2011: 453)³

3 Tradução nossa.

O segundo dia: os pilares desmoronam, os céus desabam

Os primeiros dias são sempre caóticos. Tudo é ainda muito novo. Nenhuma rotina foi estabelecida. Além disso, todos os eventos parecem tão contraditórios que qualquer tentativa de combiná-los pode parecer grotesca ou mesmo implausível. Como muitas criações, esta do mundo plano também envolve muito estrondo e gritos de fúria. O segundo dia faz as coisas um pouco mais claras. Especialmente agora, que podemos rever com alguma distância o que aconteceu no primeiro dia. **A história também se torna mais concreta**, depois que lidamos com os maiores eventos macrossociológicos e com metáforas. Agora, nós podemos deixar para trás este nível e continuar no nível médio, em que o mundo não está mais no centro da cena e onde **iremos questionar os atores concretos**. Na transição de um mundo esférico para um mundo plano, muitos atores ficam pressionados. Eles devem rom-

per com sua suspensão vertical, transmutar ou emigrar. Como ocorre com muitas transições, não é nenhuma surpresa que as pessoas estejam em pânico e as organizações estejam em crise com essa revolução. Um dos atores mais propensos a experimentar esta situação difícil são **as instituições clássicas.**

Para os sociólogos, as instituições sempre são pelo menos duas coisas. Por um lado, elas são construções concretas, pessoas e organizações, enquanto, por outro lado, elas representam um complexo conjunto de valores, padrões e costumes mantidos por uma cultura específica. Sua função social de fato inclui 'preservar', sendo vistas como se elas fossem responsáveis por manter a verticalidade no mundo pré-plano. Instituições são os pilares que suportam o firmamento. **As instituições clássicas, como a família, a igreja e o estado,** mas também os museus e as academias, todas elas proporcionam seu próprio regime de valores de sua maneira específica. Quando o mundo ainda era redondo, elas prometeram aos habitantes dos vários continentes algum grau de certeza e controle. Como sabemos, elas fizeram isso de uma forma estritamente hierárquica, algumas vezes autoritária, mas sempre vertical. Um exemplo concreto: os museus clássicos do século XIX ofereciam profundidade ao apresentar a história, forneciam um degrau de acesso por meio de um padrão exemplar e proporcionavam 'grandeza' a qualquer um que se exibisse neles, e mesmo àqueles que vagueavam ao seu redor. A consagração da verdadeira obra de arte somente poderia ocorrer em relação aos poços profundos da história.

Na e
rárquico s
(ainda) n
e aprendi
lei e da a
degraus p
tres. Some
Mas o qu
saber. Esc
te. E os es
nes tivesse
respeito (i
mantida :
regiam). A
ofereciam
Professore
não somet
também e
vidade - e
moderno.
mestres e
'não-conh
vez, tinha
sor fazia, e
O qu
museus e
'não-conh
lores relati
a ver com
tes, do nú

Na educação artística, havia um relacionamento hierárquico similar entre aqueles que sabiam e aqueles que (ainda) não sabiam. As relações clássicas entre mestres e aprendizes eram verticais, e, nelas, era claro o lugar da lei e da autoridade. Os aprendizes tinham que subir os degraus proverbiais e tentar se tornar iguais aos seus mestres. Somente então, o ritual patricida se tornava possível. Mas o que é mais importante, aqui, é que aprender era subir. Escalar as ladeiras de uma sabedoria autoconfiante. E os estudantes só poderiam aspirar se seus professores tivessem alguma 'grandeza', que lhes proporcionava respeito (mesmo que esta 'grandeza' fosse algumas vezes mantida artificialmente pelas instituições que os protegiam). Ao mesmo tempo, museus e academias de arte ofereciam uma unidade de medida para a criatividade. Professores que sentiam discernir o talento em um aluno não somente se apoiavam em uma vasta experiência, mas também em uma dose saudável de intuição e de subjetividade – especialmente quando lidavam com um artista moderno. Em outras palavras, no relacionamento entre mestres e alunos também havia sempre um elemento de 'não-conhecimento' (Laermans, 2012). Alunos, por sua vez, tinham a confiança necessária em tudo que o professor fazia, escrevia, desenhava e dizia.

O que é importante aqui é que instituições como museus e academias, apesar de sua subjetividade e do 'não-conhecimento', construíram uma hierarquia de valores relativamente objetiva. Essa hierarquia tinha pouco a ver com a hierarquia quantitativa do número de visitantes, do número de competências, da extração de dados e

de outros modos de mensuração do mundo plano, baseados em evidências. A criação e o potencial para a criatividade simplesmente não se prestavam a serem calculadas e registradas em uma lógica de números. Pelo contrário, no passado, ter muito dinheiro ou aclamação do público nem sempre provava ser a melhor garantia de criação e inovação. Criar alguma coisa significa colocar-se fora dos valores mensuráveis. Indivíduos criativos devem retirar-se da dimensão plana e, por muita tentativa e erro, ficar em pé. As instituições clássicas vêm a calhar aqui porque podiam, com sua experiência de profundidade, apontar de alguma forma o caminho para cima. É claro que toda essa navegação não tinha garantias absolutas para o sucesso do resultado, mas ela oferecia uma visão adequada do horizonte. E talvez fosse precisamente essa concomitância de rigidez, história, ignorância e fé dentro das instituições que, no passado, dava chances à criatividade.

Sem tentar romantizar sua função – a história que as instituições carregam consigo também pode ser esmagadora e a burocracia que adotam pode ser muito rígida para permitir qualquer rebelião ou ‘revolta’ literal –, pode-se dizer seguramente que as instituições clássicas pelo menos mantinham uma hierarquia de valores que avaliava e mensurava a criatividade de forma diferente da que é feita no sistema dominante de medir investimentos e resultados. O último reduz a qualidade à quantidade e exclui a primeira do processo. Qualquer cálculo numérico faz diferença na qualidade relativa, ao final. Ele gera comparabilidade quantitativa e permutabilidade de qualidades ao fazer uma distinção abstrata em categorias. Uma

vez que a abstração é feita, literalmente nada pode ser relacionado a nada mais, e as relações, portanto, tornam-se também relativas e permutáveis. Pelo contrário, construir ou criar alguma coisa requer fé absoluta e intuição cega, mas também precisa de uma sólida base cultural para permanecer em pé. E é exatamente isso que as instituições clássicas proporcionam.

É, portanto, desconcertante que, embora o apelo por criatividade nunca tenha sido tão forte quanto é hoje, os que fazem este apelo⁴ estejam drenando rapidamente uma camada importante do solo fértil que nutre essa criatividade. Por exemplo, após o Acordo de Bologna de 1999, a área educacional da Europa não somente se tornou altamente uniforme e racional, mas também foi redefinida como um espaço de mercado em que as instituições educacionais possam competir ferozmente por estudantes, ultrapassando umas às outras ao oferecer competências facilmente cambiáveis. Neste sistema, estudantes são tratados como pequenos empreendedores, enquanto o relacionamento entre professor e aluno toma a forma de um contrato. Muito já foi dito em outros lugares sobre a transmutação da educação (veja, por exemplo, Masschelein e Simons, 2006, e Gielen e De Bruyne, 2012). O que importa aqui é que, sob a hegemonia neoliberal, a instituição está sendo erodida. Uma das causas é que ela está perdendo sua própria hierarquia cultural na sombra da lógica de mercado. O que já foi visto como a mais alta

4 O que é notável é que este grupo de autores inclui poucos empreendedores reais, mas muitos investidores, contadores, auditores, políticos e outros neo-administradores. (Nota do autor)

função da educação, articular cidadãos e criar pessoas 'cultivadas', agora desvanece em disfuncionalidade sob o dogma da lucratividade. E, como Sloterdijk argumenta:

... porque as escolas nas últimas décadas não poderiam mais reunir a coragem para serem disfuncionais – uma coragem que elas continuamente demonstravam desde o século XVII – elas se tornaram sistemas vazios egoístas, focados exclusivamente nas normas de sua própria administração operacional. Elas agora produzem professores que são apenas reminiscências de professores, sujeitos que são apenas reminiscências de sujeitos, estudantes que são apenas reminiscências de estudantes. Ao mesmo tempo, as escolas se tornaram 'antiautoritárias' de uma maneira inferior, sem cessar de exercer a autoridade formal. (SLOTERDIJK, 2011: 447)⁵

A implementação de um modelo educacional antiautoritário ocorre de forma notavelmente paralela à introdução do autoritário modelo formal neo-administrativo, que, como outras instituições, desconstrói a hierarquia cultural tradicional de verticalidade, submetendo-a à lei da mensurabilidade numérica. De acordo com Sloterdijk, a transformação da verticalidade em horizontalidade, e da cultura do livro em cultura digital, também gera na educação um tipo de 'selva pedagógica' controlada, em que a 'interdisciplinaridade' é a palavra da moda, que erradica todas as disciplinas (e, portanto, a profundidade – 'o tempo de escavar profundamente', como diria Richard Sennett).

5 Tradução nossa.

Nós não deveríamos ser enganados por esses altos apelos por profissionalização. Afinal, nas escolas de arte, esses apelos são frequentemente respondidos pela inserção de alguma matéria sobre *marketing* e administração, o que inevitavelmente deixa menos tempo para ensinar as matérias de criação propriamente ditas. Como resultado, os estudantes rapidamente passam de uma habilidade para uma área de conhecimento completamente diferente. Portanto, essa selva pedagógica frequentemente gera o resultado oposto ao que era pretendido e leva à desprofissionalização das profissões criativas. O objetivo de tudo isso é proporcionar 'ampla empregabilidade' ou estudantes 'polivalentes', indivíduos com propósitos múltiplos que seguem somente um importante imperativo: o da adaptação ou – de fato – da antecipação. 'Adaptabilidade' e 'flexibilidade' são ao final os mais altos bens em um mundo plano interconectado. O fato principal é que este modelo educacional perde toda performatividade. Os institutos educacionais se tornam organizações que não mais formam um excedente de personalidades autônomas e habilidades idiossincráticas, para as quais a sociedade (e a economia) deve gerar novos espaços. Pelo contrário, as escolas obrigatoriamente seguem as demandas do mercado 'para serem mais ligadas à prática profissional'. No entanto, como as escolas estão sempre ficando para trás ao seguir essas tendências econômicas, e como é sempre impossível imaginar as demandas do mercado de trabalho flutuante que deverão estar em vigor nos próximos cinco anos, a educação resguarda a si mesma contra essas flutuações, entregando sujeitos com propósitos

múltiplos. Se elas (as escolas) são caracterizadas como espaços tradicionais, com múltiplos propósitos, é uma questão que é melhor que seja deixada aberta. O ponto é que, 'sintonizando com o mercado', as escolas perdem toda performatividade (e autoridade) para deixarem sua própria marca e, portanto, já não oferecem mais uma espinha dorsal para aqueles que desejam manter-se em pé e empreender algum ousado ato criativo.

E o que dizer, então, dos museus? Esta é uma história muito mais familiar. Começando nos anos 1970, a função dos museus foi, lenta, mas certamente, sendo erodida por uma rápida sucessão de exposições temporárias e de bienais, introduzindo uma amnésia estrutural no campo da arte, fazendo com que ela sofresse uma perda de profundidade (Gielen, 2009). Nas últimas poucas décadas, os museus 'desaprenderam sua habilidade de conectar-se com as camadas artisticamente mais ambiciosas das gerações anteriores', novamente de acordo com Sloterdijk (2011: 449). Paradoxalmente, a ideologia da criatividade lutou consistentemente contra a instituição do museu. Se os artistas e outros protagonistas da crítica institucional estivessem conscientes, há trinta anos, de que estavam minando suas próprias bases para a criatividade, talvez eles tivessem mudado completamente sua sintonia. Ou, pelo menos, teriam escolhido uma estratégia melhor. Contudo, esta análise não é totalmente justa e correta. No caminho de sua crítica lenta (lenta, como se eles estivessem sempre começando de uma atitude muito ambivalente sobre os museus), eles foram, afinal, ultrapassados em alta velocidade por um rápido

processo neoliberal. O neoliberalismo rapidamente encontrou modos de lucrar com o trabalho feito pela crítica institucional, assumindo o controle de seus jargões de 'criatividade' (o que esmagaria o museu), 'inovação' (o que tornaria o museu mais lento) e 'flexibilidade' (que deixaria os museus rígidos). Esse controle do neoliberalismo toma lugar de uma maneira 'inconveniente', e os 'anti-institucionalistas' de antes dificilmente ainda o reconhecem. Apenas aqueles que se converteram ao neoliberalismo – e não havia poucos deles nos anos 1990 – ainda viam alguma similaridade entre a criatividade de antes e o oportunismo em voga atualmente.

Sobretudo, entretanto, o motor neoliberal definiu um novo quadro operacional em movimento no mundo da arte. Ou, ainda, ele habilmente pega uma carona, até mesmo reforçando operações que foram iniciadas no mundo da arte, com as melhores intenções e muito idealismo. É claro que isso se refere à mudança hegemônica dos museus para as bienais e da simbólica substituição do artista pelos chamados curadores 'independentes'. Artistas que ainda aspiram por imortalidade e que assumem um posicionamento boêmio fora da sociedade, esperando por reconhecimento após a morte, hoje são ridicularizados por suas convicções. Apenas o aqui e o agora contam. Ou, mais do que isso, não o aqui e o agora, mas o futuro muito próximo nesta base plana. **O artista não pode mais se manter fora ou acima do mundo.** Como muitos artistas contemporâneos ainda veem a criação como um 'manter-se vertical', elevar-se sobre as coisas do dia a dia, eles são sumariamente esquecidos no mundo plano. O trabalha-

dor criativo de hoje não é tanto um trapezista, mas muito mais um integrante das redes (sociais). No mundo da arte visual, o último coincide admiravelmente bem com o curador 'independente' mencionado anteriormente. Ele se mistura à audiência, querendo que ambos vejam e sejam vistos. Sloterdijk chama de mudança da 'arte como poder de produção (incluindo o lastro dos "grandes mestres") para arte como poder de exibição' (2011:449)⁶. É tudo cada vez menos sobre criação e mais sobre exibição.

Nesta virada exibicionista, não seria surpresa que as oficinas ou ateliês estejam perdendo importância ou que os estúdios deixem de existir (Davidts et al, 2009). No mundo plano, esse espaço de escavar profundamente, de reflexividade e 'lentidão' ou de verticalidade, mas também de isolamento e de lidar com a materialidade, é previsivelmente substituído por um discurso imaterial sobre mobilidade, e a instituição se dissolve em uma estrutura de redes. 'Mobilidade', 'nomadismo', 'viagem', 'deriva planetária', 'êxodo', 'transporte', 'links', 'cadeias', 'curvas', 'neurônios', 'contato', 'relacional', 'conexão', 'comunicação', 'distribuição', 'redistribuição' não são mais do que algumas das noções usadas por curadores e por uma crescente horda de trabalhadores criativos para descrever e vender suas atividades. Enquanto os curadores – em suas exposições e no geral – jogam pelo ralo as perversas excrescências do capitalismo tardio, a maioria das pessoas no mundo da arte dança perfeitamente conforme a música do clima neoliberal. Essa falta de autorreflexão –

6 – Tradução nossa.

pelo menos publicamente – é notável. O mesmo ocorre com a noção de rizoma ou de rede. Normalmente ela vem envolvida e dotada de um toque romântico. O herói do pensamento em rede, claro, é o nômade, que novamente enfatiza o lado cor de rosa do homem itinerante. Este nômade, no entanto, não é um corredor, mas um nadador – e um nadador com guelras, se acreditarmos no autor italiano Alessandro Barrico (2011).

O terceiro dia: quando tudo se torna fluido

Hoje, a mobilidade e as redes fazem parte da doutrina do mundo da arte e, de fato, da de todos os profissionais. Artistas que ficam em casa, em seus estúdios, são moralmente repreendidos e acusados de bairrismo. Eles nutrem falsas ilusões nas ilhas onde têm terra firme sob seus pés. Mas, atualmente, os artistas são internacionais ou não são ninguém. Curadores são conectados ou não são ninguém. Isso deve soar como regra básica do mundo da arte contemporânea, mas também como o adágio de um capitalismo global tardio, que, nas últimas décadas, tem invadido sem esforço o campo artístico, por meio da industrialização cultural e criativa. A propósito, esse capitalismo tardio tem muito a ganhar conosco, se vermos a nós mesmos como atores móveis em um mundo fluido e conectado. Indivíduos, assim como organizações, sentem que suas verdadeiras essências são "identidades co-

letivas no mar aberto', como Sloterdijk escreve em seus textos sobre a globalização (2006: 90). Tempo, trabalho e mesmo amor tornam-se líquidos se acreditarmos em Zygmunt Bauman (2009).

Então, estavam enganados aqueles que imaginavam que ainda havia terra firme sob seus pés quando o mundo plano foi criado. O mundo plano é úmido. É uma grande piscina de H₂O na qual remamos em voltas, como se estivéssemos em bicicletas d'água. Ou, para dizer de modo mais claro, estamos flutuando em uma piscina, pisando em água em uma era sem ar, líquida, tardo-moderna, esperando encontrar algum tipo de direção (ou de sentido). Enquanto as instituições coletivas – principalmente o estado de bem-estar social – costumavam garantir a estabilidade de seus navios de cruzeiro no oceano aberto, hoje, nossos ambientes de vida e de trabalho são compostos principalmente por boias flutuantes atravessadas ocasionalmente por pequenos botes salva-vidas e por um número limitado de iates.

Este fato é especialmente verdadeiro para ambientes de trabalho criativo. Trabalhadores criativos têm sido jogados em profundas águas existenciais com correntes traiçoeiras. Treinadores pessoais e outros trabalhadores psicossociais devem nos ajudar a nos acostarmos com nosso novo ambiente de vida. A esta força de suporte mental é confiada a nobre tarefa de aliviar os empreendedores criativos de seus medos de afogamento. São meramente desiludidos aqueles que ainda pensam que podem contar com o solo tradicional que as instituições costumavam oferecer. Sem nenhuma ideia

clara sobre o futuro, indivíduos criativos estão saltando de uma onda a outra e não têm outra escolha além de praticar o nado livre. Ocasionalmente, eles podem encontrar uma precária boia para manterem suas cabeças sobre a água, mas os empreendedores culturais devem inflar a si mesmos e o menor furo irá explodi-los. Esperançosamente, a dupla parede da apólice de seguro irá mantê-los flutuando por um tempo um pouco maior. Em um mundo plano, sem Deus nem estruturas seculares de solidariedade coletiva, estes empreendedores são de fato deixados à sua própria sorte.

Este 'imanismo' da democracia representativa liberal, como foi chamado pelo filósofo francês Jean-Luc Nancy (1991), vê a sociedade como a soma de indivíduos independentes, que acham cada vez mais difícil forjar laços sociais. Um mundo plano e úmido, que vê a si mesmo como uma rede, pressupõe características específicas e faz certas demandas para as pessoas que estão flutuando sobre ele. Em uma definição neutra, uma rede consiste de pontos interconectados. Ela só pode existir porque há conexões, como sabemos a partir da teoria do ator-rede. Quando essas conexões são quebradas, o rizoma evapora com elas. A palavra 'evapora' indica claramente a fraqueza de uma configuração em rede dentro de uma arena de jogo úmida e evoca a natureza volátil, ou pelo menos temporária, dessas conexões sociais. Além disso, em uma economia de redes liberais, essas colaborações temporárias são controladas pela competição. É por isso que o pensamento baseado em projetos é dominante na ordem atual. As pessoas só caminham juntas temporariamente,

clara sobre o futuro, indivíduos criativos estão saltando de uma onda a outra e não têm outra escolha além de praticar o nado livre. Ocasionalmente, eles podem encontrar uma precária boia para manterem suas cabeças sobre a água, mas os empreendedores culturais devem inflar a si mesmos e o menor furo irá explodi-los. Esperançosamente, a dupla parede da apólice de seguro irá mantê-los flutuando por um tempo um pouco maior. Em um mundo plano, sem Deus nem estruturas seculares de solidariedade coletiva, estes empreendedores são de fato deixados à sua própria sorte.

Este 'imanismo' da democracia representativa liberal, como foi chamado pelo filósofo francês Jean-Luc Nancy (1991), vê a sociedade como a soma de indivíduos independentes, que acham cada vez mais difícil forjar laços sociais. Um mundo plano e úmido, que vê a si mesmo como uma rede, pressupõe características específicas e faz certas demandas para as pessoas que estão flutuando sobre ele. Em uma definição neutra, uma rede consiste de pontos interconectados. Ela só pode existir porque há conexões, como sabemos a partir da teoria do ator-rede. Quando essas conexões são quebradas, o rizoma evapora com elas. A palavra 'evapora' indica claramente a fraqueza de uma configuração em rede dentro de uma arena de jogo úmida e evoca a natureza volátil, ou pelo menos temporária, dessas conexões sociais. Além disso, em uma economia de redes liberais, essas colaborações temporárias são controladas pela competição. É por isso que o pensamento baseado em projetos é dominante na ordem atual. As pessoas só caminham juntas temporariamente,

em seguida, flutuam coletivamente enquanto realizam um projeto e, depois, suas rotas de nado divergem novamente. As relações surgem porque, por um momento, há uma meta coletiva. É por isso que sociólogos chamam de ação meta-instrumental. Este pensamento em termos de redes e projetos não é limitado ao campo do trabalho criativo, mas se tornou parte da sociedade em geral. Hoje em dia, por exemplo, os desenvolvedores de projetos determinam em larga escala a aparência de nossas cidades e dos ambientes em que vivemos, e mesmo a família nuclear é vista como um projeto educacional temporário para as crianças, na conclusão do qual os pais podem nadar em direções separadas novamente.

FUTEBOL

As melhores unidades funcionais nas redes úmidas não são as coletivas, ou os grandes e desajeitados navios de cruzeiros. Não são os sindicatos, as classes sociais, os grupos, os partidos políticos, as instituições ou as famílias que estabelecem o curso, mas os empreendedores individuais - mesmo em suas boias. O máximo de união coletiva que interessa é o time, precisamente porque, em um time, todos os membros podem ser chamados a responder por sua responsabilidade e por seu esforço individuais. Indivíduos são mais flexíveis, móveis, habilidosos e 'adaptativos' do que as rígidas estruturas coletivas em terra seca, e isso os torna mais adequados para a sociedade aquática. Também é por isso que, no mercado do atual mundo da arte industrializada, curadores 'independentes' têm melhores posições do que as organizações coletivas dos museus, com suas firmes estruturas artísticas, políticas, sociais e econômicas lo-

cais. Uma das razões é que o curador 'independente' pode manobrar um barco de alta velocidade, enquanto instituições são tão desajeitadas quanto um tanque de guerra. Assim como os empreendedores, esses profissionais permanecem dinâmicos porque mantêm um olho constantemente atento à potencial competição de outros curadores e, fluentemente, a antecipam. A explosão da curadoria, com sua cultura mundial de seleção e de concursos, alimenta ainda mais esse ânimo competitivo. Assim como empreendedores independentes, os curadores que desejam manter suas cabeças acima da água levam seu destino em suas próprias mãos, nunca desistem e respondem com uma atitude proativa a cada novo desafio que o oceano que os circunda lhes oferece. De fato, no mundo plano e úmido, a criatividade é frequentemente equacionada com a 'proatividade na solução de problemas', o que é algo completamente diferente de causar problemas ou, ainda, de problematizar questões, uma tarefa que até recentemente era reservada ao artista ou ao amador.

Os novos protagonistas, pelo contrário, veem a si mesmos como empreendedores. Isso é algo completamente diferente de ver a si mesmo como cidadão crítico de uma nação ou servidor público de uma instituição. O primeiro, afinal, é uma identidade político-liberal. Isso significa, entre outras coisas, que cidadãos e servidores públicos simplesmente têm direitos e obrigações (dados a eles porque nasceram em certo país ou ocupam certa posição em uma instituição). Empreendedores, por outro lado, são obrigados constantemente a obter e a defender

esses direitos e obrigações, repetidamente, dentro das organizações, das cidades, das regiões ou das nações onde eles estão. O peixe de água fria adapta sua temperatura à água em que ele nada. Isso requer, entre outras coisas, redes flexíveis, dinâmicas, ativas, comunicativas e performativas. Em resumo, em um mar de oportunidades, o empreendedor independente é forçado a prevalecer sobre suas conexões.

Nas últimas décadas, o mundo da arte tem cada vez mais definido a si mesmo como parte da sociedade em rede esboçada acima. Não deveria ser uma surpresa, portanto, que muitos jargões mencionados aqui possam ser encontrados nos catálogos de exposições atuais. A palavra 'rede' é ubíqua, e as carreiras de curadores e de artistas são tratadas como uma sucessão de projetos temporários. Museus e bienais, assim como as cidades culturais em que eles operam e produzem, também definem a si mesmos como empresas competindo umas com as outras por prestígio artístico, político e econômico. Seu peso simbólico é refletido no número de visitantes, em auditorias e em outras formas de mensuração, e seu potencial para a criatividade também é expresso nessa lógica quantitativa. Em outras palavras, criatividade é transmutada em 'lu-criatividade'.

Uma visão da sociedade baseada em empreendimentos individuais, organizações, cidades e regiões, em um nível plano, exaure certas qualidades ou valores, como a liberdade individual e a autoconfiança. Outras qualidades, no entanto, são sumariamente negligenciadas. O empreendimento individual tem pouca utilidade para a soli-

dariedade, por um motivo. Ou, como Sennett declara em sua linha de pensamento: 'Redes e times tornam o caráter mais fraco... caráter como uma conexão para o mundo, como ser necessário para os outros' (1998: 146)⁷. Na sociedade em rede, a solidariedade é apenas uma funcionalidade temporária, em geral apenas pela duração de um projeto. Em outras palavras, em uma economia em rede, este valor também é visto como uma meta instrumental. Ela somente é válida enquanto beneficia indivíduos empreendedores e se encaixa em suas trajetórias. Uma das consequências é que esses indivíduos se encontram em uma posição muito fraca quando algo acontece a eles, como se fosse cada vez mais difícil apoiar-se em estruturas coletivas de solidariedade. Isso é verdade para o mundo da arte e, por extensão, para toda a indústria criativa. Tome por exemplo o fato de que há notavelmente pouca segurança social neste setor. Sindicatos são recebidos com gritos de escárnio, o que parcialmente explica sua falta de influência. Em todo o mundo, o setor criativo, incluindo o campo da arte, parece estar cultivando nestes dias uma ética do trabalho que faz o jogo direto dos neoliberais.

Outro problema deste mundo úmido e plano é a sustentabilidade. A demolição de instituições não leva só à amnésia cultural, mas também gera instabilidade social. Indivíduos e organizações que são permanentemente abertos à mudança e constantemente expostos a novas conexões, a novos movimentos artísticos e a novas tendências criativas têm problemas com a construção de re-

7 Tradução nossa.

lacionamentos duráveis. Isso vale para ambas as relações, de trabalhadores criativos individuais e de organizações. Mudança constante de projetos resulta, principalmente, em compromissos temporários. Além disso, trabalhar constantemente em uma estrutura de projetos significa ter apenas acordos empregatícios temporários, como é frequentemente o caso no campo criativo, sem nenhum contrato. Em outras palavras, uma economia em rede não conduz realmente a relações e a condições de trabalho duráveis. Na história do trabalho, o emprego mantido por toda a vida é agora definitivamente uma coisa do passado, especialmente na indústria criativa. Pessoas criativas, a propósito, falam pejorativamente de 'empregos estáveis' ou de 'posições permanentes', preferindo sua própria autonomia à segurança de um emprego durável. A ética do trabalho criativo é contra o comprometimento com as rígidas demandas de uma instituição. Pelo contrário, o trabalho baseado em projetos, como adotado pelas indústrias cultural e criativa, acolhe alegremente a mudança contínua de contatos e de contratos.

Finalmente, o formato de projeto, característico de um mundo plano, o torna muito sensível a modas ou tendências. A informação circula rapidamente em escala global e a competição é feroz, levando a rápidas mudanças na guarda criativa. Como cada projeto tem que trazer uma clara e, de preferência, notável distinção criativa em um período relativamente curto, frequentemente há pouco espaço para autorreflexão ou para pesquisa e desenvolvimento. Isso ultimamente mina a sustentabilidade da produção criativa. A criatividade, com frequência,

fica estagnada na criação superficial, em uma mera diferenciação sem nenhuma profundidade ou altura. Em um mundo interconectado, úmido e plano, indivíduos criativos nadam precipitada e cegamente de um projeto para o outro. Se eles serão capazes, na longa corrida, de 'manter a bola no ar e o jogo vivo', como diz Nicolas Bourriaud, um dos protagonistas do novo mundo plano da arte (2009), é preciso esperar para ver. A menos que, claro, ele esteja falando de um jogo de bola completamente diferente...

Seria muito simplista condenar a ideia de rede como um conceito puramente ideológico. Na economia atual, no entanto, ele está cada vez mais sendo apropriado e desenvolvido para servir à hegemonia neoliberal. Isso é evidente nas relações de trabalho, mas também na reorganização da educação, na mídia, nas políticas e nos relacionamentos no mundo criativo. Além disso, todo o discurso sobre redes é instrumental ao redesenhar completamente as linhas entre o domínio público, a esfera do trabalho e a esfera doméstica. Usar o conceito de rede como um termo puramente neutro ou descritivo, como Bruno Latour faz em seu trabalho etnográfico, ou flertar com ele - o que é frequentemente acompanhado por algumas frases escolhidas de Gilles Deleuze -, como acontece no mundo da arte, é ignorar ou suprimir a apropriação ideológica da noção de rede. Isso só pode fazer com que a cabeça de alguém afunde na areia. Portanto, só podemos entender a atividade dos trabalhadores no atual mundo cultural e na indústria criativa se tivermos alguma compreensão do mundo plano e úmido. Não que esta seja uma ideia muito original, uma vez que ela já foi impulsionada por Walter

Benjamin há mais de meio século. Em seu ensaio sobre autoria, ele trouxe o postulado inesperado de que o autor somente poderia ser entendido como um produtor no relacionamento com o 'quarto poder', ou a mídia de massa como dizemos hoje. E ele concluiu:

Ela (a imprensa) pertence ainda ao capital. Mas, como por um lado o jornal representa, do ponto de vista técnico, a posição mais importante a ser ocupada pelo escritor, e por outro lado ela é controlada pelo inimigo, não é de admirar que o escritor encontre as maiores dificuldades para compreender seu condicionamento social, seu arsenal técnico e suas tarefas políticas. (BENJAMIN, 1994: 125)

E isso também não é verdade atualmente sobre o novo protagonista do mundo da arte visual, o curador 'independente', mas dessa vez em relação ao 'mercado de arte' e ao 'capitalismo global'? E, em conformidade com o pensamento de Benjamin, não deveríamos concluir que este catálogo de ativismo dos curadores atuais somente permanece 'contrarrevolucionário' se sua solidariedade com o artista, com o 'precariado' criativo e com alguma miséria no mundo for puramente ideológica?

Como mencionado anteriormente, o atual contexto de produção pelos empreendedores criativos é caracterizado por um alto nível de individualização ou de descoletivização do projeto de trabalho em uma fluente estrutura de rede. O ambiente deste contexto de produção, e o entusiasmo com o qual ele sempre é abraçado e até mesmo 'legitimado cientificamente' sob a guisa da indepen-

dência financeira, torna a indústria criativa especialmente sensível ao regime neoliberal de valores. Essas ideias alimentam o desejo dos produtores culturais de agirem de forma autônoma, em plena liberdade. É claro que o capitalismo criativo diz a seus protagonistas que eles estão, ou pelo menos deveriam estar, no controle de suas próprias vidas e condições de trabalho. É sua obrigação moral. Em troca dessa oportunidade de autorregulação, o indivíduo criativo é preparado para oferecer seu virtuosismo a preços baixos, e algumas vezes até mesmo gratuitamente. O desejo por autonomia, atizado pelo apelo neoliberal por realismo e 'responsabilidade pessoal', eventualmente leva à 'autoprecarização'. Os empreendedores criativos assumem riscos e negligenciam seguranças institucionais (seguros para pessoas com deficiência, fundos de pensão, etc), acreditando que eles podem cuidar dessas coisas sozinhos. Dentro desses parâmetros, o trabalho apresenta a experiência de uma única chance para autorrealização, e é exatamente por isso que é oferecido a preços baixos. Em sua urgência de realização, empreendedores assumem uma posição sensível ou realista para obter suas metas de maneira eficiente. Nessa religião de 'autorrealismo' secularizada, não é coincidência que a raiz 'real' se encaixe bem no apelo neoliberal por mais realismo e na vigilância neo-administrativa sobre o potencial de realização e sobre a viabilidade do projeto proposto. A utopia está fora de questão nesta ideologia do realismo. Pior ainda, qualquer coisa que não possa ser mensurada é logo posta de lado como impraticável ou muito utópica. A chamada urgente por uma consciência da realidade obstrui o espaço para

respiração por uma consciência do que é possível. Os empreendedores, que são eles próprios os empregados de seu trabalho, veem como real a conquista de seus objetivos, e esse processo os realiza. No entanto, a crença no 'autorrealismo' frequentemente gera problemas para esses empregadores/empregados. A cientista política Isabell Lorey esboçou esta situação ambivalente na qual os empreendedores culturais e criativos manipulam a si mesmos:

Este financiamento de uma pessoa sobre seu próprio resultado criativo, imposto, mas também uma opção, constantemente suporta e reproduz as condições em que alguém sofre e das quais ao mesmo quer tomar parte. Talvez seja por isso que os trabalhadores criativos, esses virtuosos precarizados voluntariamente, são sujeitos tão facilmente explorados; eles parecem capazes de tolerar suas condições de vida e de trabalho por causa da crença em suas próprias liberdades e autonomias, e por causa das fantasias de autorrealização. No contexto neoliberal, eles são tão exploráveis que, agora, já não é mais apenas o Estado que os apresenta como modelos para novos modos de vida e de trabalho.

(LOREY, 2011:87)⁸

Paradoxalmente, em razão de sua autonomia auto-declarada, os indivíduos criativos se tornam altamente dependentes de um ambiente de rede, que é sempre inconstante, e encontram-se vagando rumo a uma lógica social de empreendedores competitivos. Assim como

8 Tradução nossa.

esses protagonistas da economia neoliberal em rede, os indivíduos criativos constantemente devem se apoiar em autopromoção dentro de um regime de atenção, de modo a permanecerem conectados ou a estenderem suas redes de contatos. Isso gera um contexto de produção e uma relação entre trabalhadores criativos que deixam sua marca através de suas atitudes e dos seus produtos. Para ilustrar esse fato no espaço limitado deste ensaio, o foco será em apenas um - embora crucial - aspecto da produção no mundo plano: o trabalho por projetos.

Como no restante da sociedade, os projetos assumiram uma função central na produção criativa. No tradicional mundo da arte, por exemplo, exposições temporárias, bienais e trienais ganharam o terreno histórico do setor estrutural de museus - que, a propósito, têm sido pensado cada vez mais em termos de projetos. Especificamente em uma sociedade em rede, os projetos são, portanto, um método apreciado de produção e de aglutinação de agentes temporários, como diz os sociologistas franceses Luc Boltanski e Eve Chiapello.

O projeto é a oportunidade e o pretexto para a conexão. Ele reúne temporariamente pessoas muito diferentes e apresenta-se como um segmento de rede fortemente ativado durante um período relativamente curto, mas que permite criar laços mais duradouros, que permanecerão adormecidos, mas sempre disponíveis... Como é da própria natureza desse tipo de projeto a existência de um início e de um fim, os projetos se sucedem e se substituem, recompondo, ao sabor das prioridades e das necessidades,

os grupos ou equipes de trabalho. (Boltanski & Chiapello, 2009: 135-136)⁹

Como mencionado anteriormente, o trabalho por projetos gera relações instrumentais e guiadas por metas, que se dissolvem novamente quando o projeto é finalizado. No caso dos trabalhadores criativos, eles entram em estratégias temporárias, alianças com artistas, designers, obras de arte, patrocinadores, organizações criativas, etc. Quando o projeto criativo termina, as relações são postas de lado. Elas estão finalizadas, mas potencialmente podem ser reativadas. Elas estão de certa forma suspensas.

Os projetos têm um valor econômico especial porque sua provisoriedade permite que sejam sempre bem-sucedidos em combinar energia, força humana e horas de trabalho. Aqueles que colaboram em um projeto tendem a dar tudo de si. Pelo menos, eles estão dispostos a investir mais tempo e energia do que era esperado ou previsto inicialmente. Precisamente porque sabem que irão terminar algum dia, eles estão dispostos a sacrificar o tempo privado, talvez trabalhar a noite toda, ou pelo menos por longas horas. Isso ocorre, em parte, porque o trabalho em projeto criativo é sempre orientado para o resultado, e o resultado é a única coisa pela qual as pessoas são responsáveis. Tendo sempre recursos insuficientes ao seu dispor, eles estão dispostos a ir aos extremos. Então, trabalhar em projetos de fato leva a mais produtividade e criatividade, mas ao mesmo tempo é um modelo de trabalho conveniente para a exploração mental, social e física.

9 Tradução nossa.

No excitação do projeto, os participantes imaginam ter encontrado o paraíso na Terra, uma vez que parece não haver um fim para a criatividade produzida pela nova coletividade fundada. Mas aqueles que vão de projeto em projeto aprenderão que este modo de trabalho é alimentado por estamina intelectual e física e a longo prazo leva à exaustão. O projeto os esgota.

Não que o trabalho por projetos tenha sido necessariamente inventado pelas indústrias cultural e criativa. No mundo da arte, esta é uma forma de trabalho com uma tradição bem estabelecida. O curador de museu tradicional, por exemplo, organizaria exposições que tivessem um começo e um fim e que também reunissem temporariamente artistas, obras de arte, críticos, colecionadores e talvez alguns patrocinadores a mais. A grande diferença em relação aos trabalhadores criativos de hoje é que, em termos de estabilidade de emprego, seus projetos artísticos já não fazem mais parte de uma instituição. Como resultado, alcançar um projeto e fazer dele um sucesso está diretamente relacionado ao seu status simbólico e à sua situação econômica. Assim como um projeto, seu rendimento e seu contrato - se houver - também são temporários. E quando, além disso, seu trabalho criativo é relativamente mal pago - o que, afinal, é frequentemente o caso - eles são constantemente obrigados a procurar novos projetos enquanto ainda estão realizando o atual. Em outras palavras, os empreendedores criativos estão sempre vivendo mentalmente em outro mundo que não o aqui e o agora. Eles estão nadando fora do presente em

um oceano de potenciais projetos futuros. O filósofo alemão Boris Groys tem a dizer o seguinte sobre o assunto:

Cada projeto é, acima de tudo, o anúncio de outro, um novo futuro que deve vir quando o projeto for executado... Se alguém tem um projeto - ou, mais precisamente, está vivendo em um projeto - já está sempre no futuro. Está trabalhando em algo que (ainda) não pode ser mostrado aos outros, que permanece oculto e incomunicável. O projeto permite que se emigre do presente para um futuro virtual, causando uma ruptura temporária entre si e todos os outros, uma vez que eles ainda não chegaram a este futuro e ainda estão esperando que ele aconteça. (GROYS, 2002)¹⁰

Socialmente, isso leva com frequência à frustração com gerentes, líderes de projeto, técnicos e outros colaboradores envolvidos. Embora talvez ainda estejam trabalhando juntos fisicamente, eles já estão navegando nas águas do futuro. Sintomas como comunicação ineficiente ou nenhuma comunicação, comprometimento inadequado ou mesmo falso, mas também ausência física, podem ser reportados algumas vezes pelos aliados temporários, embora os problemas raramente sejam resolvidos. Como todos os trabalhadores por projetos, os empreendedores criativos literalmente não seguem a rotina: eles escapam ao ritmo do dia, ao presente no qual eles operam. Como consequência, eles frequentemente não notam o

¹⁰ Tradução nossa.

ritmo do ambiente imediato e das pessoas com quem estão trabalhando. Isso faz com que os empreendedores criativos sejam solitários, sempre procurando novas águas em um futuro, em outro lugar, buscando informações sobre projetos novos, talvez melhores e maiores.

O projeto, como uma junção temporária dentro de uma rede, leva a configurações sociais curiosas. Não tanto porque a configuração da rede é uma meta instrumental e, portanto, o aspecto social é em si mesmo somente um meio para um fim; afinal, o principal é a realização do projeto ou do conceito criativo, não o relacionamento mútuo. A principal razão pela qual o trabalho por projeto gera uma configuração social curiosa é que a meta que está sendo realizada por um coletivo de colaboradores já está flutuando em algum outro lugar pelo menos para um desses colaboradores: o ambicioso criativo. Por causa dessa mudança, a meta do projeto já está quase sempre situada fora dele, ou seja, em um novo projeto. De um ponto de vista sociológico, isso leva a formas especiais de coesão social. Essa coesão beneficia aqueles que realizam o projeto (técnicos, equipe de RH e administrativa, etc.), mas raramente beneficia o criador, o indivíduo criativo de fato envolvido no projeto. O último se encontra fora do projeto, o que o torna solitário, como mencionado anteriormente.

Para o autor do projeto, para ser específico, nada no aqui e no agora tem consequências, uma vez que ele já está vivendo no futuro e vê o presente como algo que deve ser superado, abolido ou pelo menos alterado. É por isso que

ele não vê razão pela qual deveria justificar-se para, ou comunicar-se com o presente. (Groys, 2002)¹¹

Groys, entretanto, não está falando sobre as causas materiais desta apatia em relação ao presente. Se o próximo projeto não é necessário apenas para a satisfação criativa, mas também para, simplesmente, colocar comida à mesa, isso só irá alimentar o escapismo para o futuro.

No oceano de projetos, o comprometimento, portanto, será sempre apenas temporário e parcial. Isso não vale somente para aqueles que realizam um projeto, mas também para o ambiente - a cidade, a vizinhança, o instituto, o público, a comunidade criativa ou a comunidade migrante, o ecossistema - em que eles estão e até mesmo para o idealismo, se este tiver alguma função. Empreendedores criativos nômades não são apenas fisicamente flexíveis, mas também social e mentalmente. Enquanto confiam em sua intuição e em seu talento, eles estão constantemente escaneando o mundo em busca de ideias úteis, novos artistas ou incubadoras criativas. Assim como os empreendedores instintivos, os novos trabalhadores criativos estão sempre acompanhados de desordem, um estado permanente de alerta e de incerteza ao mesmo tempo. Nesta situação fluida, eles acumulam conhecimento especializado, criativo e altamente personalizado. Esse conhecimento integrado pessoalmente tem a vantagem de poder ser implementado de modo bastante móvel e flexível. Sua desvantagem é que é muito difícil de ser historicamente incorporado ou institucionalizado. Af-

11 Tradução nossa.

nal, as relações em rede não constroem facilmente uma memória. Qualquer compromisso com circunstâncias locais ou com a história só pode ser temporário, como se, de outro modo, ameaçasse a independência e a liberdade pessoal. E isso iria contra o mito da autorrealização.

Posto em termos abstratos, os empreendedores criativos são, portanto, alocados de forma muito flexível no tempo e no espaço que devem envolvê-los. Os benefícios simbólicos e econômicos de relações frágeis e facilmente permutáveis são, no entanto, contrabalanceados pela falta de fé e de lealdade pelas mesmas circunstâncias locais e pela mesma história. Portanto, o indivíduo que é permanentemente móvel, mental e fisicamente, perde sua característica de 'Ser sustentável', de acordo com Sennett (1998). Na adoção romântica de um oceano de boêmios, nômades, redes e projetos, esse sacrifício à criatividade flexível é convenientemente esquecido. Em resumo, a desinstitucionalização não apenas remove profundidades e alturas, mas também suas duráveis construções características. Posto simplesmente, a criatividade se torna desvinculada da fé ou da convicção. Defender uma ideia criativa é apenas relativa e temporariamente relevante. Pela duração do projeto e por quanto tempo o ambiente quiser, como um posicionamento ultrapassado deve ser produtivo, mas depois se torna irritante e algo de que se livrar. Em outras palavras, o trabalhador criativo já não tem que assumir uma posição. Ou, mais do que isso, ele não é mais obrigado a abraçar uma posição. Enquanto o mundo ético circular, em prol da credibilidade, ainda demandava alguma constância (como signo de autenticidade), o mundo

plano demanda pura mobilidade e antecipação flexível. Se eles são realmente criativos, empreendedores criativos irão, afinal, trocar facilmente velhas ideias por novas. Em outras palavras, é melhor que trabalhadores por projetos sejam previamente desengajados ou alienados de seus próprios produtos criativos. Como uma ação, 'fazer rede' sempre implica em alguma forma de modéstia. Ela bloqueia a tomada de rotas. Rizomas não são, de fato, rotas. No mundo plano e úmido, ser 'enraizado' é equacionado com 'nostalgia', 'rigidez', 'inflexibilidade' e, algumas vezes, até mesmo claramente com 'fundamentalismo'. A constituição neoliberal, em outras palavras, demanda a criatividade pela criatividade, a mobilidade pela mobilidade, a fluidez pela fluidez, a mudança pela mudança.

Essa tendência por um solo sempre movediço também explica o crescimento das mudanças administrativas em grandes instituições. Ela instala a ideologia da mudança, porque se supõem que a mudança em si mesma seja uma coisa boa. No mundo plano e úmido, inovação é uma moralidade positiva por definição. Que muitas reestruturações organizacionais pareçam sem sentido e depois esvaziem-se para serem assim, e que a cadeia sem fim das mudanças 'criativas' frequentemente resulte em um status quo no plano de trabalho, é um fato que muitos empregados já conhecem. Os operários há muito tempo já descobriram que essa neofilia serve primariamente para manter os novos gerentes firmes na sela, como se toda mudança recentemente anunciada legitimasse sua própria sobrevivência. Enquanto os indivíduos criativos vêm e vão, alguém que seja bom em mensurar e em contar

permanece. Afinal, a criatividade deve ser implementável de forma flexível, desprovida de qualquer crença ardente, ideologia ou convicção. O fato criativo deve ser despolitizado, em outras palavras. Criação e inovação, esta é a mensagem, e o mundo plano e úmido fornece o meio para a mensagem. A mensagem se torna a massagem, para parafrasear Marshall McLuhan, e o apelo por criatividade se torna um sedativo. Ou, como diz Sloterdijk, com algum *pathos*: 'a sociedade em rede atual celebra o direito humano à inconsciência' (2011: 395)¹². No entanto, estes enunciados tendem rapidamente a soar bombásticos no mundo plano, onde qualquer forma de criatividade crítica, permanência em pé ou verticalidade causam irritação. Com um apelo para a colaboração construtiva, análises críticas são rapidamente descartadas como explosões grotescas ou exageros extravagantes. Preferencialmente, na neofilia atual, elas são postas de lado como 'obsoletas', 'coisas do passado' ou mesmo 'reacionárias'.

12 Tradução nossa.

O quarto dia: ... então, chegam os piratas

No mundo plano, a criatividade perdeu seus parâmetros tradicionais. As instituições clássicas, como os institutos educacionais e os museus, estão oferecendo cada vez menos estes parâmetros. Portanto, indivíduos empreendedores devem ser cada vez mais autoconfiantes, mesmo que algumas vezes eles recebam ajuda do time em que são apenas membros temporários, pelo período de duração do projeto. A elegante etiqueta de 'empreendedor', contudo, está frequentemente encobrindo uma existência precária, na qual a autorrealização e o auto sacrifício confundem-se. De qualquer forma, na Holanda, o chamado status ZZP (para trabalhadores autônomos sem patrões - *freelancers*) frequentemente serve como disfarce para o que seria, de fato, um status de desemprego. Quando as instituições coletivas oferecem cada vez menos garantias, tanto em termos de segurança social

quanto em termos de indicadores culturais, indivíduos devem buscar outros lugares que possam mantê-los e, assim, nutrir sua criatividade.

No mundo plano e úmido, a busca por tais ilhas, portanto, começou seriamente. No passado recente, essa expedição redescobriu alguns pequenos trechos de terra, que talvez tenham desaparecido por um tempo sob o nível do mar. Em razão de sua recente existência submarina, eles ainda parecem muito informes e instáveis. Aqueles que ousam permanecer sobre esses bancos de areia ainda correm o risco de molharem seus pés e de afundarem rapidamente no atoleiro de um emaranhado individual sem esperanças. Essas ilhas certamente não oferecem uma base estável, como faziam as instituições tradicionais. Além disso, esses sólidos emergentes são rapidamente ameaçados novamente, já que os proponentes da horizontalidade cultural suspeitam muito deles. Nunca se sabe, alguém pode ficar em pé aqui. Por essa razão, eles têm esperança, armam-se com efeitos estufa, armas ecológicas ou outras similares, a fim de aumentar um pouco mais o nível do mar de forma que, de preferência, nada mais possa nadar na superfície. Mas, enquanto o esperado dilúvio não ocorre e esse tipo de perigo continua a crescer, outros pesticidas são usados. Quem ousa rastejar em direção à terra firme é, portanto, precipitadamente rotulado de 'ilegal' ou de 'pirata'. À luz de seu autodeclarado 'estado de exceção', os horizontais querem que todos permaneçam na água (veja também Agamben, 2004).

Tanto a política financeira quanto outros dispositivos de cálculo esperam manter tudo em uma dimensão

plana. Qualquer coisa que não seja mensurável ou que não possa, de imediato, ser economicamente considerada, simplesmente não tem o direito de existir e é, portanto, de maneira eficiente, colocada fora da lei. Qualquer pessoa ou qualquer coisa que não seja mensurável é fora da lei. À luz da natureza estrutural da crise financeira mencionada anteriormente, o estado de exceção também recebe um estatuto legal permanente. Regras são suspensas e substituídas por 'medidas' temporárias. Estas são regras destinadas a mensurar as situações de crise que ocorrem constantemente e também podem ser mudadas de tempos em tempos. Mensurações, antes de tudo, têm a intenção de reforçar a medida, mas elas também são capazes de adaptar as unidades de forma flexível.

E não é somente a predominante 'mudança administrativa'; toda a política de governo também usa cada vez menos a legislação e a regulamentação e cada vez mais a mensuração. Por exemplo, a ordem europeia para que a Grécia incluísse na sua constituição um orçamento equilibrado é, de fato, uma intervenção que insiste na diluição da constituição, que é uma lei sólida, em uma massa fluida e úmida. Isso força o estado a fazer sua própria legislação líquida. A constituição torna-se subserviente às flutuações de qualquer mercado selvagem, reduzindo as leis e as regras a uma unidade mensurável. Esta é, de fato, uma medida que estabelece a norma, por diversas vezes, em um permanente estado de emergência. Em nome desta mesma emergência, torna-se permitido torturar pessoas, jogar fugitivos no mar, demolir a seguridade social, negar o acesso dos doentes ao atendimento à saúde, retroceder

a democracia na educação e acabar com subsídios para a cultura. Tudo isso fica fora dos 'indicadores' mensuráveis do neoliberalismo, que transferem toda a responsabilidade para indivíduos flutuantes com o objetivo de minimizar seus próprios riscos. Este sistema explica porque o neoliberalismo gera um grande carrossel no qual a bola é para sempre repassada.

Apesar dessa ameaça da mensuração, uma crescente minoria ainda está indo em direção às ilhas. Alguns ainda ousam armar nelas suas barracas. A verticalidade dos polos de suas barracas de forma alguma corresponde aos pilares institucionais tradicionais. Além disso, embora faltem bases sólidas, a ilha escassa é regularmente ocupada. Alguns intelectuais e outros verticais até mesmo já a nomearam, apenas para estabelecer sua existência, pelo menos em discurso. Os filósofos Antonio Negri e Michael Hardt, por exemplo, chamaram essas ilhas de 'bens comuns' (2009). Em termos de uma incubadora criativa, o jurista Lawrence Lessig nomeou-as '*creative commons*' (2004). Inclinando-se fortemente em direção à ideia de 'intelecto geral' do bom e velho Marx, esses verticais veem o bem comum como um possível substituto para as instituições do mundo pré-plano. Vários editores, autores, músicos, web designers e outros indivíduos criativos de hoje aceitam o princípio do '*creative commons*', que permite que usuários de seus produtos culturais os copiem, distribuam e até mesmo os alterem desde que seja para uso não comercial. Produtos criativos e modos de expressão, portanto, tornam-se, em certa medida e sob certas condições, um 'código aberto' gratuito que pode ser usa-

do para novas produções criativas. Sendo assim, o termo '*creative commons*' quer dizer: bens culturais e, em sua maioria, imateriais, que são gratuitamente disponíveis a qualquer um porque os direitos autorais e os direitos de propriedade são parcialmente suspensos.

De acordo com alguns verticais, incluindo Hardt e Negri (2009), o comum é necessário para garantir a produção criativa futura e, à luz da situação precária das instituições, mencionada anteriormente, eles devem estar certos. Além disso, o estatuto de bem comum não é o mesmo daquele das instituições tradicionais. Os filósofos descrevem o bem comum como uma categoria que transcende a contradição clássica entre o bem público (normalmente garantido pelo estado e por outras instituições) e a propriedade privada:

Por bem comum queremos dizer, em primeiro lugar, a riqueza comum do mundo material - o ar, a água, as frutas do solo, e toda a generosidade da natureza - que os textos políticos clássicos europeus normalmente reivindicam como patrimônio da humanidade como um todo, para ser compartilhado. Nós consideramos os bens comuns também, e de forma mais significativa, aqueles que são resultado da produção social, como os conhecimentos, as linguagens, os códigos, a informação, os afetos e assim por diante. Essa noção de comum não posiciona a humanidade separada da natureza, como se fosse sua exploradora ou sua guardiã, mas foca nas práticas de interação, cuidado e coabitação em um mundo comum, promovendo o benefício e limitando suas formas prejudiciais. Na era da globali-

zação, questões de manutenção, produção e distribuição do comum, em ambos os sentidos, tanto de estruturas ecológicas quanto das socioeconômicas, tornam-se crescentemente centrais.

(HARDT e NEGRI, 2009: viii)¹³

Ambos, institutos públicos e atores privados, contribuem para um bem comum que pode ser usado como fonte para novos trabalhos criativos, interações sociais e transações econômicas. Hardt e Negri também dizem que as cidades, especialmente, são importantes para criar as condições para tais bens comuns. Os filósofos ressaltam uma gênese clara do termo '*le commun*' ou '*the common*': de acordo com eles, o termo '*common*' foi usado pela primeira vez no processo de distribuição de terras no começo da era capitalista (séculos XVI e XVII), quando, em primeiro lugar na Inglaterra e mais tarde por toda a Europa, campos compartilhados, onde havia pastos para gados e florestas para exploração da madeira, foram convertidos em propriedades privadas. No entanto, ainda há um pequeno conhecimento empírico da função social de um possível comum. As ilhas ainda não foram bem exploradas. Além disso, as condições políticas para se chegar a essa comunidade ainda não são muito claras. De qualquer maneira, Hardt e Negri não esperam que nenhum bem venha do Estado, mas favorecem a democracia direta e a auto-organização. É, no entanto, muito incerto que estas ilhas tenham alguma chance de sobreviver sem algum poder soberano toman-

13 Tradução nossa.

14 Trade

do conta delas. Os bens comuns não deveriam ser legalmente reforçados e poder contar com garantias legais para que tivessem alguma chance de sobreviver?

A desconfiança de Hardt e Negri quanto ao Estado não é sinal de uma paranoia cega. Muitas decisões, em vários níveis do governo, realmente indicam que ele está destruindo a comunidade. Estados democráticos tendem a esconder que são de fato repúblicas da propriedade. Em todo caso, o republicanismo norte-americano é construído sobre a constituição, que, como argumentam Negri e Hardt, é um documento econômico. Ela legitima o direito fundamental e inalienável à propriedade privada. A constituição torna seu direito irreversível, o que significa que aqueles sem propriedade são excluídos ou oprimidos.

A forma de soberania contemporânea predominante – se ainda quisermos chamá-la assim – é completamente incorporada e sustentada pelo sistema legal e por instituições de governança, uma forma republicana caracterizada não somente pelo Estado de Direito, mas também pelas regras de propriedade. Dito de outra forma, a política não é um domínio autônomo, mas completamente imerso nas estruturas legais e econômicas. Não há nada de extraordinário ou de excepcional nessa forma de poder. Seu clamor por naturalidade e, de fato, seu silêncio e seu funcionamento diário invisível tornam extremamente difícil reconhecê-la, analisá-la e desafiá-la (HARDT e Negri, 2009: 5).¹⁴

14 Tradução nossa.

O advogado norte-americano Lawrence Lessig compartilha dessa opinião em sua análise da legislação de direitos autorais nos Estados Unidos (2004). No humor eufórico, após a descoberta de uma classe criativa crescente, à *la* Richard Florida, o que é frequentemente negligenciado é o fato de que esta classe está sendo ameaçada por uma invisível super-regulação crescente. A legislação sobre os direitos autorais não dá suporte à criatividade, pelo contrário, serve primariamente para proteger a grande indústria da concorrência. Além disso, essa legislação lança um clamor crescente às livres fontes de inspiração usadas por artistas e por outras mentes criativas – tudo isso para grande contentamento dos campeões do capitalismo criativo. Quem, além de Bill Gates, está preenchendo seus porões digitais com imagens que mais tarde poderão ser vendidas por um valor lucrativo? A indústria criativa com certeza está transformando em *commodities* e privatizando imagens e outras propriedades intelectuais, cada vez mais tirando os indivíduos criativos da cultura 'comum' que está livremente disponível ao redor deles. Em bom discurso neomarxista, poder-se-ia dizer que as dialéticas positivas entre criatividade e cultura estão seriamente perturbadas. A cultura como bens comuns e como fonte 'natural' de inspiração está sendo seriamente reprimida, deixando os indivíduos criativos e os amadores sem nada. A cultura pública que eles podem absorver nas cidades, as imagens que são lançadas sobre eles e os sons que os cercam são cada vez mais difíceis de serem usados livremente para um reaproveitamento criativo. E, quer sejam chamados de Walt Disney, Andy Warhol, Sonic Youth ou

Marlene Dumas, todos eles usaram e ainda estão usando a 'cultura comum' que os rodeia. Os artistas misturam essa cultura comum com suas próprias ideias mais ou menos idiossincráticas e, então, alimentam novamente a mesma cultura. Essa óbvia cadeia de 'apropriar-se, misturar e gravar'¹⁵ torna-se cada vez mais difícil em razão da nova legislação sobre a propriedade intelectual. Lessig diz:

Tenho ficado cada vez mais assombrado pelo poder dessa ideia de propriedade intelectual e, ainda mais importante, por este poder de desestabilizar o pensamento crítico de políticos e de cidadãos. Nunca houve um tempo em nossa história em que nossa 'cultura' tenha sido tão tomada por 'propriedade' como agora. E, ainda, nunca houve um tempo em que a concentração de poder para controlar os usos da cultura tenha sido tão inquestionavelmente aceita quanto agora. (LESSIG, 2004: 12)¹⁶

A observação de Lessig de forma alguma se refere exclusivamente aos Estados Unidos. Na Europa, o acesso democrático aos bens culturais públicos também está sendo crescentemente negado. Como mostrou o autor e pesquisador alemão Raimund Minichbauer, a política cultural europeia está mudando de condições favoráveis de criação para políticas duras, que restringem o uso cultural. Desde os anos 1980, a União Europeia vem bloqueando uma política de solidariedade de compensação dire-

15 Em inglês, 'to burn' pode significar queimar algo ou gravar um conteúdo em uma mídia, como uma música em um disco, por exemplo. (Nota da tradutora)

16 Tradução nossa.

ta entre regiões pobres e ricas. A solidariedade também é prontamente ligada às demandas por competição, o que significa que as regiões mais pobres somente recebem suporte quando elas prometem aumentar a competitividade. O desejo por se tornar competitivo, tornar-se líquido, portanto, passa a ser a pré-condição para receber suporte financeiro da Europa e, com isso, espera-se que os locais participem da corrida global entre regiões e cidades que competem no palácio de água. É amplamente conhecido até agora que a cultura e a arte têm uma função mais importante nessa competição 'livre', e a política da União Europeia é, em grande parte, influenciada por isso. O suporte nesse campo raramente toma a forma de medidas para estimular a criatividade. Pelo contrário, os direitos duros de propriedade intelectual são rigorosamente endossados. A propósito, esta é uma tendência que está sendo muito facilmente ignorada na recente euforia sobre as indústrias culturais e criativas. A industrialização criativa gera a privatização cultural. Ideias, histórias e imagens que costumavam ser domínio público são cada vez mais patenteadas e reivindicadas por propriedades privadas. O *'creative commons'* está sendo desmontado, e autoridades, como a União Europeia, parecem encorajar essa tendência. É uma política repressiva que, de qualquer forma, irá aumentar a pirataria e outras atividades ilegais. De acordo com Minichbauer:

As restrições propostas no campo dos direitos de propriedade intelectual implicam em certa tendência a criminalizar os usuários das mídias e especial-

me
flu
est
siç
me

A
mento
vezes ne
neolibe
chbauer
política
ção de
dade', o
liberal p
gramas
transiçã
o neolit
te forte
compet
propagu
no mer
como li
básico e
O
teve a li
e social.
humanc
lhor um

17 Tradu

mente as pessoas que promovem ativamente o livre fluxo de informação. A questão emerge como se este desenvolvimento... pudesse sinalizar uma transição, no neoliberalismo, de um estágio principalmente liberal para outro mais repressivo.

(MINICHBAUER, 2011: 154)¹⁷

A afirmação de Minichbauer nos traz um esclarecimento crucial sobre uma palavra que apareceu algumas vezes neste ensaio, mas que não foi discutida o bastante: neoliberalismo. Historicamente, a distinção de Minichbauer entre políticas de incentivo ou 'leis brandas', ou políticas de 'leis duras' e repressivas, assim como a distinção de Lessig entre 'cultura livre' e 'cultura da propriedade', coincide notavelmente com a transição da política liberal para a neoliberal. A diferença entre esses dois programas historicamente distintos é crucial para entender a transição da política de apoio para a repressiva. Embora o neoliberalismo, como seu antecessor histórico, acredite fortemente nos efeitos saudáveis da cultura livre, a da competitividade e de um mercado livre, e embora ambos propaguem um governo mínimo que não interfira muito no mercado, eles diferem fundamentalmente na maneira como lidam com seu conceito central: aquele princípio básico chamado de 'liberdade'.

O liberalismo tradicional, historicamente, nunca teve a liberdade individual como sua única meta política e social. Ele também abraçava uma visão otimista do ser humano, acreditando que o mundo seria um lugar melhor uma vez que o indivíduo tivesse total liberdade. A li-

¹⁷ Tradução nossa.

berdade não era apenas uma meta do neoliberalismo, mas também a condição sobre a qual construir uma sociedade melhor. Em outras palavras: o liberalismo acreditava que indivíduos que agissem livremente produziram os melhores resultados para a sociedade. É por isso que o mercado deveria ser o mais livre possível, o que, no limite, levaria ao capitalismo *laissez-faire*. Deve-se assumir o risco de deixar que os indivíduos tenham o máximo de liberdade para que tenham inovação criativa e um aumento da prosperidade. Por causa dessa crença no resultado positivo de sujeitos que agem livremente, o liberalismo alegremente abriu espaço tanto para empreendedores ousados quanto para os artistas mais idiossincráticos e outros indivíduos criativos. Afinal, eles promovem como nenhum outro as credenciais da liberdade individual e da autonomia.

O neoliberalismo, no entanto, adotou uma visão menos otimista do ser humano. Talvez tenha aprendido alguma coisa a partir de um número de excessos históricos que resultaram da fé cega na liberdade do homem. Certamente, o neoliberalismo desconfia muito do livre espaço para os indivíduos. Será que eles o usarão com sabedoria e da forma correta? Talvez seja por causa dessa desconfiança que o programa político do neoliberalismo tente propositalmente controlar ou conter a liberdade que ele proclama. Ele cria todo tipo de instrumentos repressivos para tornar e manter a liberdade mensurável, controlável e manipulável. E é aqui que entra a explosão da indústria criativa, quando ela dá aos consumidores a impressão de que eles podem escolher qualquer coisa de acordo com suas próprias vontades e seus próprios

desejos, enquanto, de fato, ela lhes entrega produtos padronizados em série ou, paradoxalmente, produtos personalizados em série. Além disso, todo consumidor que compra uma commodity é também perturbado por patentes que limitam severamente o reuso criativo do que quer que ele tenha comprado.

A industrialização criativa significa que as expressões culturais e os bens culturais estão sendo preparados para serem comercialmente trocados no mercado. Isso implica em pelo menos duas coisas. Em primeiro lugar, deve ser fácil alienar as pessoas dos bens culturais que elas produzem. Alguma distância emocional ou cultural é necessária para trocar suas próprias criações por dinheiro e, literalmente, tornar-se alienado delas. Em segundo lugar, a industrialização requer formatos que sejam fáceis de manipular e, especialmente, que sejam fáceis de calcular. As coisas que não podem ser calculadas, ou facilmente mensuradas no futuro previsível, terão mais dificuldade em encontrar seu caminho no mercado. O que é crucial é que o neoliberalismo, para o propósito dessa conversão, de fato arremessou a si mesmo ao fundamentalismo, uma vez que ele declara que o valor da moeda (e o imperativo do aumento da acumulação e do lucro) é a base de todas as culturas. A moeda torna-se a única base da sociedade, o que faz do liberalismo, por princípio, indistinguível de outros regimes que reconhecem apenas uma coisa (um livro total, uma imagem de um Deus).

Como todo fundamentalismo, o neoliberalismo é alimentado pelo medo. O medo de seu próprio percurso e ideal utópico: liberdade. O neoliberalismo é incapaz

de olhar seus próprios ideais nos olhos. Ele está, de fato, constantemente criando leis duras para restringir a criação. Essas leis servem para mascarar o medo da liberdade, de sua própria população, sua própria sociedade e, por último, de si mesmo (a humanidade). A estética da mensurabilidade é um produto do medo fundamentalista de todo ser humano. É porque o neoliberalismo esconde sua desconfiança sob um discurso de utilidade, disposição e realismo, que ele também é uma ideologia profundamente cínica. Neste sentido, é uma ideologia que invoca ecos do comunismo por trás da cortina de ferro - *Les extrêmes se touchent*¹⁸ (veja Gielen e De Bruyne, 2012). Desta vez, no entanto, a burocracia coletiva stalinista abriu caminho para uma sutil neo-administração, em parceria com a burocracia, que é customizada para o indivíduo. No domínio da criatividade, essa neoburocracia é chamada de 'indústria criativa', uma vez que submete as criações livres a procedimentos estritos e formatos preconcebidos.

Essa reprensão à indústria criativa, tão popular atualmente, merece alguma explicação. A 'indústria criativa' não é usada, aqui, em referência a um modo específico comum para reproduzir tecnicamente os produtos culturais. Assim como a noção de 'indústria cultural' cunhada por Adorno e Horkheimer, ela também não é usada para fazer a distinção entre as expressões culturais populares e as Belas Artes. Ambas são, afinal, sujeitas à industrialização cultural, que aqui significa simplesmente formatação. Esse é um processo no qual as criações são testadas

18 'Os extremos se tocam', em francês no original. (Nota da tradutora)

com antecedência por uma lei de medidas aceitáveis. Esse deve ser o caso com as expressões culturais populares, mas também com o que deve ser a arte tradicional. Então, 'indústria cultural' refere-se mais ao processo do que a produtos ou a mídias específicos. Essa definição rompe com o formato que geralmente é visto como 'indústria criativa': música pop, moda, design, etc. No sentido inverso, práticas que devem romper com o formato, como criar em artes visuais ou organizar mostras de arte contemporânea, também podem se tornar formatadas.

Assim como o neoliberalismo, o capitalismo criativo nunca confia plenamente no indivíduo livre e, como resultado, ele também desconfia de qualquer espaço potencialmente livre. Administrando a regra do número, ele tenta manter o domínio público ordenado, administrável, previsível e, especialmente, apolítico. A criatividade mensurável é, afinal, chamada de senso comum e, como observa Lessig, 'o senso comum não se revolta'. (2014:11) Para registro, deve-se distinguir, estritamente, o 'senso comum' dos 'bens comuns'. Enquanto o primeiro é resultado de um compromisso - comparável ao *polder model* holandês - os últimos, 'bens comuns', são, pelo contrário, um conjunto de contradições, paradoxos e conflitos. Os 'bens comuns' estão produzindo discórdia, mas é exatamente dela que fagulhas de criatividade podem, frequentemente, alçar voo. O 'solo comum', em outras palavras, é um lugar heterotópico do qual ainda se ousa lançar o olhar para alguma utopia. O modelo de compromisso, pelo contrário, não estimula nada além da antecipação.

Ele fala, encontra e consulta até que todos sucumbam a uma mediocridade apropriada.

Começar com a falta de clareza e a impossibilidade de controle dos bens comuns deixa os neoliberais, os burocratas e os neo-administradores muito nervosos, porque algo que escape à ditadura dos valores e da acumulação numérica deve ocorrer nesse espaço criativo livre. Inundar o *'creative commons'* tem, no entanto, um efeito colateral latente, que está, claramente, tornando-se mais forte para *'corredores livres'*. Aqueles que não têm condições de pagar por cultura devem apropriar-se das coisas de uma maneira ilegal. Um pequeno grupo de companhias ricas (por exemplo, as grandes gravadoras e distribuidoras da música pop) monopolizam uma crescente parte do *'creative commons'*, fazendo dele não mais bens comuns, transformando-o em propriedade privada e em *commodities*. Quem sabe isso deva levar a um ponto crítico em que 99% daqueles que ainda se aventuram na criatividade sejam denunciados como piratas. Afinal, no estado de exceção, quase todos que ousam praticar alguma forma de criatividade *'irracional'* podem ser foras da lei. Pelo menos suas atividades serão fortemente desencorajadas, banidas para horas de lazer ou, se necessário, localizadas em domínios privados como *'hobbies de esquerda'*. O que é interessante aqui é que, nesta visão em larga escala, o neoliberalismo apela para o público como uma desculpa. O público, afinal, também quer garantias; *'valor por dinheiro'* ou criatividade mensurada - ou é isso que o neoliberalismo reivindica por meio da mídia de massa. Dessa forma, essa mídia reproduz a *mediocridade criativa* ao mesmo tempo em que cultiva uma pequena barbárie anti-elite. Se há algo que odeia a verticalidade, é a mídia de massa.

O quinto dia: moralismo e mídia de massa

Atualmente, a mídia de massa não presta atenção suficiente à arte, especialmente à arte visual contemporânea. Ou, ainda, o problema não é a quantidade da cobertura de imprensa, mas sua qualidade. Artigos e notícias sobre expressões criativas ousadas tornam-se cada vez mais curtos, e programas aprofundados sobre arte continuam perdendo espaço no rádio e na televisão. O setor artístico profissional já vem reclamando há alguns anos, desde que a mídia de massa tem seu próprio espaço de arte. Embora essa crítica possa soar como um lamento patético em benefício do convertido, ela parece, de qualquer forma, tocar o acorde certo, de forma consciente ou não. O som que produz não é tanto o da queda na cobertura de um certo tipo de criatividade – pelo contrário –, mas o que diz que ela está mudando. Em essência, essa mudança é que a crítica está perdendo sua reflexão crítica. Ela

não está desaparecendo somente da crítica de arte, mas gradualmente também da crítica social e do jornalismo em geral. Mais precisamente, a crítica ao sistema está sendo substituída pela crítica às pessoas. Hoje, a falha ou o sucesso do sistema são menos atribuídos aos elementos estruturais e muito mais aos indivíduos. Por exemplo, a falha da democracia na Rússia não é tanto atribuída ao regime político, mas é vista como falha pessoal de Vladimir Putin. Amy Whinehouse e Whitney Houston foram destruídas por sua própria fraqueza neurótica, não pelos dramas de uma indústria do entretenimento irracional e agitada. Da mesma forma, qualquer que seja o sucesso de um artista, ele não é relacionado às condições econômicas atuais do mercado de artes, mas apenas à ambição pessoal e à perseverança. Os altos preços pagos por suas obras têm tudo a ver com a exuberância de sua vida particular, extensivamente coberta pela mídia. A predileção da mídia pela personificação também explica, a propósito, porque ela ainda abraça a imagem obsoleta do artista boêmio. E alguém mais realmente pensa que os problemas financeiros mencionados no primeiro dia podem ser resolvidos pedindo a meia dúzia de gerentes de banco que se expliquem? Será que os despedir produzirá a ética tão necessária para a limpeza do cassino global? A mídia de massa desvia nossa atenção das falhas do sistema para o comportamento imoral dos indivíduos, permitindo que o sistema permaneça como está. Este é o moralismo da mídia de massa.

Tudo é sobre individualismo, e a crítica é direcionada a personalidades particulares, neutralizando, por-

tanto, a si mesma. Mas, no mundo das organizações de arte têm fomentado uma crítica acrítica da mídia de massa da indústria criativa. Os institutos crescentemente adeptos de expressão por meio das conferências e das promocionais com um 'toque midiático'. Em si mesma, não há pouco de autopromoção. No entanto, a mídia de massa e a imitação pelas instituições de arte clássica não são muito justos. Ao final, as organizações de sua própria cultura, e fazem isso, a expressão criativa só podem ser criticadas. O tipo de criação que desde a idade moderna dependem da possibilidade de tomar uma posição própria sociedade e cultura. Somente os criativos podem ver seu próprio momento, 'permanecer à margem' (Sierendijk (2011), é que eles persistem em suas culturas. A crítica é uma forma de verticalização. Ela com uma autocritica, elevando-se sobre si mesma de alguma distância.

A crítica, a arte moderna e a crítica de criação - vamos, pelo bem da criação vertical - são hoje, em ameaçadas pela mídia de massa. Quando problemas sistêmicos, ma-

tanto, a si mesma. Mas, no mundo artístico, as próprias organizações de arte têm fomentado com frequência essa crítica acrítica da mídia de massa, adotando estratégias da indústria criativa. Os institutos culturais tornaram-se crescentemente adeptos de expandir seu 'suporte público' por meio das conferências de imprensa, das entrevistas promocionais com um 'toque pessoal' e do patrocínio midiático. Em si mesma, não há nada de errado com um pouco de autopromoção. No entanto, o processo neoliberal da mídia de massa e a imitação da indústria criativa pelas instituições de arte clássicas levaram a um beco muito justo. Ao final, as organizações artísticas minam sua própria cultura, e fazem isso porque certos tipos de expressão criativa só podem ser gerados de uma distância crítica. O tipo de criação que temos chamado de arte desde a idade moderna depende, em grande medida, da possibilidade de tomar uma posição crítica em sua própria sociedade e cultura. Somente quando os indivíduos criativos podem ver seu próprio mundo do alto por um instante, 'permanecer à margem do rio' na metáfora de Sloterdijk (2011), é que eles podem, de fato, fazer a diferença em suas culturas. A crítica é, dessa maneira, uma forma de verticalização. Ela começa com a autorreflexão e a autocrítica, elevando-se sobre seu próprio ego e vendo a si mesma de alguma distância.

A crítica, a arte moderna e com ela uma forma específica de criação - vamos, pelo bem do argumento, chamá-la de 'criação vertical' - são hoje, entretanto, crescentemente ameaçadas pela mídia de massa. Não somente personificando problemas sistêmicos, mas também atacando cer-

tas formas de criatividade, enquanto se cultiva, ao mesmo tempo, a barbárie da mediocracia. Hoje, o mundo da arte se torna o foco de atenção, principalmente quando se fala em excessos, que variam dos preços ultrajantes de algumas obras de arte à presença de sangue, sexo e blasfêmia no trabalho de alguns indivíduos criativos excêntricos. Vacas divididas ao meio no comprimento, sangue, carne e excremento (autômatos) têm sido, por enquanto, os favoritos da mídia. Mas por quê? Porque eles confirmam a ideia dos horizontais de que a arte contemporânea abraça um mundo povoado por pessoas loucas, que permanecem fora da vida real - pessoas que não ligam para o culto da realidade dos empreendedores. Na mídia de massa, a crítica de arte tem sido reduzida ao nível infantil das discussões da mesa de bar. Isso significa que a arte que nós conhecemos desde a idade moderna não é mais vista como exemplar ou *Bildungsideal*¹⁹. Pelo contrário, ela é levada ao beco das exceções sociais. Afinal, aqueles envolvidos na arte contemporânea, hoje em dia, movem-se nos altos círculos dos ricos colecionadores ou, pelo menos, são membros de um clube elitista de escritores mimados e outros intelectuais excêntricos. E isso é precisamente o que os aborrece na mídia de massa. Qualquer coisa fora da mediocridade politicamente correta é condenada. Assim, em nossa sociedade contemporânea, a arte assume a posição do Outro, de algum curioso *Fremdkörper*²⁰.

Isso nos leva a outra questão. A mídia de massa desta qualquer coisa vertical, qualquer coisa que cheire

19 'Ideal educacional', em alemão no original. (Nota da tradutora)

20 'Corpo estranho', em alemão no original. (Nota da tradutora)

a elitismo ou a atividades alternativas. Ela realmente aprecia o registro e a representação desse 'acima' e desse 'abaixo', mas sempre com a intenção de situá-los fora da sociedade e no 'estado de exceção' - daí essa predileção pela personificação. Fazendo isso, a mídia de massa cultiva uma barbárie politicamente correta. Ela faz isso com muita performatividade, uma vez que só permite um caminho de mão única. Jornais, revistas, rádio ou televisão desenvolvem o monólogo que apresentam para uma audiência passiva. O mais alto nível de atividade para essa audiência é desligar um aparelho, mudar de canal ou virar a página. Então, também há uma relação clara entre o populismo político e a mídia de massa. Não é surpresa que, neste tipo de regime, personalidades da mídia e estrelas famosas da televisão dominem livremente posições de poder político. Nos anos 1930, Walter Benjamin viu uma relação direta entre a mídia, as massas e o crescimento do fascismo (Benjamin, 1985). Hoje, nós nos referimos ao último fenômeno com o termo menos ameaçador 'populismo'.

O importante é notar que o desenvolvimento tecnológico não é um mediador imparcial entre as expressões criativas e uma audiência. O advento do rádio e da televisão também moldou, literalmente, a audiência. O rádio e a televisão definiram os gostos culturais e transformaram-se até mesmo em regimes políticos. Enquanto a revolução industrial gerou massas (de trabalhadores), a indústria cultural as equipou com uma nova identidade. Nos anos 1940, Theodor Adorno e Max Horkheimer as nomearam de 'bárbaras' (2007). A mídia de massa é a ex-

pressão de uma barbárie estilizada, uma estética da persuasão que também estetiza a política. Na mídia de massa, a política se torna teatral ou, mais do que isso, um *showbiz* no qual bons argumentos são sempre derrotados por boas aparências. A democracia se torna 'imagocracia'. Não foi só o mundo financeiro que se tornou completa e declaradamente criativo; o sistema político tem se desenvolvido principalmente como ficção nesses dias.

Essa é, a propósito, a conhecida crítica da Escola de Frankfurt, mas também a de figuras tarimbadas, como Guy Debord (1967), que direcionou a questão à sociedade do espetáculo. E, embora a análise desses críticos sociais pareça grotesca atualmente, a ideia de que há uma relação lógica entre o desenvolvimento tecnológico, os regimes políticos, a cultura e a criatividade (tolerada) ainda é bastante válida. Neste caso, ela significa a relação entre a mídia de massa, o populismo e a 'barbárie'. Os partidos populistas, como aqueles comandados por Berlusconi, na Itália, e Wilders, na Holanda, conduzem habilmente este triunvirato com uma mistura de neonacionalismo e neoliberalismo. O neonacionalismo que está se erguendo por toda a Europa adota alegremente princípios neoliberais, como estratégias de *marketing* e marcas para criar sua própria identidade e sua própria individualidade cultural. A criatividade cultivada em casa também é regularmente apresentada como fonte de uma vantagem econômica. Em conceitos como 'Design Holandês', 'Mestres Flamengos' ou 'Moda Italiana', as agendas neoliberais e neonacionalistas coincidem perfeitamente. A essencialização da cultura e a nacionalização da criatividade geram

novas oportunidades econômicas, o que permite ao neonacionalismo pegar uma carona com o neoliberalismo, e vice-versa. Não é surpresa, portanto, que partidos políticos, como o PVV na Holanda ou o NV-A em Flandres, ao lado de uma agenda neonacionalista, também apresentem um discurso distintamente hiperliberal ou, pelo menos, não hesitem em formar coalizões com partidos hiperneoliberais.

Esses partidos políticos também fazem um uso hábil da mídia de massa tradicional. Especificamente, eles combinam uma política de público-alvo homogênea com a homogeneização da cultura no nível das pessoas médias. As agências de rádio e de teledifusão nacionais - incluindo estações comerciais - realmente geram, afinal, quadros de referência cultural compartilhados. Elas definem qual é a cultura compartilhada, qual tipo de criatividade é permitido, e moldam nossa memória coletiva, no processo de definição de um sentimento compartilhado de solidariedade. Em outras palavras, a busca neoliberal pelo denominador comum do nível médio e a tendência neonacional pela homogeneização cultural (em nível nacional) reforçam uma à outra perfeitamente. Como a indústria cultural dos anos 1930 moldava as massas, o *marketing* televisivo de hoje cria o 'homem comum'.

Esse homem comum não é, claro, tão comum, porque ele é uma *commodity* comum construída por magnatas da mídia muito hábeis, pesquisadores de consumo, observadores de tendências e outros semi-sociólogos. O homem comum é uma média de cálculo cujo padrão de

consumo é garantido. E talvez seja um bônus o fato de esse homem comum ser retratado não como um participante cultural muito ativo, mas como um representante do povo, de alguma forma, brincalhão. Ele, certamente, não é um elitista aficionado em arte, uma vez que estas pessoas, afinal, não geram altos índices de audiência. O homem comum é um pequeno bárbaro cultural, porque ele é antielitista e alérgico a intelectuais. Em resumo, ele cultiva a barbárie pequeno-burguesa da mediocracia e se dá melhor agindo 'normalmente'. Mas ele é realmente o homem das ruas ou será uma projeção da pessoa do outro lado da câmera? Assim como o professor, nos estudos de Pierre Bourdieu (1979), impunha o gosto da classe média sobre seus alunos, os produtores televisivos de hoje empurram para nossas salas suas próprias imagens de uma criatividade politicamente correta e mercadologicamente segura. A tradicional audiência da mídia de massa, no entanto, tem sido substituída por públicos-alvo estatisticamente calculados. Desde 1970, novos métodos e técnicas têm permitido maior diversificação. Os produtos culturais agora podem ser entregues sob medida. No entanto, essa medida ainda é uma 'medida mensurada', que formata previamente as expectativas mais comuns do espectador médio. Então, atualmente, a mídia de massa preserva uma barbárie politicamente correta - porque é mensurada previamente - que é muito adversa à intelectualidade, não liga muito para a arte, gosta de ser entretida com reformas de casa, batatas fritas, cerveja e o ocasional jogo de

futebol. De todo o modo, esses pequenos bárbaros não gostariam de sujar suas mãos com grandes ideais políticos.

O desenvolvimento tecnológico da mídia de massa e das técnicas avançadas de pesquisa estabeleceu a base moral para a construção de um mundo plano e úmido. De acordo com o autor italiano Baricco (2011), mencionado anteriormente, a Internet também é uma dessas mídias. É mais um desenvolvimento tecnológico que define a mídia e gera uma nova barbárie de participantes culturais que praticam o *'zapping'*, onívoros criativos e outros 'polivalentes'. Neste retrato dos bárbaros, no entanto, Baricco praticamente não distingue entre bárbaros que criticam e destroem a fim de serem capazes de ficar em pé novamente e a barbárie medíocre dos horizontais. Embora dê muitos exemplos, como o de Ludwig van Beethoven, o que implica que a arte contenha um elemento de barbárie, para ele, todos os bárbaros são os mesmos. Contudo, a barbárie de Beethoven, ou a barbárie atual de Matthews Hebert, Meg Stewart e Renzo Martens, é completamente diferente da mídia do *zapping* individual. A dos primeiros gera destruição criativa, a do último cria conformismo estilizado ou barbárie politicamente correta.

Baricco não faz a distinção porque não politiza sua análise. A construção da mediocracia bárbara é diretamente ligada às relações hegemônicas na sociedade, afinal. O populismo, o neoliberalismo e o neonacionalismo cultivam uma forma específica de barbárie - aquela do 'comum', antielitista, anti-intelectual, da pessoa que odeia a arte - porque eles têm algo a ganhar com isso: os votos

do eleitorado. Como mencionado anteriormente, eles encontraram o aliado perfeito para isso na mídia de massa. A questão é, contudo, se a Internet e a *World Wide Web* serão igualmente acessíveis. O *www* é, na verdade, uma mídia? Por enquanto, parte da resposta a esta questão é que a Internet certamente não é tão passiva quanto a mídia de massa tradicional. Por ser um meio interativo, ela permite que vozes evoquem contra-vozes criativas. Uma vez que a *web* não é regulada tão estritamente por <leis duras>, ela facilmente acomoda minorias exprimindo suas opiniões, bem como outros bárbaros. Além disso, com os blogs, esses bárbaros descobriram um novo espaço público, um espaço democrático que tem sido corrompido pela mídia de massa tradicional. Lessig, citado anteriormente, tem o seguinte a dizer:

A televisão e os jornais são entidades comerciais. Eles devem trabalhar para manter a atenção. Se eles perdem leitores, eles perdem receita. Assim como tubarões, eles devem se mover. Mas blogueiros não têm uma obrigação similar. Eles podem ser obsessivos, eles podem focar, eles podem levar a sério... O espaço do Blog dá aos amadores um modo de entrar no debate - <amador> não no sentido de inexperiente, mas no sentido de um atleta Olímpico, o que significa que não são pagos por ninguém para darem o seu melhor. (LESSIG, 2004: 43-44)²¹

Por enquanto, a internet ainda tem o potencial para reunir uma multidão de vozes criativas e fazer com

21 Tradução nossa.

que sejam ouvidas. Neste sentido, ela não é uma mídia de massa, mas um multimeio, um comum, um meio compartilhado. Em qualquer nível, a internet gera bárbaros de seu próprio modo. Ela não tem medo da barbárie do outro e não lança mão de métodos reacionários, como o restabelecimento de cânones nacionais, algo que o neonacionalismo demanda regularmente nos dias de hoje. Ela também não é ocupada atualmente por políticas repressivas, como aquela da 'lei de propriedade' neoliberal. Além disso, ao oferecer uma ontologia cultural, a internet ainda está, até o momento, fornecendo ferramentas para que os bárbaros se manifestem no interior de uma cultura. Então, ela ainda oferece um espaço paralelo aoda indústria criativa, que, afinal, é a resposta neoliberal para o advento da barbárie, tentando tornar a criatividade mensurável, portanto previsível, ao fazê-la adaptar-se a formatos preestabelecidos. A indústria criativa gera 'arte pré-embalada', caso queira chamá-la assim. Arte dentro das medidas de mercado e, portanto, arte medíocre. Assim como o cânone nacional é a resposta fundamentalista do neonacionalismo, a indústria criativa é a resposta fundamentalista para aquilo que não pode ser mensurado ou previsto. As respostas de ambas as ideologias podem, de fato, ser acusadas de fundamentalismo, porque ambas são baseadas no medo da criatividade que se eleva sobre a mediocridade ou anda fora das medidas. Pelo contrário, a permanência em pé, ou a criatividade vertical, só pode florescer em um clima pós-fundamentalista. Este é um contexto cultural em que não se serve a nenhuma base fixa (nem mesmo a cânones ou números), mas em que ferramentas de nave-

gação são dadas aos bárbaros de forma que eles possam encontrar seu próprio solo sob seus pés, repetidamente. Por enquanto, a Internet ainda oferece grandes oportunidades para isso.

Seguindo
mem. No m
mas também
"alegres notíc
mano dos en
dioces. E en
bárbaros for
horda de pir
to os piratas
ocupar, tam
culturas ond
fundamente
esperam enc
criatividade
esperando a
significa alg

O sexto dia: o nascimento do Criativismo

Seguindo a História, no sexto dia, Deus criou o Homem. No mundo plano e úmido, não foi só o Senhor, mas também o Capitalismo Criativo que, vendendo as 'alegres notícias da mídia de massa', criou o gênero humano dos empreendedores flexíveis e dos bárbaros medíocres. E então há os pagãos: um grupo heterogêneo de bárbaros fora da norma ou da 'medida' e uma crescente horda de piratas. Tanto os bárbaros 'desmedidos' quanto os piratas estão diligentemente procurando ilhas para ocupar, também na Internet. Eles estão em busca de culturas onde possam permanecer em pé e escavar profundamente o conteúdo de seus corações. É lá que ainda esperam encontrar a criatividade verdadeira, fora da 'lucratividade' dominante. Mas o que exatamente eles estão esperando ao usar o termo 'criatividade'? A palavra ainda significa alguma coisa no mundo plano e úmido que está

experimentando uma mania real por criatividade, e onde todo mundo quer e precisa ser criativo? Para responder a essas questões, é necessário fazer um pequeno desvio, já que a criatividade é inextricavelmente relacionada à cultura, como sabemos a partir da dialética discutida anteriormente. Para termos uma imagem clara dessa relação, temos que mergulhar um pouco mais profundamente na sociologia da cultura.

A cultura é um estoque ou repertório de signos compartilhados, como diz o sociologista belga Rudi Laermans em seu livro *Het cultureel regime* (2002)²². Esta é uma definição relativamente neutra, o que a torna mais aplicável. A palavra 'signos' se refere ao sentido que atribuímos às coisas, de acordo com a ciência da semântica, que distingue entre significante, significado e sentido. Isso nos diz que sua conexão é um tanto arbitrária. É por isso que as expressões culturais - por exemplo, o hábito de tomar uma xícara de café ou de chá pela manhã, mas também o de assistir a um espetáculo ou contemplar uma pintura - podem receber vários significados. Beber café pode ser um ato social ou pode ser uma dependência biológica cultivada e associada à ação de acordar. Podemos ir ao teatro por inspiração, mas também para ganharmos status e nos distinguirmos dos outros que não participam da Arte. Não é necessário explicar que o neoliberalismo, como esboçado anteriormente, também tem seus próprios significados favoritos: participantes da cultura recebem a posição de clientes, e os artistas, empreendedores

22 O Regime Cultural. (Tradução nossa)

criativos e diretores artísticos, de gerentes. A tendência do neoliberalismo e do capitalismo criativo de ter os números como significante dominante já foi extensivamente discutida. Seria ir longe demais, no contexto atual, aprofundarmo-nos nas noções da semântica. Mas ela nos ensina que o neoliberalismo é uma cultura também, uma vez que ele conecta o significante e o significado de uma maneira arbitrária. Isso pode parecer uma noção básica, mas ela engana muitas pessoas nos dias de hoje. Qualquer um que considere as leis de mercado como leis naturais e profira um *Darwinismo Social* a fim de provar nosso 'instinto para aumentar o lucro' nega a noção semântica crucial: a do relacionamento fugaz entre o significante e o significado. Mas vamos examinar a definição acima de cultura um pouco mais de perto.

De um ponto de vista sociológico, o termo 'socialmente compartilhado' é interessante. Ele se refere ao fato de que os signos não têm sentido a não ser que sejam compartilhados por um coletivo. Em outras palavras, eles recebem relativamente o mesmo significado por um certo número de pessoas. Uma cultura só é viável quando é baseada em sentidos compartilhados. Em termos mais abstratos, a cultura sempre pressupõe um 'entre': interação entre as pessoas, mas também entre pessoas e objetos, construções, etc. E é claro que a cultura tem muito a ver com valores, opiniões normativas e hábitos fixos. É por isso que, na definição de Laermans, a palavra 'repertório' é mais apta do que a palavra 'estoque'²³,

23 Em inglês, 'repertoire' e 'fund', traduzidos como 'repertório' e 'estoque', respectivamente. (Nota da tradutora)

uma vez que reflete melhor a temporalidade e a historicidade das interpretações culturais. Dentro das culturas, os sentidos compartilhados são construídos sobre camadas históricas. Eles se tornam fixos em hábitos e em coisas familiares que, portanto, são sempre mais ou menos carregadas com afeto. As pessoas crescem apegadas a certos hábitos ou a certas convenções sociais e não querem largá-los. Qualquer cultura, em outras palavras, também é sempre um pouco 'conservadora' (independentemente de quão 'progressiva' possa ser) no sentido amoral e apolítico da palavra. As comunidades culturais conservam culturas e hábitos, e somente por isso é possível ter sentidos compartilhados e, portanto, ter comunicação e relações mútuas. É precisamente por este motivo que elas melhoram a integração social e podem promover a coesão social. Sem dúvida: é justamente neste sentido que não é tanto a família, mas *a cultura que é o suporte da sociedade*. No entanto, isso não significa que a sociedade seja harmoniosa. A definição de Laermans não impede a coexistência de múltiplos sistemas de significado dentro de uma sociedade, os quais podem ter conflitos uns com os outros ou mesmo se chocar. Em um mundo globalizado, as culturas são diversificadas e complexas, e elas são entrelaçadas de uma forma igualmente complexa com outros sistemas de significado cujas linhas divisórias são algumas vezes difíceis de discernir (Featherstone e Lash, 1999:10). A comunicação, no entanto, só é possível a partir de um sistema compartilhado de signos. A visão da sociedade como multicultural ou diversa também é baseada em um sistema compartilhado de signos, o que

permite esta definição, em primeiro lugar. Em outras palavras, a cultura permanece uma importante ferramenta para que a interação humana assuma sua posição.

Se a cultura fornece alguma estabilidade, além de hábitos e costumes relativamente compartilhados, a criatividade existe para miná-la. Em momentos aparentemente caóticos, ela se liberta da normatização, e é por isso que a criatividade às vezes aparece como loucura. Não é coincidência que o espírito criativo de repente venha à tona em tempos de crise. O filósofo italiano Paulo Virno descreve a criatividade da seguinte maneira:

...as formas do pensamento verbal que permitem mudança no comportamento de alguém em uma situação de emergência. (VIRNO, 2011: 103)²⁴

Se acreditarmos em Virno, devemos estar vivendo em tempos de ruptura. A crise permanente, esboçada anteriormente, deveria, portanto, estar gerando um oceano de criatividade. No entanto, a definição de Virno levanta a questão se a criatividade emerge somente em tempos de crise ou se também pode, ela própria, evocar a crise. Nós sabemos, desde o primeiro dia, que a crise financeira atual é baseada em uma quantidade excepcional de criatividade. Nós estamos, em certo sentido, presos em uma nuvem imaginária de criatividade. É precisamente isso que torna difícil sair dela, era este o argumento. Dentro desta lógica, o problema da relação entre criatividade e crise é um pouco como o enigma do ovo e da galinha. Deixando de

²⁴ Tradução nossa.

lado essa discussão, nós devemos ser gratos a Virno por encontrar um interruptor de luz. A coisa mais simples que pode clarear um pouco a nuvem é um humor ou uma piada e, por causa dessa noção, Virno empresta uma página da obra de Sigmund Freud *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905). No entanto, sendo um materialista histórico verdadeiro, o italiano descarta a preferência psicanalítica pelos sonhos e pelo subconsciente e coloca em seu lugar o sentido da piada na prática pública diária. A piada é a forma empírica básica da criatividade, diz Virno:

... o humor parece ser um bom exemplo da estreita aceitação da 'criatividade': um exemplo que não coincide tautologicamente com a natureza humana como um todo, mas que é tentada e testada exclusivamente em situações críticas... Eu gostaria de ressaltar a fina conexão entre humor e prática na esfera pública. Não seria uma surpresa que, tendo em vista o humorismo bem-sucedido, eu não diga nada sobre sonhos e muito sobre *phronesis*, que é a sagacidade prática e o senso de medida que guia um agente na ausência de uma rede de proteção de seus colegas. Humor é o diagrama da noção inovadora.

(VIRNO, 2011: 103)²⁵

Isso com certeza soa bem: para sairmos da farsa de Žižek, nós precisamos da piada de Virno. As piadas acompanham porque demonstram como é possível se aproximar de uma situação crítica específica com regras completamente diferentes. Aplicar a regra, a 'me-

25 Tradução nossa.

dida', ao estado de exceção é, portanto, arbitrário. As piadas sempre deixam claro que há muitas maneiras diferentes de lidar com a norma e, portanto, com a cultura. Virno novamente:

... toda simples aplicação de uma lei contém em si um fragmento de um 'estado de exceção'. O humor traz esse fragmento à luz... Nós precisamos pressupor que sua forma lógica [a do humor]²⁶, que é a falácia, tem uma função importante na medida em que ela muda o modo de vida de uma pessoa.

(VIRNO, 2011: 104)²⁷

O fato interessante na definição de Virno sobre a criatividade, baseada na piada como um erro no pensamento lógico, é que ela não reconhece a criatividade espontânea nas pessoas. Da mesma forma que a linguagem não é 'naturalmente' criativa, como acreditam Noam Chomsky e outros, o *homo sapiens* também não é naturalmente criativo, porque, ao contrário dos outros animais, nós podemos simplesmente escapar de nossos instintos, como diz o sociologista conservador Arnold Gehlen. São as circunstâncias e condições políticas, sociais, econômicas ou ecológicas que tornam possível que um 'erro lógico' na realidade venha à luz em certo ponto. E é a nobre tarefa do piadista acender essa luz. Até que a piada seja levada 'a sério', ela pode realmente causar rupturas na cultura como era conhecida até aquele momento; o momento no qual a piada afirma-se como uma fonte indispensável

26 Nota do autor.

27 Tradução nossa.

de inovação. Piadistas como Negri, Hardt, Virno e Žižek tentam demonstrar deste modo que a criação criativa do capitalismo também é fundada sobre um erro básico de lógica. Também não é coincidência que movimentos ativistas como o *Alter-globalization* ou os manifestantes do *Occupy* alegremente façam uso da piada hoje em dia. O lúdico (incluindo a vestimenta) e as sérias declarações políticas frequentemente andam de mãos dadas. Regularmente, o caminho da fiação é escolhido para apontar desvios problemáticos na realidade. Afinal, a criatividade desse modo nos faz conscientes de que valores, normas e hábitos dentro de uma cultura são somente relativos. Como mencionado anteriormente, criatividade e cultura relacionam-se de uma forma dialética. Com sua inclinação por piadas e sua falta de medo dos erros lógicos, os indivíduos criativos são capazes de criar muita agitação. A abordagem carnavalesca dá a eles a oportunidade de questionar constantemente hábitos e costumes.

Então, a criatividade também inclui a arma da crítica. Deve-se sair da correnteza para ver o fluxo da vida diária de alguma distância. Este ato de elevar-se está no centro da crítica: dar um passo para trás do que parece ser o agente determinante a fim de escapar do determinismo. Como todos nós sabemos, as piadas frequentemente fazem exatamente isso. Ao fazer graça da realidade, pelo menos alguma distância é criada do evento enquanto os erros são nomeados naquela conjuntura. A piada demonstra a variabilidade da realidade e, portanto, sua relatividade. Isso quer dizer: na piada, a realidade é entendida apenas como uma realidade possível ao lado de muitas

outras, o que oferece um breve escape das normas, mesmo que só mentalmente. Mas, então, essa possibilidade mental de um êxodo, de estar acima da regra, de olhar para si mesmo em relação à regra, é a condição primária para a criatividade. Ou, como diz o psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi, não se pode ir além da realidade para criar uma nova realidade.

Os indivíduos criativos alternam entre imaginação e fantasia, em uma ponta, e um senso de realidade arraigado na outra. Ambos são necessários para fugir do presente sem perder o contato com o passado. Albert Einstein certa vez escreveu que arte e ciência são duas grandes maneiras idealizadas pelos humanos para escapar da realidade. Em um sentido ele estava certo: a grande arte e a grande ciência envolvem um salto de imaginação para um mundo que é diferente do presente. O restante da sociedade frequentemente vê essas novas ideias como fantasias sem relevância para a realidade atual. E eles estão certos. Mas o objetivo todo da arte e da ciência é ir além do que consideramos agora como real, e criar uma nova realidade. Ao mesmo tempo, esse 'escape' não é para uma Terra do Nunca. O que torna uma nova ideia criativa é que, uma vez que nós a vemos, cedo ou tarde, reconhecemos que, por mais estranha que seja, ela é verdadeira.

(CSIKSZENTMIHALYI, 1999: 63)²⁸

A questão, no entanto, é que o que precisamos fazer é ir além da realidade quando nossa própria realidade não é nada mais do que uma criação nossa. Como sair dessa nuvem imaginária do Primeiro Dia? Encontrar a passa-

28 Tradução nossa.

gem de uma irrealidade para outra realidade requer que nos puxemos para fora da água. Para o sociologista, isso significa, em primeiro lugar, desengajar-se temporariamente da rede social. Para irmos além da realidade, temos que nos tornar desconectados. Aqui está Žižek novamente, dessa vez bastante inspirado por Alain Badiou:

... é preciso recuar para não afundar numa situação, de tal maneira que o recuo torne visível a "diferença mínima" que sustenta a multiplicidade da situação e, portanto, cause sua desintegração, assim como a retirada de uma única carta do castelo de cartas provoca o desmoronamento de todo o edifício. (Žižek, 2011: 111)

Não deveria surpreender que vários pensadores, de Platão a Sennett e Virno, tenham se referido à importância do comportamento 'antissocial' como uma precondição para a criatividade. Os dois primeiros filósofos, de todo o modo, compartilham a opinião de que a criatividade só pode se manifestar em ilhas isentas da ordem política e econômica do dia. Era por isso que Platão sentia que a escola e a academia precisavam de muros altos para serem blindadas das preocupações diárias de Atenas (Taken e Boomgaard, 2012; 88-89). A isso, Virno adiciona que é precisamente a ausência de uma rede social que coloca o indivíduo em uma situação incerta, abrindo o caminho para a criatividade. A criatividade, portanto, pressupõe um afastamento temporário da cultura, o que também implica em ser temporariamente isolado da sociedade. É por isso que a criatividade não se origina em uma rede

ou um time²⁹, mas precisamente na oscilação entre um ambiente social e o isolamento. E, para registo: não são tanto os indivíduos que isolam a si mesmos, mas as singularidades, que também podem ser grupos. O aspecto singular refere-se à ideia única que de repente emerge e é fundamentalmente diferente do senso comum dentro de uma cultura. Essa singularidade deve se originar da mente idiossincrática de um indivíduo ou de um coletivo. O que é importante aqui é que ela só pode emergir no movimento entre a cultura compartilhada pela comunidade e o isolamento. O artista italiano Michelangelo Pistoletto (2009) descreve este movimento como *uminodus*, um contra-movimento do êxodo considerado necessário por Virno e outros, porque não é simplesmente no sentido de retirar-se, mas também em relação a um retorno violento. Esta violência ou performatividade é necessária para ligar efetivamente a criação à cultura ('gravar', diria Lessig) e, portanto, transformá-la.

É esta esperança por criatividade que é adorada pelos pagãos, bárbaros desmedidos e alguns piratas. A hegemonia atual das redes e dos times de trabalho, no entanto, obstrui este movimento. Não importa quão casuais as relações dentro de redes e times possam parecer, de uma maneira engenhosa, elas de fato organizam uma conexão quase permanente, ou pelo menos uma urgência de co-

29 Pelo contrário, redes e times promovem criatividade conformista. A imitação sem escrúpulos da 'ideia brilhante' que diz que o 'time de trabalho' é a condição para a criatividade seria, em si mesma, uma dura evidência de que os defensores da criatividade e de outros negócios 'criativos' estão errados. De qualquer forma, seus próprios 'times de trabalho' levam a notavelmente poucos conselhos criativos. (Nota do autor)

nexão (ou medo de desconexão), que obstrui qualquer forma de isolamento. Nosso vício em internet, e-mail e bate-papo, mas também em redes e reuniões presenciais, é sintomático disso. Redes e times de trabalho são tipicamente configurações sociais que promovem competição e antecipação. E, como sabemos a partir de Sennett, 'em jogos competitivos, regras são estabelecidas antes dos jogadores começarem a agir...' (Sennett, 2008: 269)³⁰. Em redes competitivas, as regras já estão dadas e o resultado é claro: nós precisamos fazer pontos. Em outras palavras, a criatividade já é restrita. Nos times, as 'pessoas em rede' não podem ganhar mais do que um tapinha nas costas de colegas que prezam sua criatividade enquanto compararam-se a elas com alguma inveja. Essa apreciação ambivalente, expressa em sanções positivas e negativas, é sempre direcionada ao conformismo. Isso gera uma criatividade que é avaliada e aprovada dentro de regras pré-estabelecidas do time cooperativo e que é, portanto, já confinada à medida do que é possível. A verdadeira criatividade, pelo contrário, requer a possibilidade de retirada para uma ilha. Nela, bárbaros e piratas podem escapar da ordem do dia para lançar uma *boa* observação 'errada' ou lateral às coisas. Nessas ilhas, eles podem permanecer ao lado do rio por um instante, ponderar o fluxo diário das coisas e dar um mergulho refrescante.

Isso imediatamente torna mais clara a dimensão política da criatividade. Por intervir criticamente na cultura, ela pode ser fundamentalmente alterada. Jacques Ran-

30 Tradução nossa.

cière define o político como 'a organização conjunta da vida' (2007). Todas as formas de criatividade, as do mundo do design, da moda, da arte, da ciência ou da economia, ajudam a organizar os modos como interagimos uns com os outros. Quando a criatividade também leva à mudança cultural, ela não é mais apenas política, mas também revolucionária. Não deveria, portanto, soar como uma surpresa o que o economista Joseph Schumpeter fala sobre a 'destruição criativa' quando se refere à criação 'que incessantemente revoluciona a estrutura econômica a partir de dentro, incessantemente destrói o velho, incessantemente cria o novo.' (2010: 73)³¹. A criatividade tem o potencial para destruir e recriar não apenas as formas econômicas, mas também sociedades inteiras.

Se levarmos a sério tais características da criatividade, imediatamente entenderemos que a indústria criativa, assim com o capitalismo criativo e o neoliberalismo, está falando sobre algo completamente diferente quando usa a palavra 'criatividade'. O neoliberalismo, afinal, tem medo da revolução, da destruição criativa que pode mudar seu sistema a partir de dentro. É por isso que ele suspeita do indivíduo isolado ou do grupo de ruptura (e, mais ainda, da ideia singular que não tem proprietário) e de suas piadas potenciais. O neoliberalismo, pelo contrário, é muito sério e tenta excluir qualquer erro por meio do cálculo. O medo do desgaste e da perda força o capitalismo criativo a abraçar a medida, a moderação e a mediocridade. Porque tem medo da descoberta do erro,

31 Tradução nossa.

de seu próprio *faux pas*³², ele instala mecanismos de controle antecipados. Os louvores ao time de trabalho e às redes não são também um clamor pela sociedade de controle, por meio da qual a criatividade pode ser rapidamente corrigida se for levar à loucura de uma natureza muito desviante? É claro que o time de trabalho e a rede estimulam a criatividade, mas eles fazem isso em uma direção específica dentro de limites mensuráveis. Cabe, então, a auditores, acreditadores, monitores, treinadores, terapeutas e outros gerentes de processo garantirem que toda criatividade seja, pelo menos, 'lu-criatividade'. Sob a guisa da qualidade e do controle de qualidade, eles colocam os indivíduos criativos ou times em um contexto operacional de permanente desconfiança. Deste modo, o neoliberalismo tenta prevenir a criatividade de se tornar política e capaz de transformações reais.

A neofilia do capitalismo criativo, como mencionado anteriormente, só pode clamar por mudanças pelo bem das mudanças, movimentos pelo bem dos movimentos. Enquanto nos movimentamos e permanecemos ocupados, não temos tempo para pausa, para pensar sobre o que realmente poderia e deveria importar. O apelo do capitalismo criativo por mobilidade não deve ter nenhuma outra intenção além de diminuir a reflexão e a autorreflexão. O movimento pelo movimento tem sido despolitizado, de todo o modo. O neoliberalismo nos faz acreditar que a mudança é, em si mesma, um *bem* moral e operacional. Nós poderíamos, portanto, chamar a criatividade sem substância de um produto do 'criativismo' do capita-

32 'Ato falho', em francês no original. (Nota da tradutora)

lismo cognitivo, criatividade despojada de seu potencial crítico. Esta é a criatividade que realmente se torna um fundamentalismo. A obsessão pela criatividade pelo bem da criatividade suprime os parâmetros ideológicos envolvidos. Ela obscurece o fato de que, nesta criatividade, a sociedade está sendo moldada de um modo específico. Assim como a mídia de massa sustenta que ela é apenas uma mediadora jornalisticamente objetiva, o neoliberalismo nos apresenta com uma criatividade que é supostamente apolítica. No entanto, assim como o neoliberalismo, o neonacionalismo e o comunismo, o criativismo é uma ideologia. Ele proclama um mundo imaginário em que se acredita, pelo qual se luta e sobre o qual se age. Pior ainda, como o neoliberalismo é um fundamentalismo dos números, e o neonacionalismo é um fundamentalismo da cultura nacional, essa forma de criatividade também é um fundamentalismo, ou seja, aquele da liquidez. Por baixo dessa fundação líquida, há fluxos de outra corrente, aquela do dinheiro ou capital. O maior inimigo do capital e, portanto, também do capitalismo, é a paralisação ou são as não-transações. Dinheiro só tem valor à medida que ele circula. Os regimes de redes, times e projetos temporários estão aqui para manter o movimento criativista e suas ideias circulando. Isso transforma o criativista em uma pessoa sempre ativa ou sempre em rede, que tem muita dificuldade para escapar da cultura neoliberal em que está inserida. Sem mais piadas, a menos que elas possam, instantaneamente, transformar-se em lucro. *Outward-bounds*, sessões de *brainstorm* e outras terapias laborais bloqueiam o êxodo, de Virno, ou o escape à realidade, de

Einstein. Pelo contrário, essas buscas por autorrealização devem ser realistas e não podem, definitivamente, escapar à realidade. Então, algo fundamental para que alguém seja realmente criativo é roubado da pessoa criativista; a saber, o êxodo temporário de uma cultura ou de uma existência que é vista como real. Esta proibição do deslocamento assegura que o indivíduo criativista não possa fazer nada além de empurrar e puxar um pouco os limites de sua própria cultura - neoliberal -, sem ser realmente criativo, revolucionário ou vertical. O capitalismo criativo, que vê sua própria cultura como criativa ou, pelo menos, tenta proclamá-la como a moral dominante, não tem outro objetivo além de romper com a dialética entre cultura e criatividade. Ele nega a paralização com movimento e o movimento com paralização a fim de salvar sua própria pele. Posto de outra forma, o capitalismo criativo abraça o movimento para assegurar sua própria paralização ou permanência. Ele busca a criatividade sem destruição. É por isso que o homem criativista pode permanecer pisando em água para sempre no mundo plano e úmido.

O sétimo dia: a proibição ao trabalho é suspensa

Cada vez mais lojas são abertas aos domingos, a aposentadoria começa mais tarde e as férias são encurtadas. Ao mesmo tempo, nós vemos como o chão de fábrica está sendo desprofissionalizado sob condições pós-fordistas. Principalmente nos trabalhos criativo e intelectual, os artistas são obrigados a produzir sua arte no tempo livre. Mas, hoje em dia, nem mesmo os professores universitários têm outra escolha a não ser escrever seus artigos e livros, algumas vezes até mesmo fazer sua pesquisa, fora do horário de trabalho. O trabalho criativo ou intelectual é empurrado para a esfera privada das horas de lazer, quando ele, de fato, torna-se um *hobby* – uma atividade de es-querda ou diferente. O ‘tempo’ no ‘tempo livre’ é crescentemente tomado pelo trabalho, enquanto as atividades do local de trabalho têm pouco a ver com o conhecimento especializado e com as habilidades específicas. Artistas e

outros indivíduos criativos devem ser 'empreendedores' e professores, além de ensinar, devem ser 'administradores'. Nas últimas décadas, a gama de funções dos trabalhadores criativos e intelectuais mudou do conteúdo para a forma. Quase não há interesse ou dinheiro para o que eles têm a dizer, mas há muito recurso para o *como* eles dizem. Artistas devem aprender a vender seus produtos (independentemente do que eles sejam) e professores, de acordo com a moda educacional do dia, devem transmitir seu conhecimento (independentemente de qual seja ele exatamente). De qualquer maneira, é tudo sobre executar muitos modelos preconcebidos, cumprir formalidades e lidar, através de times de trabalho e de reuniões, com o que quer que apareça. Tudo isso de maneira que as medidas possam ser tomadas. Tudo isso para ter a certeza de que a criatividade serve à lucratividade e a intelectualidade transferida serve à produtividade. As leis intrínsecas ao artesanato, à criatividade e à intelectualidade estão perdidas na neo-administração e, portanto, foram substituídas por aquilo que parece poder ser mensurado.

E, então, a neo-administração - que está se tornando um problema não somente em companhias, mas também na educação e no governo - está conduzindo à mimese. É por isso que o trabalho real só é compreendido em termos administrativos e, portanto, é medido deste modo. E administrar não é nada mais do que *formatar* (estruturas organizacionais, processos comunicativos, etc, etc). Assim como a dos clérigos, a profissão dos administradores não tem conteúdo, exceto para os crentes. Como os políticos, administradores são trabalhadores imateriais

que formam a sociedade, ou, pelo menos, parte dela. Mas administradores são muito diferentes de políticos em termos de conteúdo. Enquanto os políticos tentam moldar as coisas com base no que eles acreditam, os administradores não podem ter uma opinião sobre o conteúdo que estão moldando. É por isso que bons administradores podem administrar qualquer coisa. A propósito, também é por isso que desconfiamos muito de políticos que apresentam a si mesmos como administradores. Se o protagonista do liberalismo foi o empreendedor, no neoliberalismo, ele é o administrador. O apelo atual para que artistas e outros indivíduos criativos tornem-se empreendedores é, portanto, uma falácia: os empreendedores tradicionais querem criar sem conhecer as consequências das mudanças resultantes. Eles não sabem o que está por vir, mas cegamente acreditam no que quer que estejam fazendo. Neste sentido, o empreendedor radical não é muito diferente do artista moderno. No entanto, o apelo atual por empreendedorismo artístico e criativo é, de fato, um apelo por (auto)administração ou autodesign, por tornar sua própria vida mensurável e controlável. Os indivíduos criativos não devem apenas formatar novas ideias e objetos, mas também *formatar* a si mesmos dentro de medidas, de modo que possam manter os riscos de suas próprias criações dentro de parâmetros aceitáveis. Então, empreendedorismo criativo de fato significa administração criativa. Administradores são aqueles que sabem manter-se vivos, independentemente (do conteúdo e da qualidade) dos produtos ou das ideias em questão. Bons administradores, afinal, também abraçam a criatividade,

seja pelo bem de si mesma, como eles abraçam a mudança pelo bem da mudança para manter sua própria posição, como discutido anteriormente. O coração do problema é que a neo-administração, empunhando a lei da mensurabilidade, ambas dentro e fora das instituições, sobrecarrega intelectuais e indivíduos criativos com cargas de trabalho que têm cada vez menos relação com seu trabalho real (e habilidades e domínio de conhecimento). Para manter seus empregos e reputações, eles ainda têm que fazer seu trabalho real, mas devem realizá-lo fora das horas de trabalho pelas quais são pagos. Pouquíssimos museus ou bienais pagam os artistas para exibirem seu trabalho, e restam apenas algumas universidades que respeitam as horas de pesquisa de seus professores. Qualquer coisa que não possa ser mensurada, como o tempo necessário para desenvolver uma ideia criativa ou fazer uma pesquisa científica fundamental, é relegada ao tempo livre. Ou é sujeita a escalas de medidas impróprias, como o número de estudantes formados (independentemente da qualidade da formação que eles adquiriram) e o número de publicações científicas de avaliação cega (independentemente de seu conteúdo).

Com essa crescente captura do tempo livre e do tempo privado pelo tempo de trabalho controlado, o velho mandamento do Sétimo Dia é abolido, erodindo uma das mais importantes incubadoras de criatividade. O domingo era, afinal, não apenas um dia livre para reflexão e autorreflexão sobre o que foi realizado na semana que passou. O domingo, ou a sexta, também institucionalizava e 'legalizava' o direito ao próprio tempo, à preguiça

e, algu
como
tempo
da cri
Richa

(
(
(

(

mente
com t
profis
que p
sessão
pela p
nostal
dustri
chafi³³
últim:
afogac
de fur
a repr
age cc
midar
assim

33 Tra

34 'Ce

35 'So

e, algumas vezes, até mesmo à obrigação do tédio. Assim como o escape à cultura diária, esse desengajamento do tempo dos dias de semana era um importante mecanismo da criatividade. Tendo em vista o artesanato tradicional, Richard Sennett diz:

O tédio é um estímulo importante para a prática do artesão; ao ficar entediado, o artesão procura o que mais ele possa fazer com as ferramentas e a mão.
(SENNETT, 2008: 273)³³

O homem constantemente em rede e constantemente produzindo - que, ao final, está sobrecarregado com uma série de funções que têm pouco a ver com sua profissão - está gradualmente sendo roubado de tudo o que permite a ele ser realmente criativo. A histeria e a obsessão atuais com a criatividade só podem ser explicadas pela perda desta criatividade. Como a *Gemeinschaft*³⁴ foi nostalgicamente redescoberta durante a Revolução Industrial, uma vez que ela foi posta de lado pela *Gesellschaft*³⁵ urbana, a criatividade tem sido descoberta nas últimas décadas porque, paradoxalmente, ela tem sido afogada pelo neoliberalismo. No século XXI, a criatividade funciona, portanto, primariamente como um fetiche, a representante presumida de alturas perdidas. O fetiche age como um mediador entre o céu e a terra; ou, resumidamente, ele preenche o desejo por verticalidade. Mas assim como ocorre com o fetichismo pela *commodity* em

33 Tradução nossa.

34 'Comunidade', em alemão no original. (Nota da tradutora)

35 'Sociedade', em alemão no original. (Nota da tradutora)

Marx, a glorificação da criatividade blinda o trabalho social real que é requerido para se chegar ao produto criativo. Pelo contrário, a criatividade é vista como o resultado de um processo de mercado competitivo (e não de um processo de trabalho). Os empreendedores culturais e outros profissionais criativos, portanto, resignam-se aos limites impostos pelas demandas da eficiência industrial e do mercado. Eles se contentam com o criativismo como ele é. A glorificação da criatividade de fato aponta para a negação de seu estado terminal. O fetichismo do capitalismo criativo, portanto, tem um papel muito construtivo, uma vez que ele torna possível superar a dura realidade da perda. O fetiche opera como uma relíquia, como uma peça de roupa de um amor perdido a que alguém se agarra nos atos simultâneos de negação e de aceite de seu falecimento. Em outras palavras, a criatividade como um fetiche oferece a possibilidade de viver como um 'realista' e aceitar a perda da verdadeira liberdade no processo criativo. Žižek:

(...) os fetichistas não são sonhadores perdidos em seu mundo particular, são totalmente "realistas", capazes de aceitar o modo como as coisas são porque, ao se agarrar ao fetiche, conseguem mitigar o impacto total da realidade. (Žižek, 2011: 63)

Para expressar de forma ainda mais contundente - aproveitando a interpretação de Žižek sobre o fetiche - esses empreendedores criativos são permissivos fetichistas cínicos. Afinal, eles presumem uma falsa realidade,

especificamente aquela na qual ainda podem agir criativamente, em plena liberdade. Eles simplesmente suprimem as limitações impostas sobre sua criatividade. Os empregados/empregadores criativos, no entanto, sabem muito bem que a criatividade absolutamente livre é um sonho impossível no atual contexto neoliberal. É por isso que criativistas fingem que o capitalismo permite qualquer coisa, enquanto eles tacitamente conhecem e aceitam a necessidade de limitações. Em resumo, eles forçam a si mesmos ao 'realismo'. Este é o verdadeiro papel do fetiche em uma sociedade comoditizada, na qual o imaterial tem sido proclamado um *merchandise*. E, de acordo com Žižek, nós não deveríamos ter nenhuma ilusão sobre isso. Fetichistas são felizes e não sentem desejo de livrar-se disso. É por isso que a crença dos capitalistas criativistas e de muitos empreendedores culturais não pode ser minada no momento em que é apontado o 'verdadeiro' sentido do fetiche. As estratégias de desmascaramento tradicionais, a partir de Marx a Bourdieu, já não são adequadas e levam apenas a mais cinismo. 'Sim, todos nós sabemos disso, mas...' é como os empreendedores criativos raciocinam no interior de seu autorrealismo. O advento ou a promoção da criatividade são o resultado de uma 'insurreição' verdadeira falha, ou de uma falsa verticalidade. Assim como Benjamin via o fascismo como uma revolução falha, a indústria criativa não é nada mais do que uma verticalidade falha. O termo 'criatividade' aqui tem o papel de uma mistificação ideológica do capital. É a negação de uma crítica possível e, portanto, a impossibilidade da criatividade política.

Como talvez tenhamos temido ao longo do caminho, a história da criação do mundo plano e úmido e do homem criativista está caminhando para um fim fatal. Esta tendência apocalíptica inevitável suplica a questão do que fazer agora. Nas entrelinhas, no entanto, tenta-se dar uma resposta. Teremos que abandonar o compromisso da antecipação (*o poder model*) para politizar tudo de novo radicalmente. Por uma razão, a criatividade deverá ser ressignificada por meio da crítica - incluída a crítica social - para que sejam proclamados novos modos de viver junto. Hardt e Negri já disseram que isso requer 'bens comuns', que precisam ser protegidos. Outros protagonistas dessa história apocalíptica da criação apontam para direções similares. E, embora suas posições ideológicas e intelectuais algumas vezes sejam distintas, eles chegam a conclusões pelo menos parecidas. Na obra *A Corrosão do Caráter* (1998), Richard Sennett, por exemplo, opta por um curso médio socialista de um novo 'comunitarismo'. Porque o socialismo falhou, Žižek, por outro lado, advoga um comunismo não diluído em seu livro *Primeiro como tragédia, depois como farsa* (2011). Mas Sloterdijk, que não pode ser acusado de simpatias pela esquerda, também ofereceu recentemente uma surpreendente visão do futuro:

Embora o comunismo tenha sido, desde o começo, um conglomerado de algumas ideias corretas e muitas erradas, seu elemento sensível deveria tornar-se, cedo ou tarde, válido novamente, ou seja, a noção de que interesses compartilhados de vital importância e da mais alta ordem só podem ser percebidos no

interior de um horizonte de formas cooperativas universais de ascese. (Sloterdijk, 2011: 468)³⁶

No entanto, por mais divergentes que possam ser as estradas percorridas por esses senhores verticais, todos parecem concordar com o adágio de Rainer Maria Rilke. Sloterdijk o adotou como o título de seu livro *You must change your life*³⁷. A história apocalíptica só pode ser revertida em um movimento no qual a criatividade e a crítica encontrem-se novamente. O filósofo australiano Steven Nowotny chama essa fusão de 'cri-atividade' (2011: 17). Ao contrário do criativismo, este 'cri-ativismo'³⁸ não irá disfarçar seu conteúdo ideológico na nuvem imprecisa do '(auto) realismo'. O cri-ativismo não é, no entanto, um fundamentalismo, pois não acredita em números ou em um padrão (nacional) como uma base natural para a cultura e a sociedade. Ele também tem pouca afinidade com o antifundamentalismo ou o pós-modernismo, entretanto, porque não considera que todos os valores sejam intercambiáveis ou relativos. O cri-ativismo é pós-fundamentalista, uma vez que, em todo ato criativo, ele está olhando para novos valores e para novas bases. Contudo, ele entende que há tantas bases e utopias quanto há dúvidas sobre este nosso planeta. O cri-ativismo só pode, portanto, oferecer um quadro ideológico parcial para esta indagação, mas não para o possível resultado da questão. Em resumo, a pesquisa em si mesma é a ideologia, o que

36 Tradução nossa.

37 Você deve mudar sua vida. (Tradução nossa)

38 Em inglês, *creativism* e *criactivism*, sendo o último termo uma referência ao ativismo (*activism*) político. (Nota da tradutora)

inclui a recusa a aceitar a realidade em volta como real. Cri-ativistas são, afinal, piadistas que esperam que suas 'falácias' possam algum dia atingir a verdade.

Como mencionado anteriormente, tal ato de verticalidade requer pelo menos a chance de elevar-se sobre si mesmo. Nós só teremos esta chance se pudermos nos afastar temporariamente para sermos - sim, de fato - *autônomos* novamente. Apenas se indivíduos criativos, cientistas e outros intelectuais restaurarem plenamente esta conquista da era moderna consagrada pelo tempo, nós teremos solo firme para permanecer em pé. Uma vez que as instituições crescentemente falham para garantir esta autonomia, a estrada para a restauração deve ser um projeto bastante solitário e precário, já que ele irá requerer muito trabalho duro não pago, em horas de lazer. Por enquanto, como bárbaros desmedidos e piratas, nós teremos que reunir a coragem para nos apropriarmos ilegalmente das coisas e para sermos pagos por trabalhos que não entregaremos. Essa diversão é necessária para a sobrevivência por enquanto, mas também é uma tática de erosão ou de destruição criativa. Ao lado dessas táticas pragmáticas, será eventualmente inevitável recorrer à ação pública, mostrar nossas cores, tomar as ruas e demandar um domingo novamente. Este deveria ser um dia completamente vazio com nada para fazer e quando nada acontece - um dia de pura preguiça e tédio. Apenas neste tempo livre, poderemos pisar fora do dia a dia atribulado, incluindo o fetiche da criatividade. Apenas quando denunciarmos a criatividade forçada, nós seremos re-

almente criativos. Para entrarmos neste terreno crítico do 'não-saber', precisamos de uma página em branco. O cri-ativista aceita o risco de uma indagação no vazio.

Agradecimentos

'Criatividade e outros fundamentalismos' não poderia ter sido escrito sem a confiança e o reconhecimento dados a mim por Lex ter Braak, ex-diretor da Netherlands Foundation for Visual Arts, Design and Architecture, e o entusiasmo de Mirjam Beerman e Steven van Teeseling da Mondriaan Fund. Muito obrigado a Tessa Overbeek pela pesquisa preliminar, e a Leo Reijnen pela edição acurada do original e pela tradução para o inglês (obrigado também a Jane Bemont). Todos eles pecaram repetidamente contra o Mandamento do Sétimo Dia para manterem a criatividade alta e seca. Eu ofereço alegremente a todos eles um lugar em meu modesto oitavo céu.

Bibliografia

- Agamben, G. *Estado de Exceção*. Tradução: Iraci D. Poleti. Boitempo Editorial: São Paulo (2004)
- Barrico, A. *De Barbaren*. De Bezige Bij: Amsterdam (2011)
- Bauman, Z. *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*. Polity Press: Stafford (2009)
- Benjamin, W. 'O autor como produtor' in: Benjamin, W. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense (1994)
- Benjamin, W. *Kunst in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. SUN: Nijmegen (1985)
- Boltanski, L. and Chiapello, E. *O novo espírito do capitalismo*. Martins Fontes: São Paulo (2009)
- Bourdieu, P. 'La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques' in: *Actes de la recherche en sciences sociales*. (1977), 13
- Bourdieu, P. *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Minuit: Paris (1979)

Bourriaud, N. 'Altermodern' in: Gaskin, F. and McSwein, K. (eds.) *Altermodern: Exhibition Guide*. Tate Publishing: London (2009)

Csikzentmihalyi, M. *Creativity. Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. Harper Perennial: New York (1997)

Davidts, W. and Paice, K. *The Fall of the Studio*. Valiz: Amsterdam (2009)

De Bruyne, P. and Gielen, P. (eds.) *Community Art. The Politics of Trespassing*. Valiz: Amsterdam (2011)

Featherstone, M. and Lash, S. *Spaces of Culture. City-Nation-World*. Sage: London, Thousand Oaks and New Delhi (1999)

Flemming, P. *Authenticity and the Cultural Politics of Work: New Forms of Informal Control*. Oxford University Press: Oxford (2009)

Florida, R. *The Rise of the Creative Class*. Basic Books: New York (2002)

Freud, S. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Fischer-Taschenbuch-Verlag: Frankfurt am Main (1992)

Gielen, P. and De Bruyne, P. (eds.) *Being an Artist in Post-Fordist Times*. NAI-Publishers: Rotterdam (2009)

Gielen, P. *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*. Valiz: Amsterdam (2009)

Gielen, P. and De Bruyne, P. (eds.) *Teaching Art in the Neoliberal Realm. Realism versus Cynicism*. Valiz: Amsterdam (2012)

- Goffman, E. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Harvard University Press: Cambridge (1974)
- Groys, B. 'The Loneliness of the Project' in: *New York Magazine of Contemporary Art and Theory*. 1: 3. (2008) Originally written for Museum van Hedengaadse Kunst Artwerpen in 2002.
- Hardt, M. and Negri, A. *CommonWealth*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts (2009)
- Horkheimer, M. and Adorno, T. *Dialectiek van de Verlichting in Filosofische fragmenten*. Boom: Amsterdam (2007)
- Laermans, R. *Het Cultureel Regiem. Cultuur and beleid in Vlaanderen*. Lannoo: Tielt (2002)
- Laermans, R. 'Disciplining Thought vs. Nimble Thinking: Possible Stakes of Teaching Theory' in: Gielen, P. and De Bruyne, P. (eds.) *Teaching Art in the Neoliberal Realm: Realism versus Cynicism*. Valiz: Amsterdam (2012), p. 145-164
- Lessig, L. *Free Culture: The Nature and Future of Creativity*. Penguin Books: New York (2004)
- Lorey, I. 'Virtuosos of freedom: On the implosion of political virtuosity and productive labour'. EICIO.net, Berlin (2011)
- Masschelein, J. and Simons, M. *Globale immuniteit: Een kleine cartografie van de Europese ruimte voor onderwijs*. ACCO: Leuven (2006)
- Minichbauer, R. 'Chanting the Creative Mantra: The Accelerating Economization of the EU Cultural Policy' in: Raunig, G., Ray, G. & Wuggeinig, W. (eds.)

Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'. Mayfly: London (2011), 147-163

Nancy, J-L. *The inoperative Community*. University of Minnesota Press: Minneapolis (1991)

Nowotny, S. 'Immanent Effects: Notes on Creativity' in: Raunig, G., Ray, G. & Wuggenig, W. (eds.) *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*. Mayfly: London (2011), 9-21

Pistoletto, M. 'The Cleverness of Spirituality', an interview with Michelangelo Pistoletto, Marie-José Corsten, Pascal Gielen and Luigi Coppola, in: Gielen, P. and De Bruyne, P. (eds.) *Being an Artist in Post-Fordist Times*. NAI: Rotterdam (2009), 55-67

Rancière, J. *Het esthetische denken*. Valiz: Amsterdam (2007)

Raunig, G., Ray, G. & Wuggenig, W. (eds.) *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*. Mayfly: London (1991), 9-22.

Rickards, T., Runco, M.A. and Moger, S. *The Routledge Companion to Creativity*. Routledge: London and New York (2009)

Sennett, R. *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. Norton & Company: New York and London (1998)

Sennett, R. *The Craftsman*. Yale University Press: Yale (2008)

Sloterdijk, P. *Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering*. Amsterdam: SUN (2006)

Sloterdijk, P. *Je moet je leven veranderen*. Boom: Amsterdam (2011). Translated from the German: *Du mußt dein Leben ändern* (You Must Change Your Life)

Virno, P. 'Wit and Innovation', in: Raunig, G., Ray, G. and Wuggenig, U. (eds.) *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*. Mayfly: London (2011)

Winkel (van), C., Gielen, P. and Zwaan, K. *De hybride kunstenaar: De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk*. AKV/St. Joost: Breda and Den Bosch (2012)

Zhang, L. and Sternberg, R.J. 'Intellectual styles in creativity' in Rickards, T., Runco, M.A. and Moger, S. (eds.) *The Routledge Companion to Creativity*. London and New York: Routledge (2009), 61-70

Žižek, S. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. Tradução: Maria Beatriz de Medina. Boitempo Editorial: São Paulo (2011)

COLEÇÃO LEITURAS DO CORPO

Direção: Christine Greiner

Títulos publicados:

Antonin Artaud - teatro e ritual
Cassiano Sydow Quilici

Do movimento ao verbo: desenvolvimento cognitivo e ação corporal
Judith Nogueira

Leituras da morte
Christine Greiner e Cláudia Amorim (orgs.)

Leituras do sexo
Christine Greiner e Claudia Amorim (orgs.)

O corpo: pistas para estudos indisciplinares
Christine Greiner

O Kuruma Ningyo e o teatro de animação japonês
Marco Souza

O corpo em crise - novas pistas e o curto-circuito das representações
Christine Greiner

A força do corpo humano
Chantal Jaquet

Imagens do Japão - pesquisas, intervenções poéticas, provocações (vol. 1)
Christine Greiner e Marco Souza (orgs.)

Corpos da memória - narrativas do pós-guerra na cultura japonesa (1945-1970)
Yoshikuni Igarashi

Arte agora - pensamentos enraizados na experiência
Sofia Neuparth e Christine Greiner (orgs.)

Corpo-artista - estratégia de politização
Fernanda Raquel

Imagens do Japão - experiências e invenções (vol. 2)
Christine Greiner e Marco Souza (orgs.)

Arte e cognição - corpomídia, comunicação, política
Helena Katz e Christine Greiner (orgs.)

Criatividade e outros fundamentalismos
Pascal Gielen



A palavra mágica nos dias de hoje é 'criatividade'. E não somente para artistas: gestores e políticos também demandam criatividade. Até mesmo terapeutas familiares e mediadores de conflito insistem para buscarmos mais soluções criativas. Hoje em dia, a criatividade é totalmente relacionada à moralidade positiva. Nós esperamos somente coisas boas dela. Mas o que permanece do significado desta palavra quando todos a estão usando à exaustão? E de onde vem todo esse desejo? Ele não seria, pelo contrário, um sinal da perda gradual da verdadeira criatividade?


ANNA BLUME
DO CORPO

