



GRUPOS DE ARTISTAS E RECONFIGURAÇÕES NO PAPEL DO AUTOR AO LONGO DO SÉCULO XX

Camila Monteiro Schenkel . UFRGS

RESUMO: O presente artigo propõe uma reflexão sobre alterações no conceito de autoria com o advento da modernidade a partir da análise de escritos de artistas e das ideias de Michel Foucault e Roland Barthes. Se uma das bases do processo de autonomização da arte iniciado durante o Renascimento foi o estabelecimento do artista como indivíduo criador, os movimentos de vanguarda e neovanguarda do século XX provocaram a reconfiguração da origem da obra, flexibilizando seu atrelamento à subjetividade do artista. O agrupamento de artistas no início do século e a multiplicação de duplas e coletivos a partir dos anos 50 apontam para alterações no estatuto de obra e artista e transformações no processo de criação.

Palavras-chave: coletivos, autoria, arte moderna, arte contemporânea

ABSTRACT: *This article reflects about changes on the concept of authorship brought by modernity, considering artists writings and the ideas of Michel Foucault and Roland Barthes. If one of the strategies for consolidating art's autonomy was the consolidation of the artist as an individual creator, the vanguard and neo vanguard movements of the 20th century transformed the origins of the artwork, disconnecting it from the artist's subjectivity. The artists groups of the beginning of the century and the multiplication of couples, pairs and collectives since the 50s evidences an alteration on the status of artworks, artists and the creative process.*

Key words: *collectives, authorship, modern art, contemporary art*

No campo das artes visuais, o processo de reconhecimento do artista como um indivíduo criador se inicia no Renascimento. O aumento populacional e o desenvolvimento do comércio possibilitaram a aquisição privada de obras de arte, ao mesmo tempo em que estimularam a Igreja a competir com essa pulverização. A valorização dos artistas, que insistiram na diferença intelectual entre o seu trabalho e os simples ofícios, lhes deu cada vez mais liberdade em relação às encomendas, permitindo que o talento e a personalidade individual se tornassem critérios de valor. O aumento dos quadros assinados e dos autorretratos durante o *quattrocento* está entre os indícios dessa mudança de estatuto identificados por Arnold Hauser. O autor aponta Michelangelo como a matriz do artista moderno, “o primeiro a ser

completamente possuído pela sua ideia e para quem não existe nada senão sua própria ideia”, cristalizando a noção de gênio (1982, p. 431). Na metade do século XVI, a publicação de *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, de Giorgio Vasari, consagra, nesse sentido, um modelo de história da arte centrado no elogio da personalidade do artista e na atenção a sua biografia.

As teorias artísticas do século XIX também contribuíram para essa a identificação da subjetividade do artista como a origem da obra, especialmente em um momento de substituição do ideal clássico da arte como imitação pelo da arte como expressão. Rompendo com a racionalidade iluminista e as regras da academia, o romantismo reconduziu as atenções do objeto artístico para o sujeito criador, com seus sentimentos, ideias e tormentos. “O artista somente depende de si mesmo. Promete aos séculos futuros apenas suas próprias obras. Só responde por si mesmo. Foi *seu rei, seu sacerdote, seu Deus*”, sintetiza Charles Baudelaire, poeta e crítico de arte decisivo para essas transformações (apud JIMENEZ, 1999, p. 277).

A insistência na diferenciação da personalidade artística é uma das consequências da reação do homem às mudanças da modernidade. Na concepção moderna de arte, o trabalho artístico só é possível a partir de uma interioridade, uma individualidade em desajuste com o exterior. Primeiro reagindo às regras da academia, depois à homogeneização da cultura de massas, a arte do século XIX e da primeira metade do século XX se desenvolveu com frequência em oposição a uma concepção dominante. Artistas assumiram a posição de provocadores, questionando valores burgueses e as regras das instituições e, mais tarde, do próprio mercado da arte.

Grant Kester, cujos estudos se concentram em processos artísticos que envolvem colaboração, destaca:

A história da arte moderna pode ser vista, em grande medida, como uma luta ininterrupta pelo desenvolvimento de uma resposta cultural que compense os efeitos destrutivos e desumanizados da modernidade, seja por meio de um objeto bem-acabado, pinturas bucólicas de polinésios ou a disrupção terapêutica da visão do espectador. Ela existe como uma crítica explícita à complacência, à compartimentação e à despersonalização imposta pela ordem social contemporânea (2011, p. 21).¹

Essa dinâmica de necessidade de afirmação e enfrentamento de hostilidades ao longo das transformações da arte moderna também favoreceu, por outro lado, a reunião de artistas em grupos. Ao mesmo tempo em que defendiam a originalidade de suas criações e a livre expressão de seus pontos de vista, esses artistas se juntaram para intercâmbios, apoio e afirmação de suas concepções.

Stimson e Sholette, autores que analisam a retomada e a transformação dos coletivos de artista a partir da Segunda Guerra Mundial, identificam as reações às mudanças da virada do século como fator aglutinante entre artistas levados pelo desejo de construir uma nova sociedade ou evidenciar as consequências da perda dos laços humanos causada pelos avanços da modernidade. Misturando ambição e utopia, “o coletivismo modernista foi a primeira tentativa real de desenvolver uma alternativa à vida comodificada por meios culturais” (STIMSON; SHOLETTE, 2007, p. 4).

As primeiras décadas do século XX são marcadas pela proliferação de grupos que defendem diferentes concepções de arte. O manifesto do grupo holandês De Stijl, que propunha uma combinação de arte, design e arquitetura, elaborado em 1918, destaca a necessidade de romper com uma arte centrada na expressão individual:

1. Há uma velha e uma nova consciência do tempo.
A velha é conectada ao individual.
A nova é conectada ao universal.
A luta do individual contra o universal se revela na guerra mundial assim como na arte dos dias atuais.
[...]
3. A nova arte traz à tona o que a nova consciência do tempo contém: um equilíbrio entre o universal e o individual.
[...]
5. Tradições, dogmas e a dominação do individual se opõem a essa realização (1992, p. 278).

A declaração de Malevich em texto publicado em 1920 também evidencia esse desejo coletivista, apoiando as transformações políticas e econômicas da Rússia:

Hoje as vanguardas econômicas e políticas lutam para ganhar território, de modo a preparar um lugar para as fundações de um novo mundo [...]. Hoje despertou o homem que grita para que todo mundo ouça e chama toda a humanidade a se unir. [...] atualmente nenhuma personalidade tem direito à

liberdade do isolamento ou a viver como queira [...]. O indivíduo não tem direitos, já que os direitos são comuns a todos, e a personalidade individual é simplesmente um fragmento de um ser único, todos os fragmentos deve ser reunidos, já que todos se originaram de um. [...] Assim surge o coletivo – um grupo de personalidades ligadas pela adoção do individualismo coletivo baseado na ação econômica em comum, formando uma unidade da unidade geral. A junção de todos os coletivos é a unidade em direção a qual a vida contemporânea se move (1992, p. 292-293).

As duas declarações vão ao encontro das observações de Stimson e Sholette sobre as organizações coletivas anteriores à Segunda Guerra Mundial. Esses movimentos de vanguarda, para eles, estavam ligados a “um –ismo maior” (STIMSON; SHOLETTE, 2007, p. xii), o comunismo, cujo fracasso provocaria posteriormente transformações nesse tipo de associação. Ainda no mesmo ano de publicação das ideias de Malevich sobre uma arte coletiva, Piet Mondrian também afirma a necessidade de uma dimensão coletiva, universal, para a nova arte:

Apesar de a arte ser a expressão de *nossa* emoção estética, não podemos concluir que a arte seja apenas ‘a expressão estética de nossas sensações subjetivas’. A lógica demanda que a arte seja a *expressão plástica de nosso ser total*: portanto, ela também deve ser igualmente a aparição plástica do *não individual*, a absoluta e aniquiladora oposição de sensações subjetivas (1992, p. 287).

Um desejo de rumar para uma expressão coletiva não marca apenas as correntes abstratas das primeiras décadas do século, mas pode ser identificado, também, nas estratégias e jogos surrealistas e dadaístas de produção, que dão espaço para o acaso e a composição coletiva de poemas, desenhos e eventos como as visitas dadá. A personalidade artística se afirma, assim, como um efeito da reação do homem à modernidade, ao mesmo tempo em que, especialmente no século XX, os modos de produção e as ambições artísticas também são marcados por um sentido de resgate da coletividade social.

Se por um lado os agrupamentos dos artistas durante o período entre-guerras foram marcados por um desejo de lutar contra aquilo que é individual para projetar um novo mundo, por outro, poucos anos depois, a produção consagrada durante no alto modernismo combinou um acento em preocupações formais com um modelo individualista. O mito do artista solitário que desenvolve seu trabalho em desajuste com a sociedade, como Jackson Pollock, é sintoma dessa descrença em relação ao

poder da aglutinação durante o período da Guerra Fria. Para Pollock, a pintura é produto de um embate pessoal com a tela, revelando seu mundo interior: “atualmente os pintores não precisam procurar um assunto fora de si mesmos. A maioria dos pintores modernos pinta a partir de uma fonte diferente. Eles trabalham a partir de dentro”, afirmou o artista em entrevista a William Wright em 1950 (VARNEDOE; KARMEEL, 1999, p. 20-21).

Alguns anos depois, as neovanguardas dos anos 60 e 70 retomaram a iconoclastia de alguns movimentos do início do século, questionando o objeto artístico e também o papel do artista, cada vez mais próximo do homem comum. Allan Kaprow e Joseph Beuys exemplificam as utopias artísticas do período – uma arte que exista sem artistas, que todo ser humano seja um artista, que a arte se dissolva finalmente no âmbito da vida. Essas ideias, no entanto, na maioria das vezes ainda estavam ligadas a uma individualidade: a do artista que questiona a tradição artística e as regras de seu sistema.

Esse desejo de libertar a arte da subjetividade do artista, visto, por muito tempo, como o gênio que origina a obra, é perceptível também no campo da literatura. É nessa época que dois textos seminais avaliam as consequências do apagamento do autor apontado pela crítica da segunda metade do século XX.

No ensaio *A morte do autor*, de 1968, Roland Barthes analisa a transformação radical no papel do autor na literatura do período. O personagem moderno, fruto da fé no indivíduo que marcou o fim da Idade Média, sai de cena, a partir de Mallarmé, para dar lugar ao texto. O texto é visto por Barthes como um espaço de dimensões múltiplas no qual se casam escritas variadas, “um tecido de citações soldadas por mil focos de cultura” e o autor não antecede essa obra, mas passa a existir enquanto a enuncia: “a sua mão, desligada de toda a voz, levada por um puro gesto de inscrição, traça um campo sem origem” (1998, p. 69). Desse modo, a figura do autor dá lugar a do *scriptor*, que não tem características próprias, apenas um imenso dicionário de outros textos para manipular. Essa multiplicidade de textos será reunida posteriormente não pelo autor, mas pelo leitor. O ensaio de Barthes é importante especialmente pelo papel que confere à obra e ao leitor, evitando a tradição crítica que explica o texto pelas características de quem o escreve. “Para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor

tem de pagar-se com a morte do Autor”, afirma Barthes no encerramento do ensaio (1998, p. 70).

No mesmo ano, Michel Foucault profere a conferência *O que é um autor?* na *Société Française de Philosophie*. Na fala, Foucault se debruça sobre o lugar deixado vago após essa suposta morte do autor. Ele diferencia, assim, o autor como indivíduo real das funções por ele exercidas em relação aos textos, analisando os processos que levam a sua constituição. Segundo suas ideias, o autor antecede o texto sem, no entanto, ser sua origem. Ele se situa em uma rede discursiva na qual sua individualidade não serve mais como chave de leitura para a obra. A escrita atual, constata, não depende mais da expressão do autor, ela “basta a si mesma”, “não está obrigada à forma da interioridade”. No entanto, é ainda esse indivíduo que cria esse espaço no qual o sujeito que escreve “não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2006, p. 268).

Anos mais tarde, em um texto retomando as ideias apresentadas por Foucault em 1969, Giorgio Agambem reforça a posição paradoxal na qual o autor é deixado. Utilizando a mesma citação de Samuel Beckett evocada por Foucault no início de sua conferência (*Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala*), o filósofo italiano destaca que ainda assim o enunciado é emitido por uma pessoa, mesmo que anônima. Há, portanto, “alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade” (AGAMBEM, 2007, p. 56).

Os textos de Barthes e Foucault apontam a falência do modelo moderno de autor, surgido em um momento de individualização e normatização, quando os textos que aumentaram de circulação precisaram ser identificados para que seus autores pudessem ser responsabilizados, tanto comercial quanto juridicamente. O pensamento de ambos destaca, em seu lugar, questões evidenciadas pelo próprio texto. Podemos aproximar a crise da noção moderna de autor debatida no final dos anos 60 do questionamento da originalidade do artista que marcou a produção em artes visuais do mesmo período. O trabalho de artistas minimalistas e conceituais, por exemplo, tensionou as regras do sistema da arte, descolando as obras da subjetividade de seus autores. No entanto, como bem aponta Agambem sobre o

enunciado de Beckett, alguém, mesmo que invisível, ainda escreve o texto, planeja a obra, propõe uma ação.

Um desdobramento possível para essa crítica da ideia moderna de autor e um regime de valorização baseado na individualidade do artista é a retomada da produção coletiva. Se o coletivismo do início do século XX expressa a modernidade, como colocam Stimson e Sholette (2007, p. 5), o florescimento de práticas coletivas nas últimas décadas, com diferentes posições em relação à produção artística e ao circuito no qual ela costuma circular, é fruto de que desejos e necessidades? Enquanto alguns desses coletivos, como o *Group Material* e o *Art workers coalition*, são marcados por forte acento político e a utilização de táticas de mídia para discutir questões como gênero, minorias e neoliberalismo, os anos 90 trazem novas estratégias para aproximação entre arte e vida, e práticas conhecidas como participativas ou colaborativas buscam construir plataformas para a sociabilidade e interação.

De duplas ou casais a redes que envolvem centenas ou milhares de pessoas, esses coletivos se diferenciam tanto das equipes a serviço de um artista ou dos grupos e sociedades de artistas que favorecem a produção individual de seus membros. Mesmo que com competências diferentes, os participantes desses coletivos se encontram em uma mesma posição e agem, produzem ou assinam criações em conjunto. Tais grupos atuam em um cenário marcado tanto pela perda da utopia modernista quanto pela complexificação sistema da arte. Reunindo-se, somam forças para abrir possibilidades de criação, desenvolver estratégias de afirmação e conquistar espaço no circuito em meio a um mercado cada vez mais acelerado e profissionalizado.

Em alguns casos, especialmente no de produções que circulam com maior evidência no circuito artístico, essa soma das partes acaba constituindo uma personalidade ou persona artística de maior impacto. Uma “supercolaboração” que, se de início pretende desconstruir a noção de autoria e romper com as barreiras da individualidade, por vezes corre o risco, como aponta Maria Lind, de criar um sujeito “superartístico” fechado em si mesmo (2011, p. 107). Alguns coletivos tornam-se sensação não exatamente por aquilo que propõe ou como produzem, mas como se anunciam, jogando muitas vezes com mistério, suspense, humor e táticas de mídia.

Em outras situações, o anonimato dos integrantes de um coletivo é um dos fatores que lhes garante um grau maior de ousadia, crítica e combatividade. A produção desses grupos costuma ser multimídia e muitas vezes extrapola a atuação nas instituições artísticas tradicionais em busca de um impacto mais direto na realidade em que se inserem.

De qualquer forma, a desconstrução do estatuto moderno do artista abre caminho para uma produção artística elaborada em um contexto de intersubjetividade, seja a partir do encontro com pares artísticos, com profissionais de outras áreas ou com aqueles que entram em contato com a obra. Amplia-se, assim, a noção de autoria, acrescentando outros elementos à relação obra – criador. A produção individual que marcou os valores artísticos do renascimento e do romantismo é distendida, assim, para práticas que envolvem diferentes modos de discussão, planejamento e divulgação. Tais processos apontam tanto para uma transformação nos modos de produzir e socializar a arte quanto para um desejo contemporâneo de criar novos espaços para trocas, procurando reestabelecer laços sociais.

As práticas colaborativas que marcam o campo das artes no início do século XXI se constituem no momento de relação com o outro. Muitas vezes, essas propostas não vêm de um único artista, mas de um grupo propositor que trabalha para ativar determinado contexto, dentro ou fora das instituições artísticas tradicionais. A associação é com frequência uma necessidade para colocar em prática projetos ambiciosos e ousados que, de outra forma, dificilmente aconteceriam. Essas práticas apresentam diferentes modos de relação, indo desde uma proposta pensada e planejada por um único artista, que conta com a colaboração de outras pessoas para que ela aconteça (como é o caso dos trabalhos *Quando a fé move montanhas*, de Francis Alÿs, 2002), até situações compartilhadas desde o início. Nesses casos, como aponta Kester, o processo envolve uma “troca indeterminada de autoria coletiva, entre múltiplos interlocutores”. O autor destaca a importância da perda de intencionalidade nessas práticas dialógicas, permitindo que o artista se abra “aos efeitos do local, do contexto e do Outro colaborador” (2011, p. 144). O artista, portanto, não se dissolve, mas está aberto a outros modos de interação. Despidos da utopia do homem universal que marcou os grupos de artista do início do século XX, os coletivos do século XXI se desenvolvem a partir de

identidades que perderam sua estabilidade, incorporando a heterogeneidade como potência para a arte.

NOTAS

¹ Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas pela autora.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. "O autor como gesto". In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho. *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*. Dissertação de mestrado, PPG em Artes Visuais, Instituto de Artes. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

DE STIJL. "Manifesto I". In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Ed.). *Art in theory: 1900 – 1990*. Oxford: Blackwell, 1992, p. 278-279.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HEINICH, Nathalie. "As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea". In: *Porto Arte: revista de artes visuais* Vol. 13, n.22 (Maio 2005); p. 137-147.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo, Editora Unisinos, 1999.

KESTER, Grant. *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. Londres: Duke University Press, 2011.

LIND, Maria. "Why mediate art?". In: *Ten Fundamental Questions of Curating - Mousse Magazine*, Milan, April 23, 2011. Disponível em: <http://moussemagazine.it/ten-fundamental-questions-of-curating-chapter-iv-why-mediate-art/>. Acesso em 10/04/2013.

MALEVICH, Kasimir. "The question of imitative art". In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Ed.). *Art in theory: 1900 – 1990*. Oxford: Blackwell, 1992, p. 292-297.

MONDRIAN, Piet. "Neo-plasticism: the general principle of plastic equivalence". In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Ed.). *Art in theory: 1900 – 1990*. Oxford: Blackwell, 1992, p. 287-290.

PAIM, Claudia Teixeira. *Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea*. Tese de doutorado, PPG em Artes Visuais, Instituto de Artes. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (Ed.). *Collectivism after modernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

VARNEDOE, Kirk; KARMEEL, Pepe. *Jackson Pollock: interviews, articles, and reviews*. New York: Museum of Modern Art, 1999.

Camila Monteiro Schenkel

Doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Artes Visuais pela mesma instituição. Foi professora temporária do Instituto de Artes da UFRGS de 2012 a 2013 e coordena, desde 2012, o Programa Educativo da Fundação Iberê Camargo.