

O QUE É UM ARTISTA? O DILEMA DA AUTORIA NO CONCEITUALISMO

ARTUR CORREIA DE FREITAS

**WHAT IS AN ARTIST? THE AUTHORSHIP
DILEMMA IN CONCEPTUALISM**

**¿QUÉ ES UN ARTISTA? EL DILEMA DE
LA AUTORÍA EN EL CONCEPTUALISMO**

RESUMO

Artigos originais
Artur Correia de Freitas*

[https://orcid.org/
0000-0003-3041-4725](https://orcid.org/0000-0003-3041-4725)

*Universidade Estadual do
Paraná (UNESPAR), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2024.215836

e-215836

Qual o impacto do conceitualismo no que se entende por autoria na arte contemporânea? O que ocorre quando, no âmbito dos processos de criação, nos defrontamos com obras cujos indícios materiais simplesmente independem – ou podem independem – do corpo do artista? Executada 32 anos após a morte de seu autor, a obra *Floating island*, de Robert Smithson, é aqui analisada como um caso-exemplar dessas questões. Por hipótese, percebe-se que há em propostas como essa um entendimento renovado do que seja ou possa ser um “artista”. No centro do argumento estão os conceitos de “função-autor”, de Michel Foucault, e “função-artista”, de Caroline Jones. Ao final, conclui-se que o vigor histórico do conceitualismo demonstra a coexistência de dois modelos autorais da função-artista.

PALAVRAS-CHAVE Artista; Autoria; Conceitualismo; Robert Smithson; Arte contemporânea

ABSTRACT

What is the influence of conceptualism on our understanding of authorship in contemporary art? In the realm of creative processes, what happens when we encounter artworks whose material traces simply do not depend on the artist's body? Executed 32 years after the author's death, Robert Smithson's artwork *Floating island* is analyzed here as an example of these questions. By hypothesis, it is perceived that proposals like this entail a renewed understanding of what an “artist” is or can be. At the core of the argument are Michel Foucault's concept of “author-function” and Caroline Jones's concept of “artist-function”. In conclusion, it is evident that the historical significance of conceptualism demonstrates the coexistence of two authorial models of the artist-function.


KEYWORDS Artist; Authorship; Conceptualism; Robert Smithson; Contemporary art

RESUMEN

¿Cuál es el impacto del conceptualismo en nuestra comprensión de la autoría en el arte contemporáneo? ¿Qué sucede cuando nos enfrentamos a obras cuyas huellas materiales simplemente no dependen, o pueden no depender, del cuerpo del artista? Ejecutada 32 años después de la muerte de su autor, la obra *Floating island* de Robert Smithson se analiza aquí como un ejemplo de estas cuestiones. Como hipótesis, se percibe que propuestas como esta implican una comprensión renovada de lo que es o puede ser un “artista”. En el centro del argumento se encuentran los conceptos de “función-autor”, de Michel Foucault, y “función-artista”, de Caroline Jones. En conclusión, se evidencia que la importancia histórica del conceptualismo demuestra la coexistencia de dos modelos de autoría de la función-artista.

PALABRAS CLAVE Artista; Autoría; Conceptualismo; Robert Smithson; Arte contemporáneo





O conceitualismo é um momento disruptivo da história da arte contemporânea. Há nele uma força poética que mobiliza uma verdadeira insurreição da linguagem, ali somada a contestação da ideia de autoridade e a reorganização do que se entende por arte e obra de arte (SMITH, 2017, p. 124-138). Entendido como uma espécie de decantação histórica das vanguardas nas utopias políticas das décadas de 1960 e 1970, o conceitualismo é um fenômeno cultural influente que atravessa boa parte da arte contemporânea, como se pode constatar, por exemplo, na ideia de “conceitualismo global”, difundida no final dos anos 1990 (CRAS, 2016, p. 167-182). Em termos panorâmicos, as poéticas conceituais não deixam de ser um laboratório sintomático de algumas das principais experiências da produção artística subsequente, como o trabalho ideativo, a performatividade, a ativação contextual, o apelo à textualidade e a expansão autoral.

É esse último aspecto que agora me interessa. Para os limites deste texto, pretendo considerar o impacto do conceitualismo no que se entende por “autoria” nas artes visuais, mas em especial no

que dela se deriva para o entendimento do que seja ou possa ser um “artista” na condição contemporânea. Para tanto, começarei com um rápido regresso. A partir das pesquisas de Larry Shiner (2001) e Paul Kristeller (1951; 1952), o percurso terá início no século XVIII, com a invenção histórica do conceito de “artista”. Como se verá, trata-se do momento de emancipação filosófica da dimensão “estética” e de estabelecimento paulatino do novo sistema das “belas artes”. Mais que um artífice ou artesão, o artista é agora um autor – um agenciador de formas, sentidos, dispositivos. Em conformidade com Michel Foucault (2009), apresentarei a diferença entre o autor-indivíduo, esse personagem biográfico concreto que está na gênese das obras, e a função-autor, que é delas a unidade discursiva de identificação e reciprocidade. As duas noções serão essenciais para os argumentos posteriores. Em seguida, veremos como o privilégio à conexão entre o corpo da obra e do artista, visível entre o final do século XIX e meados do XX, alimenta uma nova mitologia autoral, presente em parte considerável da arte moderna. John Roberts (2007), que nomeia a essa mitologia de “onipotência subjetiva”, vê nela o surgimento de uma concepção de artista no mínimo resistente à divisão social do trabalho na produção capitalista.

Contudo, o que ocorre quando nos defrontamos com obras cujos indícios físicos simplesmente independem – ou podem

independe – da mão e do corpo do artista? É essa a questão central que persigo neste texto. O pano de fundo é o instigante rol de reflexões proposto pelo crítico Craig Owens (1992) a pretexto de uma geração de artistas contemporâneos, de matriz conceitual, ativa entre os anos 1970 e 1990. Por hipótese, percebo que há nessa geração um entendimento renovado do que seja um artista. Assim como Owens, também passaremos pela célebre “morte do autor” de Roland Barthes (2012) – onde ninguém morre de fato, afinal. O objetivo, por derivação, é chegar à chamada função-artista, entendida como um caso da função-autor. O termo de chegada deriva de Caroline Jones (2017), mas com algumas alterações. Não haverá mistérios quanto a isso. A ideia básica, oriunda da argumentação precedente, é que o vigor histórico do conceitualismo na arte contemporânea demonstra a coexistência não de um, mas de dois modelos autorais da função-artista, um muito mais antigo, matérico, ligado à concepção de artes plásticas, e outro mais recente, baseado na ênfase que se concede à imaginação produtiva.

Para esclarecer as principais especificidades desse segundo modelo autoral, considerarei um caso visionário: uma ilha artificial que flutua ao redor de outra ilha. A obra, intitulada *Floating island*, é de Robert Smithson, artista conhecido pelos trabalhos ambiciosos, de escala muitas vezes monumental. Essa insólita ilha será o ensejo

para considerarmos as múltiplas instâncias da função-artista na arte contemporânea. A proposta de Smithson, que de início é apenas um esboço rápido feito à mão em 1970, ganha vida em 2005, 32 anos após a morte do artista. O empreendimento exige recursos, autorizações e o envolvimento prático de diversos profissionais. Mas acima de tudo: exige a aceitação pública e institucional de uma autoria artística de tipo conceitual. Para Peter Osborne (2013, p. 113-116), como veremos, a execução de 2005 de *Floating island* não é a “obra” de Smithson, mas uma de suas possíveis ocorrências materiais – assim como, por exemplo, uma interpretação recente de *Prelúdio em Dó Maior* não é a “composição” de Bach, mas uma de suas manifestações. Na última parte do texto, aproveitarei esse insight de Osborne para associar os dois modos autorais da função-artista aos dois regimes de imanência propostos por Nelson Goodman (2006) e Gérard Genette (2001), na esperança de que essa associação potencialize o entendimento da noção de autoria no conceitualismo.

A INVENÇÃO DO ARTISTA

“Nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas” (GOMBRICH, 2019, p. 15). É assim que

Ernst Gombrich dá início ao seu conhecido livro *A história da arte* (*The story of art*). A afirmação é no mínimo intrigante. Não houvesse “arte”, qual seria, então, o tema dessa “história” (*story*)? Em 1996, mais de quatro décadas após a primeira edição do livro, o filósofo David Carrier (1996, p. 279) se questiona, por hipótese, se não haveria na provocação de Gombrich uma referência ao nominalismo de Karl Popper. “Arte”, nesses termos, seria apenas uma palavra, uma definição aberta – um *nome* que, sem qualquer pretensão essencialista, se dobraria às exigências de um dado contexto de uso e sentido. Na ausência de uma essência comum a atividades tão díspares quanto uma pintura pré-histórica e um cartaz moderno, a única constante da história, para Gombrich, seria a existência, a cada sociedade, desses incansáveis produtores de artefatos visuais, os “artistas”. “Outrora”, exemplifica, eram pessoas “que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapumes” (GOMBRICH, 2019, p. 15). Questionado por David Carrier em uma entrevista, Gombrich esclarece seu raciocínio:

[naquela afirmação] eu retorno deliberadamente ao antigo significado do termo ‘arte’, quando a arte era identificada com habilidade (*skill*) ou maestria

(*mastery*), [como nas expressões] a arte da guerra, a arte do amor ou qualquer outra similar. Arte é algo que envolve uma habilidade. E não há habilidade desencarnada enquanto tal; a habilidade é sempre aplicada em uma tarefa específica. (GOMBRICH, 1996, p. 66)¹

Como veremos a seguir, estou particularmente interessado no papel que a habilidade (*skill*) exerce não apenas na definição de “arte”, mas sobretudo nas múltiplas definições históricas do que seja um “artista”. Na sequência da mesma resposta, Gombrich indica a leitura do artigo “Art-as-such”, do crítico literário Meyer Howard Abrams, que aborda o surgimento de uma nova concepção de “arte” no século XVIII. A ideia básica, esclarece, é que as pessoas do século anterior (XVII) admiravam pinturas e esculturas, “mas ninguém falava propriamente de arte” (GOMBRICH, 1996, p. 66)². Como se percebe, não é que não exista de fato algo a que se possa dar o nome de arte; o argumento é ao mesmo tempo histórico e antropológico: nem sempre há arte; só existem artistas. Todavia, seguindo a pista do próprio artigo de M. H. Abrams, gostaria de propor uma revisão rápida da tese de Gombrich, e assim afirmar que, tal como na arte, *nem sempre houve artistas*.

De acordo com o filósofo e historiador cultural Larry Shiner (2001, p. 3-18; 38-39), a ideia de um artista autônomo em busca de

autoexpressão e originalidade é algo que só se confirma e generaliza a partir do século XVIII, com as chamadas “belas artes”, e a consequente formação de um “novo sistema” artístico, baseado na oposição, ou “grande divisão”, entre experiência estética e utilidade. Antes disso, a longa transição para o conceito moderno de artista pode ser avaliada, a partir do Renascimento, por meio de três evidências dispersas: a emergência das biografias de artista, o despontar do autorretrato como gênero pictórico e o surgimento do artista da corte (SHINER, 2001, p. 39). Como exemplo clássico da primeira evidência, basta mencionar as duas edições do notável compêndio biográfico de Vasari, *As vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos*, de 1550 e 1568, responsáveis por firmar um modelo narrativo que teria séculos de influência na historiografia da arte (VASARI, 2011). Os autorretratos, por sua vez, indicam o crescente status social (ainda que raro a princípio) de pintores e afins, como no caso de Dürer em 1500, que ousa se apresentar em obra como um criador divino (SHINER, 2001, p. 40-42), ou de Rembrandt, mais de um século depois, que, em plena posse do novo gênero, representa-se com a liberdade de um ator no palco da vida, ora em pose régia, ora em sofrida mendicância (ALPERS, 1999, p. 68-69). A terceira evidência, por fim, diz respeito àqueles

poucos pintores, escultores e arquitetos que, a serviço dos príncipes, conquistam, como artistas da corte, a posição de *valet de chambre* – ou que conquistam posições ainda superiores, como Velázquez, a quem, depois de muitos obstáculos, finalmente se concede um título de nobreza (WARNKE, 2001, p. 231-234).

Juntos, esses três indícios apontam para o paulatino processo de valorização social dos produtores de imagem, e para a subsequente invenção histórica, no século XVIII, do conceito de “artista”. Para o filósofo Paul Kristeller, a afirmação desse processo se insere em um contexto sintomático, marcado, de um lado, pela emancipação do termo “estética” (de Baumgarten a Kant), e de outro, pela defesa pública do novo sistema das “belas artes” (de Charles Batteux à *Encyclopédie*) (KRISTELLER, 1951, p. 496 e ss; KRISTELLER, 1952, p. 20-23). Enquanto categoria própria, o “artista”, como nota Dave Beech (2021, p. 17), pertence à mesma conjuntura histórica de invenção do “público de museu, da história da arte, da filosofia estética e da categoria de arte”³. O ponto de convergência entre os elementos desse processo é a gradual afirmação de um tipo especial de prazer ou gosto que, na contramão da utilidade prática, cívica ou moral, passa a funcionar como o critério primeiro de distinção das artes liberais.

Até meados do século XVIII, não há publicação que diferencie com clareza os termos “artista” e “artesão”. Em 1740, o dicionário oficial da Academia Francesa define “artista” como aquele que trabalha com uma “arte”, claro, mas em particular com “operações químicas” (SHINER, 2001, p. 99). A definição pode soar estranha; sua correlação com ofícios práticos ainda remonta aos antigos conceitos de *ars* e *techné*. Pouco tempo depois, entretanto, o *Dicionário portátil das belas-artes* (1752), de Jacques Lacombe, não hesita em definir como “artistas” aqueles que exercem uma das artes liberais, “especialmente pintores, escultores e gravadores” (SHINER, 2001, p. 100). A transformação é evidente. Nas próximas décadas, outros dicionários e enciclopédias passam a definir “artista” e “artesão” como termos opostos. A dinâmica dessa oposição parece estabelecida ao final do século. Um artista, nesse novo cenário, é alguém que se expressa com destreza e originalidade, um criador inspirado que, como se lê na edição de 1762 da *Encyclopédie*, “trabalha numa arte na qual o gênio e a mão devem concorrer” (*apud* DAMISCH, 1984, p. 66). Enquanto produto dessa operação, a obra de arte surge como a confirmação de uma subjetividade única e caprichosa. Não à toa, o século XIX testemunhará a aparição da palavra francesa para “assinatura” (*signature*), entendida como o emblema estético, mas também jurídico, de uma determinada individualidade criadora (JONES, 2017, p. 140).

AUTOR-INDIVÍDUO E FUNÇÃO-AUTOR

Em termos históricos, a individualização do “artista” enquanto categoria relativamente autônoma só é possível quando o entendemos não como um “artífice” ou “artesão”, mas como um “autor”. Para Michel Foucault, a agência individual e proprietária da condição autoral não deixa de se relacionar com alguns dos principais mitos fundacionais da burguesia. “Após o século XVIII”, afirma, “o autor desempenha o papel de regulador da ficção, papel característico da era industrial e burguesa, do individualismo e da propriedade privada” (FOUCAULT, 2009, p. 288). A dimensão jurídica dessa relação se confirma por meio de dois traços antagônicos, mas complementares. Em primeiro lugar, há a extensão da ideia de propriedade para além da posse física de um artefato ou da remuneração de um evento. Em 1793, durante a Revolução Francesa, a Lei de Copyright permite que o autor – seja ele um pintor, um escritor ou um compositor – retenha os direitos de propriedade do seu trabalho mesmo quando a obra é vendida para outra pessoa (NESBIT, 1987, p. 233). Por outro lado, como uma espécie de contrapeso à eventual salvaguarda econômica, há a questão da imputabilidade jurídica do autor. Uma vez que os discursos autorais se tornam atos ou objetos inseridos em um regime

de propriedade, a possibilidade de transgressão discursiva restaura o perigo penal de uma obra cujo autor, uma vez identificado, pode ser punido (FOUCAULT, 2009, p. 274-275).

Como se vê, há uma clara conexão entre as definições de autor e de obra. A interdependência desses conceitos, à primeira vista, pode apontar para uma relação de aparente circularidade: uma obra é aquilo que é feito por um autor; e um autor é aquele que faz uma obra. Tal compreensão, todavia, pressupõe o autor como uma figura simultaneamente exterior e anterior à obra, ou seja, como um indivíduo concreto que se entende como a “causa” de uma obra, que é dele um “efeito”. À essa relação de precedência e causalidade, darei o nome de autor-indivíduo. Quando um autor, nesse registro, propõe uma interpretação de sua criação, ele é apenas mais um intérprete, como outros o são ou podem ser, dada a relação de exterioridade que mantém com o discurso que se interpreta. Além disso, é preciso ter em mente que nem sempre se conhece o indivíduo responsável por uma obra, e que tal desconhecimento, entretanto, não invalida a efetividade da relação que se mantém com o discurso criado. O escritor e crítico literário Harvey Hix propõe, a esse respeito, um instigante modelo de autoria, baseado, justamente, na distinção entre certos princípios autorais. De um

lado, afirma, há a figura do “poeta” (*poet*), o indivíduo concreto que produziu uma obra; e de outro, há o “substituto” ou “procurador” (*proxy*), entendido como a entidade discursiva que, à revelia do “poeta”, só existe na interação entre o texto e o leitor, ou melhor, entre a obra e o seu público (HIX, 1987, p. 134-144). Desse modo, o fato de não sabermos, por exemplo, quem foi o indivíduo Homero (*poet*), não nos impede de construir, a partir da leitura da *Ilíada* e da *Odisseia*, uma imagem qualitativa e abrangente de um autor que é basicamente discursivo (*proxy*).

Michel Foucault (2009, p. 288) é bastante claro acerca dessa distinção: “O autor não precede as obras. Ele é um certo princípio funcional”. Tal “função-autor”, como a nomeia, assegura à autoria uma razão ao mesmo tempo identitária e classificatória. Por meio dela, podemos agrupar e reagrupar um certo número de obras, delimitando-as ou afastando-as com base na pretensa identidade de um nome, de uma assinatura, que é sobretudo uma rubrica discursiva, mais que um indivíduo concreto. A diferença, portanto, é crucial. Se o autor-indivíduo (*poet*) é aquele que está na gênese da criação das obras e com elas se afirma como a causa de sua existência, a função-autor (*proxy*), por outro lado, é a unidade que, derivada da interpretação das obras, estabelece entre elas

uma relação de homogeneidade e reciprocidade, reunindo-as em supostas constantes do pensamento, que nelas se assentam.

Mas é preciso cautela. Embora seja tentador concluir que o autor-indivíduo seja a “causa” das obras e a função-autor seja delas o “efeito”, cumpre notar que a relação entre obra e autoria é fundamentalmente dialética, porque relacional (ALDOURI, 2021, p. 7). Na medida em que lemos um livro ou ouvimos uma música, vamos paulatinamente concebendo a imagem cambiante do autor por meio da apreciação de suas decisões criativas. É essa imagem que nos permite perceber certos traços autorais recorrentes, como uma dada “melancolia de fundo”, por exemplo, ou um “ritmo lento que tende a protelar um desenlace”. Todavia, a experiência de outras passagens ou ainda de novas obras de um mesmo autor pode problematizar e, portanto, alterar a imagem que até então havíamos concebido, nos forçando a reconhecer, como parte de um todo discursivo, que o choque entre um efeito imprevisto e nossas expectativas remodelará nosso entendimento autoral, e com ele as futuras apreciações de um autor determinado. Essa é uma das razões pelas quais novas leituras ou audições de um mesmo livro ou disco são sempre diferentes das anteriores.

Ao contrário do autor-indivíduo, de caráter genético, a função-autor pressupõe, entre criador e criação, uma interação instável e processual, pois aberta a transformações recíprocas. A subjetividade evidente dessa interação demarca uma das principais especificidades da ideia de autoria. Em oposição ao anonimato do discurso científico, um autor é sempre um sujeito de linguagem, um manipulador das ideias e do sensível, um proponente de obras literárias, artísticas, intelectuais, filosóficas. Como nos lembra Foucault (2009, p. 276), ainda que um cientista possa “batizar um teorema”, a descoberta de verdades naturais faz dele uma figura reversa da autoria – ao menos se considerarmos a verificabilidade objetiva como uma divisa própria da “ciência”. Por conseguinte, entendo o autor como uma operação discursiva variavelmente subjetiva e historicamente localizada que pretende fornecer conformidade e status a um certo conjunto de obras de linguagem, ainda que uma conformidade temporária e cambiante, porque sujeita às inevitáveis reinterpretações das obras atribuídas, que por sua vez interferem na imagem do autor, que afeta a apreciação das obras, e assim sucessivamente. Uma vez que tal ideia de autoria está conectada, a partir do século XVIII, ao processo de consolidação das “belas artes”, resta entender de que modo e por que meios a função-autor aparece e atua no interior da concepção moderna de “artista”.

ONIPOTÊNCIA SUBJETIVA

Começemos com uma afirmação óbvia: a figura do autor não se restringe à do escritor. Embora a conferência de Foucault sobre o tema seja uma resposta indireta à hipótese sobretudo literária da “morte do autor” de Roland Barthes (2012, p. 57-64), cumprir em vista que o conceito de discurso, enquanto complemento direto da atividade autoral, não se limita à escritura (ALDOURI, 2021, p. 7). “Certamente”, observa Foucault (2009, p. 280), “seria preciso falar do que é a função-autor na pintura, na música, nas técnicas etc”, dado que a arte pictórica, por exemplo, é também uma prática discursiva atravessada pela “positividade de um saber” (FOUCAULT, 2002, p. 220).

Mas qual seria a positividade efetivamente intrínseca a esse saber? E de que forma ela impactaria no que ainda entendemos por artista? Para além da pintura, a questão é retrazar o círculo mais amplo das “artes visuais”, e com ele compreender não apenas a ordem discursiva da produção imagética, mas sobretudo as transformações e mesmo a crise de seus produtores na era moderna. Quando Gombrich retorna à identificação entre arte e habilidade (*skill*) e afirma que “não há habilidade desencarnada enquanto tal”, tal afirmação sinaliza um retorno à velha questão

da arte como um saber da carne, do corpo e, mais que tudo, da mão. Da antiguidade à idade média, o sentido latino de arte como *ars* relega o trabalho físico, corpóreo, à condição socialmente rebaixada das artes ditas vulgares, que a partir do século XII são tratadas como artes mecânicas, em franca oposição aos ofícios liberais, de matriz intelectual (SHINER, 2001, p. 19-29). É apenas a partir do renascimento, com a reconsideração humanista do *ut pictura poesis* de Horácio e a proposta da arte como *cosa mentale* de Da Vinci, que os atributos inevitavelmente manuais do pintor e do escultor não impedem, todavia, o reconhecimento de competências também cognitivas na criação de pinturas e esculturas (SHINER, 2001, p. 35 e ss). A partir de então, o status liberal do produtor visual pavimenta, como vimos, o longo caminho para a nova ideia de artista, surgida no século XVIII, quando a concepção de “belas artes” pressupõe não a desvalorização social da mão e dos saberes matéricos, mas, ao contrário, o *equilíbrio* entre habilidade artesanal, sensibilidade estética e aptidão intelectual.

Para além do antigo preconceito com os labores do corpo, o retorno de Gombrich à noção de arte como uma habilidade encarnada revela um pensamento, amiúde moderno, que vê na destreza manual do artista uma forma deliberada de imaginação

produtiva. Artista, nesses termos, é aquele que expressa uma ideia por meio do corpo e da mão, mas uma ideia que não preexiste propriamente ao trabalho plástico, na medida em que é apenas nele, e por meio dele, que ela de fato vive e se afirma. Levada ao extremo, tal concepção tanto mais investe o artista com os predicados de um autor quanto mais sua obra for entendida como a prova matérica, indicial e, portanto, autêntica de certas decisões pessoais e subjetivas, como se uma pintura, por exemplo, enquanto resultado do trabalho da mão, fosse a inscrição comprobatória de uma experiência absolutamente singular, em que cada marca ou filigrana pictórica desponta como a extensão da “presença” do artista, que todavia se ausenta. Intensificada entre o final do século XIX e meados do XX, tal forma de trabalho artístico alimenta a mitologia autoral – a “doxa modernista”, para lembrar a expressão certa de Jacques Rancière (2021, p. 51) – de parte considerável da arte moderna, de Manet à abstração pós-pictórica, com destaque para a chamada “pintura modernista”.

Curiosamente, o privilégio que aqui se concede à pincelada, à mancha, à qualidade do toque e à substância da tinta implica uma acepção de artista no mínimo resistente ou alheia à divisão do trabalho na produção capitalista (BEECH, 2021, p. 166 e ss).

Na contramão dos processos de mecanização produtiva e da correspondente difusão massiva da reprodução técnica, o ateliê do pintor modernista, ao menos na variante acima descrita, passa a ser visto como o lugar de um investimento subjetivo basicamente individual e expressivo, na medida em que demonstra, ou pretende demonstrar, o pleno controle do artista sobre os meios e os fins de sua produção (ROBERTS, 2007, p. 145). Como bem nota o filósofo John Roberts (2007, p. 146), é compreensível que tal entendimento contribua para uma concepção a-social do trabalho poético: “o artista sozinho em seu ateliê confrontando a si mesmo no processo de confrontar o peso da tradição artística e a tela em branco”⁴.

A cena é eloquente, apesar da ironia. A esse modelo autoral, típico na pintura modernista, John Roberts (2007, p. 145) nomeia de “onipotência subjetiva”. A ideia, contraposta à divisão técnica do trabalho, é descrever o autor, ou melhor, a função-autor como uma metáfora tardia, ainda que evocativa, da emancipação do sujeito. Cada partícula pintada, nesse registro, confirma, em teoria, a potência da atividade pictórica, que é ao mesmo tempo privada e histórica. A obra é o testemunho dos poderes do artista, mas apenas porque o artista é o soberano inventivo que nela se apresenta. De acordo com o crítico Craig Owens (1992, p. 124), nós fomos

ensinados a identificar a “presença” do autor numa obra de arte por meio dos “princípios de coerência conceitual e uniformidade estilística”⁵. Esse é um dos motivos pelos quais a gestualidade variável da pincelada matérica, entendida como a cifra de um estilo autoral, irrompe como o “signo modernista” por excelência dessa “presença” (OWENS, 1992, p. 123).

Mas como lidar com tal ideia de autoria quando estamos diante de obras cujos vestígios materiais, por mais que evidentes, não derivam da mão do artista? É a esse processo de “desconstrução” autoral, recorrente a partir do século XX, que Craig Owens se refere e analisa. Embora cite exemplos precursores como os ready-mades de Marcel Duchamp, o crítico tem em mente sobretudo artistas contemporâneos ativos entre os anos 1970 e 1990, como Robert Smithson, Marcel Broodthaers e Sherrie Levine (OWENS, 1992, p. 124-128) – nomes cujas obras, de matriz conceitual, sem dúvida se afastam de qualquer modelo poético baseado na competência manual. Face à epistemologia criativa desviante incitada por essa geração, o impasse sobre o que seja um artista torna-se urgente e pode ser assim formulado: como considerar a autoria de trabalhos de arte simplesmente incapazes de confirmar a “presença” corpórea, mesmo que pregressa, de seus criadores? Inspirada em Barthes,

a resposta de Owens (1992, p. 123) é taxativa: tal virada epistêmica, iniciada nos anos 1960, seria o registro e a confirmação, no âmbito da produção visual, da propalada hipótese da “morte do autor”.

■ A FUNÇÃO-ARTISTA E OS MODELOS AUTORAIS

Localizemos os fatos por um momento. A questão da “morte do autor”, como se sabe, é posta no célebre ensaio homônimo de Roland Barthes (2012), publicado pela primeira vez em 1967. Apesar da complexidade histórica, que supõe uma profunda transformação discursiva da escritura na modernidade, a tese, todavia, é categórica e, talvez por isso, simples de enunciar. Nela, o que morre ou desaparece é a figura do “Autor”, com maiúscula, a biografia que “explica” o livro, o “Autor-Deus” que “existe antes” da obra e que é dela a causa antecedente, como um “pai” que antecede o “filho” (BARTHES, 2012, p. 58-62). Em seu lugar, o que se afirma é o “escritor moderno” ou “scriptor”, aquele “que nasce ao mesmo tempo que seu texto”, e que nele se constrói no próprio ato de leitura (BARTHES, 2012, p. 61 e ss). Por outras palavras, o que o ensaio de Barthes constata, na modernidade, é o declínio do autor-indivíduo e a subsequente ascensão da função-autor. O caso, contudo, é que

a homologia de Craig Owens, em si mesma compreensível, não abandona o vocabulário fatalista de Barthes. O silogismo é claro: se o desaparecimento do “Autor” implica o fim da causa biográfica e antecedente da escritura, então a mera existência de obras de arte imotivadas pelo corpo biográfico e antecedente do artista seria a prova, agora no campo imagético, da “morte do autor”.

Todavia, como defenderei nas próximas páginas, não se trata propriamente da “morte” do autor, e sim do surgimento de um outro modelo inventivo nas artes visuais. Mais que a falência da autoria, implícita na ideia de “morte”, os exemplos artísticos considerados por Owens pressupõem a coexistência, na arte do século XX, de distintos processos de criação, cada qual ancorado em suas próprias formas de habilidade (*skill*), sejam elas mais ou menos corpóreas, sensíveis ou cognitivas. Apesar das especificidades e diferenças, a distribuição dessas competências ocorre no interior de uma mesma operação discursiva, de ordem mais geral, a que poderíamos chamar de “função-artista”. Adaptada de Michel Foucault, tal expressão surge nos anos 1980, na esteira dos debates sobre o “pós-modernismo” (TAYLOR, 1987), embora sua sistematização crítica seja muito mais recente (OSBORNE, 2010; ALDOURI, 2021). Para a historiadora da arte Caroline Jones (2017, p. 145), a função-artista, enquanto categoria

analítica, não deixa de ser uma forma de também abarcar aqueles criadores cujas obras possuem uma condição incerta, efêmera, transmidiática. Seu argumento, elaborado em diálogo direto com Craig Owens, parte de uma intuição semelhante, porque baseada nas “novas formas de agência” da arte contemporânea (JONES, 2017, p. 148). Embora não partilhe da ideia de “morte” da autoria, Jones, como Owens, vê nas vertentes conceitualistas a afirmação de um outro *modus operandi*, uma espécie de desafio àquelas práticas de discernimento visual que se fundam no estilo, na mão, na fatura (JONES, 2017, p. 144-146).

Tal desafio, entretanto, implica uma diferença de grau, não de essência. Independentemente da habilidade (*skill*) que se enfatize a cada caso, todos esses distintos processos de criação não passam de modos de uma função singular. Uma pintura matérica de Iberê Camargo e uma instalação apropriativa de Jac Leirner, por exemplo, revelam condutas distintas de uma mesma função-artista. E ainda assim, cumpre esclarecer qual a natureza geral e o fundamento da funcionalidade considerada. Para Caroline Jones (2017, p. 147), a função-autor é basicamente textual e pode ser percebida em epígrafes, inscrições, assinaturas e edições, ao passo que a função-artista, de caráter visual, se exhibe por meio do estilo,

da iconografia, dos materiais empregados. O raciocínio é justificável, mas não estou de acordo. A crer no caráter também discursivo da visualidade, entendo a função-artista não como um sintoma imagético da autoria, mas como *um caso* da função-autor, ou seja, como o modo específico com que a autoria age no interior da noção de artista, o que me leva a considerar, por hipótese, que também seria possível falar em função-compositor, função-arquiteto, função-filósofo etc – cada qual entendida como um caso possível da mesma função geral.

De todo modo, a questão central aqui é considerar que as transformações poéticas operadas por uma parcela das artes visuais do século XX sugerem a coexistência de pelo menos dois modelos autorais da função-artista, um muito mais antigo, ligado à ideia de artes plásticas e ao consequente vínculo material entre os corpos do artista e da obra, e outro mais recente, baseado na ênfase no trabalho imaginativo e intelectual, e na produção de obras cuja materialidade, ainda que ostensiva, independe ou poderia independer do trabalho da mão e do corpo do artista. Uma expressão-limite dessa independência entre corpo e obra, inerente ao segundo caso, consiste na fabricação ou execução terceirizada de objetos ou eventos artísticos mesmo depois da morte do artista. Não à toa, Caroline Jones (2017, p. 148-149) nomeia a esse modelo autoral de “função-artista póstuma”⁶.

Figura 1.
Robert Smithson, *Floating Island to Travel
Around Manhattan*, 1970. Desenho. Fonte:
(OSBORNE, 2013, p. 115).



Um dos exemplos que menciona é *Floating island*, de Robert Smithson. Originalmente, a obra é um desenho rápido feito à mão em 1970, um simples esboço de Smithson que representa um rebocador sobre a água puxando uma balsa coberta de terra, arbustos e árvores diante de um horizonte de prédios ao fundo, acompanhado de breves inscrições indicativas como “rebocador” (*tug*), “balsa” (*barge*), “perfil

urbano de Nova York” (*N.Y.C skyline*) e “ilha flutuante para viajar pela ilha de Manhattan” (*floating island to travel around Manhattan island*) (Figura 1). Tratado à época como um trabalho “visionário” (RUSSEL, 1974, p. 141), o desenho, que é na verdade o projeto *site-specific* de uma ilha artificial que flutua ao redor de outra ilha, dialoga com a ambiciosa poética *land art* de Smithson, a exemplo da monumental *Spiral jetty*, também de 1970, com seus mais 400 metros de comprimento e 6 mil toneladas de rocha e terra depositadas na costa do Grande Lago Salgado. A principal diferença, todavia, é de ordem prática. Quando Smithson morre em um acidente de avião em 1973, *Floating island* permanece como veio ao mundo: uma ideia irrealizada, presa em um pedaço de papel.

Tal condição evocativa e potencial poderia persistir por tempo indeterminado, como de resto ocorre com várias obras similares de outros artistas. A situação se altera apenas por ocasião de uma retrospectiva de Robert Smithson no Whitney Museum, em 2005, quando *Floating island*, com autorização da viúva do artista, é financiada pela organização cultural Minetta Brook e produzida pela equipe de projetos da Balmori Associates, uma firma de urbanismo. Durante alguns dias de setembro, é possível avistar em certos pontos das margens de Manhattan um rebocador conduzindo lentamente

uma balsa de 250 m² de terra, grama e árvores nativas plantadas (YUSOFF & GABRYS, 2006; VOGEL, 2005), como se a obra estivesse finalmente viva, apesar da morte do artista (Figura 2).



Figura 2.
Robert Smithson, *Floating Island to Travel Around Manhattan*, 2005. Fotografia.
Fonte: Balmori Landscape and Design.
Disponível em: www.balmori.com/portfolio/smithson-floating-island.
Acesso em: 14 ago 2024

Para o filósofo Peter Osborne (2013, p. 113), porém, a execução material de *Floating island* não é exatamente a “obra”, mas sim a “atualização” de uma proposta que, ao menos em potência, consiste em uma forma de “virtualidade” ou “idealidade”. Seguindo a lógica

das obras de instrução, típica de certo conceitualismo, o caráter “virtual” do projeto de origem pressupõe a possibilidade aberta de futuras materializações. É por esse motivo, acredita, que “as realizações póstumas das ideias representadas em muitos desenhos de Smithson” podem dar visibilidade ao “aspecto conceitual” de sua poética (OSBORNE, 2013, p. 113)⁷. Em termos autorais, é a esse exato modelo inventivo que Caroline Jones (2017, p. 148-149) se refere quando propõe a noção de “função-artista póstuma”. A limitação da expressão, no entanto, advém do fato de que tal função, ao contrário do que sugere o termo, não é ou não precisa ser necessariamente “póstuma”. A fabricação ou execução de obras após a morte do artista (autor-indivíduo) é apenas a comprovação da existência de um segundo modelo autoral (segunda função-artista) que, ao contrário de uma pintura de Van Gogh, pode renunciar aonexo físico entre a obra e o artista, mas sem que se exija de fato uma execução a qualquer tempo, póstuma ou não.

AUTORIAL CONCEITUAL

Para finalizar, gostaria ainda de realçar uma analogia poético-teórica que julgo esclarecedora. Refiro-me à notável convergência

que há entre os dois modos autorais da função-artista e os dois regimes de imanência propostos por Nelson Goodman (2006) e Gérard Genette (2001), a saber, o regime autográfico e o alográfico. De um lado, no campo da autografia, temos o caso longo do artista plástico, entendido como aquele que plasma uma obra com o próprio corpo, modelando e reconfigurando a matéria e seus sentidos, com ou sem o auxílio de instrumentos. Uma de suas premissas pressupõe o ato de invenção como um processo subjetivo único e contingente, que como tal implica a elaboração física de uma obra igualmente única, irreproduzível e materialmente densa (GOODMAN, 2006, p. 213 e ss), como se nela cada pequeno vestígio ou marca fosse ou pudesse ser a confirmação “autêntica” de uma certa “história de produção” (GOODMAN, 2006, p. 123-144. GENETTE, 2001, p. xxii-xxix). De outro lado, no regime alográfico, temos uma forma de autoria antiga na literatura ou na música, mas muito mais recente nas artes visuais, porque historicamente estranha à formatividade das artes plásticas. Na contramão da conexão física entre o corpo da obra e do artista, tal trabalho autoral se define, em síntese, pela existência de três dimensões (GENETTE, 2001, p. 78-83): (1) uma obra de imanência “virtual” ou “ideal”, caracterizada por uma proposta de execução; (2) um sistema de notação minimamente codificado,

capaz de informar os traços pertinentes da proposta aos futuros executores ou fabricantes; e (3) as ocorrências materiais, de ordem potencial, que podem ser múltiplas ou únicas, desde que executadas ou fabricadas em conformidade com as prescrições notacionais, ou com o que delas se deduz em um dado contexto (GENETTE, 2001, p. 57-126; GOODMAN, 2006, p. 149-237).

Retornando ao caso de *Floating island*, vemos que a obra é um exemplo evidente desse segundo modelo autoral, uma vez que nele estão presentes as três dimensões do que eu gostaria de chamar de função-artista conceitual ou alográfica: (1) uma proposta executiva de ordem “virtual” e imaginária (uma ilha flutuante que navega ao redor de outra ilha); (2) um sistema de notação informativo (o desenho de 1970); e (3) uma ocorrência material concreta ou “atualização” (a execução de 2005, que por sua vez requer uma série complexa de decisões de conformidade, como a escolha do modelo do rebocador, a seleção do bioma transplantado, a construção da balsa, o roteiro de navegação, a logística do evento etc). Como se deduz, tal modelo de autoria existe de forma potencial em qualquer obra de corte alográfico, o que significa que não é preciso aguardar a realização de propostas não-executadas de um artista falecido para que se compreenda que uma obra desse registro seja sempre

passível de execução “póstuma”. Uma vez respeitada a conformidade de origem, expressa por meio dos elementos pertinentes dispostos no desenho de 1970 (rebocador, balsa, árvores, Manhattan etc), cada execução, passada ou porvir, é ou deveria ser uma ocorrência justa da obra de Smithson, ainda que fosse feita antes da morte do artista. O que significa que *Floating island* seria um caso de função-artista “póstuma” (nos termos de Caroline Jones) mesmo que a obra não tivesse sido executada postumamente.

Como se percebe, a prática artística contemporânea indica a coexistência de no mínimo dois modelos autorais complementares: a função-artista plástica ou autográfica, baseada em competências de corte artesanal, e a função-artista conceitual ou alográfica, de ordem imaginativa e intelectual. Para John Roberts (2007 p. 150-161), a “substituição” (*surrogacy*) da “mão” do artista por uma “imaginação protética” (*prosthetic imagination*), propiciada pela inserção da alografia nas artes visuais, implica uma inevitável “expansão técnica da autoria” (*technical extension of authorship*). Por outro lado, embora a função alográfica seja inerente ao conceitualismo de parte da arte contemporânea, cumpre entender que a habilidade cognitiva nela pressuposta também existe, em graus variados, numa obra plástica – ainda que, em contrapartida, a recíproca

não seja verdadeira, uma vez que a destreza manual ou matérica, entendida como a conexão causal entre os corpos do artista e da obra, seja potencialmente dispensável em uma obra alográfica enquanto tal. Cada processo de criação específico é quase sempre atravessado pelo cruzamento de distintas formas de habilidade (*skill*), sendo a aptidão visual ou sensorial – baseada na capacidade de seleção, reconhecimento e diagramação de valores imagéticos – a mais comum no contexto da autoria artística, seja ela plástica, conceitual ou mista. Conforme o caso considerado, o treinamento visual (o chamado “olho”) interage de forma mais ou menos direta com as demais competências envolvidas na prática inventiva. Além disso, é inegável que o exercício autoral intrínseco a cada obra de arte particular implique a existência de inúmeros exemplos artísticos mistos e intermediários, evidentemente mais recorrentes que os casos extremos e modelares. De toda forma, como vimos, são justamente esses casos-limite que nos permitem inferir, no âmbito da diversidade autoral da arte na contemporaneidade, a força e a recorrência de determinados modelos de invenção.

NOTAS DE FIM

- 1** Todas as traduções são do autor. No original: “I go back deliberately to the old meaning of the term ‘art’, when art was identified with skill or mastery: the art of war, the art of love, or whatever else. Art is something with a skill. There’s no disembodied skill as such; skill is always applied to a particular task”.
- 2** No original: “As he [Meyer Howard Abrams] rightly says, people in the 17th century admired paintings and sculptures, but no one talked about art as such”.
- 3** No original: “The artist belongs to the same conjuncture as the invention of the public art museum, art history, aesthetic philosophy and the category of art”.
- 4** No original: “The artist alone in his studio confronting himself in the process of confronting the weight of artistic tradition and the bare canvas”.
- 5** No original: “The principles of conceptual coherence and stylistic uniformity according to which we have been taught to recognize the ‘presence’ of an author in his work”.
- 6** No original: “Posthumous artist-function”.
- 7** No original: “It is in the posthumous realizations of ideas depicted in several of Smithson’s drawings that the conceptual aspect of his art is most visible”.

REFERÊNCIAS

ALDOURI, Hamman. A critique of the 'author function' concept in art history. **Third Text**, nov. 2021.

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**: a arte holandesa no século XVII. São Paulo: Edusp, 1999.

BARTHES, Roland. A morte do autor [1967]. In **O rumor da língua**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BEECH, Dave. **Art and labour**: on the hostility to handicraft, aesthetic labour and the politics of work in art. Chicago: Haymarket Books, 2021.

CARRIER, David. Gombrich and Danto on defining art. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, vol. 54, n. 3, 1996.

CRAS, Sophie. Global conceptualism? Cartographies of conceptual art in pursuit of decentering. In KAUFMANN, Thomas; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (Eds.). **Circulations in the global history of art**. Farham: Ashgate Publishing, 2016.

DAMISCH, Hubert. Artista. In **Enciclopédia Einaudi**, vol. 3. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? [1969]. In **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

GENETTE, Gérard. **A obra de arte**: imanência e transcendência. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GOMBRICH, Ernst **A história da arte**. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

GOMBRICH, Ernst (with David Carrier). The big picture: David Carrier talks with Ernst Gombrich. **Artforum**, vol. 34, n. 6, 1996.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte**: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Lisboa: Gradiva, 2006.

HIX, Harvey. Morte d'author: an autopsy. **The Iowa Review**, vol. 17, n. 1, 1987.

JONES, Caroline. The artist-function and posthumous art history. **Art Journal**, vol. 76, n. 1, 2017.

KRISTELLER, Paul. The modern system of the arts: a study in the history of aesthetics (II). **Journal of the History of Ideas**, vol. 13, n. 1, jan. 1952.

KRISTELLER, Paul. The modern system of the arts: a study in the history of aesthetics (I). **Journal of the History of Ideas**, vol. 12, n. 4, oct. 1951.

NESBIT, Molly. What was an author? **Yale French Studies**, n. 73, 1987.

OSBORNE, Peter. **Anywhere or not at all**: philosophy of contemporary art. London; New York: Verso, 2013.

OSBORNE, Peter. Contemporary art is post-conceptual art. **Public Lecture**, Fondazione Antonio Ratti, Villa Sucota, Como, 9 jul. 2010.

OWENS, Craig. From work to frame, or, is there life after "The death of the author"? In **Beyond recognition**: representation, power, and culture. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. **Tempos modernos**: arte, tempo, política. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

ROBERTS, John. **The intangibilities of form**: skill and deskilling in art after readymade. London; New York: Verso, 2007.

RUSSEL, John. He dreamed of floating islands. **New York Times**, 28 abr. 1974.

SHINER, Larry. **The invention of art**: a cultural history. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

SMITH, Terry. **One and five ideas**: on conceptual art and conceptualism. Durham; London: Duke University Press, 2017.

TAYLOR, Brandon. After post-modernism. **Art Monthly**, n. 104, mar. 1987.

VASARI, Giorgio. **As vidas dos artistas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

VOGEL, Carol. A posthumous Smithson isle. **New York Times**, 10 jun. 2005.

WARNKE, Martin. **O artista da corte**: antecedentes dos artistas modernos. São Paulo: Edusp, 2001.

YUSOFF, Kathryn; GABRYS, Jennifer. Time lapses: Robert Smithson's mobile landscapes. **Cultural Geographies**, vol. 13, n. 3, 2006.

FINANCIAMENTO

Este texto é resultado de pesquisa apoiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq / Bolsa de Produtividade em Pesquisa, processo n. 312500/2021-1.

SOBRE O AUTOR

Artur Correia de Freitas é pesquisador em história da arte, professor Adjunto C da Universidade Estadual do Paraná - curso de Artes Visuais, campus Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR), coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição (PPGAV/UNESPAR) e Bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ-2 do CNPq. É Doutor e Mestre em História pela Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR), onde pesquisou sobre arte brasileira e atualmente orienta alunos de Mestrado e Doutorado. Graduou-se em Artes pela mesma instituição (DEARTES/UFPR). Publicou os livros *Arte de guerrilha* (2ª ed. São Paulo: Edusp, 2022), *Festa no Vazio* (São Paulo: Intermeios, 2017), *Arte e contestação* (Curitiba: Medusa, 2013), *História e arte* (org. São Paulo: Intermeios, 2013) e *Arte e política no Brasil* (org. São Paulo: Perspectiva, 2014). Como curador, realizou as exposições *Outros 60 s* (MAC-PR, 2006), *62º Salão Paranaense* (MAC-PR, 2007), *V Bolsa Produção* (Solar do Barão, 2012), *Bienal de Curitiba* (Casa Andrade Muricy, 2011), a mostra *Sintomas: 25 anos de gravura* (Museu da Gravura, 2008) e *Estado da arte: 40 anos de arte contemporânea no Paraná* (Museu Oscar Niemeyer, 2010), premiada pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). No momento, é líder do grupo de pesquisa Núcleo de Artes Visuais (NAVIS/CNPq).

Artigo submetido em
10 de setembro de 2023 e aceito em
7 de junho de 2024.