

Modos de fazer (arte): o projetista, o montador, o propositor¹

Ways of Making (Art): The Designer-like, the Montage Maker, the Proposer

Formas de hacer (arte): el proyectista, el ensamblador, el proponente

Artur Correia de Freitas

Universidade Estadual do Paraná

E-mail: artur.imagem@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3041-4725>

RESUMO

Desde o conceitualismo dos anos 1960 e 1970, assistimos a sucessivas transformações acerca do que é um autor no campo da arte contemporânea. No centro desse processo reside a chamada “autoria conceitual”, que se caracteriza pela coexistência dos seguintes aspectos: uma obra de imanência projetiva ou propositiva; um sistema de notação expresso ou latente; e a existência de ocorrências materiais que se executam em conformidade com o enunciado notacional. Recorrendo a artistas como Antonio Lizárraga, Doris Salcedo, Maurizio Cattelan, Flávia Naves, Alison Knowles e Tania Bruguera, este artigo pretende pôr à prova a hipótese de que, em termos conceituais, existem ao menos três tipos ou figuras autorais na arte contemporânea: o projetista, o montador e o propositor.

Palavras-chave: *Autoria; arte contemporânea; conceitualismo; autoria conceitual; alografia.*

ABSTRACT

Since the conceptualist art of the 1960s and 1970s, we have witnessed successive transformations regarding what constitutes an author in the field of contemporary art. At the heart of this process lies the so-called “conceptual authorship”, characterized by the coexistence of the following aspects: an artwork of projective or propositional immanence; a notation system expressed or latent; and the existence of material occurrences that are carried out in accordance with the notational statement. Through the analysis of artists

FREITAS, Artur Correia de. Modos de fazer (arte): o projetista, o montador, o propositor.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48106>>

such as Antonio Lizárraga, Doris Salcedo, Maurizio Cattelan, Flávia Naves, Alison Knowles, and Tania Bruguera, this paper aims to test the hypothesis that, in conceptual terms, there are at least three authorial types in contemporary art: the designer-like, the montage maker, and the proposer.

Keywords: *Authorship; contemporary art; conceptualism; conceptual authorship; allographic art.*

RESUMEN

Desde el conceptualismo de las décadas de 1960 y 1970, hemos sido testigos de sucesivas transformaciones en lo que respecta a lo que constituye un autor en el campo del arte contemporáneo. En el centro de este proceso se encuentra la llamada "autoría conceptual", que se caracteriza por la coexistencia de los siguientes aspectos: una obra de inmanencia proyectiva o propositiva; un sistema de notación expresado o latente; y la existencia de eventos materiales que se ejecutan de acuerdo con la declaración notacional. Analizando a artistas como Antonio Lizárraga, Doris Salcedo, Maurizio Cattelan, Flávia Naves, Alison Knowles y Tania Bruguera, este artículo tiene como objetivo poner a prueba la hipótesis de que, en términos conceptuales, existen al menos tres tipos o figuras autorales en el arte contemporáneo: el proyectista, el ensamblador y el proponente.

Palabras-clave: *Autoría; arte contemporáneo; conceptualismo; autoría conceptual; arte alográfica.*

Artigo recebido em: 16/09/2023

Artigo aprovado em: 23/11/2023

Introdução

A arte contemporânea desempenha um papel decisivo na expansão da ideia de autoria. Desde pelo menos a segunda metade do século XX, assistimos a sucessivas transformações acerca do que é ou possa ser um artista-autor no campo expandido das artes visuais. Por hipótese, entendo o conceitualismo dos anos 1960 e 1970 como uma peça-chave na compreensão desse amplo processo histórico (Osborne, 2018, p. 167-177; Smith, 2017, p. 138-141). Há nele algo de desviante em relação a uma tradição autoral há muito vigente. Outrora, no reino exclusivo das artes "plásticas", o principal modelo autoral, de ordem indicial, era aquele que implica a conexão física entre os corpos da obra e do artista. *Este toque, gesto ou procedimento, por menor que seja,*

FREITAS, Artur Correia de. *Modos de fazer (arte): o projetista, o montador, o propositor.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48106>>

resulta do trabalho *daquela* mão. É evidente, por um lado, que tal ideia de autoria persiste na produção artística contemporânea; os artistas simplesmente não abandonaram os labores da mão. Mas, por outro, é também evidente que esse quadro de atribuições autorais tenha se tornado mais complexo, expandido, com a entrada das poéticas conceituais em cena.

De um modo geral, entendo o conceitualismo não como um princípio histórico-artístico tradicional, forjado no nível do estilo ou do movimento, mas como um lugar do sensível que atravessa parte considerável da arte contemporânea. No âmbito dos processos de invenção, o que chamarei aqui de autoria conceitual coincide, em boa medida, com a entrada, no domínio das artes plásticas, do fenômeno a que Nelson Goodman (2006, p. 136-145) e Gérard Genette (2001, p. 57-66) nomeiam de “regime alográfico” ou “alografia”. Grosso modo, tal operação autoral se caracteriza, em primeiro lugar, pela coexistência de três aspectos interdependentes: (1) uma obra de imanência projetiva ou propositiva; (2) um sistema de notação expresso ou latente, responsável pela comunicação entre os agentes envolvidos; e (3) a existência de ocorrências físicas da obra, desde que fabricadas, montadas ou performadas com um certo grau de conformidade notacional. Uma vez difundida no contexto das vanguardas dos anos 1960 e 1970, a introjeção alográfica operada pelo conceitualismo terá efeitos duradouros na produção artística contemporânea, e no que nela se entende por autoria. Como se verá adiante, tal escopo inventivo é bastante heterogêneo e diversificado. Para considerá-lo em sua própria diversidade, proporei, por meio da análise de casos sintomáticos, um breve recorte tipológico. O objetivo, em síntese, consiste em pôr à prova o pressuposto de que, em termos conceituais, existem ao menos três tipos ou figuras autorais na arte contemporânea: o projetista, o montador e o propositor.

O primeiro tipo autoral será abordado por meio de um caso tão raro quanto exemplar: Antonio Lizárraga, um artista argentino-brasileiro com tetraplegia que dita oralmente a confecção de suas pinturas (Fabris, 2000). O caráter inusual, extremo, de seu método (conhecido como “método-Lizárraga”) será a porta de entrada para considerarmos o dispositivo-projeto como uma forma eficaz de mediação entre autores e executores ou, como prefiro, entre projetistas e fabricantes. Para além da especificidade da pintura que requer mãos de aluguel, considerarei o projetista como uma figura autoral recorrente na arte contemporânea. Da “desmaterialização do objeto de arte” de Lucy Lippard (1997) à generalização das instalações, passando pelo trabalho escultórico terceirizado

(Child, 2015), o que ali se percebe é a difusão de uma ideia de artista que, baseada na relação entre concepção e execução, tem no processo criativo uma disposição fundamentalmente antirromântica, porque homóloga à moderna divisão social do trabalho.

Em seguida, veremos as proximidades e diferenças entre as figuras do projetista e do montador. Mais uma vez, a comunicação entre autores e colaboradores dependerá da existência de um projeto, ou seja, de um sistema de notação minimamente codificado, seja ele diagramático ou oralizado. A principal diferença agora é que a figura do montador opera pelo passado, selecionando e justapondo signos e materiais preexistentes. Sua natureza autoral, portanto, é essencialmente combinatória, ainda que se trate de uma combinação de natureza específica, orientada por um impulso diegético. Ao contrário do “desinteresse” do *ready-made* (Duchamp, 1996) ou do valor composicional da *collage* (Bürger, 1993, p. 123), o montador contemporâneo tende a operar sobre os signos com profundo “interesse” narrativo, amiúde político. Bom exemplo nesse sentido são as intervenções urbanas da artista colombiana Doris Salcedo (Schneider, 2014). Numa de suas obras, centenas de cadeiras evocam a memória traumática da violência de Estado na Colômbia; noutra, é a imagem bélica da era das catástrofes que emerge de um amontoado monumental. Percorrerei tais exemplos sem pressa; será uma boa oportunidade para reconsiderarmos a complexa relação entre autores e assistentes. Na sequência, finalizarei o tópico com uma pergunta: o que se passa com o conceito de autoria quando o trabalho dos assistentes assume um status também artístico? A questão será discutida por meio de um caso concreto: a excêntrica batalha judicial que se arma entre o escultor francês Daniel Druet e o artista italiano Maurizio Cattelan.

O terceiro e último tipo autoral será analisado, a princípio, em comparação com os demais. Assim como ocorre com o projetista e o montador, a figura do propositor, como a nomeio, implica uma ideia de autoria baseada na triangulação entre uma obra potencial, um sistema de notação e uma ou mais ocorrências materiais. Todavia, ao invés da elaboração de estruturas espaciais, como nos tipos anteriores, o que agora se aspira é a performance futura dos executores. Mais que o espaço, portanto, o que se requer é a ação no tempo, e com ele a prescrição de gestos, condutas, situações. Para compreender algumas especificidades relativas a esse tipo autoral, começarei com a artista brasileira Flávia Naves. Em linhas gerais, suas obras são performances de instruções claras e resultados imprevistos, como na notável “FIGURAÇA”, uma proposta de longa duração em que a artista, no decorrer de um ano, realiza um experimento psicossocial através da alternância de roupas e

acessórios (Naves, 2014-2015). A seguir, analisarei as inevitáveis contingências e variações que ocorrem entre as execuções de uma mesma proposição. Nosso estudo de caso será a artista norte-americana Alison Knowles, com destaque para obras como “Proposição #2”, cuja instrução concisa e banal – “Faça uma salada” – não impede, todavia, execuções de toda sorte, algumas das quais bastante extravagantes, como veremos.

Para finalizar o tópico, passaremos ainda pela artista cubana Tania Bruguera. Não raro, as situações que propõe emulam e ativam os contextos políticos que mobilizam, ora confundindo, ora enfatizando os papéis sociais que se esperam dos executores e demais colaboradores. Numa proposta reeditada, Bruguera desafia a censura, oferece uma tribuna livre em Cuba e acaba presa. Noutra obra, erige uma evocativa alegoria política ao controlar o público de um museu de arte através das ações coordenadas de policiais montados. Na conclusão do texto, refletirei sobre a relação entre corpos e labores nos três tipos autorais. De um lado a outro, o mote será sempre o diálogo, por vezes tenso, que se estabelece entre a ideia de autoria e as demais agências de partilha e invenção.

O projetista e o fabricante

Começemos com a figura do projetista. No geral, trata-se de um tipo autorial que se orienta pela possibilidade de fabricação de artefatos objetuais ou ambientais, que, por sua vez, requerem, por meio da mediação de um sistema de notação, uma relação comunicacional entre o artista-projetista e os fabricantes da obra. Tal relação pode ser próxima, distante ou mesmo póstuma, e o fabricante pode ser o próprio artista, embora muitas vezes não o seja. Independentemente da qualificação objetiva daquele que fabrica, o que define a autoria projetual é a capacidade de propor uma obra visual que, ao menos em potência, *possa* ser materialmente produzida por alguém (ou algo) que não o próprio autor, e que tal processo produtivo, de ordem perceptiva e espacial, esteja em conformidade com alguma espécie de prescrição notacional, essa sim de corte autorial.

Exemplo pertinente a esse respeito é a obra de Antonio Lizárraga, artista argentino radicado no Brasil. Em 1983, aos 59 anos e com uma já extensa carreira como pintor, escultor e gravador, Lizárraga sofre um acidente vascular cerebral que o deixa tetraplégico (Fabris, 2000, p. 45). Depois de um breve período dedicado à poesia ditada, o artista se vale da comunicação verbal com assistentes para retornar às artes visuais (Spiteri, 2004, p. 49). Nas próximas décadas, contará com o

apoio de sucessivos auxiliares, que, como uma extensão física e movente de seu corpo inerte, produzirão, a seu comando, inúmeras obras, em sua maioria pinturas abstratas de “veio geométrico e sintético” (Fabris, 2000, p. 46). De acordo com Maria José Spiteri (1999, p. 165-167), ajudante do artista entre 1994 e 1997, o método criativo de Lizárraga envolve três etapas consecutivas: o projeto, a execução e a aprovação. A primeira etapa consiste na escolha de telas previamente esticadas, seguida da preparação de folhas milimetradas e das subsequentes prescrições do artista, que determina o preenchimento ou não de certas áreas com certas cores (Spiteri, 1999, p. 165). Depois disso, o autor, com base no projeto, seleciona, a partir de um mostruário de cores, as tintas definitivas que o assistente aplicará com pincel e rolo sobre a tela, respeitando as áreas isoladas por máscaras de fita adesiva. A última etapa, por fim, consiste na aprovação subjetiva de Lizárraga, que não se furta a retomar e reformular o trabalho, mesmo no caso daqueles que já se consideram concluídos (Spiteri, 1999, p. 166).

Embora a supervisão e a aprovação pessoais do artista sejam resquícios de um raciocínio parcialmente plástico, é certo que o método-Lizárraga dispõe dos principais elementos da função alográfica que aqui me interessa: um artista-projetista (o autor-Lizárraga), um fabricante (o assistente), um sistema de notação (o diagrama imagético milimetrado) e uma ocorrência material (a pintura). A autoria, nesses termos, está basicamente centrada na capacidade de determinar a configuração da obra – capacidade essa que, na prática, independe da destreza artesanal do artista. Ainda que um ajudante de Lizárraga precise ser “um profissional habilitado a prestar serviços técnicos” (Spiteri, 1999, p. 165), o fato é que não se espera dele, ao menos enquanto assistente do artista, o exercício de uma função autoral. “Eu tenho que me virar para tentar encontrar aquele tom que ele quer”, revela Andréia Naline, uma das assistentes. “É o resultado dele, ele imaginou tudo. Não tem nada de mim” nas obras (*apud* Spiteri, 1999, p. 168).

O fabricante que investe seu próprio corpo e saber na execução da obra de um artista-autor é uma figura recorrente na arte contemporânea, ainda que pouco estudada.² Dos cubos minimalistas de Robert Morris ao coelho de aço inoxidável de Jeff Koons, passando pelas esculturas de Claes Oldenburg, Anish Kapoor e muitos outros, a história da arte dos séculos XX e XXI é um pouco a história da divisão do trabalho moderno, e da conseqüente separação entre concepção e execução, ou seja, entre a ideia inventiva de um autor e as eventuais soluções técnicas que lhe forem adequadas ou possíveis, que ficam a cargo de assistentes e profissionais diversos (Hass, 2018). A partir sobretudo

do minimalismo, a clivagem produtiva entre o artista que projeta e o assistente que fabrica se expressa com clareza nas novas formas esculturais da arte contemporânea, embora essa tendência, alheia às especificidades de cada meio expressivo (*medium*), não se restrinja à escultura, como se vê nas pinturas ditadas por Lizárraga.

A divisão do trabalho inerente à realização de obras que requerem muitas mãos não apenas independe do meio considerado (pintura, escultura etc.), como se afirma com mais ênfase quando a produção artística assume uma condição abertamente transmidiática. O conceitualismo e particularmente a arte conceitual histórica cumprem um papel significativo na afirmação dessa divisão. É sintomático, por exemplo, que os famosos “seis anos” (1966-1972) da chamada “desmaterialização do objeto de arte”, analisados pela crítica Lucy Lippard (1997) no livro *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, coincidam exatamente com os anos de emergência de três empresas voltadas exclusivamente à fabricação de obras de arte terceirizadas: Gemini G.E.L., Lippincott Inc. e Carlson & Co (Child, 2015, p. 375). Desde então, muito do que se entende por artista consiste em uma prática de alteridade produtiva, na medida em que assume uma relação de dependência com manufaturas especializadas, geralmente exógenas ao mundo da arte, como no caso de Robert Murray, que, impedido de acessar o interior da indústria que constrói suas esculturas, precisa providenciar diagramas detalhados e autoexplicativos aos fabricantes (Child, 2019, p. 23). Em síntese, independentemente da força de trabalho exigida (uma empresa ou um profissional pontual), do material empregado (tinta, chapas de aço, o que for) ou do meio considerado (pintura, escultura, instalação, intervenção urbana ou qualquer outro), o caso é que a interiorização da divisão social do trabalho, a complementariedade funcional entre artista e fabricante e a necessidade de alguma espécie de comunicação notacional (formal ou informal; oralizada, escrita, visual ou mista) são algumas das características centrais desse tipo de autoria.

O montador e a ars combinatoria

O segundo tipo concentra-se em um personagem inventivo a que eu gostaria de nomear de montador. Como praticante de uma autoria combinatória, o montador é uma figura-irmã do projetista, uma vez que partilha com ele a elaboração planejada de estruturas espaço-visuais, sejam elas objetos, instalações ou contextos ambientais. A principal diferença, entretanto, diz respeito não apenas à especificidade da alteridade laboral considerada, mas sobretudo à sua localização no

tempo do trabalho criativo. Ao contrário da operação projetual, que, como vimos, aspira à fabricação *futura* de artefatos, a prática de montagem opera pelo *passado*, selecionando e reorganizando elementos materiais preexistentes. É claro, em certo sentido, que a montagem também implica a construção futura da configuração visual proposta, mas tal dimensão potencial não elimina o fato de que a prática combinatória se exerce sobre produtos e fenômenos *pretéritos*, sejam eles conhecidos ou supostos.

Na base histórica desse raciocínio está a obra de Marcel Duchamp. De acordo com John Roberts (2007, p. 2), o *ready-made* duchampiano opera com o deslocamento da conexão entre labor artesanal e habilidade artística (*skill*), e com a consequente incorporação tanto do trabalho não artístico do Outro (*non-artistic hand of others*) quanto de complexas competências técnico-mecânicas, típicas do modo de produção industrial. Na qualidade de autorreflexão crítica do processo de despojamento artesanal da arte na modernidade (Roberts, 2007, p. 87), a operação de Duchamp apropria-se do trabalho progresso de “mãos” anônimas para propor, em obra, uma ideia expandida de autoria, porque ligada ao trabalho intelectual e imaterial (Roberts, 2007, p. 227). Dali em diante, a montagem, entendida como “o modelo dominante do *ready-made*” (Roberts, 2007, p. 55, tradução nossa)³, pressupõe o artista não como um “criador” que extrai sentido da matéria que manuseia, mas como um “sintetizador e manipulador de signos e objetos existentes” (Roberts, 2007, p. 9, tradução nossa)⁴.

Da *collage* cubista (Adorno, 1982, p. 177; Bürger, 1993, p. 123-128) à estética da pós-produção, o artista desponta como o “semionauta” que agencia signos prévios (Bourriaud, 2009, p. 8-14), sendo a montagem um de seus procedimentos inventivos mais característicos. Nas palavras de Nicolas Bourriaud, a arte contemporânea pode ser entendida como uma espécie de “mesa de montagem” da história (Bourriaud, 2009, p. 83 *et seq*), o que significa que a ideia do artista como montador será tão recorrente quanto forem as possibilidades de seleção e arranjo de objetos, símbolos e memórias disponíveis. É nesse ponto inclusive que a referência aos *ready-mades* pode ser problematizada, apesar da genealogia: se a “indiferença visual” está na base do “desinteresse” de Duchamp pelos objetos que seleciona (Duchamp, 1996, p. 819), o mesmo não se pode afirmar sobre o montador contemporâneo, para quem a cultura política, os conflitos públicos e os traumas são ou podem ser o arquivo de onde se extrai, com evidente “interesse”, os signos por combinar.

Na obra da artista colombiana Doris Salcedo, parte dos objetos apropriados em suas instalações aludem à memória de crises humanitárias, geralmente abordadas de forma indireta, em chave elegíaca e melancólica. Em novembro de 1985, o grupo guerrilheiro M-19 captura o prédio do Palácio da Justiça de Bogotá, fazendo juízes e advogados de reféns. As forças militares do governo colombiano reagem com extrema violência. Após dois dias de batalha, a artista testemunha o assassinato dos rebeldes (Kalb, 2013, p. 160). Nos próximos anos, os conflitos políticos se intensificam; milhares de indivíduos, entre figuras públicas e pessoas comuns, são sequestrados, torturados e mortos. Salcedo dá início a uma série de entrevistas com familiares dos desaparecidos – e percebe que é lá, no vazio dessas salas e quartos que visita, que o sentido de perda se expressa de forma mais dolorosa (Kalb, 2013, p. 160-161). Desde então, a apropriação artística de móveis desocupados passa a evocar, por vias contemplativas, a ausência de vidas perdidas, e com elas a relação entre memória traumática e violência de Estado (Rodríguez, 2014, p. 127).

Em 2002, por ocasião do 17º aniversário do conflito com o grupo M-19, a artista cobre as paredes externas do Palácio da Justiça com 280 cadeiras vazias penduradas, em alturas diversas, a partir do teto do edifício (Adan, 2010, p. 586). A instalação de larga escala, intitulada “Novembro 6 e 7”, assume as proporções públicas de uma intervenção urbana. A imagem é sugestiva: o Palácio parece novamente ocupado, invadido pela memória coletiva que, como uma turba de corpos ausentes, sobe pelas paredes, cobrando da instituição que se invade a justiça que lhe nomeia. As associações de sentido são decerto múltiplas e abertas. Para além de qualquer apropriação desinteressada, a artista coleta móveis descartados nas ruas de Bogotá, combinando-os às centenas sobre o símbolo de um trauma histórico, como se fosse possível conectar, no plano alegórico, o abandono material à experiência da perda (Kalb, 2013, p. 160).

No ano seguinte, em 2003, Doris Salcedo amplia o mote dessa investigação poética com a monumental “Topografia da guerra”, montada na Turquia, por ocasião da 8ª Bienal de Istambul. Na prática, são 1550 cadeiras de madeira aglomeradas em um terreno baldio localizado entre dois prédios, à altura aproximada de três andares (Adan, 2010, p. 589). A estrutura é caótica, silenciosa, impactante, um entulho gigantesco de excertos memoriais, o emblema sublime de uma era de catástrofes. Há algo de ameaçador no conjunto, que parece prestes a desabar sobre a rua. A primeira escolha do local da obra remete a antigos conflitos étnicos da Turquia, incluindo o massacre de milhares de armênios e gregos (Schneider, 2014, p. 132). Os organizadores da Bienal

rejeitam a localidade proposta. Instalada em outro ponto de Istambul, a obra, no entendimento da artista, evoca, ainda assim, a imagem-limite de uma situação de guerra, a interrupção violenta da ordem cotidiana – a experiência indomável que invade a tudo e a todos, seja como vítima, seja como perpetrador (Doris Salcedo..., 2010).

Em termos autorais, a grandiloquência narrativa de obras como “Novembro 6 e 7” e “Topografia da guerra” deriva, em boa medida, da magnitude da escala, que por sua vez se assenta em uma soma extraordinária de trabalho humano. Situadas para além da capacidade executiva de um único indivíduo, megainstalações como essas funcionam como índices gerais dos protocolos da montagem e da autoria combinatória – que, como tais, valem para uma infinidade de casos semelhantes, mesmo os mais simples.

Pensemos, por exemplo, na obra de Istambul. Em primeiro lugar, há nela o trabalho pretérito de dezenas ou centenas de mentes e mãos distintas, cada qual responsável pela concepção e fabricação das cadeiras ali presentes, de marcas e modelos diversos. Salcedo menciona, inclusive, a dificuldade de encontrar 1550 cadeiras com formas simples, dada a tendência lírica e ornamental do design turco (Schneider, 2014, p. 133). Além disso, o próprio processo de seleção, coleta, armazenagem e transporte de mais de mil cadeiras num país estranho ao da artista implica um esforço logístico coordenado, de ordem coletiva. Sem falar da montagem propriamente dita, que exige não apenas a autorização dos poderes públicos e um plano de segurança, como uma complexa operação de elevação e fixação das peças. Embora a pilha de mais de mil cadeiras tenha um arranjo caótico, nenhum braço, perna ou encosto avança sobre o espaço da rua (Schneider, 2014, p. 133). Para conseguir esse resultado, Salcedo opera na fronteira entre o montador e o projetista: orientados por engenheiros que auxiliam a artista, operários constroem uma imensa parede provisória entre o terreno baldio e a rua; cadeiras são postas cuidadosamente contra a parede, umas sobre as outras; alpinistas são contratados para auxiliar na instalação das peças nas partes mais elevadas da estrutura; o espaço distante da rua é preenchido com mais mobília; e a parede é finalmente removida – resultando em uma assombrosa fachada plana de cadeiras (Schneider, 2014, p. 133).

Tanto em âmbito projetual quanto combinatório, as funções-artista exercidas por Doris Salcedo são de ordem conceitual, na medida em que se baseiam em propostas “virtuais” que, para serem executadas ou “atualizadas”, requerem códigos notacionais que serão interpretados por assistentes,

sejam eles fabricantes, auxiliares de montagem ou um pouco de cada. No caso específico da artista, seu estúdio em Bogotá emprega regularmente 15 trabalhadores em tempo integral, cada qual com sua respectiva especialidade profissional (Artist..., 2016). Embora tais funções subsidiárias possam ser realizadas eventualmente pela própria artista, o fato é que obras como as de Salcedo, assim como as de Lizárraga e outros tantos, demonstram, por meio do emprego compulsório de ajudantes, que as práticas executivas de fabricantes e auxiliares de montagem diferem, em termos artísticos, da função claramente autoral que cabe àquele que concebe a proposta e orienta as etapas de execução.

Tal divisão de trabalho por certo não impede que os assistentes, dependendo da complexidade da proposta, participem de certas soluções criativas, o que não apaga, contudo, a diferença entre autoria conceitual e execução técnica. Mesmo nos casos em que a execução assume o status eminentemente artístico de uma prática plástica, a função autoral tende a ser localizada, inclusive em termos jurídicos, no âmbito da imaginação produtiva ou concepção. Entre 1999 e 2006, o artista italiano Maurizio Cattelan contrata o escultor francês Daniel Druet para executar nove esculturas de cera que serão utilizadas, em momentos distintos, como partes de instalações. No geral, as peças encomendadas são representações em escala natural de figuras públicas, como um Hitler ajoelhado, o papa João Paulo II atingido por um meteorito ou o próprio Cattelan saindo de um buraco. O relacionamento entre os dois artistas, todavia, fica tenso quando, anos depois, Druet aumenta o custo do restauro de suas obras. A parceria se desfaz e Cattelan passa a contratar outros escultores (Noce, 2022). O caso se acirra rapidamente: Daniel Druet entra na justiça e exige ser reconhecido como o criador das obras pregressas saídas de suas mãos, cobrando cerca de cinco milhões de euros como indenização (Lauter, 2022). Dali em diante, a questão estético-filosófica da definição de autoria será decidida nos tribunais.

Um grupo de 65 personalidades do mundo da arte, incluindo diretores de museu, galeristas e artistas como Sophie Calle e Philippe Parreno, publica, nesse meio tempo, um editorial no *Le Monde* em apoio a Cattelan, ou melhor, em apoio a um certo entendimento de arte e de artista. “Para além da luta de um homem contra outro”, afirmam os abaixo-assinados, “é de fato a questão da autoria (*paternité*) – até mesmo da validade – da arte que está no centro dessa disputa, e do que se entende por obra de arte hoje” (Calle, 2022, tradução nossa)⁵. Em lugar da autoria plástica, de corte artesanal, contida na demanda jurídica do artista que materializa esculturas com as próprias mãos,

o que está em disputa no processo judicial e no editorial do *Le Monde* é a validade de uma função autoral de raiz alográfica e conceitual, ainda que esta comporte um saber matérico, decerto artístico, entre suas prováveis execuções. A decisão dos juízes da 3ª Câmara do Tribunal Judicial de Paris, publicada em 8 de julho de 2022, é a esse respeito esclarecedora, e merece a longa citação:

É indiscutível que as diretrizes precisas da encenação das efígies de cera em uma configuração específica, relativas particularmente ao seu posicionamento nos espaços expositivos com vistas ao estímulo das emoções do público (surpresa, empatia, diversão, repulsa, etc.), tenham emanado apenas de [Maurizio Cattelan], não estando Daniel Druet de modo algum em condições de se arrogar a menor participação nas escolhas do dispositivo cênico das ditas efígies (escolha do edifício e da dimensão das salas que acolhem tal personagem, direção do olhar, iluminação, até mesmo a destruição de um telhado de vidro ou de um piso para tornar a encenação mais realista e mais marcante) ou do conteúdo da possível mensagem a ser transmitida através dessa encenação (Jardonnet, 2022, tradução nossa)⁶.

Por outras palavras, embora se reconheça a construção das peças por Druet, a autoria das obras, de acordo com a decisão judicial, passa não pela elaboração material das efígies, mas pela sua presumida encenação (*mise en scène*), ou seja, pela capacidade que o artista-autor tem de evocar certos sentidos por meio da montagem, ali entendida como a combinação imaginativa de elementos prévios que se apropriam (o papa derrubado, um meteoro em suas pernas, mil cacos de vidro ao redor; em suma, a igreja esmagada pela natureza como prova da vingança cósmica – ou cômica – de Deus).

O propositor e o executor

O terceiro tipo autoral define-se não pela fabricação ou montagem de estruturas espaciais, como nas duas primeiras formas, mas pela requisição de dinâmicas temporais e performativas. Em vez de se ater à elaboração de objetos ou ambientes, como nos casos do projetista e do montador, o artista, nesse novo registro, é um propositor que fornece instruções a serem performadas por executores. Assim como nas autorias projetual e combinatória, a autoria instrucional, como a defino, também apresenta, enquanto manifestação da autoria conceitual, as três dimensões do regime alográfico: uma proposta “virtual” de viés temporal; um sistema de notação baseado em prescrições de ação e conduta; e uma ou mais ocorrências materiais de natureza performativa e potencial. Em comum com o projetista, temos o fato de que o propositor age de forma prospectiva, fornecendo informações que aguardam execuções futuras.

Quanto aos gestos de materialização ou “atualização” da proposta, a relação com o corpo do artista segue os parâmetros gerais da condição conceitual. Os executores de uma instrução, da mesma forma que os fabricantes de projeto e os assistentes de montagem, são figuras ou encargos que podem ser exercidos pelo próprio artista-autor, desde que se entenda que o que define a autoria instrucional, como operação alográfica, é a capacidade potencial de alteridade executiva, além do fato de que tal execução deve estar em conformidade com certos códigos notacionais.

Em alguns casos, apesar das evidentes diferenças entre as funções de proposição e execução, a própria instrução parece prever o corpo do autor como o executor de preferência, dada a correlação emocional e biográfica entre a noção de autoria e a especificidade do gesto que se executa. A artista Flávia Naves, por exemplo, é conhecida por propor e realizar ela mesma performances de instruções claras e resultados variavelmente abertos. Na ação “A Besta”, de 2013, Flávia veste um adereço de cabeça e permanece imóvel por uma hora e meia em uma rua movimentada do Rio de Janeiro, sem interagir diretamente com os olhares dos passantes (A Besta..., 2016). A instrução a que atende é breve e direta: “Vestida da Figura da Besta, permanecer imóvel durante 90 minutos em algum ponto do meu cotidiano” (Naves, 2013). Em outras obras da artista, a conformidade entre gesto e notação abre-se à participação ativa do público, como em “Vândala”, de 2014, em que Naves, vestindo apenas uma máscara de gás, caminha nua pelas ruas com o corpo grafitado por voluntários. Mais uma vez, a execução se orienta por prescrições específicas: “Com o corpo despido e portando uma máscara anti-gás, disponibilizar jets de tinta e máscaras descartáveis para que o público possa pixar o meu corpo. Caminhar mascarada e pixada pelas ruas da cidade” (Naves, 2014).

Em linhas gerais, as propostas de Flávia Naves tendem a enfatizar a potência política dos corpos por meio de práticas de desnormalização dos juízos. Bom exemplo a esse respeito é a performance de longa duração intitulada “FIGURAÇA”, realizada entre 2014 e 2015. A ideia-base é testar os códigos de enquadramento social dos corpos através da alternância de vestimentas. Ao longo de um ano, Naves segue à risca uma série de instruções autoimpostas, a que nomeia “programa performativo” (Naves, 2020). O termo vem da artista e teórica Eleonora Fabião (2013, p. 4), que o define como “o enunciado da performance”, ou seja, como “um conjunto de ações previamente estipuladas [...] a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos”, mas sem qualquer ensaio preli-

minar. O intuito, no geral, é suspender o automatismo dos hábitos, ativando assim relações imprevisíveis de corpos e afetos: um programa para “desprogramar a si e ao meio” (Fabião, 2013, p. 5). No caso de “FIGURAÇA”, o programa consiste em um conjunto bastante específico de protocolos:

Ter um mês para: 1º Capturar com o meu celular fragmentos dos corpos das pessoas em meu cotidiano; 2º Escolher os fragmentos de forma que, ao juntá-los, um novo corpo seja criado; 3º Revelar as imagens dos fragmentos escolhidos; 4º Compor uma Figura feita destes múltiplos fragmentos em folha de papel A3 gramatura 300; 5º Encontrar (em brechós, lojas, mercados populares, vendedores de rua, casa de amigxs e etc.) os elementos diversos que vestem a Figura composta; 6º Montar a Figura composta em meu próprio corpo. Ter mais um mês para: Permanecer vestida da Figura da vez em todo o meu cotidiano. A performance tem duração de um ano iniciando em outubro de 2014 e finalizando em outubro de 2015. Serão ao todo seis FIGURAÇAS criadas (Naves, 2014-2015).

A obra é executada com rigor espartano. No primeiro mês, Flávia Naves caminha pelas ruas da cidade, fotografa furtivamente pessoas que lhe chamem a atenção, escolhe nas fotos detalhes de roupas e acessórios como joias, penteado e cor do batom, compõe uma imagem-mosaico a partir desses elementos, compra peças idênticas ou semelhantes em brechós e afins e, finalmente, veste-se de acordo com a “Figura composta” (Naves, 2014-2015; Liberano, 2018, p. 7-8). O comprometimento é evidente: a performer chega a fazer duas tatuagens permanentes em seus braços a partir dos corpos que encontra (Naves, 2020). Finalizada essa etapa, a artista viverá o próximo mês, em tempo integral, montada com a “FIGURAÇA” da vez, e com ela se sujeitará às formas de interação social decorrentes do vestuário escolhido. A operação toda é repetida por um ano, totalizando, de acordo com as instruções, a experiência cotidiana de seis “FIGURAÇAS” consecutivas (Naves, 2014-2015).

O efeito é o inventário de um tempo. Como uma espécie de laboratório psicossocial de neuroses normativas, a ação imiscui-se no tecido cotidiano, e por meio dele revela, a cada nova interação ou reação, um caleidoscópio opressivo de estereótipos de gênero, classe e raça. De acordo com Laura Formighieri (2019, p. 51-52), que acompanha Flávia Naves durante um ano, a artista, a depender da roupa que veste e do contexto em que circula, é lida como mais ou menos branca ou parda, ou como velha, ou serviçal, ora prostituta, ora lésbica, chegando a ser “maltratada no consultório médico por não estar vestida adequadamente.”

Desde os anos 1960, pelo menos, a figura do artista que propõe eventos ou processos por meio de instruções consiste em uma das mais importantes funções autorais da produção artística contemporânea. A predisposição notacional da instrução evidentemente varia conforme o artista e a obra, podendo ser mais ou menos descritiva, ou mais ou menos aberta em seus resultados. Além disso, a notação pode ser latente ou expressa. No primeiro caso, o protocolo de ação é inferido a partir do próprio gesto, como em “Uma linha feita pelo caminhar” (1967), de Richard Long, em que o artista percorre inúmeras vezes o mesmo trajeto sobre um gramado até que uma linha reta se torne visível pelo desgaste do solo. No segundo, quando a prescrição textual é expressa e preexiste à execução, a instrução pode ter vida própria e ser apenas lida ou exposta em si mesma, embora, na maior parte dos casos, ela seja entendida como uma ferramenta potencial, uma espécie de roteiro à espera de atividades que o atualizem (Kotz, 2001, p. 57).

Das “partituras de evento” (*event scores*) do grupo Fluxus (Kotz, 2001, p. 56-63) às chamadas “performances delegadas” da arte participativa (Bishop, 2012, p. 219-232), passando por artistas distintos como Yoko Ono, Lygia Clark e Hélio Oiticica (Dezeuze, 2010, p. 59-64), a autoria instrucional é um fenômeno conhecido e estudado pela historiografia especializada, apesar da extensa diversidade de abordagens. O artista propositivo, nesse registro, pressupõe um modo autoral de caráter performativo e executório, sendo a execução proposta uma função complementar e por isso mesmo específica, ora centrada em elementos biográficos que se expressam na corporeidade exclusiva do autor, ora aberta à alteridade executiva de corpos outros, de natureza potencial.

Alison Knowles é um exemplo válido desse segundo aspecto. Parte de suas obras tende a propiciar breves momentos de encontro e convivência por meio da partilha de ações simples, corriqueiras, como se nelas fosse possível o reencantamento de práticas absolutamente cotidianas. Na base de sua poética habitam instruções de finalidade aberta; textos curtos que sugerem trocas sociais possíveis e envoltórios voluntários. Na obra “Sapatos de sua escolha”, de 1963, a artista solicita o testemunho de memórias afetivas a partir da relação pessoal com artefatos prosaicos. A notação é sugestiva: “Um membro do público é convidado a se aproximar de um microfone disponível e descrever um par de sapatos, o que estiver usando ou outro. Ele é encorajado a dizer onde os conseguiu, o tamanho, a cor, por que gosta deles, etc.” (Knowles, 1965, p. 5, tradução nossa)⁷. A

proposta é acessível à execução de qualquer pessoa presente. Em um evento hoje conhecido, o artista pop Richard Hamilton, instigado pela subjetividade da premissa, retira um de seus calçados e discursa no microfone por mais de meia hora diante de todos (Robinson, 2002, p. 117).

A depender da obra, o grau de abertura da ação é diretamente proporcional à concisão da rubrica, como no caso de “Proposição #2” (1962), também de Alison Knowles, em que a artista propõe uma instrução extraordinariamente banal: “Faça uma salada” (Knowles, 1965, p. 2). A pretensão à homologia entre atividade artística e vida cotidiana é tão evidente quanto a indeterminação da prática sugerida. Fazer uma salada – mas com quais ingredientes e em qual lugar e contexto? Fazer sozinho ou acompanhado? Para quem servir e por quê? A transferência de decisões, o caráter dialógico e a incorporação do acaso são traços recorrentes da autoria de natureza instrucional, assim como a variedade potencial das execuções, ainda mais em se tratando de obras de notação lacônica.

A primeira performance pública de “Proposição #2” ocorre já em 1962, no Institute of Contemporary Arts, em Londres (Knowles, 1965, p. 2). Desde então, a proposta é realizada diversas vezes, sob variadas configurações, das mais triviais e intimistas às mais barrocas e extravagantes. Em 2008, por ocasião da Long Weekend dedicada ao grupo Fluxus, na Tate Modern, Knowles conta com o auxílio de uma equipe de chefs do museu para preparar mais de 90 quilos de vegetais (Petrazzi, 2019, p. 12-13). O evento ocorre no imenso espaço da Turbine Hall diante de uma multidão. Os cozinheiros estão em uma ponte suspensa com vista para o pavilhão. Os estalos dos ingredientes picados ecoam pelo recinto graças às tábuas de corte microfonadas (Petrazzi, 2019, p. 12-13). O público grita em uníssono quando os vegetais e o molho são arremessados de uma altura de sete metros sobre uma gigantesca lona, onde serão misturados com um ancinho. A salada é servida para cerca de 2500 pessoas ao som de um quarteto de cordas regido pela violoncelista Lucy Railton (Petrazzi, 2019, p. 13)⁸.

As obras de instrução, como se deduz, implicam um entendimento dilatado de autoria, uma vez que o proponente depende, em graus variados, da agência voluntária dos executores. Em algumas proposições, é a própria circunscrição política do ato de vontade dos participantes que está em jogo. Em 2014, após o anúncio da retomada das relações diplomáticas entre Cuba e Estados Unidos, a artista cubana Tania Bruguera decide reeditar, em plena Praça da Revolução, em Havana,

a obra “O sussurro de Tatlin #6”, originalmente performada em 2009, no Centro Wifredo Lam (Bishop, 2019). A premissa da ação é simples: oferecer um microfone público por um minuto para quem quiser falar livremente. Apesar da simplicidade do enunciado, a proposta exige certa coragem civil, sobretudo em contextos de relativa restrição de direitos, como a Cuba pós-Fidel.

Em sua primeira versão, a obra emula e ao mesmo tempo ativa a liberdade de expressão, ainda que temporária: um a um, os voluntários dirigem-se ao palco, dizem o que lhes vem à mente e, após um minuto, são violentamente retirados de cena por dois atores em trajes militares (Mosquera, 2009, p. 25-26). De acordo com o crítico de arte Gerardo Mosquera, trata-se, em Cuba, de um evento histórico: “pela primeira vez em meio século uma tribuna pública livre é permitida para as pessoas expressarem suas ideias” (Mosquera, 2009, p. 26, tradução nossa)⁹. Não admira, portanto, que a reedição da performance, agora na Praça da Revolução, seja vista como um desafio às práticas censórias do governo de Raúl Castro. O resultado é doloroso: às cinco da manhã de 30 de dezembro de 2014, dia previsto para a nova execução, Tania Bruguera é presa antecipadamente pela polícia secreta cubana, inviabilizando o evento (Bruguera, 2020, p. 75-76). Quando a notícia da detenção se espalha, a obra, proibida em Cuba, ressurgiu alhures como revolta. Nos primeiros meses de 2015, “O sussurro de Tatlin #6” é performada em diversos lugares do mundo, como parte dos protestos internacionais contra a prisão da artista (Tania Bruguera..., 2015; Archibold, 2015, p. 11; Bishop, 2019).

Uma vez estabelecida a distinção potencial entre proponente e executor, típica na autoria conceitual, a obra pode ser “atualizada” mesmo que o corpo do autor esteja ausente – ou encarcerado. Há algo de libertário nessa estratégia. Por outro lado, dependendo da situação, o caráter notacional da proposta pode ser uma provocação deliberada em relação à autonomia e aos limites de ação dos executores e do público. Penso aqui no caso das chamadas performances delegadas, que se caracterizam pela presença de executores geralmente contratados para agir em nome do autor, em conformidade com suas instruções (Bishop, 2012, p. 219). Em 2008, ao longo de um fim de semana, dois policiais montados patrulham o interior do espaço expositivo da Tate Modern, em Londres. Do alto de seus cavalos, eles monitoram e guiam os movimentos do amplo público presente, que responde de pronto aos comandos. Mas note-se: não se trata de atores; os dois profissionais são policiais de fato, fardados e equipados, cada qual com seu respectivo cavalo treinado, contratados para controlar o fluxo de visitantes do museu.¹⁰ A cena insólita é parte da performance “O sussurro

FREITAS, Artur Correia de. **Modos de fazer (arte): o projetista, o montador, o proponente.**
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48106>>

de Tatlin #5”, também de Tania Bruguera – outra obra da série “Sussurro de Tatlin”, concebida em referência aos ideais socialistas da escultura inconclusa “Monumento à Terceira Internacional” (1919-1920), de Vladimir Tatlin, e em particular à ideia de grandes utopias irrealizadas (Bruguera, 2020, p. 75; Westerman, [2009]).

A imagem da polícia montada se impondo sobre a multidão é certamente evocativa. Enquanto dispositivo de repressão estatal, a cavalaria é uma técnica de controle social recorrente em eventos de grande porte, propícios a tumultos de massa, incluindo manifestações políticas e insurgências de rua, com seu potencial de ameaça à segurança pública. Todavia, mais que uma alegoria política encenada em um espaço de arte, a ação policial no museu é uma experiência viva de poder. Os dois cavaleiros são membros efetivos da Polícia Metropolitana de Londres e foram contratados para agir como tal (Westerman, [2009]). Para Bruguera, inclusive, é importante que a operação não seja apresentada para o público como a “representação” de um evento (Tania Bruguera..., 2008). A descontextualização temporária da obra não é um capricho extrapoético de Bruguera: ela é parte constitutiva da instrução. Assinada pela artista e escrita como uma espécie de contrato de exibição, a notação da performance é bastante específica a esse respeito: “A obra não deve ser anunciada”; o “público não deve estar imediatamente ciente de que se trata de uma obra de arte” (Bruguera, 2008, tradução nossa)¹¹. Nenhum título, folder ou etiqueta de parede pode contextualizar a proposta ou sua autora (Bruguera, 2008). Desse modo, o enquadramento ambíguo da ação é capaz de gerar situações de confusão e impasse temporários, e com eles emoções imprevistas. Diante das ordens ostensivas dos policiais, a eventual participação do público em uma obra de performance não anunciada pode deslizar, no plano do comportamento político, para atos de obediência ou desobediência civil.

Além disso, a instrução determina o rol de ações policiais a ser executado com o público da exposição: “Os policiais montados serão contratados para entrar no espaço expositivo e utilizarão técnicas de controle de multidões aprendidas na academia de polícia” (Bruguera, 2008, tradução nossa)¹². Uma vez posta em prática, a proposta tem efeitos concretos sobre a audiência. Os cavaleiros movem-se lentamente, mas com decisão. Da parte do público, simplesmente não há como se opor, enquanto indivíduo bípede, ao corpo imponente de um cavalo treinado em movimento. É essa a raiz técnica do controle social em questão. “Senhora, senhor”, alerta o policial, “o cavalo vai passar. Por favor, mova-se para a esquerda. Obrigado” (*apud* Westerman, [2009], tradução nossa)¹³. E

todos se movem. A ideia é que sejam utilizadas no mínimo seis técnicas de controle diferentes (Westerman, [2009]). De forma coordenada, os dois policiais fecham ou liberam a entrada do espaço expositivo, empurram a multidão com movimentos laterais dos cavalos, deslocam indivíduos isolados, encurralam as pessoas em um bloco único, dividem o público em grupos menores – e assim por diante (Westerman, [2009]; Bruguera, 2008). Entre fascinados e constrangidos, os visitantes são manipulados com facilidade pela polícia.

Considerações finais

Juntos, o projeto e a instrução correspondem aos dois principais sistemas de notação empregados na autoria conceitual. O projeto, como se viu, é um procedimento comunicacional que institui ou sugere, de forma expressa ou latente, uma relação de conformidade espacial entre a configuração pretendida pelo artista e a fatura material realizada por assistentes – ou pelo próprio autor, que nesse caso assume um papel fabril. Tal fatura pode ser puramente prospectiva, centrada na fabricação futura de artefatos e ambientes, ou variavelmente apropriativa e combinatória, porque voltada ao arranjo relacional de elementos pregressos, sendo bastante comum, em uma mesma obra, a combinação desses dois procedimentos. Num caso como noutro, as figuras autorais do projetista e do montador supõem os assistentes como uma função subsidiária e executiva, sejam eles fabricantes ou auxiliares de montagem. A instrução, por sua vez, é uma operação notacional que requer uma relação de conformidade temporal entre o propositor e os eventuais executores, que podem ser potenciais ou determinados, aleatórios ou compulsórios, abrangendo ou não o próprio autor.

No âmbito inventivo, são os distintos tipos autorais da condição conceitual que determinam, a cada projeto e proposta, o grau de elasticidade ou porosidade das funções executivas, e a eventual inclusão (ou não) de corpos-outros nos processos de criação. Em certos casos, vimos, a própria disposição pronominal da notação, aliada à prática concreta da obra, sugere o autor como o executor preferencial, como em “FIGURAÇA”, de Flávia Naves, cuja instrução prescreve “montar a Figura composta em *meu* próprio corpo”, ou “permanecer vestida da Figura da vez em todo o *meu* cotidiano”, ainda que não seja incabível imaginar uma expansão poética do ato de fala, uma espécie de deslizamento de referência capaz de “montar” a Figura num corpo tanto “meu” quanto “seu”, ou mesmo “nosso”. Noutros casos, sob pena de não haver qualquer ato ou artefato, a alteri-

dade executiva é compulsória, seja por razões práticas, como em Lizárraga, cuja tetraplegia exige a missão protética de mãos de aluguel, seja por motivos políticos, como em “O sussurro de Tatlin #6”, de Tania Bruguera, cuja proposta instiga o protesto coletivo, e com ele a coragem civil dos presentes que retomam o verbo como um direito do cidadão. Os exemplos, enfim, são tão variados quanto as possibilidades de execução. Em termos históricos, curiosamente, é a própria consolidação da distinção funcional entre proposição e fatura que garante à autoria conceitual a extensa multiplicidade de corpos e labores envolvidos. Nesse registro autoral, as figuras do projetista, do montador e do propositor têm nos executores e afins uma função baseada na alteridade produtiva, com a qual assumem uma complexa relação de competências e habilidades.

De toda forma, sejam quais forem os corpos efetivamente envolvidos no trabalho executivo de um dado objeto ou evento, a questão central da autoria conceitual consiste em reconhecer o modo e o grau de habilidade que cada caso demanda. Em parte considerável da arte contemporânea, cabe aos artistas o exercício de formas outras de competência, baseadas na capacidade imaginativa, experimental e colaborativa, bem como no diálogo crítico com o horizonte de possibilidades criativas de seu próprio tempo e lugar. Como no exemplo longínquo dos *ready-mades* de Marcel Duchamp e de tantos outros depois dele, são procedimentos autorais que tendem a costurar o engenho inventivo de suas propostas com o tecido denso da história da arte recente, problematizando seus fundamentos.

Além disso, em termos estritamente executivos, também cumpre constatar que a perícia imaginativa e histórica do artista-autor parece contrastar, em alguns casos, com a evidente banalidade da execução exigida. Ao menos em potência, quase qualquer pessoa seria capaz, no plano material, de adquirir uma pá de neve, pendurá-la no teto e nomeá-la com algum título estapafúrdio, como no famoso *ready-made* “Em antecipação ao braço quebrado” (1915), de Duchamp. Do mesmo modo, recortar uma folha de feltro e pendurar as tiras moles em um suporte na parede, como propõe Robert Morris em sua escultura abstrata “Sem título”, conhecida como “Emaranhado” (1967-1968), não são ações que parecem exigir qualquer forma especial de destreza ou proficiência. Situada na história, a potência autoral não reside aqui na facilidade da execução, mas na dimensão crítica, por exemplo, da ideia de “antiforma”, de Morris (1968, p. 33-35), segundo a qual se consideram o acaso e a indeterminação como antídotos à ordem e à geometria minimalistas, à previsibilidade dos projetos e à própria racionalidade industrial.

Em todo caso, a autoria de ordem conceitual é também pródiga em situações artísticas que demandam práticas executivas exigentes, baseadas em saberes especializados que requerem longo período de treinamento. Relembremos, por exemplo, da gigantesca “Topografia da guerra”, de Doris Salcedo. Composta de mais de mil cadeiras empilhadas em um terreno baldio, a obra exige a coordenação de múltiplas ações – algumas simples, como o transporte das peças, mas outras de alta complexidade, como a construção provisória de uma enorme parede de contenção, projetada por engenheiros, ou a arriscada instalação das cadeiras no topo da pilha, realizada por alpinistas. Como é fácil imaginar, a obra não seria possível, ou não teria a mesma configuração e escala, sem a cooperação desses profissionais. Na mesma linha, não fosse o auxílio de uma equipe de chefs, Alison Knowles não teria como preparar 90 quilos de salada para mais de duas mil pessoas, como na performance de “Proposição #2” na Tate Modern. Em todos esses casos, a expertise de chefs, alpinistas e engenheiros é uma condição necessária para a execução da proposta autoral.

O ponto em comum entre os profissionais necessários à performance dessas obras consiste no caráter “não artístico” – entre aspas – das competências que deles se demanda, apesar das evidentes especialidades laborais. Ao contrário do trabalho executivo das artes alográficas tradicionais (como o teatro, a dança e a música em suas formas canônicas), também chamado de “interpretação”, o projeto ou a instrução conceituais não requerem, com algumas exceções, uma performance propriamente “interpretativa”, de natureza “artística”, como nos casos do roteiro, da coreografia ou da partitura convencionais – e das respectivas exigências de “interpretação” que deles se espera por parte de atores, dançarinos ou pianistas. Por outro lado, mesmo nas propostas conceituais que, por algum motivo, necessitam, no plano das ocorrências, de alguma espécie de trabalho tradicionalmente “artístico”, é preciso notar que tal habilidade “de arte”, de maneira geral, tende a se situar mais no âmbito executivo que no autoral. Ainda que o “domínio” do “desenho e da pintura” seja condição obrigatória para se tornar assistente de Antonio Lizárraga (Spiteri, 1999, p. 164-165), não esqueçamos a confiança de Andréia Naline, uma de suas ajudantes, que afirma não haver nada dela nas pinturas finalizadas: “ele imaginou tudo” (*apud* Spiteri, 1999, p. 168). A confirmação de assistentes, todavia, nem sempre é um demarcador definitivo. No âmbito das operações alográficas, o privilégio concedido à imaginação produtiva dificilmente se abala, mesmo diante das eventuais reivindicações autorais de fabricantes e afins. É o que ocorre, como vimos, com o escultor

contratado Daniel Druet, que, apesar da polêmica a respeito das esculturas que constrói para Cattelan, é tratado por artistas, diretores de museu e magistrados não como o coautor das peças (como alguém que as “interpreta” com “arte”), mas sim como o fabricante que executa um ato imaginativo que, a crer na decisão do tribunal, não lhe pertence.

REFERÊNCIAS

- ADAN, Elizabeth. An “Imperative to Interrupt”: Radical Aesthetics, Global Contexts and Site-Specificity in the Recent Work of Doris Salcedo. **Third Text**, v. 24, n. 5, p. 583-596, set. 2010.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- ALISON KNOWLES – “I’m Making a Giant Salad”. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Tate. Disponível em: <https://youtu.be/lmqvnlXnmyM>. Acesso em: 15 set. 2023.
- ARCHIBOLD, Randal. Cuba Again Arrests Artist Seeking Dissidents’ Release. **New York Times**, New York, 2 jan. 2015. Americas. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/01/02/world/americas/cuba-again-arrests-artist-seeking-dissidents-release.html>. Acesso em: 14 fev. 2024.
- ARTIST Doris Salcedo on Bogotá: “The forces at work here are brutal”. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Guardian Culture. Disponível em: <https://youtu.be/y7xF2HyPIQw>. Acesso em: 15 set. 2023.
- A BESTA. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal de Flávia Naves. Disponível em: <https://youtu.be/URmskoqrlMg>. Acesso em: 15 set. 2023.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship**. London; New York: Verso, 2012.
- BISHOP, Claire. Rise to the Occasion. **Artforum**, v. 57, n. 9, maio 2019.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRUGUERA, Tania. **Conditions for Showing Tatlin’s Whisper #5**. Tate Archive Acquisition File, 2008. 2 p.
- BRUGUERA, Tania. Political Timing Specific Art. In: BRUGUERA, Tania. **Tania Bruguera in Conversation with Claire Bishop**. New York: Fundación Cisneros, 2020. p. 45-77.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Veja, 1993.
- BUSKIRK, Martha. **The Contingent Object of Contemporary Art**. Cambridge: MIT Press, 2003.
- CALLE, Sophie *et al.* Affaire Daniel Druet-Maurizio Cattelan: « C’est bien la question de la paternité de l’art qui est au cœur de cette dispute et de ce qui fait œuvre ». **Le Monde**, Paris, 14 maio 2022.

Débats: Arts. Disponível em: https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/05/14/affaire-daniel-druet-maurizio-cattelan-c-est-bien-la-question-de-la-paternite-de-l-art-qui-est-au-c-ur-de-cette-dispute-et-de-ce-qui-fait-uvre_6126061_3232.html. Acesso em: 14 fev. 2024.

CHILD, Danielle. Dematerialisation, Contracted Labour and Art Fabrication: The Deskilling of the Artist in the Age of Late Capitalism. **Sculpture Journal**, v. 24, n. 3, p. 375-390, 2015.

CHILD, Danielle. **Working Aesthetics: Labour, Art and Capitalism**. London: Bloomsbury Academic, 2019.

DEZEUZE, Anna. "Open work", "do-it-yourself" Artwork and Bricolage. In: DEZEUZE, Anna (org.). **The "do-it-yourself" Artwork: Participation from Fluxus to New Media**. Manchester: Manchester University Press, 2010.

DORIS SALCEDO: Istanbul | Art21 "Extended Play". [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Art21. Disponível em: <https://youtu.be/ZjYuDKFvsjY>. Acesso em: 15 set. 2023.

DUCHAMP, Marcel. Apropos of "Readymades" [1961]. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings**. Los Angeles: University of California Press, 1996. p. 819-820.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Ilinx: Revista do Lume**, Campinas, n. 4, 2013.

FABRIS, Annateresa. **Antonio Lizárraga: uma poética da radicalidade**. Belo Horizonte: C/Arte, 2000.

FORMIGHIERI, Laura. Mulheres performers latino-americanas: pequeno vocabulário de ferramentas revolucionárias. In: BAREL, Ana Beatriz; COSTA, Ana Cristina; COSTA, Paulo (org.). **Cadernos da Casa-Museu Ema Klabin: mulher e seus saberes**. São Paulo: Fundação Cultural Ema Klabin, 2019. p. 43-54.

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

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

HASS, Nancy. Are Fabricators the Most Important People in the Art World? **New York Times**, New York, 22 jun. 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/06/22/t-magazine/art-fabricators.html>. Acesso em: 14 fev. 2024.

JARDONNET, Emmanuelle. La justice donne raison à Maurizio Cattelan contre Daniel Druet. **Le Monde**, Paris, 8 jul. 2022. Culture: Arts. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/07/08/la-justice-donne-raison-a-maurizio-cattelan-face-a-daniel-druet_6134012_3246.html. Acesso em: 14 fev. 2024.

KALB, Peter. **Art Since 1980: Charting the Contemporary**. London: Laurence King Publishing, 2013.

KNOWLES, Alison. **Great Bear Pamphlet**. New York: Something Else Press, 1965.

KOTZ, Liz. Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score. **October**, v. 95, p. 54-89, Winter 2001.

LAUTER, Devorah. Maurizio Cattelan Won His Legal Case Against His Disgruntled Fabricator. But, for Some, Key Questions Remain Unanswered. **Artnet News**, [S. l.], 8 jul. 2022. Law & Politics. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/maurizio-cattelan-narrowly-wins-a-legal-case-against-his-disgruntled-fabricator-but-key-questions-remain-unanswered-2144591>. Acesso em: 14 fev. 2024.

LIBERANO, Diogo. O trágico em FIGURAÇA. **Revista Escrita**, Rio de Janeiro, n. 24, 2018.

LIPPARD, Lucy. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972**. Berkeley: University of Califórnia Press, 1997.

MORRIS, Robert. Antiform. **Artforum**, v. 6, n. 8, April 1968.

MOSQUERA, Gerardo. Cuba in Tania Bruguera's Work: The Body is the Social Body. In: POSNER, Helaine; MOSQUERA, Gerardo; LAMBERT-BEATTY, Carrie (org.). **Tania Bruguera: On the Political Imaginary**. Milan; New York: Charta, 2009. p. 22-35.

NAVES, Flávia. **A Besta**. Site da artista. 2013. Disponível em: www.flavianaves.com. Acesso em: 15 set. 2023.

NAVES, Flávia. **Vândala**. Site da artista. 2014. Disponível em: www.flavianaves.com. Acesso em: 15 set. 2023.

NAVES, Flávia. **FIGURAÇA**. Site da artista. 2014-2015. Disponível em: www.flavianaves.com. Acesso em: 15 set. 2023.

NAVES, Flávia. Figuras traçadas nas ruas. **4 parede**, Dossiê Deslocamentos #15, 11 maio 2020. Disponível em: <https://4parede.com/15-deslocamentos-figuras-tracadas-nas-ruas/>. Acesso em: 14 fev. 2024.

NOCE, Vincent. Paris Court Rejects Wax Sculptor's Claim He is the True Creator of Eight Maurizio Cattelan Works. **The Art Newspaper**, [S. l.], 8 jul. 2022. Lawsuits News. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/2022/07/08/paris-court-rejects-daniel-druet-maurizio-cattelan-lawsuit>. Acesso em: 14 fev. 2024.

OSBORNE, Peter. **The Post-Conceptual Condition: Critical Essays**. London; New York: Verso, 2018.

PETRAZZI, Cassidy. **Alison Knowles: A Feminist Recipe for Subjectivity or How to Cook Your Life**. 2019. 105 p. Thesis (Master in Arts) – Oklahoma State University, Stillwater, 2019.

ROBERTS, John. **The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After Readymade**. London; New York: Verso, 2007.

ROBINSON, Julia. The Brechtian Event Score: A Structure in Fluxus. **Performance Research: a Journal of the Performing Arts**, v. 7, n. 3, p. 110-123, 2002.

RODRÍGUEZ, Juan-Ramón Barbancho. Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo. **Laocoonte**, València, v. 1, n. 1, p. 123-129, 2014.

SCHNEIDER, Mary Emily. **Material Witness: Doris Salcedo's Practice as an Address on Political Violence Through Materiality**. 2014. 262 p. Dissertation (PhD in History of Art and Architecture) – Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 2014.

SMITH, Terry. **One and Five Ideas**: On Conceptual Art and Conceptualism. Durham; London: Duke University Press, 2017.

SPITERI, Maria José. O processo de criação de Antonio Lizárraga. **Anais do X Encontro Nacional da ANPAP**, 10., 1999, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPAP, 1999. vol. 1. p. 163-168.

SPITERI, Maria José. **Antonio Lizárraga**: quadrados em quadrados. São Paulo: EDUSP, 2004.

TANIA BRUGUERA Cuban performance re-enacted at Neuberger Museum New York. **Artlyst**, [S. l.], 13 fev. 2015. Disponível em: <https://artlyst.com/news/tania-bruguera-cuban-performance-reenacted-at-neuberger-museum-new-york/>. Acesso em: 14 fev. 2024.

TANIA BRUGUERA – Tatlin's Whisper #5. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Tate. Disponível em: https://youtu.be/x7L1s_GWn3o. Acesso em: 15 set. 2023.

WESTERMAN, Jonah. Tania Bruguera born 1968 *Tatlin's Whisper #5* 2008. **Tate**. Site da Tate Modern. London. [2009]. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/tania-bruguera>. Acesso em: 14 fev. 2024.

NOTAS

- 1 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.
- 2 Como exceções que confirmam a regra, *cf.* Buskirk (2003) (sobretudo o capítulo 1, que aborda a autoria conceitual como uma forma de autoridade) e Child (2015).
- 3 No original: “The dominant model of the readymade of the period: montage.”
- 4 No original: “Artist [...] as a synthesizer and manipulator of extant signs and objects.”
- 5 No original: “Au-delà du combat d’un homme contre un autre, d’une technique contre une autre, d’une école contre une autre, c’est bien la question de la paternité – voire de la validité – de l’art qui est au cœur de cette dispute, et de ce qui fait œuvre aujourd’hui.”
- 6 No original: “Il n’est [...] pas contesté que les directives précises de mise en scène des effigies de cire dans une configuration spécifique, tenant notamment à leur positionnement au sein des espaces d’exposition visant à jouer sur les émotions du public (surprise, empathie, amusement, répulsion, etc), n’ont émané que de [Maurizio Cattelan] seul, Daniel Druet n’étant nullement en mesure de s’arroger la moindre participation aux choix relatifs au dispositif scénique de mise en situation desdites effigies (choix du bâtiment et de la dimension des pièces accueillant tel personnage, direction du regard, éclairage, voire destruction d’une verrière ou d’un parquet pour rendre la mise en scène plus réaliste et plus saisissante) ou au contenu du message éventuel à véhiculer à travers cette mise en scène”. Decisão judicial parcialmente publicada em Jardonnet (2022).
- 7 Instrução da obra “#6 Sapatos de sua escolha”. No original: “A member of the audience is invited to come forward to a microphone if one is available and describe a pair of shoes, the one he is wearing or another pair. He is encouraged to tell where he got them, the size, color, why he likes them, etc.”
- 8 É possível ver algumas imagens do evento em Knowles (2008).
- 9 No original: “In Cuba, it was an historic event: for the first time in half a century a free public tribune was allowed for people to express their ideas.”
- 10 Algumas imagens da ação estão disponíveis em: Tania Bruguera... (2008).
- 11 No original: “The piece should be unannounced. When the audience encounters it, it should not be immediately aware that it is an art piece.”
- 12 No original: “The mounted policemen will be hired to enter the exhibition space and will use crowd control techniques learned at the police academy for political demonstrations and/or public order with the audience of the exhibition.”
- 13 Fala de um dos policiais dirigida ao público. No original: “Ma’am, Sir, the horse is going to walk through. Please move to the left. Thank you.”