

REFLEXÕES SOBRE A AUTORIA: ENTRE O MURALISMO E AS PRÁTICAS COLABORATIVAS CONTEMPORÂNEAS

Michele Philomena

Mestranda em História, Teoria e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Licenciada em Educação Artística (2006) e Bacharel em Artes Plásticas (2002) também pela UFRGS. Desenvolve pesquisa sobre arte mural na América Latina, em especial acerca da produção de Buenos Aires. Trabalha com arte-educação e pintura mural. É vice-presidente da Associação de Artistas Ateliê 1 e educadora do Colégio Marista Rosário.

Resumo. O artigo confronta os escritos de Claire Bishop acerca das artes participativas com a posição apresentada, em entrevista concedida, pelo grupo muralista argentino Contraluz Mural. Especula-se sobre a validade de dispensar a preocupação com a qualidade do objeto final da arte em prol do caráter social das ditas práticas e sobre se realmente é possível existir um apagamento do autor, conforme se propõe nessas atividades.

Palavras-chave. arte colaborativa, autoria, objeto artístico, contraluz mural, muralismo.

REFLECTIONS ON AUTHORSHIP: BETWEEN MURALISM AND CONTEMPORARY COLLABORATIVE PRACTICES

Abstract. The article confronts the writings of Claire Bishop about the participatory arts, with the position presented by the Argentine mural group Contraluz Mural, granted in an interview. It is speculated under the validity of dismissing the concern with the quality of the final object of the art in favor of the social character of the mentioned practices and if it is really possible to exist a deletion of the author, as these activities are proposed.

Keywords. collaborative art, authorship, artistic object, contraluz mural, muralism.



A imagem (**fig.1**) apresenta uma das faces do mural *La Boca a contraluz*, realizado entre 2010 e 2013 pelos artistas do Contraluz Mural, atuante desde 1996 na Argentina. A obra foi uma iniciativa do grupo formado atualmente por Néstor Portillo, Ariel Rodriguez, Fernando Santillán, Ivo Jurozdicki, em parceria com a Fundación X La Boca – organização que gerencia e coordena projetos de entidades intermediárias e/ou programas voltados à integração urbana, social e cultural dos bairros La Boca e El Riachuelo, em Buenos Aires. O mural faz parte dos programas de recuperação do *Paseo de la Ribeira*, zona próxima à parte turística e que sofre com a degradação comum aos locais portuários. Contando a história da região, o mural é dividido em quatro setores e totaliza 310m² de área, circundando três prédios: um pertencente a *Dirección General del Puertos*, outro as *Administración Federal de Ingresos Públicos – Aduanas –*, e o terceiro é um velho destacamento dos Bombeiros Voluntários, no qual funciona atualmente o *Centro de Interpretación del Puente Traslador Nicolás Avellaneda*. Foi construído em vidrados, pinturas e peças cerâmicas recortadas, com cores elaboradas em queimas realizadas pelos artistas e seus colaboradores, formando uma obra que mescla características pictóricas e escultóricas. O setor do mural que aparece na fotografia é uma homenagem aos artistas (com o subtítulo *Los Artistas*) “que devolvem ao povo o que tomam dele em forma de arte”, conforme descrição do catálogo de apresentação da obra. Nessa sessão, vê-se um escultor talhando sua peça e um gravador na feitura de suas cópias. Implícito no tema retratado está o conhecimento técnico do artista que retira do bloco a forma desejada, ou que reproduz múltiplas gravuras para disseminar imagens, gerando assim o objeto final, autônomo e pronto para apreciação e julgamento dos espectadores.

Durante a maior parte da história da arte, a relação entre autor, obra e público seguiu uma ordem precisa. O autor era aquele que concebia a obra e a executava, criando um objeto independente, ao qual o espectador, passivo e distante dessa execução, atribuía um sentido e cujo resultado qualificava como satisfatório ou não, seguindo critérios específicos. A execução era o momento mais importante e determinava o sucesso do artista. Surgiam, desse modo, os grandes mestres, gloriosos no seu fazer: Michelangelo, Leonardo, Giotto, entre outros. No século XX, no entanto, houve um falseamento dessa ordem de fatores. Marcel Duchamp questionou a importância do fazer, atribuindo a autoria àquele que tivesse tido a ideia, e não a quem tivesse construído o objeto. O artista poderia se privilegiar de objetos industrializados para expressar-se: os *ready mades*.

Com efeito, limita-se a destacar o objeto do contexto que lhe é habitual, e no qual atende a uma função prática: desambienta-o, desvia-o e conduz por uma



via morta. Retira-o de um contexto em que, por serem todas as coisas utilitárias, nada pode ser estético, situa-o numa dimensão na qual, nada sendo utilitário, tudo pode ser estético. Assim, o que determina o valor estético não é um procedimento técnico, um trabalho, mas um puro ato mental, uma atitude diferente em relação à realidade. (ARGAN, 1992, p. 358).

Nesse processo, no entanto, o autor ainda necessitava da existência de um objeto, mesmo que feito industrialmente. O que mudava era a importância de se criá-lo, deslocando-se o foco da arte da habilidade manual para a capacidade mental. Todavia, continuava inalterada a definição do terceiro braço da cadeia artística: o espectador – que, nesse caso, era um sujeito passivo.

A participação ativa e consciente do espectador na obra alcançou êxito em outras propostas, tais como as que tinham como objetivo a interação com o objeto artístico, como no caso das experiências dos Neoconcretos, por exemplo, nas obras *Bichos*, de Lígia Clark e *Parangolés*, de Hélio Oiticica. No texto sobre a Nova Objetividade, de 1967, Hélio Oiticica reflete acerca do papel do espectador nessas ações:

O problema do espectador é o mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe a pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há, porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma que envolve “manipulação” ou “participação sensorial corporal”, a outra que envolve uma participação “semântica” [...]. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição de participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma – esta é, pois, uma obra aberta [...]. (OITICICA, 1967, in: FERREIRA & COTRIN, 2006, p. 162-163).

Manifestações artísticas mais recentes procuram modificar não apenas a atitude do espectador perante a obra, mas o seu lugar na estrutura, colocando-o na posição de autor. São obras nas quais supostamente há um apagamento ou uma partilha dessa figura, deslocando-a para um grupo envolvido em uma atividade específica. Segundo Claire Bishop,

Esse domínio expandido de práticas relacionais atualmente é conhecido por uma grande variedade de nomes: arte socialmente engajada, arte baseada em comunidades, comunidades experimentais, arte dialógica, arte litoral, participatória, intervencionista, arte baseada em pesquisas, ou colaborativa. Tais práticas estão menos interessadas em uma estética relacional do que nas recompensas criativas de uma atividade colaborativa – seja trabalhando com comunidades preexistentes, seja estabelecendo sua própria rede interdisciplinar. (BISHOP, 2008, p. 146).



Dessa forma, haveria uma quebra na ordem da cadeia artística, na qual o processo de coautoria substituiria a individualidade e se tornaria mais importante que o objeto final. Bishop discorre acerca da falta de critérios para julgar a qualidade dessas manifestações que, para ela, não se diferem muito de práticas de inclusão. Os balizadores estão em torno do seu caráter ético, sua eficácia em meio ao cenário social.

Sob certos aspectos, já no início do século XX, o Muralismo Mexicano voltava as atenções ao espectador, trazendo as obras para as ruas e colocando o público como protagonista dos temas.

A obrigação prioritária de vincular arte e sociedade, especialmente quando ela sofre de graves deficiências culturais e não tem capacidade ou meios para acessar informações que a colocam como protagonista da história, foi amplamente debatida no nível teórico e na prática particular de alguns artistas excepcionais durante o reagrupamento nacionalista dos anos 20 e 30. Mas os muralistas mexicanos levaram essa ideia vigorosamente em prática, dando-lhe uma dimensão de imposição física e convicção que ninguém poderia igualar mais tarde. (TRABA, 1994, p.14, *tradução nossa*).

Os primeiros muralistas pretendiam, usando a pintura, sensibilizar o povo em relação à sua condição proletária, incentivando sua participação na política, movendo as massas em direção aos levantes revolucionários, mas não tinham a intenção de torná-lo coautor de suas obras. Atualmente o muralismo ainda leva a arte ao público, mas trabalha com outras formas de inserção. O Contraluz Mural realiza diversas experiências com as quais intervém e modifica, com o apoio da comunidade, o espaço de determinadas regiões de Buenos Aires – foi o caso do mural *La Boca a contraluz*, que ajudou a ressignificar a paisagem da região portuária de La Boca. Por ser constituído por artistas docentes, o grupo trabalha o muralismo por um viés educativo e para a realização da obra, tendo criado a *Escuela de Capacitación en Oficio en Pintura Mural*, da qual participaram pessoas de diferentes partes da Argentina. Em seu ateliê, realiza sessões semanais de desenho de modelo e faz exercícios de pintura, tendo como referência David Alfaro Siqueiros, Lino Enéa Spilimbergo, Henri Matisse, Quinquela Martín, etc. Não pretende ser rotulado como um coletivo voltado a práticas contemporâneas, já que assim o é por natureza, pois, como os próprios artistas dizem: “existimos hoje, portanto, somos contemporâneos”. Por ser um grupo, já dividem a autoria dos murais entre os integrantes, porém, quando questionados sobre a participação do público no processo de criação, não o veem como coautores, tal como acontece nas práticas colaborativas a que Bishop se refere. Néstor Portillo, fundador do Contraluz, sabe do potencial de interferência do muralismo na sociedade e reconhece o valor das



oficinas para os envolvidos, mas não entende isso como o foco da produção. Para ele, as pessoas contribuem em inúmeras formas, mas lhes faltam a técnica e a pesquisa. Ele relata uma experiência que o grupo teve ao compor uma pintura mural de forma colaborativa:

Uma vez fizemos uma experiência assim, desenhamos e depois todos pintamos, mas a plástica não resultou boa, valeu como experiência, nutriu a muita gente. Mas plasticamente não teve muito sustento, pois você está falando ou discutindo com quem não sabe muito o que fazer. Seria como eu discutir com um mecânico como consertar um automóvel. (PORTILLO, 2017, *tradução nossa*).

Outro integrante do grupo, Ariel Rodríguez, ironiza ao falar das intenções de participação e da eficácia plástica dessa atividade como obra de arte: “É muito bom para o social. Eu gostaria de ajudar a seleção, mas talvez não nos classificássemos” (RODRIGUEZ, 2017, *tradução nossa*).

Percebe-se que a autoria, como entendem, está ligada ao conhecimento técnico e à efetiva qualidade do trabalho artístico. Claire Bishop, falando sobre práticas compartilhadas, menciona o grupo Oda Projesi, de Istambul, que não apresenta a mesma preocupação com esse objeto final.

Já que muito do trabalho do Oda Projesi existe no nível da educação artística e de eventos comunitários, podemos ver suas integrantes como membros dinâmicos de uma comunidade que levam arte a um público mais amplo. É importante que estejam abrindo espaço para um tipo de prática não-baseada-em-objetos na Turquia, um país cujas academias e mercado de arte ainda estão, em sua maioria, voltados para a pintura e escultura. (BISHOP, 2008, p. 148).

Existe uma diferença entre os dois tipos de atividade, uma preocupada com o produto, a outra voltada ao processo. Mas o que de fato deve-se atentar é para a semelhança: em ambos os casos, a autoria pertence ao propositos. Para que todos integrantes da execução – aquele que sugere, os membros das comunidades, os espectadores ativos – dividissem uma autoria, seria necessário um estreitamento entre seus percursos, algo inacessível. Um pode ensinar ao outro o caminho, mas esses caminhos serão feitos de variadas experiências perante um terceiro elemento que é o objeto artístico. A própria intenção dos envolvidos não é homogênea: há aquele que conduz a atividade e que perante ela guarda domínio e objetivo, e aqueles que fazem dela um objeto de experimentação, seja ela estética, educativa ou de formação. Há consequentemente um autor/propositor e um expectador/colaborador.



No caso do Contraluz, os artistas têm clareza dessa posição. Entretanto, a concepção de autoria compartilhada das artes colaborativas cai numa argumentação frágil. E essa fragilidade torna-se mais evidente quando a prática busca falsear a qualidade do objeto produzido nessas ações.

[...] seu gesto conceitual de reduzir o status autoral ao mínimo possível em última instância acaba tornando-o inseparável da tradição de arte da comunidade. Mesmo quando transposto para a Suécia, Alemanha e outros países em que o Oda Projesi foi exposto, não há quase nada que o diferencie de outras práticas socialmente engajadas, as quais acabam girando em torno de fórmulas previsíveis, como oficinas, discussões, refeições, exposições de filmes e caminhadas. Talvez o motivo disso seja o fato de o valor estético não ser válido para o Oda Projesi. (BISHOP, 2008, p. 148).

A abdicação do objeto em função da valorização do processo social coloca a ideia de arte colaborativa em um terreno delicado, pois esta procura legitimação dentro do campo artístico enquanto seu real potencial está em outros setores da sociedade. A produção da pintura mural possui critérios específicos que podem qualificá-la como tal, porém a atividade colaborativa mais recente encontra esse valor nas próprias ações: “Não há possibilidades de haver obras de arte colaborativa fracassadas, malsucedidas, não resolvidas ou entediantes porque todas são igualmente essenciais à tarefa de fortalecer os elos sociais” (BISHOP, 2008, p.147). Não havendo um objeto simbólico, um registro ou um valor mercadológico, não se encontram critérios que já tenham sido cunhados dentro do campo das artes para julgá-las:

O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra, ou, o que dá no mesmo, na crença do valor da obra. (BOURDIEU, 1992, p. 259).

Há uma transposição na atividade colaborativa do seu valor artístico para dentro do valor social. O que falta justamente é o objeto simbólico que Bourdieu considera como necessário para criar o julgamento daqueles dotados de aparatos para reconhecê-lo.

Os muralistas do Contraluz, no entanto, procuram separar o que consideram elementos do campo da arte do que está ligado a outras áreas:



Para mim o mural não é só uma resposta política, para mim o mural é a grande arte, justamente. Se nós fazemos as vezes murais políticos isso é outra coisa, pois nós somos muralistas, não somos políticos (PORTILLO, 2017, *tradução nossa*).

Se o mural vai atuar na sociedade como propaganda política, como elemento ideológico ou como agente social, é uma consequência que está fora do controle do universo artístico. Mas isso só pode ocorrer porque há um objeto para percorrer esses campos, dentro de uma prática instituída.

As práticas contemporâneas ditas participativas, portanto, enfrentam dois pontos sensíveis: carência de objeto artístico e a impossibilidade de coautoria entre quem propõe e aqueles que trabalham na execução dos projetos. Se as três grandes colunas que mantiveram a história da arte em desdobramento – o autor, a obra e espectador – estivesse sob essa ótica sofrendo um dismantelamento, seriam necessárias novas colunas para estruturar tais práticas. O próprio espectador que teve seu papel modificado, ainda se mantém como receptor da obra com maior ou menor participação. No entanto, a fragmentação do autor é uma discussão mais recente e presume-se ser necessário criar critérios para entender essa figura. Critérios que avancem para além do caráter de “propositor da obra” como é entendido atualmente. Para tanto, deve-se retomar práticas que já tentaram subverter essas posições e analisá-las no intuito de levantar hipóteses que contribuam com o debate dentro do cenário atual das experiências coletivas, para que elas possam ser percebidas sob um ponto de vista artístico e não apenas por sua suposta eficácia social. Investigações acerca de grupos muralistas, como no caso do Contraluz Mural e outros, que atuam com determinadas parcelas da sociedade podem ser um ponto de partida para discutir a atuação das obras coletivas e o resultado das ações propostas.



Fig. 1 Contraluz Mural: *La Boca a contraluz*, 2010/2013, 310m².

Fonte: <http://contraluzmural.wixsite.com/argentina/obra>.

Acessado em: 10 de jun. de 2017.



REFERÊNCIAS

ARGAN, G. C. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia de Letras, 1992.

BISHOP, Claire. *A virada social: colaboração e seus desgostos*. Revista *Concinnitas*, ano 9, v.1, n. 12, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ENTREVISTA COM CONTRALUZ MURAL, registro audiovisual. Entrevista concedida a Michele Philomena e Ramón Alejandro Ruíz Velázco em 29 de julho de 2017.

CATÁLOGO DE APRESENTAÇÃO DO MURAL. *La Boca a contraluz*. Fundacion X La Boca. Buenos Aires, 2013.

OITICICA, Helio. Esquema Geral da Nova Objetividade (1967) in: FERREIRA, Glória; COTRIM. Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

TRABA, Marta. *Arte de América Latina: 1900-1980*. Banco Interamericano de Desenvolvimento. Nova Iorque, 1994.

