

O modelo artístico não é mais uma referência

Nicolas Thély

► **To cite this version:**

Nicolas Thély. O modelo artístico não é mais uma referência. Revista-Valise, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, RS), 2012, 2 (4), pp.173-180. hal-01800837

HAL Id: hal-01800837

<https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01800837>

Submitted on 28 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

O modelo artístico não é mais uma referência¹

Nicolas Thély²

Nicolas Thély é professor na área de humanidades digitais, arte e estética na Universidade de Rennes 2. Responsável científico pela linha de pesquisa Basse Définition na Universidade e Paris 1 associada ao DAP (Délégation aux Arts Plastiques) – Ministério da Cultura da França, trabalhando com as Escolas de Arte de Quimper, Valence, Grenoble e Annecy. Membro do Laboratório de Arte e Mídias, coordenado por Anne-Marie Duguet.

Resumo. Nicolas Thély propõe neste artigo, pensar a figura do amador, a qual vemos emergir nesses últimos anos, com as realizações produzidas na *web*. Esboça a ideia de que estas produções amadoras possuem formas semelhantes às formas artísticas encontradas nos museus ou nas galerias, ao mesmo tempo em que trazem questões relativas ao universo particular e aos veículos de comunicação em massa. Esta situação cria conflitos de um ponto de vista artístico, bem como, estético, fato que questiona as próprias produções que circulam na *web* e que possuem, por vezes, uma audiência importante. Através das noções de *artrealização* utilizada por Alain Roger e a noção de *extimidade* do Tisseron, Nicolas Thély procura interrogar as maneiras de fazer no campo da arte.

Palavras-chave: práticas amadoras, arte contemporânea, *extimidade*.

The artistic model is not more a reference

Abstract. Nicolas Thély suggests in this article to think the *amateur's* figure, that we observe emerging from these last years, in the *web's* productions and realisations. The author sketches an important idea, the *amateur's* productions possess similar forms with the artistic forms we meet in the museums or galleries, and in the same time he is questioning the particular universe of the circulation in the mass media. This situation create conflicts in an artistic point of view as well as an aesthetic one, who interrogate these productions who circulate in the internet space and hold, sometimes an important audience. Through notions of *artialisisation* used by Alain Roger and the *extimity* exploited by Tisseron, Nicolas Thély try to question the doing's manners in the art field.

Keywords: *amateur's* practices, contemporary art, *extimity*.



Colecionar, escrever um poema, tocar um instrumento musical, fazer fotografia – as práticas amadoras dizem respeito às atividades artísticas.

Elas são ditas *amadoras* pois são praticadas por prazer, com fins pessoais ou para um círculo restrito. Desde o início dos anos 1980, as produções amadoras conhecem uma visibilidade exponencial, particularmente as fotografias e os filmes pessoais. Esse movimento iniciou-se com a democratização do equipamento audiovisual e informático que tirou proveito da simplificação dos *softwares* de montagem e de tratamento gráfico de imagem. Desde 1995, com a Internet, a informatização das práticas amadoras aparece como um fato cultural de maior importância que se torna manifesto com a ampliação da esfera doméstica e privada: a colocação em rede dos dados pessoais, expressando-se pela publicação das primeiras páginas pessoais e pela utilização doméstica da *webcam*.

Essa situação representa um problema, tanto de um ponto de vista artístico como estético. De fato, como pensar estas realizações que circulam na *web*, que conhecem uma audiência considerável e tornam-se, por vezes, referências nas comunidades de internautas, até mesmo as que não são de fatura profissional e que não possuem qualidades artísticas intencionalmente assumidas? Como pensar esses objetos temporais atípicos e desconcertantes aos quais os internautas concedem toda a sua atenção, unindo intimamente sua consciência à experiência estética pessoal³? Qual qualidade conferir a eles e sobretudo qual futuro reservar aos mesmos? Para a maioria, esses objetos são divertidos, agradáveis, à imagem dos vídeos *lip sync*, nos quais adolescentes dublam com virtuosidade canções populares ou músicas de desenho animado. Como pensar essas paródias que assemelham-se a alguns vídeos de artistas dos anos 1990, particularmente Serge Comte, *I Love Mickey*, no qual o artista retoma, sob a forma do karaokê, a canção de um *crooner*, ou ainda o vídeo de Pipilotti Rist, cujo tratamento visual limpo de *I am Victim of this Song* é saturado pela interpretação vocal muito perturbada da artista, que vem gritando a letra da música *Wicked Game* de Chris Isaak, expressando claramente a lembrança ainda viva de uma ruptura amorosa?

A tese da *artealização* enunciada por Alain Roger em 1978, em *Nus et Paysages*⁴, poderia revelar-se de grande ajuda: no contexto da sociedade ocidental, ela confere à arte a função de embelezar o olhar e a natureza, criar o modelo dos usos e dos comportamentos. Os filmes *Super 8* de Elke Krystufek, os vídeos de Joel Bartoloméo e as fotografias de família de Vibeke Tandberg permitiriam então, como álibis teóricos, justificar a tentação de pensar que as práticas artísticas anunciam as práticas amadoras, sustentando que a distinção entre o artista e o



amador seria uma questão de talento e de *savoir-faire*, em resumo, afirma que os artistas seriam capazes de sublimar, transcender os materiais autobiográficos e domésticos. No entanto, se aproximarmos a tese da *artealização* à noção de *extimidade*⁵, equivaleria a afirmar que a arte tem uma incidência estética sobre as práticas amadoras e sobre a formação do gosto. A hipótese é atraente, mas no caso dos fenômenos de expressão pessoal divulgados na web, parece evidente que os modelos artísticos não são referências para os amadores. Desse modo, temos Jennifer Ringley, nos Estados Unidos, e, Corrie Gerritsma, na Europa, musas femininas do fenômeno *webcam*. Apresentei um estudo consagrado ao uso das webcams em ambiente doméstico, concebido entre 1998 e 2001, mostrando que essas duas jovens mulheres, vindas de universos culturais diferentes, não faziam nenhuma alusão à arte contemporânea. Elas desenvolviam, ao contrário, uma estética pessoal expressando a sua cultura – uma cultura trivial – que transita pelas mídias de massa (cinema e televisão) fazendo referência a *Amélie Poulain* ou ao *Truman Show*, no melhor dos casos... A única reivindicação que elas possuíam versava sobre seu próprio *savoir-faire*: “Não sou atriz, não sou bailarina, explicava Ringley no seu *site* Internet. Sou apenas uma fã de computador que tem a sorte de poder trabalhar em casa⁶”. Do seu lado, Gerritsma e seu amigo Rickert reconheciam humildemente: “Nós queríamos atingir uma certa fama com a comunidade de internautas; queríamos lançar a moda das *webcams* na Holanda; enfim nós queríamos mostrar nossas capacidades de conceber sites na Internet⁷”.

Se a arte contemporânea não parece ter uma real incidência estética sobre as práticas amadoras, as quais parecem mais o produto de uma alfabetização cultural vinda das mídias de massa, as produções amadoras não estão isentas de qualidades estéticas e plásticas. Estas práticas se inscrevem em um contexto de estímulos tecnológicos, no qual, “o computador cria as condições necessárias ao surgimento de outros acontecimentos” plásticos (TURKLE, 1986, p. 10). Desta maneira, Gerritsma e Ringley colocaram seus dispositivos de captação de imagens e seus diários pessoais à disposição dos internautas⁸; elas integraram na produção de imagens o imperativo da renovação e do enriquecimento de dados? Cada semana, Gerritsma escrevia sob a imagem publicada: *update news scrapbook*, que poderíamos traduzir por *atualização das notícias no diário pessoal*. Ela convidava igualmente os internautas a consultarem o seu diário, o que significava permanecer mais tempo no seu *site*, confessando informações, detalhes e sua visão pessoal sobre a semana que os internautas tinham observado assistindo sua *webcam*. Gerritsma, de maneira inédita, soube contrariar o aborrecimento inerente ao dispositivo da *webcam* doméstica multiplicando os modos de comunicação,



os pontos de vista oferecidos e a maneira de aparecer, até chamar a atenção de uma comunidade de internautas, construir uma certa lealdade e sugerir a seus observadores mais atentos que sua prática não é tão ingênua e neutra quanto parece⁹. A postura que a jovem mulher assume e expõe sem equívoco corresponde a uma acepção mais afirmada da figura do amador tal como a compreende Antoine Hennion. Para o sociólogo, um amador é:

[...] virtuose da experimentação estética, técnica, social, mental, corporal. Longe de ser um “idiota cultural”, o grande amador, sobre o qual chamamos a atenção, é o modelo de um ator inventivo, reflexivo, estreitamente ligado a um coletivo, obrigado a colocar à prova os efeitos determinados que ele busca [...]. (HENNION, 2003).

Esta inventividade se expressa no campo dos usos de um bem de consumo muito específico: o *software*, quer dizer, este programa que permite a animação do computador, efetuação de tarefas e a realização dos dados digitais. As empresas Adobe e Macromedia normalizaram e banalizaram as manipulações ligadas ao tratamento gráfico da imagem e a edição de páginas na Internet. Lev Manovitch (2000) faz a seguinte observação:

As operações informáticas codificam normas culturais em sua concepção. O que era antigamente um conjunto de práticas e de convenções econômicas e sociais se codifica agora no mesmo *software*. [...] Finalmente, estabelecer em uma biblioteca ou em um menu uma seleção de elementos constitui uma operação chave, para os produtores profissionais destas novas mídias, e, ao mesmo tempo, para os seus utilizadores. Neste caso, os utilizadores tem a sensação de não serem simplesmente consumidores, mas também, “autores” que criam, com novas tecnologias, objetos ou experiências inéditas.

O *propositadamente bem feito* é com certeza o que melhor singulariza as produções de Gerritsma e de Ringley, expressando com habilidade as potencialidades doravante comuns e padronizadas dos *softwares* tal como Photoshop.

Circulando na web, visíveis de um computador ao outro, de um espaço doméstico ao outro, as imagens são produzidas e divulgadas sem conhecimento ou experiência profissional. Estas produções *extimas* manifestam uma tendência à *desprofissionalização* da economia e do audiovisual. No início dos anos 1970, Jean Cloutier (1973) estudou sob o nome de *self-media* as entidades individuais aptas a produzir e divulgar informações, pondo em curto-circuito o esquema de monopólio das mídias de massa. Esta noção foi utilizada por um tempo a serviço de artistas próximos da vídeo arte e foi inteligentemente atualizada na França pelo crítico de arte Pascal Beausse (2003, p. 45-50), com o objetivo de analisar



os procedimentos de reciclagem de Wang Du e o trabalho fotográfico de Bruno Serralongue.

O uso individual das ferramentas informáticas e videográficas permite, então, enfrentar o mundo de outro modo, ou, mais especificamente, enfrentar o mundo juntando sua própria experiência com dados pessoais caros a nossos olhos (música, imagem). Deste modo, surge a questão da organização, da gestão, enfim, do *layout* dos dados pessoais: a galeria apresenta-se então como a forma criativa que vai poder estruturar a sensibilidade – galeria composta somente de fotos ou textos e imagens (*blog*). Observamos que trata-se igualmente de uma forma comunitária e participativa tal como o site Internet *unjourdanslavie.org*. Sem fins lucrativos e funcionando com a solidariedade social de seus criadores (THOMAS E BRIDGET JUNG¹⁰), este serviço propunha aos internautas, durante três meses, em cada dia colocar quatro fotografias da escolha deles que seriam respectivamente divulgada na rede às 8h, 12h, 16h e 20h. Entre a forma do álbum na rede e o diário pessoal, este serviço conheceu um sucesso tão rápido, depois de seis meses de funcionamento que os internautas deviam esperar mais de um ano para reservar o dia de divulgação das suas fotografias. Desde 2004, o site não é mais atualizado, a sua gestão tomava muito tempo dos seus criadores.

De um ponto de vista econômico, os programas amadores são, portanto, uma dádiva, em particular para a indústria das mídias, porque garantem um fluxo e certificam um conteúdo isento de qualquer custo de produção. Assim, sucedendo às iniciativas amadoras tal como aquelas de Thomas e Bridget Jung, serviços como Flickr, Youtube, ou Skyblog se revezam na divulgação e permitem a visibilidade de produções amadoras. Porém, atrás destes serviços oferecidos por *start-up* escondem-se os atores econômicos do mundo da informação e da comunicação: Flickr foi comprada por Yahoo; Skyblog, que hoje possui quase um milhão e meio de *blogs*, foi lançado pela rádio Skyrock, em 2003; igualmente Daylimotion¹¹ que acabou sendo escolhido pelo TF1 e Neuf Télécom para o seu próximo serviço de vídeos na Internet. A *desprofissionalização* do campo do audiovisual toma a forma da auto-publicação. Instantaneamente visíveis, as produções amadoras são expostas a uma lógica darwiniana: somente um bom auditório assegura sua perenidade.

A indústria das mídias proporciona, assim, os meios que permitem a cada um a produção de imagens e a manipulação de produtos culturais (música, filmes, e obras de arte). Podemos evocar aqui o cenário da catástrofe imaginada por Philippe Vasset em seu último livro, *Bandes alternées?* Imaginando uma sociedade



onde todos seriam artistas, o escritor propõe uma sátira da democratização da criação, o que levaria a uma domesticação da experiência estética:

A distância, o pedestal não estavam nos hábitos de vida. Em nossas casas, as obras estavam dispostas em mesmo nível, parecendo fotos de família: com um pouco de perspicácia, reconhecia-se facilmente os lugares e os rostos atrás das poses e das convenções. Ler nossos livros, escutar nossa música, não era deambular em um monumento desde muito tempo desertificado, onde tudo estava morto e etiquetado, mas circular numa casa ainda habitada, com roupas deixadas sobre cadeiras, pratos quentes na mesa, revistas abertas e a televisão ligada. (VASSET, 2006, p. 11)

Em outros termos, o desafio lançado à arte contemporânea não é mais o da *transfiguração do banal*, mas aquele que reconsidera a prática e os deslocamentos simbólicos operados habitualmente.

Em novembro de 2003, Pierre Joseph foi o primeiro em identificar o problema: “Na arte contemporânea, existe em algum lugar o desejo de elevar as formas emanadas da cultura popular, trazê-las de volta para si, com a ideia de salvá-las. Mas eu não salvo nada. Se eu o fizesse, seria um contra-senso¹²”. Joseph ocupa um lugar importante na arte dos anos 1990 na França; a maior parte de suas intervenções e de seus escritos contribuíram para dar base aos fundamentos da *estética relacional*, teorizada pelo crítico de arte Nicolas Bourriaud. Durante a exposição *Action Restreinte no Palais de Tóquio*¹³, Joseph reposicionou o debate evocando a ‘responsabilidade estética do espectador’. Uma maneira de Pierre Joseph, depois de ter pedido para o espectador ativar a exposição *Ozone* (1989), convocar a reflexão sobre a incidência plástica da expressão de seus gostos. A exposição apresentava-se da seguinte maneira: sobre três paredes de uma alcova do Palais de Tóquio o artista mandou executar três imensos afrescos nos quais foram instalados monitores de vídeo. Os afrescos representam imagens desconectadas de qualquer afiliação artística: um fragmento pictórico ampliado do *software* iTunes, uma paisagem de beira mar inspirado de uma imagem sintética captada na Internet e um grafite. Enquanto isso, os monitores divulgam frases do escritor Mehdi Belhaj Kacem, extratos de textos de Jacques Lacan ou de Catherine Millet sobre o prazer e o gozo:

Justapondo o gosto médio com obras mais experimentais, eu os interrogo: vão acabar se encontrando ou definitivamente estão em duas trajetórias diferentes? Há alguns anos, tinha ouvido falar em coletivo, mas hoje em dia eu só vejo separação. Através desta peça, eu remeto o espectador ao seu próprio comportamento. A sua própria responsabilidade estética. (JOSEPH APUD THÉLY, 2003).



Em outros termos, sob a pressão da visibilidade crescente das práticas amadoras e da manipulação dos objetos culturais (filme, vídeo) é, sem dúvidas, a maneira de pensar a arte, bem como, a maneira de identificar um artefato como objeto artístico, que é aqui questionada. O que interroga, nesta lógica, os modos de fazer no campo da arte.

¹ Texto originalmente publicado na revista ESSE, n°58, *dossier* Extimité, Montréal, 2006, pp. 14-17.

² <http://esthetique.hypotheses.org/>

³ Cf. STIEGLER, Bernard. *Les enjeux de la numérisation des objets temporels*. In: BEAU, Franck; DUBOIS, Philippe; LEBLANC, Gérard. *Cinéma et dernières Technologies*. Paris-Bruxelles: INA – DeBoeck Université, 1998.

⁴ Cf. ROGER, Alain, *Nus et Paysages (essai sur la fonction de l'art)*. Paris: Aubier, 1978.

⁵ Nota da tradutora: termo usado por Lacan e retrabalhado por Serge Tisseron, contrapõe a intimidade, no sentido de tornar visíveis aspectos pessoais, com vistas à formar uma boa imagem de si, não devendo ser confundido com o exibicionismo, de ordem patológica.

⁶ Tradução livre do autor da rubrica FAQ (*Frequently asked questions*) do *site* de Jennifer Ringley.

⁷ Tradução livre do autor da rubrica FAQ do *site* de Corrie Gerritsma.

⁸ As duas jovens mulheres terminaram com a experiência da *webcam* e do cotidiano em 2004. A primeira fechando o seu *site*, a segunda operando uma transição suave em direção do *blog*.

⁹ Ver o capítulo *L'intime Comme Contexte*. THÉLY, 2002.

¹⁰ Extrato do FAQ : Porque foi criado o www.unjourdanslavie.org?

“O conceito de *unjourdanslavie.org* estava no ar do tempo. Criamos o site em julho de 2002. Nesta época, os diários na Internet, como os *blogs* e as galerias instantâneas se desenvolviam de maneira muito rápida. A ideia apareceu com o desejo de criar uma plataforma de trocas na qual todo mundo poderia se expressar, sem restrição. O princípio é simples: a cada dia, um fotógrafo diferente conta seu dia em quatro imagens tiradas na véspera, em horários fixos. Estas fotografias, com proveniência dos quatro cantos do mundo, dizem frequentemente mais coisas sobre o seu autor do que um jornal escrito na beira de um teclado. Quando pensamos neste projeto, estávamos longe de imaginar que teria tanto sucesso.”

¹¹ Notas da tradutora : Daylimotion – plataforma de vídeos, como YouTube. TF1 – Canal de televisão francês. Neuf Télécom – Empresa de Telefonia na França.

¹² Cf. Thély, 2003.

¹³ Exposição de 1º de outubro até 23 de novembro de 2003. O título da exposição faz referência ao título de um dos ensaios de Stéphane Mallarmé, recolhidos em *Divagations* em 1897. Esta fórmula indica os limites, bem como a concentração da ação poética.



Referências

- BEAUSSE, Pascal. *Petite Histoire du Self-Média*. In: *In Media Res, Information-Contre-Information*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- CLOUTIER, Jean. *La Communication Audio-Scripto-Visuelle à L'heure des Self-Média ou l'ère D'Emerici*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- HENNION, Antoine. *Ce que ne Disent pas les Chiffres... Vers une Pragmatique du Goût*. In: DONNAT, Olivier; TOLILA, Paul. *Le(s) Public(s) de la Culture*. Paris: Presses de SciencePo, 2003.
- MANOVITCH, Lev. *Logique de la Sélection*. In: MAGNAN, Nathalie; BUREAUD, Annick (orgs.). *Connexions Art Réseaux Media*. Paris: Ensab, 2002.
- THELY, Nicolas. *Pierre Joseph: moi je ne sauve rien*. Aden Le Monde, Paris, 24 de set. de 2003.
- _____. *Vu à la Webcam (essai sur la web-intimité)*, Dijon: Les presses du réel, 2002.
- TURKLE, Sherry. *Les Enfants de L'ordinateur*. Denoël: Paris, 1986.
- VASSET, Philippe. *Bandes Alternées*. Paris: Fayard, 2006.

Tradução: Pauline Gaudin Indicatti

