

O meio como ponto zero – metodologia da pesquisa em artes plásticas

Malu Fatorelli

Blanca Brites e Elida Tessler (organizadoras)
Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.
Coleção Visualidade; 4

O meio como ponto zero reúne as comunicações apresentadas pelos participantes do III Colóquio Internacional de Artes Plásticas, que concentrou suas expectativas na discussão em torno da metodologia de pesquisa em artes visuais vinculada ao ensino universitário.

O III Colóquio Internacional de Artes Plásticas teve sua realização sob a responsabilidade do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, no âmbito de um convênio de cooperação artística e acadêmica entre a UFRGS, a Pontifícia Universidade Católica do Chile e a Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne, França.

O texto inicial da publicação, o mesmo que abre o Colóquio – Modestas Proposições sobre as Condições de uma Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade –, é uma reflexão de Jean Lancri* sobre as especificidades da pesquisa cujo objeto envolve a produção do artista /pesquisador.

Jean Lancri baliza o território disciplinar da pesquisa em artes plásticas tal como este se desenvolve, há mais de 20 anos, na Universidade de Paris I – Panthéon-Sorbonne, distinguindo-o de campos vizinhos, como a Estética e a História da Arte. Segundo ele, um pesquisador em artes plásticas opera sempre entre o conceitual e o sensível, entre a teoria e a prática. A tese,

que delimita institucionalmente a conclusão do trabalho, tem por originalidade entrecruzar uma produção plástica com uma produção textual. Longe de submeter sua prática a um conceito prévio, um pesquisador/artista deve deixar essa prática desdobrar o conceito que a trabalha, sobretudo se ele pretende ver essa prática produzir uma teoria capaz de encarregar-se dela.

As contribuições reunidas em *O meio como ponto zero* abordam estratégias e táticas para o desenvolvimento da pesquisa em artes plásticas, apresentando textos no domínio da produção e da orientação de pesquisas, além de questionamentos sobre as transformações e as exigências da organização curricular universitária, no âmbito das especificidades da produção de arte na contemporaneidade.

As comunicações evidenciam estridências que a prática artística opera nas metodologias acadêmicas, constituindo um campo importante de reflexão e troca de experiências entre diferentes países.

Participaram do colóquio representantes do Chile, Justo Pastor Mellado e Arturo Hevia; da França, Jean Lancri e Pierre Baqué; e do Brasil, Elida Tessler, Iclea Cattani, Helio Ferverza, Geraldo Orthof, Ricardo Nascimento Fabrini e Sandra Rey.

Em um momento de transformação do estatuto do artista em sua relação com a universidade, *O meio como ponto zero* é uma contribuição valiosa no sentido de ampliar discussões que colaboram para consolidar o domínio das práticas artísticas inseridas na academia. A iniciativa da UFRGS é exemplar para os diferentes cursos de graduação e pós-graduação existentes nas universidades brasileiras.

* Doutor de Estado, artista plástico e professor da Universidade de Paris I – Panthéon-Sorbonne.

Pensando a arte na escola

Marcelo Campos

Penser L'Art à L'École, Paris: Actes Sud/École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes, 2001.

Penser L'Art à L'École (Pensando a arte na escola) reúne cinco artigos, nos quais são abordadas questões de arte contemporânea e suas relações com a sociedade. A publicação é editada pela École des Beaux-Arts de Nîmes e, por isso, ganha uma singularidade com relação ao ensino da arte hoje. Como transmitir a história da arte? Qual a função do aprendizado de técnicas convencionais, se a contemporaneidade tratou de banalizá-las? São essas lacunas entre o programa pedagógico de uma escola de arte e as atualizações do pluralismo contemporâneo que servem como fio condutor aos artigos.

As discussões giram em torno da sociologia, da filosofia e da crítica de arte. Os autores — Pierre Bourdieu, Inès Champey, Catherine David, Pascale Cassagnau e René Denizot —, em maior ou menor grau, discutem os imperativos do mercado de arte, das questões de estilo e da relação entre arte e vida. Logo no prefácio, a diretora Nadine Descendre aponta a necessidade de se atualizar o programa pedagógico e cultural da École a partir da compreensão dos motivos e adesões que movem os jovens artistas contemporâneos.

O artigo de Bourdieu (*Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question*) acompanha, de certa forma, a trajetória de seus conceitos abordados em livros anteriores, como *As regras da arte* e *A economia das trocas simbólicas*. Ao definir o *campo simbólico* no qual as atividades artísticas estão inseridas, Bourdieu aponta preocupações em acompanhar a *produção, reprodução e difusão*

da obra de arte. Para o sociólogo, não podemos entender os mecanismos da arte sem conhecer o *campo* que determina o contexto da época. Por isso, o artigo é estruturado em forma de perguntas, expondo as categorias cambiantes que legitimam a arte, o artista e sua produção: "Quem faz valor da arte contemporânea? Os colecionadores? Uma escola de belas artes é necessária?" É assim que Pierre Bourdieu vai nos instigando a refletir sobre o sistema e o ensino da arte na contemporaneidade.

Como um dos paradigmas que contribuíram para a caracterização da contemporaneidade, a relação entre a arte e o espectador é problematizada pelo artigo de Inès Champey (*L'art sous le signe du 'regardeur'*). Para isso, Champey parte de posições históricas conservadoras que vociferam contra as criações da arte contemporânea. A quem se destina a obra de arte? Aquilo que Walter Benjamin já havia apontado em *O autor como produtor* apresenta-se recodificado em outro viés. Não mais influenciada por teorias marxistas, a arte contemporânea acaba por criar uma proximidade às esferas públicas e privadas do cotidiano. As proposições artísticas, ao quererem se aproximar da vida, do senso comum e da banalidade criam dessacralizações na figura do artista/criador. Mas, esta não é uma questão resolvida. Champey destaca que a "querela do *regardeur*" acompanha estudantes de arte, mesmo depois dos anos 90, que se localizam num terreno liminar entre o retorno à contemplação passadista e o avanço à pluralidade pós-moderna.

A curadora Catherine David (*Documenta X*) trata da legitimidade das bienais e das grandes exposições em determinar o que é ou não representativo da arte em seu tempo. Isso envolve, obviamente, questões éticas e políticas que a todo instante são deflagradas pelos curadores e júris de tais exposições. Aponta-se, inicialmente, o mito da objetividade do juízo e do gosto que se apresenta como condição primária aos

curadores. Mais do que isso, como escolher uma amostragem representativa numa época de "mundialização e mudanças econômicas, sociais e culturais"?

A contemporaneidade é assolada por sincretismos e hibridismos que dificultam a escolha de júris eruditos em assuntos tão diversos. Temos, hoje, uma heterogeneidade tanto de práticas estéticas como dos "espaços de inscrição" da arte, o que substituiu o combatido "suporte". A arte se dá tanto em muros e páginas da internet quanto, como anteriormente, em papéis, telas, madeiras, etc. O que faz um curador para driblar o "modelo expositivo modernista" do *culo branco*?

Pascale Cassagnau (L'effet science-fiction) analisa a ficção científica como um domínio de inspiração para a arte contemporânea. Além de apontar artistas como Stéphane Magnin, Bernard Joinsten, Pierre Joseph e Philippe Palermo, o autor expõe as relações entre os objetos decorativos do *design* e as instalações de arte. Ao mesmo tempo, são enfocadas questões filosóficas e socioculturais que permeiam a ficção científica: o tempo, o sujeito, os afetos, a comunidade. Cassagnau cria conexões entre o sentido de futuro de filmes como *Blade Runner* e *2001, uma odisséia no espaço*, de Ridley Scott e Stanley Kubrik, e o estilo futurista da década de 1960 influenciado pelas pesquisas espaciais. Desta forma, o contexto de um espaço global e um sujeito universal são ressaltados tanto pelo ambiente quanto pela caracterização dos personagens através do figurino. Na arte contemporânea, o autor destaca a atenção que é dada aos objetos corriqueiros, multifuncionais e à estética do pré-fabricado, tão cara aos signos da *pop art*.

René Denizot finaliza a coletânea (Office de l'oeuvre et officialité de l'art ou Compagnie des Offices) apontando relações entre a *arte como atitude*, o *artista sem obra*, a *estética relacional* e a *arte como produto de um ofício*. O autor esclarece que nas elaborações da pós-modernidade "a oficialidade da arte confisca o ofício da obra". As obras, assim, não se ligam ao fazer e sim a uma "posição". As produções, hoje, muitas vezes, são

realizadas especificamente para os lugares nos quais estarão expostas: "A obra é originária da exposição". Portanto, se a arte é atitude, a obra, assim, estaria fadada ao desaparecimento?

Enfim, pensar a arte numa escola de belas artes, hoje, instiga discussões tanto no ensino da história quanto na importância do aprendizado das técnicas. Tais problemas são apontados muito mais nas linhas dos textos do que nos programas pedagógicos. Ao que parece, enquanto a produção acadêmica está tratando de resolver questões estéticas e socioculturais surgidas depois dos anos 60, as escolas de arte ainda estão diante de paradoxos que necessitam de atenção.

Revistas de arte: biopolíticas em mídias gráficas

Newton Goto

Revistas de arte marcam presença na vida urbana desde há muito tempo. As publicações do Dada Berlim são um exemplo radical dessa dinâmica de circulação da arte, já a partir de 1916, com as posturas e estéticas irreverentes propostas pela antiarte dadaísta. Muito mais politizada e midiática que as demais comunidades dada européias, o poder de fogo dessa guerrilha cultural berlinense pode ser exemplificado pela distribuição (venda), em um único dia, de toda uma tiragem de 7.600 exemplares de uma de suas revistas, sem que houvesse tempo sequer para que a edição fosse apreendida, após ordem de proibição.¹ Isso acontecendo quase duas décadas antes de Walter Benjamin ter escrito A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.²

E várias conexões relacionadas ao assunto podem ser feitas, pensando-se ainda sobre a primeira metade desse século: as experimentações gráficas arrojadas do Construtivismo russo; *Jazz*, de Matisse; a revista *Klaxon* do modernismo brasileiro da Semana de 22; e outras "jovens" publicações regionais de meados dos anos 40, como

Joaquim (Curitiba), *Edifício* (Belo Horizonte), *Clã* (Ceará), *Sul* (Santa Catarina), *Magog* (Rio de Janeiro), entre outras estratégias editoriais que surgiram de Belém ao Rio Grande do Sul.³

Nos anos 60 e 70 a multiplicação das possibilidades do fazer artístico incorporou várias práticas cotidianas de reprodução da imagem. Textos, fotos, documentos, registros de ações e intervenções, tudo começou a ser confeccionado em diversos processos técnicos – xerox, off-set, carimbos, serigrafia –, vindo a circular em livros de artistas, revistas de arte editadas por artistas, cartões-postais, catálogos conceituais, panfletos. Investia-se assim numa subversão das leis de mercado, no desenvolvimento de circuitos paralelos e num desdobramento das funções do artista, o qual empreendia também as funções de crítico, curador e editor. *Malasartes*, *Navilouca*, *Pólem*, *Corpo Estranho*, *Código*, *Muda*, *Artéria*, *A Parte do Fogo* e os impressos da poesia marginal são alguns exemplos editoriais desse período.

Edições gráficas complementaram outros fluxos artísticos, como algumas propostas coordenadas por Paulo Bruscky em Recife, desde o final dos anos 70. Mostras de super-8 e de fotos em 3x4 tinham também as fichas de inscrição dos participantes agregadas e tornadas livros em edições reprográficas. Projetos e registros fotográficos de dezenas de intervenções em *outdoors* da capital pernambucana foram também publicados num catálogo.

O poeta mineiro Sebastião Nunes, por sua vez, vem alargando numa direção extremamente crítica sua linguagem poética. Com o pensamento articulado em fusão entre imagem e texto, ele investe sarcasticamente contra a classe média, a história do Brasil e a publicidade. Suas capturas, reproduções e desmontagens ideológicas sobre as propagandas em mídia impressa o aproximam de algumas práticas conceituais e políticas de Hans Haacke. Tudo sendo publicizado em livros que ele mesmo edita.⁴

Uma diversificada produção de livros de artistas pode ser percebida ainda a partir dos trabalhos de Angelo de Aquino, Anna

Bella Geiger, Raymundo Collares, Anna Maria Maiolino, Gabriel Borba, Julio Plaza, Augusto de Campos, Regina Silveira, Ivens Machado, Waltércio Caldas e Arthur Barrio, entre outros.

Pensando as revistas de arte como uma possibilidade de reflexão plural sobre a contemporaneidade, editadas inclusive a partir de um corpo coletivo de participação, a carioca *Malasartes* atuou com espírito crítico semelhante ao das revistas de artistas editadas no mesmo período nos EUA e Europa. Sylvie Mokhtari, em seu ensaio *Revistas de art(istas)* faz aprofundada análise sobre essas publicações.⁵ Ela identifica uma multiplicidade de estratégias e formatos empregados por esses meios, a capacidade em difundir pioneiramente certas idéias e de apresentar alternativas ao discurso hegemônico sobre arte, agindo assim num campo artístico, social e político.

A explosão de possibilidades ocorrida nesses anos 60/70 parece ecoar ainda hoje em várias das revistas de arte feitas no Brasil. Com estratégias heterogêneas às praticadas pelo circuito das grandes editoras e do mercado de arte, esses jornais, revistas e outros periódicos podem ser percebidos como inserções sociais a partir de uma idéia de resistência afirmativa: afinidades conceituais e afetivas articulando-se no coletivo a partir de um desejo comum e propositivo, orgânico, biopolítico. Biopolíticas em mídias gráficas.

Daqueles tempos ao agora, a reflexão, o debate crítico e a produção artística continuaram a incidir sobre a mídia impressa: *Gávea* e *O Carioca*, no Rio de Janeiro; *Raposa*, *Gráfica*, *Nicolau* e *Medusa*, em Curitiba; catálogos-registro de processos artísticos coletivos: *Sensibilizar*, em Curitiba, *Remetente* e *Arte Construtora*, em Porto Alegre, entre outros. E hoje, entre publicações acadêmicas, de artistas, de coletivos de artistas, por vezes ainda formatando-se via internet, novos discursos e imagens processuais continuam a se inscrever: *Arte & Ensaio* (Rio de Janeiro), *Porto Arte* (Porto Alegre), *Concinitas* (Rio de Janeiro), *Revista da USP* (São Paulo), *Item* (Rio de Janeiro), *Jornal Capacete* (Rio de Janeiro), *Nós Contemporâneos* (Rio de

Janeiro), catálogos do Arte de Portas Abertas e Prêmio Interferências Urbanas (Rio de Janeiro), impressos do *Torreão* (Porto Alegre), *Sibila* (Fortaleza, São Paulo), *Coleção de Livros de Postais do Betobata* (Curitiba), *Número* (São Paulo), *Ralador* (Rio de Janeiro), *Arte Futura* (Brasília), *Canal Contemporâneo* (Rio de Janeiro), *Cubo Branco* (Rio de Janeiro), *Urbânia* (São Paulo), *Glob(A.L)* (Rio de Janeiro), *Perdidos no Espaço* (Porto Alegre), *Sexta-feira* (Rio de Janeiro), *Dia do Nada* (Londrina), *Inclassificados* (Rio de Janeiro)...

¹ Conforme relato do artista e editor Wieland Herzfelde. A revista a qual ele se refere é *jedermann sein eigener Fussball* (Cada um sua Própria Bola de Futebol), lançada em 15 de fevereiro de 1919 pela Editora Malik. In: Baitello Júnior, Norval. *Dadá Berlin: desmontagem*. São Paulo: Annablume, 1994: 98.

² O texto de Benjamin é de 1936. Benjamin, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

³ Algumas observações sobre essas revistas de meados dos anos 40 podem ser encontradas em: Elek Machado, Cassiano. O resgate de *Joaquim*. *Folha de S. Paulo*, 9 de janeiro de 2001, Folha Ilustrada, E-1; Cândido, Antônio. *Joaquim* – a irreverente e heróica. In: Trevisan, Dalton. *Joaquim* n° 3, Curitiba, 1946: 11; Martins, Wilson. As novas gerações e as revoluções literárias. In: Trevisan, Dalton. *Joaquim* n° 13, Curitiba, 1947: 6. *Joaquim* foi reeditada pela Imprensa Oficial do Paraná, Curitiba, 2001.

⁴ A afinidade estratégica entre Sebastião Nunes e Hans Haacke foi a mim evidenciada primeiramente pelo poeta Ricardo Corona. A revista *Medusa*, da qual Ricardo foi editor, dedicou na edição n° 3, em 1999, uma matéria especial sobre a obra do artista mineiro.

⁵ Mokhtari, Sylvie. Revistas de Art(istas) dos anos 1968-79. In: Ferreira, Glória, Venancio Filho, Paulo (org.). *Arte & Ensaio* n° 9. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002: 95.

A vanguarda como software

Romano

Manovich, Lev. Avant-garde as Software, in *The Language of New Media*, Ed. MIT University, 2002.

Para o professor da UCSD e artista Lev Manovich, a grande contribuição dos novos

meios à arte é sua capacidade de manipular e redistribuir a cultura moderna, caminhando assim o papel do artista junto ao progresso da sociedade de informação. A cultura moderna visava construir um lugar para o ser no mundo, uma nova natureza, por meio da visualidade e de novas formas propostas pelos artistas, que viam sua empreitada individual como um esforço para afirmar a autonomia da arte como esfera do pensamento. Isso, embora de forma diferente da arte clássica, ainda se dava mediante várias formas de representação do real, representações que, para LM, ao tratar a questão do ponto de vista da cultura, se equivalem nessa empreitada da construção da arte e da cultura modernas. Assim como um quadro abstrato possui um "conteúdo", que devemos levar em conta aprioristicamente ao fazer sua análise, também uma obra figurativa, uma *performance* ou uma colagem teriam esse "conteúdo".

Para LM, a forma não aparece como divisor de águas, mas, sim, a atitude, a capacidade de crítica e de autocrítica do modernismo. Essa capacidade foi, segundo LM, continuamente absorvida e reduzida pela sociedade da informação, até se tornar o substrato do *new-way-of-life* da sociedade da informação e passar a fazer parte de nosso dia-a-dia. Segundo ele, "A cultura visual de massas apenas leva além o que já havia sido inventado, intensificando técnicas particulares e as misturando em novas combinações".¹

Assim, a ruptura que os cineastas russos como Dziga Vertov ou Sergei Eisenstein promoveram com suas teorias de montagem cinematográfica escoou até as pós-modernas montagens da MTV ou como, da mesma maneira, o pensamento desafiador irracionalista de Tristan Tzara, montando poemas com partes recém-recortadas de jornal, se tornaria o *cut-and-paste*, uma forma de construir textos comum a todos os sistemas computacionais.

"Resumindo: o que era uma visão estética radical nos anos 20, se tornou uma tecnologia padrão de computadores nos anos 90."²

Esse seria o processo ambíguo da absorção do modernismo pela cultura comum, que por um lado enfraquece as fronteiras entre as diferentes questões dos artistas modernos, que se tornam indistinguíveis, e por outro lado se apresenta como uma vitória da visualidade moderna sobre a do senso comum, que permanecia acomodado (e por vezes permanece) no cubo renascentista, o que se manifesta em sua absorção como referência visual pelos *media* e culmina com a criação de uma cultura visual dominante que legitima os processos sociais e políticos e não de uma nova visualidade.

"O pós-modernismo naturaliza a vanguarda; ele se desvencilha da política original de vanguarda e, mediante a repetição de seu uso, faz com que as técnicas de vanguarda pareçam totalmente naturais."³

Nesse sentido, Manovich parece se aproximar de Jurgen Habermas quando este chega a afirmar que "o Modernismo é dominante, mas está morto".⁴ Essa imobilidade a que JH se refere parece ser justamente o efeito de uma releitura dos conceitos criados pelo Modernismo, mas que se mostra incapaz de distingui-los perfeitamente. Para Habermas a Arte pós-moderna estaria utilizando cada vez mais recursos da vida comum, e o preço por isso seria o esvaziamento de sua autonomia como criadora de conceitos.

No entanto, para Manovich, não se trata de retomar a criação do mundo e do ser, mas de re-montar, re-utilizar, re-pensar o que já foi criado. Assim caminhará (e ele não lamenta isso) nossa sociedade. O historiador da UCSD percebe que as tentativas dos artistas contemporâneos de utilizar os novos meios disponíveis esbarram em um impasse: o de eles decalcarem sua estrutura dos meios modernos, correndo o risco de estar sempre à sombra destes. Mas assim como a pintura precisou de um século para se conhecer e afirmar o plano como autônomo (e posteriormente a fotografia independente da pintura), os novos meios precisarão também de se voltar para suas características.

Assim, criar um *software* de pintura, um

software musical ou um processador de textos é simplesmente utilizar o computador para representar outros meios. Criar montagens sofisticadas no Photoshop, unir som e vídeo mediante *cut-ups*, facetar a visualidade do mundo em pequenas partes é repetir os procedimentos das vanguardas históricas e assimilar o comportamento das massas, que agora vivem imersas nos conceitos e na visualidade modernos.

Para LM, a grande característica dos novos meios é sua capacidade de redistribuir dados e reapresentá-los visualmente, e, nesse sentido, os engenheiros e economistas estão à frente dos artistas. Assim como o "conteúdo" era o valor intrínseco das obras modernas, os *softwares* e o Data Art também teriam essa capacidade de representar conteúdo e não a natureza.

"*The old media avant-garde of the 1920's came up with new forms, new ways to represent reality and new ways to see the world. The new media avant-garde is about new ways of accessing and manipulating information. Its techniques are hypermedia, databases, search engines, data mining, image processing, visualization, simulation.*"⁵ (A vanguarda, que usava os velhos meios de comunicação dos anos 20, trouxe novas formas, novas maneiras de representar a realidade e de ver o mundo. A vanguarda de artemídia trata dos novos modos de acessar e manipular a informação. Suas técnicas são a hipermídia, os bancos de dados, os programas de procura e pesquisa, *data mining*, o processamento de imagens, a visualização, a simulação.)

A autonomia desse meio existiria, finalmente, na assimilação pelos artistas de sua capacidade de redistribuir, manipular e realocar esses conteúdos, e se afirmaria pelos novos paradigmas da comunicação digital.

¹ Manovich, Lev, *Avant-garde as Software*: 2. fonte: <http://www.manovich.net>.

² *Idem*: 6.

³ *Ibid.*: 7.

⁴ Foster, Hal (org.), *La posmodernidad*, Ed. Kairós, Barcelona, 1998.

⁵ *Ibid.*: 8.

L'artiste en personne

Glória Ferreira

Jacques Sato (org.), Rennes, Presses
Universitaires de Rennes, 1998

Realizado no âmbito das atividades do Groupe de Recherches en Art et Communication da Université Rennes 2 Haute Bretagne, em 1996, *L'artiste en personne* reúne conferências de filósofos, sociólogos e críticos de arte; a apresentação de trabalhos dos artistas Renée Kool e Rainer Oldendorf; e a tradução do texto "Les schèmes de Wölfflin" (1922), de Lionello Venturi.

O colóquio voltou-se para a análise da presença do artista, em "carne e osso", no circuito de arte, sobretudo na segunda metade do século 20. As contribuições abordam a *performance*, a arte corporal, como também o recurso a materiais biográficos, seja o auto-retrato, o comportamento ou a "mitologia individual".

Duas grandes interrogações se fazem presentes: a primeira questiona as modalidades de objetivação artística na era da "eclipse da obra" e da "desocultação" do indivíduo; a outra concerne à legitimação da arte no contexto de crise da obra e do centro deslocado para o artista. A abordagem da implicação do artista, "em pessoa" na obra – "e não por procuração, delegação ou expressão" –, se dá a partir da análise da ocupação de um lugar antes destinado a um mandatário ou representante, ou seja, a obra de arte. A presentificação de uma realidade individual, intervindo a partir de histórias e estratégias diferentes, questiona o dispositivo de procuração, em seu duplo valor de significação autônoma e mediação, ocupado historicamente pela obra de arte.

As motivações específicas desse engajamento corporal, existencial, íntimo do artista, enquanto garantia da autenticidade de suas posições e de uma relação

imediate com a subjetividade artística, são analisadas a partir de um contexto de crítica à experiência artística reduzida a seu valor de troca e também de questionamento das convenções artísticas.

A presença física do artista como um dos meios das diversificadas estratégias de objetivação é tratada por Jacques Sato em "L'oeuvre légendée: les figures de l'artiste", que dialoga com o célebre texto de Rosalind Krauss "Notes on the Index" e analisa a transformação da significação artística das últimas décadas. Denys Riout, em "Au-delà des cendres de son art: Yves Klein, en personne", aborda a estratégia de imaterialização da pintura desenvolvida pelo artista, na qual sua presença se colocava como garantia da apresentação de uma sensibilidade pictórica situada "além do visível". Partindo da exposição Yves le Mochrome, realizada na galeria Iris Clert, em 1957, o autor analisa o papel do artista e os diversos dispositivos empregados como mediadores privilegiados entre uma suposta "sensibilidade cósmica e os espectadores". Se, para Klein, a emoção se produz sem mediação, essa situação, no entanto, como assinala Riout, supõe a invenção de procedimentos e rituais, bem como a organização de um sistema de signos capaz de indicar a existência de uma obra imaterial, tanto como de transformar a própria vida artística em "epopéia mítica".

Analisando os *Objetti in meno*, de Michelangelo Pistoletto, Véronique Goudinoux discorre sobre as condições e os limites de toda apresentação artística, nos quais o ateliê pode tornar-se local de produção e de apresentação das peças. Em "Payer de sa personne, Pasolini et l'autorportrait", Hervé Joubert-Laurecin evoca a relação entre criação e vida do cineasta italiano.

Em uma excelente confrontação da obra de Felix González-Torres com a de Duchamp, Larys Frogier, em "Marcel Duchamp et Felix González-Torres", assinala o complexo dispositivo de afirmação do sujeito empregado pelo artista, por meio da instauração de uma topografia móvel de identidade, na qual o eu não é uma estrutura

total, natural e autônoma da personalidade. O eu, segundo o autor, torna-se uma área de funcionamento e de experiência não mais delimitado e centrado em um lugar dado. Área onde o sujeito se utiliza do objeto e da linguagem, e se manifesta nesse ponto de gozo e de dor da palavra, do corpo, da memória ou da perda, a fim de se colocar e ser reconhecido: "O eu não é elã vital, mas o representante, no espaço físico, do vivo: espaço aberto, se posso dizer, nos dois extremos, sobre o ambiente que primeiro o nutre e que, em retorno, ele cria", diz Riout.

A socióloga Nathalie Heinich, autora de diversos estudos sobre a condição do artista (por exemplo, *Du peintre au artiste*, 1993), examina os princípios e os mecanismos de atribuição do valor na experiência artística contemporânea, quando os conteúdos da arte se vinculam mais à liberdade individual do que à evidência comunitária. Partindo de uma entrevista de Balthus, de 1996, a autora investiga, tanto do ponto de vista do criador como daquele da recepção, erudita ou comum, os princípios opostos de imputação do valor artístico: o que atribui todo o mérito à pessoa do artista e o que privilegia a excelência da obra, caracterizando o que chama de "ambivalência do artista em pessoa". Em uma perspectiva axiológica, ampliada e de cunho antropológico, Heinich assinala a tensão que se instala entre esses dois pólos no reconhecimento do valor artístico, em um contexto em que a invenção individual, e não as normas coletivas, determina o fazer artístico. "Imbricação" da obra e da pessoa, característica da "personalização" do artista, determina o que denomina uma arte em "regime de singularidade".

O ensaio de Gille A. Tiberghien, "Histoire de l'Art, histoires des artistes", trata das pretensões científicas da história da arte na representação de seu objeto: a clivagem entre a expressão de uma intuição individual e a afirmação de um substrato dos fenômenos artísticos, ou seja, a história das personalidades geniais da história da arte (iniciada com *Vidas*, de Vasari), e a história da arte sem nome. Questões que estão no centro da reflexão de Venturi ao buscar uma

conciliação entre os "esquemas" de Wölfflin e a concepção de Croce.

L'Artiste en personne, agrupando diferentes pontos de vista sobre a individualização da atividade artística e a supressão do distanciamento entre o próprio artista e a exteriorização de sua poética, torna-se uma referência importante sobre as transformações de linguagens decorrentes das modalidades de objetivação da arte, de sua recepção e legitimação.

A semiologia da imagem francesa e o contexto brasileiro

Rogério Medeiros

Entre fevereiro de 2002 e fevereiro de 2003 desenvolvi uma pesquisa de pós-doutorado intitulada *A Semiologia da Imagem Francesa e suas Influências no Contexto Brasileiro*, na Universidade de Paris VIII, com bolsa de estudos concedida pelo CNPq. Meu projeto ficou vinculado aos seminários de D.E.A. Arts de l'Image & Art Contemporain, sob a direção do professor François Soulages e ao departamento Arts, Philosophie, Esthétique daquela universidade. Meu recorte de pesquisa situou-se na abordagem dos paradigmas da análise da imagem fundados pela tradição semiológica francesa. Um conhecimento que tem como princípio o questionamento permanente de seus métodos e de seus quadros. Nesta perspectiva, os estudos da imagem estão sendo influenciados significativamente pelos impactos das novas tecnologias que edificaram uma complexa e variável cultura visual da simulação e da virtualidade. Esses impactos no meio ambiente heteróclito e de dimensões continentais como o Brasil são caracterizados por profundas contradições estruturais que oscilam entre o arcaico e o moderno, entre o imaginário da arte étnica e do artesanato popular e os desenvolvimentos tecnológicos e eletrônicos conectados aos modelos contemporâneos da mundialização.

Esta pesquisa foi desenvolvida com a utilização de meios e instrumentos que são construídos e problematizados através da classificação e sistematização detalhada de modelos metodológicos franceses. Modelos que são utilizados nos seminários, monografias, dissertações e teses produzidos na linha de pesquisa Estudos da Imagem e das Representações Culturais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Dito de outra maneira, observei como esta tradição metodológica, que se distribui através de diversos campos de investigação é adaptada visando à abordagem e à compreensão do complexo imaginário visual brasileiro, sobretudo nos domínios da cultura erudita, da cultura de massa e da cultura popular.

Para poder chegar aos três domínios culturais, mencionados acima, foi necessário promover considerações mais amplas sobre a conjuntura das discussões epistemológicas da imagem e elaborar uma bibliografia de referência. Essa bibliografia pode ser dimensionada tendo como parâmetro três eixos que têm suas características específicas de análise, mas podem eventualmente, dependendo dos mecanismos de abordagens, incorporar reciprocidades. Trata-se dos eixos da semiologia, da comunicação e da cultura. O eixo da semiologia compreende, como já afirmei, os desenvolvimentos mais recentes da expansão do estruturalismo na França. Sua influência no ambiente universitário brasileiro foi ampla, na área de ciências humanas e sociais, chegando mesmo a dominar e tornar-se o centro das principais discussões e polêmicas. O mesmo pode-se dizer do eixo da comunicação, muito próximo e caracterizado por afinidades metodológicas com o eixo da semiologia. Aqui observam-se, no que tange ao conceito de imagem, dois elementos fundamentais: a forma objetiva do representado e a percepção visual do sujeito receptor. Não pode haver imagem sem um processo de comunicação. Esse processo se estabelece quando existem um sujeito emissor, uma mensagem, um meio (canal, mídia) e um sujeito receptor. A teoria da imagem implica automaticamente a descoberta em seu interior do conceito de

mensagem. Quanto ao eixo da cultura, percebe-se que, ao longo da história humana, a imagem se apresentou estreitamente relacionada com a idéia de civilização. Atualmente, os cruzamentos, as substituições, as passagens da imagem são cada vez mais numerosas. Vivemos uma dinâmica multifacetada de visualidades. São imagens que invadem nossa vida cotidiana. O sentimento generalizado é de que a imagem domina todas as instâncias do real e do imaginário.

Meu trabalho teve início com as descrições dos desenvolvimentos da especulação científica sobre a imagem registradas no fim da década de 1950 e que, sobretudo na França, se materializou em descobertas importantes e em resultados valiosos a partir da expansão do estruturalismo, da semiótica e da semiologia aos longo das duas décadas seguintes. Nesse período, a imagem ganhou novos métodos de investigação. Roland Barthes desvendou os signos culturais elementares da vida cotidiana (*Mythologies*, Paris: Seuil, 1957), revelou os mecanismos da imagem fotográfica e publicitária num texto célebre e fundamental (*Réthorique de l'Image, in Communications*, n. 4, Paris: Seuil, 1966) e propôs um método original de leitura do fenômeno da moda através de revistas especializadas (*Le Système de la Mode*, Paris: Seuil, 1967); Violette Morin apresentou um método para a análise da anedota gráfica (*Le Dessin Humoristique, in Communications* n. 15, Paris: Seuil, 1970); Pierre Fresnault-Deruelle decompôs os diferentes níveis da leitura das histórias em quadrinhos (*Le Verbal dans les Bandes dessinées, in Communications* n. 15, Paris: Seuil, 1970); Georges Peninou observou a publicidade como uma cultura instrumental e prosaica de bens e coisas que são poetizadas; Louis Marin revelou os jogos da figura e do discurso no interior da pintura, que é vista como uma narração, descrição e cenário (*Description d'un Tableau, in Communications* n. 15, Paris: Seuil, 1970); e Christian Metz através de vários ensaios realizou uma investigação renovadora sobre a semiologia do cinema (*Signification au Cinéma*, Paris: Klincksiek, 1972).

Foi a partir da contribuição teórica desses autores e de outros, divulgada em revistas de prestígio acadêmico, como, por exemplo, *Communications*, que os estudos da imagem passaram a ter uma crescente influência nos meios universitários brasileiros. Doravante, começamos a observar, de maneira totalmente nova, a cultura visual brasileira com as ferramentas teóricas da semiologia francesa. Um certo olhar mergulhado nos códigos, as informações denotativas e conotativas, icônicas e plásticas, de mensagens heteróclitas. Dito de outra maneira, quando analisamos uma ilustração, uma fotografia, um filme, um vídeo ou uma pintura, não fazemos mais do que interpretar um código, um sistema de signos com determinados procedimentos metodológicos da semiologia da imagem.

Para o desenvolvimento dessas atividades foram realizados:

1- Contatos com pesquisadores e instituições de ensino e pesquisa onde tive a oportunidade de encontrar departamentos e laboratórios vinculados aos estudos pluridisciplinares da imagem, na Universidade de Paris VIII, Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle, e Universidade de Paris X – Nanterre, e na École des Hautes Études en Sciences Sociales. Entre os pesquisadores podem-se destacar Marie-Claire Ropars, Jacques Aumont, Claudine de France e Georges Didi-Huberman.

2- Um levantamento bibliográfico e de fontes de consulta referentes a essa pesquisa nas bibliotecas especializadas da Universidade de Paris VIII, Universidade de Paris III, Bibliothèque Nationale François Mitterrand e biblioteca da Maison des Sciences de l'Homme.

3- Procurei dar mais atenção aos trabalhos recentemente realizados, a partir da segunda metade da década de 1990, que analisam com maior profundidade os temas que se referem à utilização crescente das novas tecnologias da imagem e suas configurações nos domínios do que podemos denominar cultura pós-moderna.

Realizei também uma análise de conteúdo dos artigos publicados na revista *Champs Visuels* editada pela L'Harmattan, a partir de março de 1996, quando a mesma foi lançada no mercado editorial universitário francês, abrindo um novo campo de reflexões atualizadas sobre a imagem. Para isso, selecionei os artigos que têm um perfil semiológico. Essa revista pretende ser um espaço novo de publicação para acolher as pesquisas multidisciplinares sobre as questões que tocam a imagem. Aqui, os discursos são consideravelmente variados, desde o esteticismo de propósitos sobre a pintura até as projeções multimídias. Todas as disciplinas das ciências humanas e sociais se encontram convocadas e, às vezes, questionadas pelas problemáticas da imagem. A revista se propõe a ceder lugar a esses discursos enquanto vinculados à imagem e procurando descobrir de que maneira eles se cruzam na paisagem social.

Visando ao aperfeiçoamento da pesquisa e ao estreitamento de laços institucionais com a linha de pesquisa Estudos da Imagem e das Representações Culturais do PPGAV/EBA/UFRJ, participei de diversos encontros, tais como a Jornada de Estudos Les Genres Cinématographiques en Question, promovido pela École Doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des Arts e Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, em 30 de maio de 2002, e a Jornada de Estudos Fragment, Montage-Démontage, Collage-Décollage, la Défection de l'Oeuvre, organizada pela Universidade de Paris VIII e Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, em 7 e 8 de novembro de 2002. No início de fevereiro de 2003, o Grupo de Pesquisas de François Soulages realizou uma Jornada de Estudos intitulada l'Image dans l'Art Brésilien no auditório da Maison du Brésil na Cité Internationale Universitaire de Paris, com a presença de pesquisadores brasileiros, franceses e de outras nacionalidades. Foi uma jornada muito especial, que contou com uma homenagem ao pintor brasileiro Cícero Dias, que havia falecido, aos 95 anos de idade, poucos dias antes, em 28 de janeiro, em Paris, cidade que ele escolhera para viver desde o final dos anos 30.