Cotidiano e Experiência na Fotografia Contemporânea[1]

Victa de Carvalho[2]
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO
No contexto atual das instalações fotográficas, é marcante o investimento dos artistas na renovação de linguagens e estéticas que apostam no cotidiano como estratégia de experiência artística. Em meio a essa superprodução de imagens do comum, as possibilidades de experiência estética parecem tão variadas quanto as propostas de construção de nossa realidade visível. O objetivo desse artigo é analisar as relações entre cotidiano e experiência estética a partir dos trabalhos fotográficos de Jeff Wall e Philip- Lorca diCorsia.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia contemporânea, cotidiano, experiência, realismo

TEXTO DO TRABALHO

No contexto atual das instalações fotográficas, é marcante o investimento dos artistas na renovação de linguagens e estéticas que apostam no cotidiano como estratégia de experiência artística. Em meio a essa superprodução de imagens do comum, as possibilidades de experiência estética parecem tão variadas quanto as propostas de construção de nossa realidade visível. Se, por um lado, a Modernidade marca o gosto pela realidade, pelo banal, devemos nos perguntar o que está em jogo hoje quando percebemos um renovado interesse pelas imagens do cotidiano. O modo como o cotidiano é apresentado nessas instalações não parece indicar um retorno das estratégias documentais e puristas da imagem como espelho da realidade ou como janela para o mundo, mas um questionamento em relação às formas de apresentação do cotidiano na atualidade. Que experiência estética é possível a partir dessas imagens do cotidiano?

A partir dos anos 80, é possível identificar diversos trabalhos fotográficos com renovado interesse pelas estéticas do cotidiano. Artistas como Jeff Wall, Florence Paradeis, Phillip-Lorca diCorsia, Hiroshi Sugimoto, Thomas Struth, Thomas Ruff,

[1] Trabalho apresentado no GP Fotografia e Cultura no X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Pesquisadora e professora adjunta do curso de Comunicação da ECO/UFRJ. E-mail: victa@infolink.com.br

Andreas Gursky, Luc Delahaye , Rineke Dijkstra, Patrick Faigenbaum, Candida Höfer, Beat Streuili, James Welling, voltam-se para o cotidiano de diferentes maneiras. A partir das propostas fotográficas apresentadas por esses artistas, faz-se necessário repensar a relação entre fotografia e cotidiano na contemporaneidade. Cada um a seu modo relaciona imagem e cotidiano de modo a questionar os limites da representação do real e do cotidiano visível através da fotografia. As imagens são muitas vezes privilegiadas à medida que apontam para novas experiências a partir de um cotidiano impuro e indiscernível.

O dispositivo fotográfico[3] vêm sendo explorado pelos artistas através de inúmeras estratégias de produção do comum e de experimentação do real, gerando desequilíbrios nos modelos pré-concebidos de produção e recepção, entre obra e observador, imagem e representação, e se apresentam como linhas de fuga capazes de novas experiências estéticas. Através das propostas desses artistas, mergulhamos numa virtualidade onde as imagens fabricadas tornam-se híbridos entre real e ficção, sujeito e objeto, público e privado, vivo e morto, a partir dos quais somos forçados a redimensionar valores estéticos não em vista do reconhecimento, mas em vista de novos modos de perceber e experienciar o cotidiano.

Muitas são as propostas que visam problematizar as lógicas convencionais de funcionamento do dispositivo fotográfico, seja através da espacialização das obras, da multiplicação dos tempos, ou de fraturas representativas. De diferentes maneiras, os dispositivos implicados nessas obras funcionam como ativadores de novas experiências estéticas a partir do cotidiano. Ao perturbarem os modelos clássicos que consideram a representação como espelho, síntese e instrumento (CASETTI, 2003, p.), ao problematizarem o realismo da representação pura, ao fraturarem as lógicas convencionais de seus dispositivos, novos papéis são atribuídos às imagens e aos observadores.

[3] A discussão sobre o que é um dispositivo vem sendo apresentada por diversos teóricos. Adotamos aqui uma definição que se aproxima da proposta de Deleuze em: Qu'est-ce qu'um dispositif? DELEUZE, Gilles. “O que é o dispositivo?” in *O Mistério de Ariana.* Lisboa: Passagens, 1996a. Ver também: CARVALHO, Victa. "O Dispositivo na Arte Contemporânea" (tese de doutorado).

O objetivo desse artigo é analisar as relações entre cotidiano e experiência estética a partir dos trabalhos fotográficos de Jeff Wall e Philip- Lorca diCorsia, privilegiando as imagens feitas nas ruas das cidades. A relação entre a chamada *street photography*[4] e o cotidiano é parte fundamental da história da fotografia e de suas diversas possibilidades de exploração do real. Enfatizaremos aqui as imagens tomadas da rua como lugar público que autentica os discursos de verossimilhança entre imagem e mundo. Para isso, será necessário rever os conceitos de experiência estética e de cotidiano para pensá-los na relação com a fotografia na atualidade.

Cotidiano e Experiência

Em "A Conversa infinita: a experiência-limite", Maurice Blanchot define o cotidiano a partir de sua impossibilidade: o cotidiano não se deixa apanhar, ele sempre nos escapa. Para o autor, o cotidiano pertence à categoria do insignificante, e é por isso, sem verdade, sem realidade, sem segredo. Mas, de um modo paradoxal, o cotidiano é ao mesmo tempo o lugar de toda significação possível. Sob essa lógica, o homem está ao mesmo tempo mergulhado no cotidiano e dele privado. "É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa) sob a espécie de extraordinário" (BLANCHO. 2007: 237). O cotidiano seria então, simultaneamente, o desapercebido e o estranho, a familiaridade que se perde no ato do extraordinário. Mas aqui, é importante frizar, o ordinário de cada dia não é definido por contraste com um extraordinário que a ele se opõe, de modo que não há, no cotidiano definido por Blanchot, uma espera por um momento maravilhoso.

Ainda seguindo a definição de Blanchot, podemos dizer que vivemos atualmente em um estado angustiado que nos leva a buscar o conhecimento do cotidiano cada vez mais no presente imediato, “viver ao corrente de tudo o que se passa no momento em que se passa” (BLANCHOT. 2007:239). E essa frustrada tentativa de recapturar o cotidiano ao nível do cotidiano, apenas o enfraquece e o transforma em puro espetáculo e descrição. O cotidiano se define então por um deslizamento, por um movimento contínuo e permanente, no nível da duração, no qual sempre estamos imersos, ao mesmo tempo em

[4] Movimento da fotografia que visava um olhar documental baseado nas estratégias da straight photography. Ver: FRIZOT, M. A new history of photography. Flamarion, 2009.

não o alcançamos. Essa operação simultânea de movimento e permanência nos torna incapazes de decidir se o cotidiano é o que nos falta ou se é o temos em excesso.

A relação que Blanchot estabelece entre a rua e o cotidiano é fundamental aqui para explicitar a experiência do homem ordinário nas cidades. “Foram necessários esses admiráveis desertos que são as cidades mundiais para que a experiência do cotidiano pudesse nos alcançar. O cotidiano não está no calor de nossos lares, não está nos escritórios, nem nas igrejas, nem tampouco nas bibliotecas ou nos museus. Está – se estiver em algum lugar - na rua” (BLANCHOT. 2007: 242/243). Há uma forte relação entre a rua e o anonimato que faz do passante sempre um desconhecido. São visíveis-invisíveis, sem nome, sem identidade, sem sujeito.

Na perspectiva de Agnes Heller, de todas as esferas da realidade, a vida cotidiana é a que mais se presta à alienação. Os procedimentos cotidianos não demandam todas as energias do sujeito para decidir sobre cada situação com a qual se defronta, mas exige procedimentos rápidos e ações automáticas, fazendo do cotidiano uma esfera necessariamente alienante. Na heterogeneidade das atividades cotidianas, não há necessidade de uma individualidade unitária; "o homem devorado por e em seus 'papéis' pode orientar-se na cotidianidade através do simples cumprimento adequado desses papéis" (HELLER. 2008: 57).

A concepção de cotidiano que admite o comportamento e as formas de pensamento de uma sociedade como resultado de uma estrutura determinante é relativizada por Agnes Heller ao compreender a possibilidade de uma experiência cotidiana que reaproxima ser e essência. Nesse caso, as atividades cotidianas seriam alienadas na proporção da alienação produzida pela estrutura econômica. Para a autora, a arte e a ciência seriam as formas de elevação da vida cotidiana que permitiriam o rompimento da tendência do pensamento cotidiano orientado para o EU. "A arte realiza tal processo porque, graças à sua essência, é autoconsciência e memória da humanidade; a ciência da sociedade, na medida em que desantropocentriza (...)" (HELLER. 2008: 43)[5].

[5] Sabemos que nem mesmo a arte pode ser separada da vida cotidiana, principalmente, se nos referimos à arte moderna.

Para além do marxismo desenvolvido por Agnes Heller, o que nos interessa nessa análise é a noção de cotidiano que permite uma margem de movimento dentro da própria estrutura social, e possibilita ao indivíduo escapar da alienação. Essa seria então a ambigüidade da vida cotidiana que nos interessa: simultaneamente repetitiva e inesperada. Buscamos pensar as possibilidades de experiência estética através das imagens do cotidiano na contemporaneidade, tendo em vista necessidade de estar imerso no fluxo cotidiano para, de modo paradoxal, encontrar a possibilidade de abertura para uma Experiência[6].

Fotografia e Cotidiano

A fotografia desempenhou papel fundamental na representação do cotidiano, transformando os modos de ver e de experienciar as imagens. Para uma reflexão sobre as atuais estéticas do cotidiano, é preciso rever a relação entre cotidiano e fotografia ao longo da modernidade. Sabemos que o gosto pelo comum é marca da modernidade, tendo em vista seu forte interesse pelo cotidiano e pelo homem ordinário, e guarda fortes ambigüidades em relação ao conceito de realismo. "O realismo estético na fotografia, no cinema, na literatura e nos meios de comunicação se tornou um senso comum que permeou a percepção do cotidiano ao longo da modernidade. É preciso, portanto, colocar em questão a própria noção de realismo estético" (JAGUARIBE. 2007: 34)

Muito se diz a respeito do ganho de realismo inaugurado pela imagem fotográfica, do realismo técnico e perceptivo que a tornou um estatuto de presença e documento incontestável da Verdade. Tais concepções acerca da natureza da imagem fotográfica estão baseadas em seus aspectos icônicos e indiciais e, portanto, sobre um real previamente instituído, pronto para ser surpreendido e capturado pelo aparelho. Ao enfatizar as suas características miméticas, diversos autores pensaram a fotografia a partir do “efeito do real” provocado no espectador, demonstrando sua familiaridade com o mundo cotidiano.

[6] A relação entre cotidiano e experiência estética é fundamental na obra de John Dewey. Ver: DEWEY, John. *Art as experience.* Londres: Perigee, 2005.

É comum encontrarmos, ao longo do século XX, propostas que apontam para uma habitual distinção entre fotografia documental e fotografia experimental, ou entre realismo e abstração. Os discursos mais formais caracterizam a vertente documental aquela que acentua a importância do referente e do aparelho, e a fotografia experimental aquela que prioriza a interferência de uma subjetividade do fotógrafo, no sentido de apostar no uso criativo das técnicas e linguagens. É comum também dizer que essa polarização promoveu por um lado a chamada "fotografia-direta", e por outro lado os experimentalismos vanguardistas. No entanto, chamamos a atenção para o fato de que, ao longo da história, essa polarização encobriu, e continua encobrindo, importantes questões para a fotografia, principalmente no que se refere à relação entre fotografia e realidade.

O papel das vanguardas artísticas foi, segundo Bruno Latour, definitivo no enfrentamento com o que o autor chama de projeto moderno oficial, alimentando a polarização de discursos e propostas. O século XX foi o cenário do surgimento de uma grande variedade de discursos afirmativos sobre o caráter analógico da imagem fotográfica, ao mesmo tempo em que surgem diversos discursos de oposição em relação à função de representação mimética da fotografia que caracterizaram as diferentes correntes modernistas, estas inaugurando linguagens e reflexões das quais a arte contemporânea é herdeira sob muitos aspectos. De modo geral, as experimentações com os dispositivos realistas desafiaram todo um conjunto de hierarquias e limites que governavam a identidade e a natureza do trabalho de arte de cada época, assim como sua função, sua relação com o público e seu lugar de apresentação.

Com a hibridização dos meios (cinema, fotografia, vídeo) e a aproximação entre a arte clássica e a cultura de massa, as fronteiras entre a “alta” e “baixa” arte são redimensionadas, "dessa forma, temas cotidianos, que anteriormente não teriam importância alguma no meio artístico, passaram a figurar em museus e exposições. A vida ordinária ganhou, na contemporaneidade, uma importância incomum no mundo das artes." (SOLOMON-GODEAU. 1991: 75). No entanto, a incorporação de temas e estéticas do cotidiano nas obras mais recentes não indica necessariamente uma intenção

de fazer a arte parecer realista. Os artifícios utilizados por diversos artistas indicam modalidades de problematização dos limites do real e do ficcional.

Uma das imagens mais conhecidas de Jeff Wall, *Mimic* (1982), pode ser analisada a partir de alguns dos principais aspectos do que seria uma estética do cotidiano na contemporaneidade. É uma imagem que desafia algumas das principais características da fotografia realista ao mesmo tempo em que se insere em uma das mais tradicionais correntes da fotografia-direta: *a street photography*.

Representantes desse gênero fotográfico, Cartier-Bresson, Robert Frank, Walker Evans, Garry Winogrand, entre outros, valorizavam o passeio pelas ruas da cidade, as multidões e as conferências políticas, sempre dotados de um olhar direto em busca da verdade. Para esses fotógrafos, o investimento na busca por um olhar documental resultava no ocultamento da câmera fotográfica e na captura de momentos absolutamente decisivos. O resultado era uma cena na qual os personagens pareciam alheios a presença do fotógrafo e o instante de beleza incontestável.

Segundo Russel Ferguson[7], a imagem de Jeff Wall parece boa demais para ser verdadeira. Para o crítico, os momentos captados por Jeff Wall não sugerem um momento brilhante de um flagrante documental, mas um cenário deliberado, uma montagem na busca de uma imagem perfeita. No entanto, o desconforto apresentado pela imagem permite ao observador compreender que a cena não é autêntica no sentido tradicional da *street photography* ao mesmo tempo em que indica uma possível verdade, "uma dupla consciência não permitida pelo documentarismo direto"[8] (FERGUSON apud FRIED. 2008: 237).

[7] FERGUSON apud FRIED. 2008: 237
[8] "a doublé consciouness unavailable to straight documentary". (FERGUSON apud FRIED. 2008: 237). Tradução da autora.

Jeff Wall, *Mimic*, 1982

Mimic revela uma cena de um jovem asiático andando na rua ao lado de um casal tipicamente americano, no momento exato em que este faz um quase imperceptível gesto com o dedo, indicando todo o seu desprezo pelo imigrante. Há uma relação imediata entre a cena retratada e as questões sociais da década de oitenta sobre os estrangeiros e seus direitos. A rua foi o cenário escolhido para apresentar a questão e o pré-conceito a partir do gesto que ao mesmo tempo copia o formato dos olhos do homem asiático e o despreza publicamente em um movimento que parece automático.

O trabalho é apresentado em um *light-box* de aproximadamente 2 metros de largura, magnificando extraordinariamente o micro-gesto do cidadão flagrado na fotografia. A representação do cotidiano associado ao "quase documentário"[9] cria uma situação de indecidibilidade que não pode ser classificado de acordo com os modelos tradicionais de documentarismo e de ficção.

Trata-se de uma imagem do cotidiano que se complexifica a partir da representação do real através da fotografia e das impossibilidades de presentificação do cotidiano. Não se

[9] Termo utilizado por Michael Fried – *near documentary* - para definir um tipo de produção que está entre a ficção e o documental.

trata de simplesmente definir a imagem como uma ficção ou como verdade, tais classificações não estão em jogo nessa imagem, mas da possibilidade de uma experiência estética que se dá na essência do próprio cotidiano das ruas, nos atos mais ordinários, mais automatizados, mais imperceptíveis.

Jeff Wall. *Stumbling Block*, 1991

Stumbling Block é o primeiro trabalho de Jeff Wall realizado a partir de fotografias e tecnologias digitais. Em uma visada superficial, nos defrontamos com uma cena banal de uma queda em uma rua qualquer de uma grande cidade. Mas, em um segundo momento, observa-se que a cena não é tão familiar quanto parecia. Uma mulher parece tropeçar em um homem deitado na rua vestido com uma roupa de jogador de *hockey*, enquanto dois outros personagens também sentados no chão parecem alheios a toda a cena. Um único personagem volta-se para olhar o acontecimento sem demonstrar qualquer surpresa. Há um misto de familiar e estranho, de comum e extraordinário que coloca o observador em um lugar indefinido.

A cena é montada com ajuda de softwares, e integra uma série de trabalhos apresentados em *light-boxes* caracterizados por uma espécie de cotidiano estranho. Cada elemento é fotografo separadamente e depois reunido para formar uma cena única. Aqui, a sensação de estranhamento é muito forte. Todos estão alheios a qualquer acontecimento, inclusive aqueles que fazem parte direta da queda. Um homem que

parece um empresário está sentado no chão absorvido em seus pensamentos. Toda a dinâmica parece forçada, fictícia, fora do comum, ao mesmo tempo em que remete a todo um histórico de captura e flagrantes do cotidiano das ruas da cidade.

O trabalho de Philip-Lorca diCorsia também pode ser inserido nesse contexto que mistura estados de absorção e distração nas ruas da cidade. Mas, diferente das técnicas utilizads por Jeff Wall, diCorsia monta a câmera na rua, onde todos podem vê-lo, e aguarda momentos adequados para o *click*. Em *New York*, a imagem mostra passantes distraídos, absorvidos em suas ações e alheios a sua presença como fotógrafo. Com *flashes* automáticos e foto-células, diCorsia consegue momentos chaves do cotidiano da cidade.

Philip-Lorca diCorsia. *New York*, 1993

A proximidade entre o fotógrafo e a cena indica o nível de absorção das pessoas. Ninguém olha a câmera, todos mantém seus percursos. A mulher cega no centro da imagem, iluminada por uma luz artificial, levando a cabeça ao céu, enquanto um homem à direta do quadro diz algo no microfone, provavelmente um pastor em sua pregação diária. Em uma atitude de interiorização, o homem em primeiro plano caminha com as mãos unidas, enquanto outros dois homens à esquerda apenas observam a cena.

Alguém fala ao telefone, atitude de presença ausente que confirma os estados de absorção, de visíveis-invisíveis, no cotidiano da cidade.

Ao contrário de Jeff Wall, a cena apresentado por diCorsia não foi montada, planejada nem ensaiada, o que torna seu processo de realização ainda mais problemático. É como se os passantes inconscientemente fizessem a pose certa para a fotografia, "como surpreendidos em um momento do teatro do inconsciente" (STEVENS apud FRIED. 2008: 256). Sua estratégia é montar o equipamento e esperar pelos momentos perfeitos, pelas poses espontâneas do teatro do cidadão comum.

Conclusão

Pensar a experiência estética nas imagens do cotidiano hoje implica em perguntar pelas estratégias de visibilidade que tornam o real visível. Nesse contexto, apresentam-se estratégias que nos permitem pensar em uma realidade que já não se dá a surpreender, um cotidiano inacessível a não ser sob a forma de uma imagem que promove ao mesmo tempo a experiência do estranhamento e um efeito de realidade. A ambigüidade dessas imagens sugere uma situação de máximo controle onde o objetivo é a impressão de descontrole (BRUNO, F.2005: 7), uma ambígua naturalidade.

A partir da observação das imagens de Jeff Wall e Philip-Lorca diCorsia, supomos que os dispositivos normalmente associados à representação realista podem ser compreendidos como estratégias de produção de realidades miscigenadas, indiscerníveis e inapreensíveis de outra forma, um modo de apresentação do real mais do que uma captura transparente ou um decalque da realidade. De modo inicial, vemos essas obras como sintomas de uma nova modalidade de representação do real através de dispositivos que funcionam como resistências aos processos de institucionalização que recobrem o campo das artes e das mídias. Sabemos que a história das resistências não é nova e que essas relações também não são inéditas. Mas, o que está em jogo hoje parece ser de outra natureza que não a do enfrentamento pela via da oposição ou da desconstrução, como vimos nas vanguardas modernistas, mas o privilégio dos híbridos,

que deixam de ocupar o lugar das sobras de um programa moderno, para se tornarem os principais personagens legitimadores de uma arte do contemporâneo.

Privilegiamos aqui imagens que apresentam narrativas do cotidiano – pequenas, fragmentadas ou inacabadas – e /ou imagens cotidianas - ordinárias, situações comuns que aparentemente não têm nada a dizer. São imagens que parecem orientadas para o acaso e para o estranho, transitando no limiar entre o controle e o descontrole, a familiaridade e a estranheza. Trata-se de identificar através de uma lógica representacional perturbada, descontruída ou tensionada, os elementos de uma experiência contemporânea de real com as imagens. A partir de trabalhos de artistas questionamos não apenas os modos de representação que a imagem indica, mas que sujeitos ela produz, que processos de subjetivação põe em marcha. (LUZ. 2010:8), qual a possibilidade experiência estética a partir do cotidiano por eles apresentado.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. ***"A fala cotidiana".*** *In:* **A conversa infinita 2: A experiência-limite**. *São Paulo: Escuta, 2007.*

BRUNO, F e PEDRO,R. "Entre Aparecer e ser: tecnologia, espetáculo e subjetividade Contemporânea". Revista Famecos, 2005.

CASETTI, Francesco. **Les théories du cinéma depuis 1945**. Paris: Nathan/VUEF, 2003.

CERTEAU, Michel de Certeau. **A invenção do cotidiano.** Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

_____. **A invenção do cotidiano, vol2: morar, cozinhar**

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perceptions*

DEWEY, John. *Art as experience.* Londres: Perigee, 2005.

LOPES, Denilson. **A delicadeza: Estética, experiência e paisagens.** Brasílica: UNB/Finatec, 2007.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem – entre a natureza e o artifício**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

FOUCAULT, M. **Dits et Écrits, 1954-1988 – vol 4.** Paris, Gallimard, 1994.

FOSTER, Hal. **The return of the real: the avant-garde at the end of the century**. Cambridge: MIT Press, 1996.

FRIED, M. **Why Photography matters as art as never before?** Londres: Yale, 2008.

FRIZOT, M. **A new history of photography**. Flamarion, 2009

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história.** São Paulo: Paz e terra, 2008.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Amadora: Macula, 1990.

LUZ, R. "o que se vê e o que é visto" (catálogo da exposição). Rio de Janeiro:Contra-capa, 2010.

SOLOMON-GODEAU. **Photography after art photography**.