

Cotidiano e experiência na fotografia contemporânea

Victa de Carvalho

RESUMO

No contexto atual das instalações fotográficas, é marcante o investimento de alguns artistas na renovação de linguagens e estéticas que apostam no cotidiano como estratégia de experiência. Em meio a uma superprodução de imagens do dia-a-dia das grandes cidades, de numerosas cenas corriqueiras e banais recentemente apresentadas em instituições de artes, as condições para uma experiência estética parecem, a princípio, tão precárias quanto a chance de “uma experiência” na vida ordinária. O objetivo desse artigo é analisar as relações entre cotidiano e experiência a partir dos trabalhos de Jeff Wall e Philip-Lorca diCorsia, tendo em vista os desafios da fotografia na arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia contemporânea. Experiência. Cotidiano.

1 Introdução

Sob diferentes perspectivas, o conceito de experiência vem sendo discutido ao longo de toda a história da filosofia e da história da arte. Não foram poucos os autores que se dedicaram a pensar a perda, ou mesmo a destruição da experiência a partir das transformações operadas na Modernidade do século XIX. De modo semelhante, não são poucos os teóricos que apontam para uma perda da capacidade de produzir ou ter uma experiência na atualidade. São recorrentes os discursos que definem o contemporâneo a partir de uma impossibilidade para traduzir os eventos do dia-a-dia em experiência, tornando o cotidiano uma vivência insuportável. Mergulhado em uma lógica de vida intolerável, o homem contemporâneo, segundo Agamben, está também expropriado de sua experiência, e já não é preciso nenhuma catástrofe ou acontecimento extraordinário para consumir tal impossibilidade, “[...] a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente [...]” (AGAMBEN, 2008, p. 141).

No contexto atual das artes, é marcante o investimento dos artistas na renovação de linguagens e estéticas que apostam no cotidiano como estratégia de experiência. Em meio a uma superprodução de imagens do comum e do banal, as possibilidades de experiência estética através das instalações parecem, a princípio, tão precárias quanto a chance de “uma experiência” na vida ordinária. Se a Modernidade marca o gosto pela realidade cotidiana pelo banal, devemos nos perguntar o que está em jogo hoje quando percebemos um renovado interesse pelas imagens do cotidiano no campo das artes.

A partir dos anos 1980, o interesse pelo cotidiano é intensificado e cenas banais da vida diária passam a integrar de modo significativo diversos trabalhos fotográficos apresentados em museus e galerias de todo o mundo. Artistas como Jeff Wall, Florence Paradeis, Phillip-Lorca diCorsia, Hiroshi Sugimoto, Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky, Luc Delahaye, Rineke Dijkstra, Patrick Faigenbaum, Candida Höfer, Beat Streuli, James Welling voltam-se para o cotidiano de diferentes maneiras, visando um deslocamento, uma brecha na banalidade de nossos condicionamentos diários. O modo como o cotidiano é apresentado em muitas dessas 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 possibilidades de experiência a partir das imagens do cotidiano no campo da arte.

Cada um a seu modo, os artistas aqui mencionados partem de questionamentos sobre os limites da representação do real e

do cotidiano visível através da fotografia. São trabalhos que se apropriam da realidade e de certo discurso de representação do cotidiano, para transformá-lo. Os resultados são imagens incertas (ou certas demais) a partir das quais somos convidados a uma experiência que encontra suas condições de possibilidade em um jogo que confronta o habitual, o reconhecível e a possibilidade do novo. A tensão entre experiência e cotidiano parece ser a tônica dessas obras que reinventam o dispositivo fotográfico convencional, bem como os papéis historicamente associados aos observadores e às imagens. O cotidiano na fotografia contemporânea nos força a repensar o papel do próprio dispositivo fotográfico e sua relação com o real na contemporaneidade.

Diferente dos documentaristas tradicionais, esses artistas constroem realidades cada vez mais complexas, sem limites precisos entre real e ficcional, sujeito e objeto, público e privado, vivo e morto, reinvestindo o cotidiano de novas virtualidades. Ao interrogar profundamente o estatuto da representação na arte contemporânea, destacamos os trabalhos que nos mostram, de modo paradoxal, uma impossibilidade e uma possibilidade de experiência exatamente onde ela já estaria perdida: no cotidiano.

A aproximação conceitual entre cotidiano e experiência vem sendo desenvolvida por diversos teóricos, dentre os quais destacamos John Dewey, Martin Seel e Hans Ulrich Gumbrecht, abrindo espaço para novas reflexões sobre a estética na atualidade. Para esses teóricos, não se trata de uma retomada da experiência estética segundo as filosofias kantianas em busca do belo, nem de uma busca pela verdade revelada unicamente através da arte. A experiência estética vem sendo discutida através das práticas da vida ordinária, sejam como “pequenas crises” que se opõem ao fluxo de nossa experiência cotidiana (GUMBRECHT, 2006, p. 51), ou como “atos expressivos”, resultantes de uma demanda – obstáculo e desafios – que força a interação do indivíduo com o ambiente (DEWEY, 2005, p. 61).

Tendo em vista a necessidade de revisão da noção de experiência no campo da estética, interessa-nos pensar de que modo os trabalhos aqui apresentados intensificam o diálogo atual sobre o modo como o cotidiano vem sendo problematizado pela fotografia na atualidade. O objetivo deste artigo é rever as relações entre cotidiano e experiência a partir dos trabalhos fotográficos de Jeff Wall e Philip-Lorca diCorsia para pensar de que modo essas imagens podem refletir alguns dos desafios de nossa experiência contemporânea na arte.

Para esta análise, privilegiaremos as imagens que partilham do cotidiano das ruas das cidades como lugar possível para uma experiência. A rua como espaço público torna-se aqui emblema das relações estabelecidas no dia-a-dia, como um mecanismo

que autentica os discursos de verossimilhança entre imagem e mundo. A relação entre a rua e o cotidiano foi e continua sendo fundamental para explicitar a experiência do homem ordinário nas grandes cidades. “Foram necessários esses admiráveis desertos que são as cidades mundiais para que a experiência do cotidiano pudesse nos alcançar.” (BLANCHOT, 2007, p. 242-243). Junto a Blanchot, identificamos uma forte relação entre a rua e o anonimato que faz do passante sempre um desconhecido, sem nome, sem identidade, sem sujeito.

Embora a relação entre a chamada *streetphotography*¹ e o cotidiano seja parte fundamental da história da fotografia e de suas diversas possibilidades de exploração do real, é preciso lembrar que o movimento que caracterizou a fotografia de rua ao longo do século XX voltava-se para a documentação da realidade da cidade e não, como acreditamos, ser um dos pontos centrais de reflexão dos trabalhos mais recentes, para uma discussão sobre a possibilidade de experiência estética a partir das imagens fotográficas que privilegiam o cotidiano na cidade. Há aqui uma aposta inicial de que as imagens de Jeff Wall e Philip-Lorca diCorsia escapam dos discursos de verdade geralmente associados a *streetphotography*, e retomam alguns problemas relativos ao próprio dispositivo fotográfico empregado pelos artistas. Para isso, é necessário ver o cotidiano como o lugar possível da experiência estética, para então pensá-lo na sua relação com a fotografia na atualidade.

2 Fotografia e cotidiano

A fotografia desempenhou, desde o seu surgimento no século XIX, um papel fundamental na representação do cotidiano, transformando os modos de ver e de experienciar as imagens e o mundo. Sua rápida aceitação no campo da ciência a tornou instrumento de um importante processo de desvelamento do mundo, fornecendo ao sujeito daquela época novas imagens de realidades até então invisíveis. A industrialização e a popularização da técnica aproximaram a fotografia do cidadão comum, e fez das imagens fotográficas parte da vida cotidiana através dos panoramas fotográficos, dos *carte-de-visite* e dos álbuns de família. Inventada em um contexto em que o cotidiano se desenvolvia como gênero literário e artístico, a fotografia rivalizou com o regime das artes, sempre tencionada por seus aspectos intrínsecos capazes de poderosos deslocamentos, abrindo-se a novas reflexões sobre indexicalidade, temporalidade, reprodutibilidade e intertextualidade².

Se a variedade de linguagens e usos da fotografia foi responsável pela multiplicação de suas funções em diferentes campos de atuação, é preciso rever a relação entre cotidiano e fotografia ao

¹ Movimento da fotografia que visava um olhar documental baseado nas estratégias da *straightphotography*. Ver: FRIZOT, M. **A New history of photography**. London: Konemann, 1999.

² Ver: FATORELLI, A. Fotografia contemporânea: corpo, percepção e imagem. **Contemporânea**: revista de comunicação e cultura contemporâneas, Salvador, v.8, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/viewArticle/3702>>

longo da modernidade, para distinguir os modelos e os questionamentos que implicaram na transformação dos parâmetros da representação e das artes a partir de então. 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 suas características miméticas, alguns dos mais importantes teóricos da imagempensaram a fotografia a partir do “efeito do real” provocado no espectador, demonstrando sua familiaridade com o mundo cotidiano.

Sua entrada para o *hall* das artes implicou num audacioso processo de busca por suas características essenciais, bem como no desenvolvimento de um discurso crítico para consolidar seu espaço no campo da arte. É conhecido o trabalho empreendido por Alfred Stieglitz para definir temas, técnicas e linguagens visando à consolidação de uma arte fotográfica através das regras de uma “fotografia-direta”³. Mas é preciso reconhecer a limitação de seu projeto que limitava, de certa forma, as possibilidades criativas da fotografia que desde o seu surgimento já apontavam para processos de hibridização com outras artes e com outros campos.

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, voltamos nossa 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 (FATORELLI, 2003, p. 31-32).

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, os quais caracterizaram as diferentes correntes modernistas, inaugurando linguagens e reflexões das quais a arte contemporânea é herdeira sob muitos aspectos. De modo geral, as experimentações com os dispositivos realistas desafiam todo um

■
³ O trabalho de demarcação dos critérios de uma fotografia artística elaborado por Stieglitz aponta a complexidade de sua tarefa. “Em confronto com as fronteiras externas, a fotografia moderna pretende-se pura e auto-referida, ao passo que, na relação com as fronteiras internas ao meio ela se define como prática especial, nem estritamente documental, nem meramente amadora – um lugar de contato, simultaneamente restritivo e expansivo, figurativo e abstrato, direto e alusivo.” (FATORELLI, 2003, p. 92-93)

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, algumas fronteiras institucionais 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, p. 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, mas a abertura para um jogo a partir do qual a experiência se aproxima da vida cotidiana.

O dispositivo fotográfico⁴ vem sendo explorado pelos artistas contemporâneos 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 fuga⁵ capazes de novas possibilidades de experiências. Através das propostas desses artistas, mergulhamos numa virtualidade onde as imagens fabricadas tornam-se híbridosa partir dos quais somos forçados a redimensionar valores estéticos não em vista do reconhecimento dos gestos diários, 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. Ao perturbarem os modelos clássicos que consideram a representação como espelho, síntese e instrumento (CASSETTI, 2003, p. 192), ao problematizarem o realismo da representação pura, ao fraturarem as lógicas convencionais de seus dispositivos, novos papéis são atribuídos às imagens e aos observadores. De diferentes maneiras, os dispositivos implicados nessas obras funcionam como ativadores de novas modalidades de experiências.

Se o dispositivo fotográfico foi pensado ao longo da Modernidade a partir de uma lógica determinante de apreensão da realidade, uma lógica indicial e icônica, objetivando apresentar e denunciar as condições de vida, a fotografia contemporânea parece escapar dessas premissas vinculadas a uma lógica da verdade e do referente e aponta para novas formas de apresentação do real. São novas imagens realistas, impuras, indiscerníveis que se constroem sobre a premissa de um real impossível de ser apreendido de outro modo. São realidades paradoxais e indiscerníveis, fora de uma lógica temporal linear e sucessiva, que embaralham noções

⁴ 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 (1996b). Ver também: Carvalho, 2008.

⁵ As linhas de fuga de um dispositivo são as linhas de criação, de invenção. (DELEUZE, 1996b).

convencionais, criando proposições que miscigenam realismo e estranhamento cada vez mais difíceis de serem nomeadas ou classificadas.

3 O Cotidiano na fotografia contemporânea

Para essa proposta, privilegiamos as 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, desconstruída ou tensionada, os elementos de uma experiência contemporânea com as imagens fotográficas no campo das artes.

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 *streetphotography*.

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 instantes absolutamente decisivos nos quais era possível ver sempre a presença do instantâneo. O resultado era uma cena na qual os personagens pareciam alheios à presença do fotógrafo e o instante de beleza incontestável.

Mimic revela o exato momento em que um jovem casal manifesta o seu desprezo por um imigrante asiático durante um passeio pela rua da cidade. Através de um gesto quase imperceptível com o dedo para imitar o formato dos olhos do passageiro, o homem, de mãos dadas com sua mulher, explicita o seu preconceito e escarnece do imigrante. Sem dúvida, é possível estabelecer uma forte relação entre a cena retratada por Jeff Wall e as questões sociais da década de oitenta sobre os estrangeiros e seus direitos nos Estados Unidos, como nos lembra Michael Fried em sua análise sobre esta imagem (FRIED, 2008, p. 237), tornando a estratégia de aproximação entre estética e política ainda mais evidente.

Figura 1- Jeff Wall - Mimic (1982)



A rua foi o cenário escolhido pelo artista para apresentar a ação e o desprezo público em um movimento que parece automático. A relação entre a rua e o cotidiano é fundamental para explicitar a experiência do homem ordinário nas cidades. Historicamente, a rua foi o lugar privilegiado do observador moderno, que por meio de suas andanças, apreende e percebe diariamente a vida urbana. Associadas à modernidade urbana, estão as inúmeras teses sobre a automatização da vida cotidiana e a perda da capacidade de ter experiências. Nesse novo espaço habitado pelas multidões, pelas velocidades, pelo comércio e pelas imagens, a fotografia moderna encontrou um de seus maiores campos de atuação. Mas, se a rua foi o lugar, por excelência da *flânerie* e da busca pela experiência do sujeito moderno, a fotografia não deixou de atuar, de variadas formas ao longo de sua história, na impressão e na captura de instantes e flagrantes desse cotidiano.

O trabalho de Jeff Wall é apresentado em um *light-box* de aproximadamente 2 metros de largura, magnificando e potencializando não apenas o gesto do cidadão flagrado pela fotografia, mas o efeito de verdade da cena. No entanto, ao mesmo tempo em que a imagem nos convida a uma crença no flagrante e a verdade da representação fotográfica, toda a dinâmica da cena parece forçada, fictícia, fora do comum. É um instante fabricado que remete a todo um histórico de capturas e flagrantes do cotidiano das ruas da cidade. Há um misto de familiar e estranho, de

comum e extraordinário que desloca o observador de seu lugar convencional e o insere em um contexto inusitado.

Segundo a crítica de Russel Ferguson⁶, 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 *streetphotography* ao mesmo tempo em que indica uma possível verdade, “[...] uma dupla consciência não permitida pelo documentalismo direto.”⁷ (FERGUSON *apud* FRIED, 2008, p. 237, tradução nossa).

Trata-se de uma imagem do cotidiano que se complexifica a partir da dinâmica de representação do real pela fotografia e da impossibilidade de presentificação do cotidiano. “O cotidiano escapa”⁸ define Blanchot para afirmar a nossa incapacidade de decidir se o cotidiano é o que temos em excesso ou o que nos falta. Não se trata de simplesmente definir a imagem como uma ficção ou como verdade. Tais classificações não estão em jogo nessa imagem. Trata-se da possibilidade de uma experiência estética que se dá na essência do próprio cotidiano das ruas, nos atos mais ordinários, mais automatizados, mais imperceptíveis. A representação do cotidiano associado ao “quase documentário”⁹ cria uma situação de indecidibilidade que não pode ser classificada de acordo com os modelos tradicionais de documentalismo e de ficção.

O trabalho de Philip-Lorca diCorsia também pode ser inserido nesse contexto de indecidibilidades entre verdade e ficção, natural e artificial, misturando estados de absorção e distração nas ruas da cidade. Ao contrário das montagens elaboradas por Jeff Wall, diCorsia, em um de seus trabalhos¹⁰, monta a sua câmera na rua, onde todos podem vê-lo, e aguarda os momentos adequados para o *click*. Seus projetos apostam inicialmente em uma espontaneidade do cotidiano, que se revela nas imagens em que os personagens ignoram a presença do fotógrafo e de seus *flashes*.

Em *New York*, a imagem mostra passantes distraídos, absorvidos em suas ações e alheios à presença do fotógrafo e a seu equipamento montado na cena pública. Com *flashes* automáticos e foto-células, diCorsia imprime momentos marcantes do cotidiano da cidade.

É curioso o fato de que o fotógrafo não tenha despertado a atenção das pessoas na rua.

Seguindo a análise feita por Michael Fried, a proximidade entre o fotógrafo e a cena indica o nível de absorção das pessoas. Ninguém olha a câmera, todos mantêm seus percursos assumindo

⁶ FERGUSON *apud* FRIED, p. 237, 2008.

⁷ No original: “a doubleconsciousness unavailable to straight documentary.” (FERGUSON *apud* FRIED, 2008, p. 237).

⁸ BLANCHOT. “A fala cotidiana” *In: A Conversa Infinita: a experiência-limite*. São Paulo. Escuta, 2007, p. 239.

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

¹⁰ Philip-Lorca di Corsia utiliza diferentes táticas para produzir suas fotografias. Na série “Heads”, o artista esconde seu equipamento e fotografa as pessoas na rua sem que elas saibam. Em outra série, os personagens posam para o fotógrafo em situações cotidianas. Mesmo fazendo variar a abordagem, di Corsia continua apostando na performance do próprio real. Ver: FRIED, M. *Why Photography matters as art as never before?* Londres: Yale, 2008.

a presença do fotógrafo como parte da cena urbana. Ninguém se esconde ou posa para a fotografia. A mulher cega no centro da imagem, iluminada por uma luz artificial, levanta a cabeça ao céu, enquanto um homem à direita do quadro diz algo no microfone, num gesto que remete à pregação diária de um religioso. Em uma atitude de interiorização, o homem em primeiro plano caminha com as mãos unidas, enquanto outro homem, à esquerda, apenas observa a cena. Na cabine telefônica, um homem fala ao telefone, atitude de presença-ausente que confirma os estados de absorção (FRIED, 2008, p. 255-256), de visíveis-invisíveis (BLANCHOT, 2007, p. 243), no cotidiano da cidade.

Figura 2 - Philip-Lorca diCorsia - New York (1993)



As imagens de diCorsia transitam em um limiar entre a familiaridade e a estranheza. O contexto é familiar, cotidiano, corriqueiro, no entanto torna-se profundamente deslocado do seu contexto, dotado de uma inquietante irrealidade intensificada pelos efeitos de uma iluminação que não esconde sua artificialidade. Toda a cena colabora para a criação de uma ambiguidade: apesar do forte efeito de real de suas imagens fotográficas, elas nos causam uma inexplicável sensação de estranhamento. As figuras solitárias em *New York* parecem absorvidas em reflexão e, portanto, não conscientes da presença de nenhum observador. Percebemos uma abordagem visual com forte ressonância cinematográfica, e com um forte efeito *voyeurístico* causado pelas estratégias do dispositivo elaborado pelo artista. As imagens construídas de diCorsia nos levam a um distanciamento, uma operação de estranhamento que nos transformam em observadores invisíveis, *voyeurs*.

Ao contrário de Jeff Wall, a cena apresentada por diCorsia não foi montada, planejada nem ensaiada, o que torna seu processo de realização ainda mais problemático. Há aqui uma aposta de que os passantes, inconscientemente, fazem a pose certa para a fotografia, “[...] como surpreendidos em um momento do teatro do inconsciente” (STEVENS *apud* FRIED, 2008, p. 256). A estratégia empregada pelo fotógrafo é montar o equipamento e esperar pelos momentos almejados, pelo gesto do cidadão comum, pelo teatro do cotidiano.

Ainda que essa estratégia possa inicialmente nos levar, na história da fotografia, ao famoso “instante decisivo” almejado por Henri Cartier-Bresson ou a trabalhos de fotógrafos como Walker Evans¹¹, que escondia a câmera com o objetivo de capturar a verdade e a espontaneidade do momento, o trabalho de diCorsia parece caminhar em outra direção. O artista nos oferece uma fotografia que é tanto um documento quanto uma ficção, criando um lugar de indiscernibilidades onde ficção e realidade já não podem ser separadas. São imagens que, por um lado, apontam para anaturalização do gesto do fotógrafo no cenário contemporâneo da cidade e, por outro lado, indicam a teatralização do gesto cotidiano do cidadão que caminha pelas ruas, gesto que já não é pensado em vista de critérios como naturalidade ou verdade, mas como uma coreografia da vida urbana.

É assim que o cotidiano pode se tornar, na fotografia contemporânea, um lugar de resistência em relação aos clichês produzidos pelas imagens do dia-a-dia. O cotidiano e toda a sua banalidade apresentam-se como lugar potencial para a experiência, tendo em vista uma noção de experiência fundamentada na invenção e na ampliação do que cremos ser a nossa realidade. Essas imagens resistem porque fazem variar os dispositivos em jogo, o fotográfico e o artístico. O dispositivo fotográfico é tencionado ao limite de sua formulação hegemônica realista, enquanto o artístico é confrontado com a vida ordinária, com o banal. Aqui, as imagens se abrem ao virtual, à indeterminação que nos mantém em contato com o que ela não é: “[...] o invisível e o inaudível, o ausente e o impossível, o lembrar e o por vir.” (LUZ, 2009, p. 16).

Se, o cotidiano é o lugar por excelência do hábito, da alienação e de certa deriva que priva o sujeito, segundo alguns autores, de experiências mais intensas, é na própria experiência do ordinário onde parecem surgir as possibilidades de uma fratura, de um entre, uma fenda “[...] para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso.” (DELEUZE, 1996a, p. 261). Sob essa perspectiva, ter uma experiência seria criar uma abertura no cotidiano e reinvesti-lo de novas virtualidades, novas potencialidades, a partir das quais se reinventariam sujeito e mundo. A arte é vista aqui como umas das possibilidades de fazer surgir mundos

¹¹ Em sua conhecida série *Subway* realizada no metrô de Nova Iorque, Evans esconde a câmera para capturar a naturalidade do cidadão comum em seu trajeto diário. Ver: Walker Evans: *subwaysandstreets*. Washington, DC: NationalGalleryOfArt, 1991.

de virtualidades onde a experiência não está necessariamente subordinada a um modelo de representação, mas ao sensível que se revela na obra enquanto a obra faz variar os dispositivos e os modos de ver historicamente a eles associados. Que modalidades de experiência podem ser extraídas dessas obras em que o cotidiano é apresentando em uma dinâmica de reconhecimento e estranhamento, de multiplicidade e unidade, de hesitação e fluxo? Seria essa busca por experiências nas artes que privilegiam o cotidiano um emblema de nosso atual regime estético?

4 Considerações finais

Sabemos que a história das resistências e das variações dos dispositivos não é nova e que muitas dessas questões também não são inéditas na arte contemporânea. As histórias da fotografia, do cinema e do vídeo criaram seus próprios híbridos ao longo da Modernidade, permitindo inúmeras formas de escape em relação a um projeto moderno oficial. Trata-se aqui de repensar as estéticas do cotidiano em instalações fotográficas contemporâneas, através das propostas de alguns artistas, que de um modo paradoxal, nos apresentam a deslocamentos, a fraturas e nos proporcionam experiências criadoras de novos modos de ser e de estar nesse mundo.

Tal apropriação do cotidiano também não é novidade no campo das artes. Não é para nós desconhecida a forte participação da fotografia na construção de uma produção visual do cotidiano desde o seu nascimento e a influência que ela exerceu no campo das artes. Ao longo de todo o século XX, em particular com as vanguardas¹² artísticas dos anos 1920 e 1930, observamos um grandioso esforço na aproximação entre os campos da arte e da vida através das experimentações com o cotidiano. Sabemos ainda que nos anos 1960, a arte minimalista, radicalizou os pressupostos de uma arte que se reconhece a partir de um deslocamento do objeto para a relação¹³, e levantou a bandeira da desmaterialização do objeto artístico e da valorização da arte como uma experiência, onde o cotidiano e o banal seriam novamente privilegiados em prol de uma necessidade de presença e performance.

O fascínio pelo cotidiano apresentado pelas imagens fotográficas aqui comentadas denota a sua ambiguidade: é ao mesmo tempo fastidioso, penoso, alienante, mas também inesgotável, irrecusável, sempre inacabado. “Por seu brilho, ele separa os momentos indistintos da vida diária, suspende as nuances, interrompe as incertezas e revela-nos a verdade trágica [...]” (BLANCHOT, 2007, p. 240). Pensar a experiência estética nas imagens do cotidiano hoje implica em perguntar pelas estratégias de visibilidade que o tornam visível, e pelos dispositivos em jogo. Nesse contexto, apresentam-se estratégias que nos permitem

¹² Se a integração da arte com a vida foi a grande meta de movimentos como o dadaísmo, o surrealismo e a vanguarda russa pós-1917, é porque as vanguardas tiveram como objetivo desmontar o modelo da “instituição arte” associado à necessária autonomia da obra na sociedade vigente. (BURGUER, 2008, p. 57).

¹³ A obra como um “système relationnel”. Ver: DUGUET, p. 17, 2002.

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. São imagens que sugerem uma contínua alternância entre o máximo controle e a impressão de descontrole, criando uma situação marcada por uma ambígua naturalidade (BRUNO, 2004)¹⁴.

A partir 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.

O dispositivo fotográfico vem sendo reinventado na arte contemporânea a partir de estratégias que apontam para diferentes formas de apresentação do real. Artistas como Jeff Wall e Philip-Lorca diCorsia criam realidades paradoxais e indiscerníveis, fora de uma lógica temporal linear e sucessiva, propondo uma experiência com fotografias que nos oferecem o cotidiano das ruas da cidade. A experiência a qual nos referimos força a revisão de modelos de reconhecimento historicamente interiorizados e amplia nossas possibilidades perceptivas. São também novas possibilidades para a arte fotográfica que se reinventa em diálogo com suas próprias técnicas e estéticas.

Quotidian and experience in contemporary photography

ABSTRACT

Within the current context of photographic installations, the investment of some artists is outstanding on renovation of languages and aesthetics which count on the quotidian as a strategy of experience. Amidst an overproduction of daily-life images in large cities, of several common places and trivial scenes recently presented at art institutions, the conditions for an aesthetic experience seem, in principle, as precarious as the opportunity of "an experience" in common life. The objective of this article is to analyze the relations between quotidian and experience based on works by Jeff Wall and Philip-Lorca diCorsia taking into consideration the challenges presented by photography in contemporaneous art.

KEYWORDS: Contemporary photography. Experience. Everyday.

Cotidiano e experiencia en la fotografía contemporánea

RESUMEN

En el contexto actual de las instalaciones fotográficas, es marcante la inversión de algunos artistas en la renovación de lenguajes y estéticas que apuestan en el cotidiano como una estrategia de experiencia. En medio de una super producción de imágenes del día a día en las ciudades, de un grande número de cenas corrientes y banales en el campo de las artes, las condiciones para una experiencia estética parecen, en principio, tan precarias como la chance de “una experiencia” en la vida cotidiana. El objetivo de este artículo es analizar las relaciones entre cotidiano y experiencia a partir de los trabajos de Jeff Wall e Philip-Lorca diCorsia teniendo en cuenta los desafíos de la fotografía en la arte contemporánea.

PALABRAS-CLAVE: Fotografía. Arte contemporánea. Experiencia. Cotidiano.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem.** Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. A fala cotidiana. In: _____. **A Conversa infinita 2: a experiência-limite.** São Paulo: Escuta, 2007.
- BRUNO, F.; PEDRO, R. Entre aparecer e ser: tecnologia, espetáculo e subjetividade contemporânea. **Intexto**, Porto Alegre, v. 2, 2004. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/4080/4454>>.
- BURGER, P. **A Teoria da vanguarda.** São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- CARVALHO, Victa. **O Dispositivo na arte contemporânea: relações entre cinema, vídeo e novas mídias.** 2008. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- CASETTI, Francesco. **Les Théories du cinéma depuis 1945.** Paris: Nathan/VUEF, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1996a.
- DELEUZE, Gilles. O que é o dispositivo? In: _____. **O Mistério de Ariana.** Lisboa: Passagens, 1996b.
- DEWEY, John. **Art as experience.** Londres: Perigee, 2005.
- DUGUET, Anne-Marie. **Déjouer l'image: créations électroniques et numériques.** Nimes: CNAP, 2002.
- FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício.** Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2003.
- FRIED, M. **Why Photography matters as art as never before?** Londres: Yale, 2008.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos. **Comunicação e experiência estética.** Belo Horizonte: UFMG, p. 50-63, 2006.
- LUZ, R. **O que se vê e o que é visto [catálogo da exposição].** Rio de Janeiro: Contra-capá, 2009.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Photography after art
photography. In: WALLIS, B. **Art after Modernism:**
rethinking representation. New York: Publication Year: 1991.

Victa de Carvalho

*Doutora em Comunicação e Cultura pela
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ),
Estágio de pesquisa na Université Paris 1.
Professora Adjunta da Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
E-mail: victa.carvalho@eco.ufrj.br*