

FOTOGRAFIA, COTIDIANO E CIDADE: Entre o ver e o habitar a imagem¹

[PHOTOGRAPHY, EVERYDAY AND CITY: Between seeing and inhabiting image]

Victa de Carvalho

Resumo: Recentemente, uma nova geração de artistas voltou-se para o cotidiano das ruas das grandes metrópoles e retomou o debate sobre os nossos condicionamentos diários. De modo geral, são trabalhos que se apropriam da realidade e de um certo modo de representar o cotidiano, para transformá-lo. Com efeito, seja como repetição, hábito, deriva, espera ou performance, o cotidiano nos oferece variadas possibilidades de experiência com a imagem. Nossa proposta é observar, a partir do trabalho “Marcha” (2013), do coletivo brasileiro Cia de Foto, os diferentes modos de experimentar o cotidiano urbano na fotografia contemporânea a partir da tensão entre a impossibilidade de ver e o convite a habitar a imagem. Nossa intenção será propor relações entre o hábito, a possibilidade de habitar uma imagem e o regime háptico de visão, como estratégias de experiência com a obra.

Palavras-chave: Fotografia, cidade, háptico

Abstract: Recently, a new generation of artists turned to the everyday life of the streets of the great metropolis and took up the debate on our daily conditioning. In general, they are works that appropriate reality and a certain way of representing the everyday, to transform it. Whether as repetition, habit, drift, wait or performance, everyday offers us varied possibilities of experience with the image. Our proposal is to observe, from the work "Marcha" (2013), from the brazilian collective Cia de Foto, the different ways of experiencing urban daily life in contemporary photography based on the tension between the impossibility of seeing and an invitation to inhabit the image. Our intention is to propose relations between the habit, the possibility of inhabiting an image and the haptic regime of vision, as strategies of experience with the work of art.

Keywords: Photography, city, háptic

1. Apresentação

O interesse pelo cotidiano das ruas das cidades é retomado pela fotografia na atualidade. Diferentes fotógrafos, entre eles destacamos Beat Streuli, Paul Grahman, Jeff Wall, Philip Lorca diCorsia, Luiz Baltar, o coletivo Cia de Foto, revisitam o cotidiano das

¹ Texto apresentado ao Grupo de Trabalho Cinema, Fotografia e Audiovisual no XXVI Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo - SP, 06 a 09 de junho de 2017

principais metrópoles mundiais destacando a presença e a performance do homem ordinário nas ruas. Mas se o cotidiano das pessoas comuns nas grandes cidades foi amplamente transformado em imagens ao longo de todo o século XX, como compreender esse renovado interesse da fotografia pelo cotidiano das cidades na contemporaneidade? De que maneira o cotidiano no contexto das grandes cidades vem sendo representado por esses fotógrafos na atualidade? Como essas imagens podem nos fazer refletir sobre os principais desafios da fotografia no atual contexto das artes?

Ao compreendermos a fotografia contemporânea em diálogo direto com a Arte, notamos um expressivo conjunto de instalações artísticas contemporâneas² marcadas por um forte investimento dos artistas em estratégias que privilegiam o cotidiano (ordinário, banal) a partir do habitual, das rotinas do dia-a-dia e sua variedade de manifestações. São obras que privilegiam, na maioria das vezes, pessoas comuns, em situações rotineiras, sem nenhum acontecimento marcante ou privilegiado. Apenas o habitual de cada dia, transcorrendo sem nenhuma interrupção. A tensão entre a fotografia e o cotidiano das cidades parece ser a tônica de diversas obras recentes que tencionam a lógica do dispositivo fotográfico convencional, de modo a reinventar os papéis historicamente destinados aos observadores e às imagens.

Recentemente, uma nova geração de fotógrafos voltou-se para o cotidiano das ruas e retomou o debate sobre a banalidade de nossos condicionamentos diários. De modo geral, são trabalhos que se apropriam da realidade e de um certo modo de representar esse cotidiano, para transformá-lo. Com efeito, seja como repetição, hábito, deriva, espera ou performance, o cotidiano nos oferece variadas possibilidades de experiência com a imagem. Para essa comunicação, nossa proposta é observar, a partir do trabalho “Marcha” (2013) do coletivo brasileiro Cia de Foto, os diferentes modos de experimentar o cotidiano urbano na arte contemporânea a partir da tensão entre a impossibilidade de ver e o convite a habitar a imagem. Nosso objetivo será estabelecer aqui uma relação entre ver - como forma de reconhecer e como modelo ótico que integra um regime de visão ótica - e experienciar corporalmente, isto é,

² É importante destacar que as instalações artísticas as quais nos referimos aqui se apresentam a partir da miscigenação entre as mídias, através das quais experimentamos engendrando diferentes modalidades de passagens entre fotografia, cinema e vídeo.

habitar a obra. Dentre as possibilidades de experiência com a imagem oferecidas pelo cotidiano, destacamos o hábito como a categoria a partir da qual pretendemos pensar sobre o trabalho “Marcha” (2013). Nossa intenção será propor relações entre o hábito, a possibilidade de habitar uma imagem e o regime háptico de visão, como estratégia de experiência com o obra.

Historicamente, a intenção de retratar o cotidiano urbano de pessoas comuns através da fotografia assumiu diferentes formas visuais ao longo dos séculos XIX e XX, até ser novamente intensificado nos anos de 1990, quando a representação de cenas banais da vida diária passa a integrar de modo significativo trabalhos fotográficos apresentados em museus e galerias de todo o mundo (SOLOMON-GODEAU, 1991). Em diálogo com a história da fotografia e suas variadas propostas de abordagem das ruas das cidades - entre elas os primeiros fotógrafos retratistas que ofereciam serviços nas ruas, os *street photographers*³ e a fotografia surrealista⁴ - a fotografia contemporânea constrói realidades cada vez mais ambíguas, sem limites precisos entre real e ficcional, sujeito e objeto, público e privado, vivo e morto, de modo a reinvestir as ruas de novas virtualidades. Mais uma vez, o cotidiano urbano torna-se o elemento-chave por meio do qual é possível refletir tanto sobre as potencialidades da fotografia na atualidade, quanto sobre a nossa experiência com as imagens. A rua, como espaço público, torna-se aqui um emblema das relações estabelecidas no dia a dia de pessoas comuns, um mecanismo que autentica e complexifica as relações entre imagem e mundo.

2. Fotografia, cotidiano e cidade

Se o cotidiano foi, para teóricos da modernidade como Simmel (SIMMEL, 2005) e Kracauer (KRACAUER, 2009), o lugar do hábito, da alienação e de uma certa deriva que privava o sujeito de vivenciar experiências de maior profundidade, a complexidade desta noção não se esgota na perspectiva desses autores. É importante ressaltar que a modernidade se configurou a partir de um paradoxo em que as práticas diárias de trabalho, produção e circulação de mercadorias certamente conduziram a diversos

³ Até os anos de 1930 e 1940, o termo *street photography* era usado apenas para nomear os fotógrafos de rua que abordavam turistas principalmente para oferecer seus serviços de retrato. Ver: MEYEROWITZ, J.; WESTERBERCK, C. *Bystander: A history of street photography*. Canadá: Little, Brown and Company, 1993.

⁴ Cabe destacar que o surrealismo foi um movimento de grande complexidade, marcado por dissidências. Em seu primeiro momento, é marcante o interesse do próprio André Breton pela cidade e o modo como a fotografia viria a ser usada em seu livro *Nadja*. Ver: KRAUSS, R. “Fotografia e Surrealismo” in *O Fotográfico*. Barcelona: GG, 2002, p.105-129.

estados de alienação e alheamento, ao mesmo tempo em que produziram, paralelamente, diversas formas políticas e estéticas de ruptura e escape de seus modelos e normas. Nesse sentido, é preciso notar que ao longo de toda a modernidade, seja na fotografia, no cinema, nas instalações ou nas performances, o cotidiano das cidades foi representado das mais diferentes maneiras, a exemplo dos trabalhos das vanguardas artísticas dos anos 20 e 30 e do experimentalismo nos anos 60 e 70, fazendo surgir novos mundos sensíveis capazes de reinvestir o cotidiano de novas virtualidades.

Ao longo da modernidade, a fotografia foi responsável pela criação de um vasto arquivo iconográfico da vida do homem comum nas cidades. Desde o seu surgimento no século XIX, desempenhou um papel fundamental na representação do cotidiano, integrando um amplo conjunto de transformações dos modos de ver e de experienciar as imagens e o mundo. Diante de um amplo território de figurações do cotidiano na fotografia moderna, qualquer tentativa de listagem excluiria nomes importantes. Assim, em uma abordagem panorâmica dirigida por nosso interesse pelas ruas, a fotografia pode ser vista sob alguns aspectos dominantes, entre eles o desejo de não ser percebido e a intenção de capturar a experiência das ruas.

Neste contexto, é marcante o trabalho fotográfico de Paul Strand, que produziu séries de retratos de “pessoas envolvidas em seus processos diários de vida” (STRAND apud WESTERBACK, 1994, p. 94), entre eles um vendedor de sanduíche e uma cega pedinte que se tornaram ícones da fotografia de rua, sempre com o objetivo de que a fotografia pudesse ser um instrumento de pesquisa e de visibilidade da vida comum, em cada momento histórico. A imagem “The blind woman” (1916) é emblemática da utopia do fotógrafo moderno que pensa a si mesmo como um observador privilegiado do mundo, e que nessa condição é capaz de revelar uma verdade através de suas imagens. Evidencia-se aqui a relação complexa entre uma subjetividade artística e a representação fiel da realidade presente, desde sempre, nos trabalhos daqueles que buscavam fazer da fotografia uma arte. O trabalho de Walker Evans é sem dúvida significativo dessa ambiguidade na construção do que ficou conhecido como “estilo documentário”, criando um novo diálogo entre o «documento poético» de tipo

surrealista e a investigação documentária⁵ (CHEVRIER, 2001, p.63). Durante as décadas de 1930 e 1940, Evans fotografou para a FSA - agência do governo Americano - e para diversas revistas como a *Fortune*, sempre interessado nas imagens dos homens comuns em seu cotidiano. Entre seus diversos trabalhos, destacamos a série “Subway” realizada no metro de Nova Iorque, na qual Evans capturou suas imagens com a câmera escondida, buscando uma pureza naqueles momentos revelada pelo automatismo de sua câmera. Destaca-se ainda uma outra geração de fotógrafos americanos, influente nos anos de 1960, que a exemplo de Willian Eggleston e Garry Winogrand, privilegiou a realização de fotografias que pudessem dar conta da experiência do homem comum na cidade, registrando cenas quaisquer capturadas bruscamente, muitas vezes sem que o fotógrafo sequer enquadrasse através do visor da câmera. Seja através da alta velocidade, do tremido, dos ângulos inclinados, da cor ou dos não acontecimentos, esses fotógrafos buscaram recursos capazes de impregnar momentos nos quais pudessem impregnar a imagem de uma substância comum a própria experiência cotidiana urbana.

Muitos fotógrafos hoje reconhecidos pelo seu trabalho de *street photography*⁶, afirmam que quando estavam nas ruas em busca de suas imagens, recusavam-se a aceitar tal rótulo e negavam a existência de uma agenda coletiva. Mais do que um gênero fotográfico com características próprias, a *street photography* deve ser compreendida como uma tradição, que remonta ao início do século XX, e revela o potencial da fotografia como instrumento documental e poético do cotidiano. Com forte ressonância na estética da fotografia documental e jornalística, a fotografia de rua, conjuga a diversidade, o caos, a velocidade das vias urbanas com um olhar criativo e original sobre as banalidades do dia a dia. Com efeito, a partir dessa dinâmica, as imagens fotográficas passam a refletir cada vez mais as experiências diárias, enfatizando a representação dos elementos e das características da vida dos homens comuns, vivenciadas sob a forma da fragmentação, da descontinuidade e da

⁵ Segundo François Chevrier, as imagens de Walker Evans questionam a própria noção de sujeito no documentário. CHEVRIER, F. Walker Evans et la question du sujet. **Revue Communications**, n 71, 2001, p. 63- 103.

⁶ A história da *street photography* é marcada por flutuações que dificultam a concepção de um gênero específico com características próprias. De modo geral, há um evidente interesse em relacioná-la a fotografia documental, mas na condição de um sub-gênero do documento (WALKER apud SCOTT. 2009, p. 5). Há também quem a compreenda dentro do âmbito documental, porém ressaltando sua forte relação com o teatro ou com a poesia (MORA apud SCOTT. 2009, p.5).

efemeridade. Com a liberdade de um flâneur (SCOTT, 2009), esses fotógrafos caminhavam fazendo de seu percurso um método para imprimir a experiência da cidade, construindo um imenso arquivo visual da experiência sensível do cotidiano urbano moderno.

Interessa-nos, nesse rápido recuo histórico pela *street photography*, perceber o modo como a fotografia se ocupou das coisas, das ruas, dos acontecimentos e das pessoas comuns, enaltecendo o despercebido, transformando o ordinário em extraordinário, e como essas imagens almejavam a uma descrição dos estados de alma de uma época. Tratava-se sobretudo de capturar a poesia das ruas de modo rápido e instintivo, empunhando a câmera fotográfica como instrumento do visível, a partir do qual a realidade se apresentaria. Os anônimos, os mendigos, os cegos, os andarilhos, os ambulantes, os passantes e os artistas de rua, todos conquistaram um lugar na iconografia da *street photography* moderna. Fotografava-se, sobretudo, para tornar visível o homem comum, qualquer que fosse a sua condição, sua miséria ou sua indiferença.

Reconhecemos, por um lado, que o interesse pelo cotidiano das grandes cidades é retomado pela fotografia contemporânea a partir de inúmeras estratégias de aproximação com o real. Por outro lado, é interessante notar que muitas vezes esses trabalhos nos provocam a buscar outras formas de experiência através de imagens que não necessariamente tornam o real visível. Nesse contexto mais recente, destacam-se novas imagens realistas impuras, precárias, deformadas, informes. Pode-se aferir que muitos desses trabalhos mais recentes sinalizam a necessidade de tensionar o modelo moderno de produção de imagem, ancorado no desejo de visibilidade do mundo. Nossa aposta é em uma negação do modelo ótico renascentista muitas vezes atribuído de forma irreversível a própria condição técnica do aparelho fotográfico, e em uma tentativa de aproximação com o que Gilles Deleuze e Feliz Guattari denominaram um modelo de visão háptica (DELEUZE e GUATTARI, 1997) no qual a imagem ganha um senso de tato, de proximidade, de espacialidade, de superfície a ser percorrida.

Percorrer as ruas das cidades, experimentá-las através de suas ambiguidades, foi o sonho dos escritores e artistas da modernidade. Inúmeros fotógrafos, escritores e pintores buscaram as ruas, com suas particularidades, seus vazios e seus excessos, com

o intuito de capturar a aura dos grandes centros urbanos. Para eles, tratava-se de inventar um novo modo de habitar o mundo a partir das potencialidades criativas de um cotidiano heterogêneo. A relação que se estabelece entre a rua e o cotidiano foi e continua sendo fundamental para os artistas que buscam explicitar a experiência nas cidades, em especial para aqueles interessados nas transformações perceptivas operadas pelos centros urbanos. Nesse sentido, o cotidiano das ruas das cidades torna-se um elemento chave para pensarmos uma experiência com as imagens que privilegia um corpo sensível e demanda uma outra estratégia perceptiva.

3. Marcha (2013)

A Cia de Foto foi um coletivo que nasceu em 2003 e se manteve ativo até 2014. Formou-se a partir de uma afinidade que Rafael Jacinto e Pio Figueiroa construíram, quando atuavam como fotógrafos na grande imprensa de São Paulo (Editora Abril, Folha de S. Paulo, Jornal Valor Econômico). Participaram do grupo também o fotógrafo João Kehl, e a designer Carol Lopes para cuidar do tratamento de imagens, característica marcante dos trabalhos artísticos do coletivo. Segundo o pesquisador Ronaldo Entler, muitas vezes a Cia de Foto definiu a si própria pelo desejo de fazer da fotografia um “exercício de possibilidades” (ENTLER, 2011, p.1), perturbando uma ordem inicial prevista pelos projetos, buscando neles outras potencialidades.

Durante a Bienal de Fotografia do Masp realizada em 2013, em São Paulo, – destaque para a curadoria de Ricardo Resende que privilegiou a fotografia e seus diálogo com outras mídias - o coletivo apresentou o trabalho “Marcha” (FIG.1), desenvolvido a partir de um filme que registra a massa de transeuntes marchando do bairro do Bom Retiro à Estação da Luz (São Paulo) ao final do expediente em um dia de semana qualquer. Nesta ocasião, o coletivo expôs um painel fotográfico e um vídeo em um pequeno monitor. O trabalho fotográfico foi apresentado impresso e mostrava uma montagem descontínua em um mesmo painel de diferentes frames de pessoas caminhando pelas ruas cidade de São Paulo. Cada frame trazia a marca da tensão entre o visível e o invisível sob a forma de borrões e desfoques em partes específicas da cena, por vezes impossibilitando quase completamente a compreensão da cena.

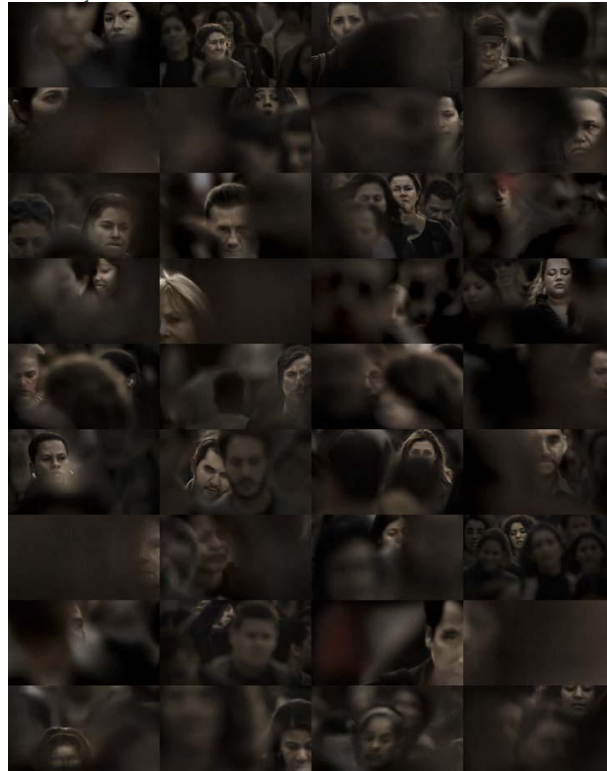


FIGURA 1 – Marcha, 2013. Cia de Foto

Para compreendermos a proposta do coletivo nesta obra, será fundamental retornar ao filme a partir do qual ela foi feita, sem que isso necessariamente remeta o trabalho a uma coleção de frames fílmicos, ou a parada de um único fotograma. O filme em questão foi produzido também pelo coletivo e integra a série “Bom Retiro e Luz: um roteiro (1976-2011)”, exposta no centro de cultura Judaica de São Paulo, em 2011, e tem a duração de 25 minutos. Partindo da ideia de “marcha popular”, os artistas refletem sobre a condição política do país a partir da classe trabalhadora. O filme de mesmo nome “Marcha” foi realizado em 60 quadros por segundo e editado em 24 quadros por segundo, produzindo a sensação de um registro em câmera lenta. Foi utilizada uma lente com 2.400 mm (super tele-objetiva), que resultou na perda absoluta da representação da profundidade do plano. Segundo o coletivo, essa escolha teve a intenção de enfatizar a condição das pessoas com o objetivo de representar melhor o fato de que as pessoas se deslocam muito pouco de seus lugares de origem. Na ausência da profundidade de campo, o que se afigura nessa imagem é um percurso muito curto, um caminho mínimo de trânsito na cidade. A jornada diária dessas pessoas, do Bom Retiro até a Estação da Luz, acontece, de modo surpreendente

e incômodo, quase sem sair do lugar. Para enfatizar ainda o efeito desse mínimo deslocamento ou desse deslocamento sem sair do lugar, em alguns momentos, a imagem é colocada em reverso, ou seja, de forma muito discreta, as pessoas parecem também andar para trás.

Trata-se aqui de uma abordagem visual com forte ressonância cinematográfica, marcada pelo efeito *voyeurístico* causado pelas estratégias do dispositivo elaborado pelos artistas. Mas, se o mito do fotógrafo invisível fez parte do imaginário da fotografia de rua moderna como modelo ideal de abordagem na busca por uma verdade, o trabalho do Cia de Foto nos oferece um paradoxo que relaciona a interiorização dos passantes em pensamentos que correspondem ao próprio fluxo externo da cidade. Nesse sentido, se ainda podemos dizer que as imagens construídas pelo coletivo nos transforma em *voyeurs*, este seria um observador dotado de capacidades ótico-táteis, uma espécie de olho de superfície, colado à tela, que pode percorrê-la sem jamais distanciar-se dela. De tal modo que as imagens desse vídeo não sugerem um estado de alienação ou de uma fuga na direção de uma interiorização do sujeito, mas endereçam um convite a uma entrada na própria imagem.

82

Transformadas novamente em fotografias, as imagens da “Marcha” revelam, segundo o coletivo, “os detalhes e os contornos sutis de um deslocamento denso, convidando a um contato único com a poesia do cotidiano urbano”⁷, que remete a toda uma história da fotografia de rua moderna. Para Clive Scott, autor de *Street Photography: from Atget to Cartier Bresson*, a fotografia de rua nos apresenta a um dilema, pois ao mesmo tempo em que ela se estabelece em uma complexa fronteira entre o click turístico, a fotografia documental e o fotojornalismo do *fait divers*, ela também solicita, de modo ambíguo, adentrar tanto o território da fotografia vernacular, quanto o território da arte. (SCOTT, 2009, p. 15). Dilema esse que, hoje, nos parece determinante para pensar a fotografia contemporânea.

A partir de um trabalho que evidencia a montagem desses fotogramas na construção de um imenso painel fotográfico, onde cada frame é apresentado numa espécie de mosaico, multiplicam-se as temporalidades e as espacialidades, bem como

⁷ Texto de divulgação publicado na web. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/bannerdestaques/911-destaques/11764-coletivo-fundado-por-fotografo-pernambucano-expoe-no-masp.html>. Consultado em Fev/2017.

as lacunas, as brechas e os intervalos. Aqui o tempo se complexifica no grande painel fotográfico, que nos oferece uma dilatação do frame por onde tempo e movimento discorrem aos saltos, nas lacunas, entre uma e outra imagem. Não se trata de uma simples parada da imagem em movimento, mas um modo de inserir o tempo e o movimento na imagem fixa a partir da dilatação de seus limites convencionais. Em evidente diálogo com a imagem em movimento, a fotografia aqui é tensionada ao limite de sua formulação hegemônica e nos desafia a experienciá-la através desse híbrido foto-cine-videográfico.

No conjunto desses intervalos que nos conduzem aos invisíveis da cena, dirigimos esta reflexão para a necessidade de um outro tipo de percepção capaz de experimentar essa imagem que não se dá a ver com facilidade, que esconde e deforma, que aproxima e subverte o plano da composição fotográfica (FIG.2). Uma percepção háptica, um modo de experimentar a imagem irredutível ao registro das aparências. Quando a imagem já não se revela por uma construção baseada no modelo de percepção ótica, outros modos de experiência são solicitados ao espectador. Trata-se aqui de uma percepção háptica, na qual o corpo é convocado a experimentar a cena, a percorrer a imagem e abrir-se aos seus ritmos e fluxos.

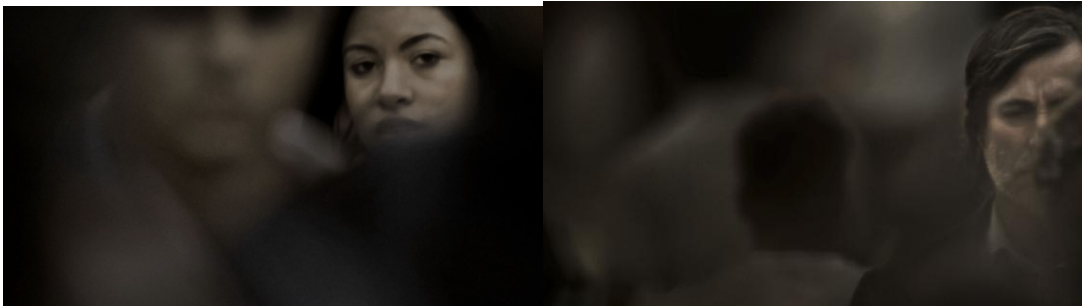


FIGURA 2 – Marcha, 2013. Cia de Foto (detalhe)

Em constante diálogo com a pintura moderna e os modelos não perspectivistas de representação, há em “Marcha” (2013) algo que nos impede de ver com clareza. O efeito de desfoque utilizado nas imagens promove o jogo entre ver e não ver, convocando o corpo a experimentar a imagem a partir desse embate. O incômodo das imagens que não se deixam ver nem narrar nos permite apenas experimentá-la no jogo da fragmentação e da pluralidade. Como parte das estratégias deste híbrido foto-video-

cinematográfico estão os borrões e os desfoques, além dos corpos monstruosos e deformados. Cada fotograma compõe um mosaico sem que cada um deles torne-se uma imagem isolada, na ausência de qualquer continuidade formal, espacial ou temporal entre eles. Ao contrário, aqui algo é sempre suprimido da imagem, seja a sua figura, seja o seu sentido. Essa mesma supressão acontece entre as imagens, onde também formam-se intervalos e lacunas. Não há nada a ser previamente compreendido, apenas experimentado.

O desejo de capturar uma experiência poética das ruas das cidades, sem dúvida, aproxima o trabalho do Cia de Foto de algumas propostas da fotografia de rua moderna. Ainda assim, cabe destacar que o painel fantasmático e monstruoso de “Marcha” (2013) nos aproxima também de outras experiências fotográficas modernistas especialmente marcadas pelo desejo de subversão dos cânones do realismo da verossimilhança, especialmente as experiências da fotografia surrealista protagonizada por Man Ray, Brassai e Boiffard em suas estratégias em busca do informe. Em *Anatomy* (1921), Man Ray desloca o eixo da imagem com apenas o movimento de rotação da câmera, de modo a produzir a imagem do informe. Segundo Rosalind Krauss, os fotógrafos surrealistas foram mestres do informe, mas o informe em Bataille não se apresentava como o contrário da forma. Ao abordar a importância da fotografia no contexto do surrealismo, a autora percebeu que, frequentemente, esse estado era alcançado através de procedimentos técnicos como: privilégio do primeiro plano, contra-plongées, rotações, formas vaporosas ou flous, entre outros. (KRAUSS, 2002). É importante notar que é por meio desses procedimentos que os limites de reconhecimento dos corpos passam a demarcar o desejo de transgressão da imagem, sem jamais recusá-la de modo absoluto.

Ao informe seria atribuído menos um sentido do que uma vocação transgressiva, um gesto de deformação, capaz não apenas de negar a forma inicial, mas engajar-se no “trabalho das formas”, indicando uma abertura para a invenção de algo absolutamente novo. (HUBERMANN, 2015, p. 29). Segundo Didi-Huberman em sua leitura sobre Georges Bataille, “a transgressão não é uma recusa, mas a abertura de um corpo a corpo, de uma investida crítica, no próprio lugar daquilo que acabará, num tal choque, transgredido” (HUBERMANN, 2015, p.28). A questão que o autor coloca, engaja-nos a

buscar compreender em que sentido transgredir as formas equivale a produzir formas transgressivas? Afinal, de que modo, essas imagens instauram relações que podemos chamar de transformadoras? De que modo, as imagens desse painel fotográfico podem ser vistas como transgressoras de um determinado regime de imagem e solicitar outras formas de percepção, como por exemplo uma percepção háptica?

4. Entre ver e habitar: o ótico e o háptico

Não são poucas as pesquisas sobre arte contemporânea que visam uma compreensão do atual regime de imagem como um regime em que predominam as passagens, as lacunas e os desvios de regimes de imagem hegemônicos. Também não são poucos os pesquisadores e os artistas que buscam um maior envolvimento do corpo na experiência sensível apostando em uma crítica ao oculacentrismo clássico. No campo da arte, destacam-se os trabalhos em que a imagem não nos é oferecida com clareza, imagens borradas, distorcidas ou em estado de apagamento, explicitando uma complexa relação ente visível e invisível. Essas são as imagens de nosso interesse, as imagens incômodas, excessivamente próximas, sem profundidade, fora de escala, e de difícil reconhecimento. Sob diferentes aspectos, essas imagens demandam também novos modos de percepção, uma percepção capaz de se efetuar no contato direto com a imagem, uma visão háptica, onde as distâncias estão suprimidas pela própria superfície do plano.

A concepção de uma visualidade háptica, tal como Felix Guattari e Gilles Deleuze a elaboraram (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 203), nos permite pensar o regime espectral empregado nessas obras formadas por imagens informes, atravessadas pela fotografia, pelo cinema e pelo vídeo. Nessa perspectiva, nos aproximamos também de uma reflexão recente que indaga sobre o modo como o corpo é convocado não apenas a participar (como nas teorias da participação na arte) mas também a experimentar esteticamente/sensivelmente/afectivamente a obra. É preciso, então, redefinir as noções de imagem tátil e visão háptica para darmos conta de imagens cujas bordas já não têm a função de cortar a realidade com violência, mas de aproximar a imagem e de adentrar a sua matéria.

Inúmeros autores, entre os quais podemos destacar Martin Jay, Hans Ulrich Gumbrecht, Michel Foucault, associaram o privilégio do modelo de visão ótica ao sucesso das ideias iluministas e ao nascimento das ciências humanas. No campo da imagem, o modelo ótico também está relacionado a uma separação entre sujeito e objeto que teria alcançado seu ápice a partir das estratégias perspectivistas. Tais estratégias determinam a separação entre quem olha e quem é visto, uma separação dependente de um centro capaz de direcionar a ação. A visão ótica configura um modelo visual fundado na representação renascentista, e por isso sempre baseado em um olhar que organiza o espaço e o tempo.⁸

Em sua leitura sobre a estética deleuziana, Mireille Buydens aponta 3 traços fundamentais que distinguem a arte ótica da arte háptica. Para a autora, a dimensão de proximidade seria a primeira característica da arte háptica (BUYDENS, 2015, p. 124), visto que ela não distingue a forma do fundo, e não cria uma relação dialógica entre seus elementos. É precisamente o caminho designado ao olho, os intervalos e seus confrontos, as formas e as significâncias que a arte háptica recusa. “A perspectiva inserida no quadro traça os caminhos de significância, cria uma segunda distância que é a dupla distância característica da representação: entre o representante (pintor), o espectador e o representado (o quadro como representação)”⁹ (BUYDENS, 2015, p. 126). A segunda característica do espaço háptico seria sua aformalidade, um espaço sem formas, nem sujeitos, composto de forças e de fluxos. Trata-se portanto de um espaço movente, fluido, sem pontos fixos. A variação contínua de suas orientações significa a possibilidade de fusão entre olho e tela como nenhuma linguagem, nenhum sistema de signos ou de formas instituídas foi capaz. Não há nada entre o quadro e o observador, apenas a força e a sensação que a imagem condiciona. A terceira característica do espaço háptico estaria conferida a linha abstrata, errante e selvagem.

Se a subordinação da mão ao olho é rompida em um sistema háptico, é preciso não incorrer no risco de uma subordinação inversa. Trata-se para Deleuze de uma

⁸ Em sua análise da década de 1890, Gumbrecht ressalta o colapso do paradigma sujeito/objeto como modelo para a produção de conhecimento, e o surgimento de uma nova forma de produção do saber. Se, desde o Renascimento italiano, a estrutura estabelecida para o conhecimento opunha sujeito e objeto, sendo o sujeito o observador do mundo e o mundo o objeto de suas observações, é no século XIX que essa polaridade se desfaz em prol de um sujeito que agora é visto como parte desse mundo e que, portanto, torna-se também um objeto de conhecimento. Ver: GUMBRECHT, H. U. **A Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998

⁹ tradução da autora

descoberta, por parte da visão, de uma função de tocar que lhe é própria, que lhe pertence, e é distinta da função ótica. Uma imagem tátil se aproxima de um tipo de imagem que, por sua natureza fugidia, imaterial, provoca-nos o desejo de tocar. Uma imagem pode ser ótica e/ou tátil, enquanto a visão háptica se refere a um modo de compreensão do papel do observador. A visão háptica¹⁰, segundo Gilles Deleuze, relaciona-se primeiramente a uma capacidade de tocar da visão, a uma aderência do olho à superfície das coisas a ponto de todos os contornos se esvaírem, todas as sombras que podem trazer uma mudança de profundidade desaparecem. Nesse sentido, trata-se de uma aproximação radical entre sujeito e objeto de modo a ultrapassar qualquer possível profundidade.

Em uma visão háptica há a supressão da profundidade e tudo corre para a superfície, suprimindo a distância entre observador e imagem. A perda de centro e de subjetividade torna-se um ganho de subjetividade para o objeto. Nessa aproximação, é o objeto que nos vê de sua profundidade. Segundo Deleuze, as duas correntes, a ótica e a háptica, correspondem a uma distinção que afeta o espaço em sua dimensão mais geral: a visão háptica revela o que Deleuze vai chamar de espaço liso, e a visão ótica o espaço estriado. O espaço liso é direcional e não dimensional, é povoado de acontecimentos, é intensivo e não mensurável. É um espaço de afetos, aberto e nômade. O espaço liso encontra sua dimensão estética na arte háptica. Já o espaço estriado é dimensional, métrico, extensivo, mensurável, orgânico. Ele se apresenta através das formas e dos sujeitos que compõem as ordens e as hierarquias. É um espaço fechado e sedentário. O espaço estriado encontra sua expressão estética na arte ótica da representação.

O espaço liso, háptico é um espaço virtual, onde os componentes fragmentados podem ser reunidos em múltiplas combinações. Neste espaço háptico, todas as orientações, todas as ligações estão em contínua variação, em uma transformação contínua e gradual em um esquema sem predefinições. Não há um conjunto estável de referências, pois as orientações são inconstantes. As ligações são construídas em uma dinâmica tátil de relações que mais se assemelham ao modo como os nômades concebem e exploram seu território (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 214).

¹⁰ As noções de "visão aproximada" e "espaço háptico" são termos emprestados de Alois Riegl. Ver: BUYDENS, M. *Saahra*. L'esthétique de Gilles Deleuze. J Vrin, 2005, p124.

A partir da proposta de visão háptica desenvolvida por Deleuze e Guattari, acreditamos ver em diferentes situações da arte contemporânea a possibilidade de abolir tal distância entre sujeito e objeto que, em última instância, está ligada aos mecanismos de poder que determinam nossa relação com o mundo. Diante de imagens espacializadas, fragmentadas, multiplicadas, lentas ou muito rápidas, as instalações, em especial aqui as que convocam o cotidiano a partir do hábito e de um certo automatismo, convocam o observador a adentrar a imagem, não em sua profundidade perspectiva, mas em sua superfície, em seus fluxos, em suas múltiplas possibilidades.

Quando dizemos que as instalações artísticas na atualidade espacializam a imagem, referimo-nos a um espaço liso, que precisa ser percorrido perceptivamente e afectivamente por um observador que deverá criar as relações e as ligações entre as imagens. Sem descartar a existência de outros espaços, o que nos interessa aqui é exatamente a maneira pela qual esses espaços se comunicam, combinam-se, produzem fronteiras, passagens. Mesmo o espaço mais estriado é capaz de desenvolver outras forças e esconder novos espaços lisos. "Mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos: habitar a cidade como nômade. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou de lentidão, para recriar um espaço liso." (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 214).

De modo geral, a imagem do vídeo é considerada o lugar por excelência da fragmentação, do desequilíbrio, das velocidades variáveis, de modo que sua espessura se configura através de uma profundidade de superfícies, por uma imagem em camadas. (DUBOIS, 2004). Nos anos 70, Pascal Bonitzer descreve o vídeo como uma superfície na qual a imagem é liberada da perspectiva. A metamorfose se configura como o regime natural do vídeo, é a função através da qual os contornos da imagem se esvaem. Para Bonitzer, a questão de um olho que anula as referências perceptíveis, como a profundidade e o contorno, para revelar o toque do olhar, se apresenta no vídeo através do uso recorrente do *close*, capaz de suprimir a profundidade ótico-tátil e instaurar uma outra ordem de visão: uma visão háptica. Se o vídeo é uma superfície, ele é também o que dota o cinema, nos anos 60, de uma nova profundidade. No cinema, existem os *closes* de Vertov e de Eisenstein, mas também, afirma Bonitzer, os *closes* de Godard com os traços manuais do vídeo e suas incrustações desfigurativas. (BONITZER, 1999, p. 18). Mas se a imagem de vídeo se apresenta como uma imagem

privilegiada para o desenvolvimento de uma visão háptica, sem dúvida, ela não é a única¹¹. Tanto no cinema, na fotografia, na pintura ou na escultura é possível encontrar experiências que buscam essa aproximação com as modulações que ultrapassam a forma predeterminada de interpretação e apostam na sensibilidade do corpo como forma de percepção e experiência.

A arte contemporânea vem criando situações em que cada vez mais as imagens podem ser percorridas, habitadas e experimentadas a partir de múltiplas possibilidades espaciais e temporais. Pensar essas experiências a partir da noção de imagem háptica pode nos levar a instigantes considerações sobre o contexto atual. Com efeito, diversas obras recentes constituem-se como ativadores de experiências complexas através de diferentes recursos, onde novos modos de perceber as imagens configuram um outro regime espectral. Um regime especializado, baseado em uma visão háptica, caracterizando um modo de perceber ancorado nas dinâmicas do corpo e suas capacidades de contato.

5. Conclusão

Ao configurarmos o regime háptico como um regime privilegiado pela arte contemporânea, estamos atentos principalmente aos trabalhos que convocam o observador de um modo menos convencional, ou seja, a obras que demandam também uma nova postura de observação. Se o regime háptico indica uma possibilidade de habitar a imagem, é porque ele propõe um modo de percorrê-la em sua superfície, de experimentá-la corporalmente mais do que observá-la a distância. Um modo de experimentá-la não apenas com o olho do espírito mas com um olho que adere à imagem, desfazendo o modelo renascentista que perdurou e contaminou muitas vezes as teorias da imagem, em particular as teorias modernas da fotografia que sustentaram uma relação causal e ideológica entre a fotografia e a perspectiva, e assinalaram o sujeito como o centro da representação. Ou seja, para essas teorias, é a construção perspectiva do Renascimento que está na origem do modelo fotográfico, resultando em um efeito ideológico inerente a ela.

¹¹ Deleuze propõe uma outra história da arte a partir de diferentes momentos em que a arte priorizou uma função ótica ou háptica. Ver. DELEUZE, G. **Francis Bacon**. *Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

Em “Marcha”, a imagem ultrapassa a concepção histórica de que uma imagem fotográfica reproduz as estratégias de reprodução renascentistas baseadas no modelo da perspectiva unilocular, tão fortemente disseminados pelas teorias modernas. Ao retirar o sujeito do centro da representação, a imagem abole as distâncias entre sujeito e objeto, e nos convida a uma proximidade onde é possível habitá-la. A imagem demanda um olhar tátil, capaz de percorrer e sentir os fluxos e as forças que dali emergem. A imagem então se oferece não como uma paisagem de cidade à distância, como quem olha um mirante, mas como um convite íntimo e sensível a um contato direto com a imagem.

O olho já não tem o privilégio da percepção, pois é o corpo inteiro que é mobilizado pela obra, e solicitado em todas as suas partes. Se o vídeo, desde os anos 60, já reivindicava um corpo perceptivo interrogando a visão como modo de relação com as imagens, hoje a presença do corpo é fundamental na definição das próprias bases da percepção. É possível identificar em algumas obras recentes, o interesse por uma imagem que já não tem o privilégio da visão ocular, organizada a partir de centro e baseada nas leis do espaço perspectivo, mas de uma visão que enfatiza uma dimensão tátil, endereçada ao corpo como um todo. Trata-se de um corpo a corpo com as imagens que ao mesmo tempo em que nos envolve em um jogo de distanciamentos e aproximações, nos faz penetrá-las, cavá-las, adentrá-las e habitá-las.

Diante das hibridizações e reversões artísticas do cenário contemporâneo, parece insistir uma outra demanda ao espectador, que é convidado a agir ao mesmo tempo em que curtos-circuitos são provocados em seus modelos habituais de reconhecimento. Não nos referimos aqui apenas à interatividade tecnológica, com sua gama de interfaces sensórias, mas as obras que solicitam o observador tanto fisicamente quanto mentalmente, corpo e pensamento produzindo intervalos em seu processo perceptivo. Tais questionamentos encontram na arte contemporânea um de seus objetos privilegiados de pesquisa. A imagem torna-se um lugar onde é possível habitar e interagir, transformando-se ela mesma no próprio lugar da experiência. Não mais uma tentativa de ter a experiência da imagem, mas de conceber a imagem como uma experiência.

Artistas com diferentes indagações e trajetórias se vêem diante de novas modalidades de imagem nas quais prevalecem os espaçamentos da duração, as reversões do móvel em imóvel, a transgressão das formas e a reinvenção do lugar do espectador. Intervalos e deformações são criadas de modo a construir uma imagem que busca ser apreendida a partir das dinâmicas do corpo e de uma visão háptica.

Nesse contexto, o cotidiano urbano torna-se o elemento-chave por meio do qual é possível refletir tanto sobre as potencialidades da fotografia na atualidade, quanto sobre a nossa experiência com as imagens. Ao retomar o debate sobre o cotidiano das ruas, “Marcha” aborda uma experiência que se efetua no percurso habitual dos passantes pelas ruas da cidade, que de modo automático parecem jamais alcançar seu destino. Não há nada a reconhecer ou a compreender, nenhuma interioridade subjetiva a descortinar, apenas fluxos e ritmos que intensificam a sensação de proximidade com as imagens. Ao observador cabe despir-se da sua conduta tradicional e entregar-se a uma experiência de cidade por meio da percepção háptica da obra.

REFERÊNCIAS

- BONITZER, P. **Le champ aveugle**. Paris: cahiers du cinéma, 1999.
- BUYDENS, M. **Sahara**. L'esthétique de Gilles Deleuze. Paris: Jvrin, 2005.
- DELEUZE, G. **Francis Bacon: a lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia – vol 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A semelhança informe** ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DUBOIS, P. **Cinema, vídeo Godard**. São Paulo: Cosac e Naif, 2004.
- CHEVRIER, F. **Walker Evans et la question du sujet**. Revue Communications, n 71, 2001, p. 63- 103.
- ENTLER, R. A fotografia como exercício de possibilidades. 2011. Disponível em: http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/textos/2011_RONALDO%20ENTLER_Fotografia%20como%20exerc%C3%ADcio%20de%20possibilidades%20-%20revisado%20e%20revisado.pdf
- GONÇALVES, O. (Org.). **Narrativas sensoriais**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.
- FATORELLI, A. **Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac, 2013.

- GUMBRECHT, H. U. **A Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- KRACAUER, S. **O ornamento da massa: ensaios**. São Paulo: Cosac Naif, 2009.
- KRAUSS, R. **O fotográfico**. Barcelona: GG, 2002.
- MEYEROWITZ, J.; WESTERBERCK, C. **Bystander: a history of street photography**. Canadá: Little, Brown and Company, 1993.
- SCOTT, C. **Street photography: from Atget to Stieglitz**. Nova Iorque: I. B.Tauris & Co, 2009.
- SOLOMON-GODEAU, A. Photography after art photography. In: WALLIS, B. **Art after Modernism: rethinking representation**. New York: New Museum, 1991.
- SIMMEL, G. As Grandes Cidades e a Vida do Espírito (1903). **Revista MANA**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, out. 2005.

SOBRE O AUTOR: Victa de Carvalho é doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com estágio de pesquisa na *Université Paris1: Sorbonne*. É professora adjunta da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde é também vice-coordenadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da ECO/UFRJ. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em: fotografia, arte contemporânea, cinema, vídeo e novas mídias. E-mail: victa.carvalho@eco.ufrj.br