

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E COTIDIANO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Victa de Carvalho - UFRJ

RESUMO: Marcadas pelo forte investimento na relação entre arte e cotidiano, diferentes obras contemporâneas privilegiam a ação banal, o comum, o habitual e o anônimo como os elementos chaves para a experiência com as imagens. Entre elas, destacamos as instalações artísticas nas quais não há nada em especial para ver ou para compreender, nenhum acontecimento extraordinário, nenhuma personalidade pública a ser reconhecida, nenhuma ação inquietante ou instante privilegiado. Diante dessas obras questionamos a possibilidade de experiência estética a partir de imagens banais do cotidiano de pessoas quaisquer. Evidencia-se um esgotamento das noções tradicionais associadas a experiência estética como parte de uma disciplina da filosofia, e a necessidade de buscar novas teorias que levem em conta a retomada de uma relação sensível e corpórea com o mundo.

Palavras-chave: experiência, arte, cotidiano

SOMMAIRE: *Marqué par une forte investissement dans la relation entre l'art et la vie quotidienne, les différentes œuvres contemporaines soulignent l'action triviale, commune, d'habitude et anonyme comme la clé de l'expérience avec les éléments d'images. Parmi eux, nous soulignons les installations artistiques où il n'y a rien de spécial à voir ou à comprendre, aucun événement extraordinaire, pas de personnalité publique à laquelle il faut compter, sans action perturbatrice ou moment privilégié. Avant ces travaux remettent en question la possibilité de l'expérience esthétique à partir d'images banales de la vie quotidienne des gens tout. Il est évident épuisement des notions traditionnelles associées à l'expérience esthétique dans le cadre d'une discipline de la philosophie, et la nécessité de rechercher de nouvelles théories qui prennent en compte la reprise d'une relation sensible avec le monde et le corps.*

Mots-clés: *Expérience, art, quotidienne*

Marcadas pelo forte investimento na relação entre arte e cotidiano, diferentes obras contemporâneas privilegiam a ação banal, o comum, o habitual e o anônimo como os elementos chaves para a experiência com as imagens. Entre elas, destacamos as instalações artísticas nas quais não há nada em especial para ver ou para compreender, nenhum acontecimento extraordinário, nenhuma personalidade pública a ser reconhecida, nenhuma ação inquietante ou instante privilegiado. São, na maioria das vezes, situações comuns, de dias quaisquer, de pessoas anônimas em um lugar qualquer do mundo. Diante dessas imagens, é preciso questionar: o que há para ver quando não há nada para ver? Qual a possibilidade de experiência estética a partir de imagens banais do cotidiano de pessoas quaisquer? Como

pensar uma experiência estética com imagens que parecem não oferecer nada além de uma rerepresentação da vida diária? O que está em jogo nesse renovado interesse pelas imagens do cotidiano no campo das artes?

Em meio a uma superprodução de imagens do comum e do banal no campo da arte, as possibilidades de se obter "uma experiência" (DEWEY, 2010) através dessas instalações parecem, a princípio, tão precárias quanto a chance de “uma experiência” na vida ordinária. Diante de imagens que não ressaltam qualquer ato extraordinário, nenhum acontecimento ou ação particularmente interessante, observa-se um vazio, uma expectativa de que estas imagens possam nos oferecer uma experiência estética. Quando a compreensão e a interpretação falham, somos levados a buscar outras formas de experiência com as imagens.

O presente artigo tem por objetivo repensar a relação entre experiência estética e cotidiano em instalações fotográficas e videográficas contemporâneas. A hipótese aqui é de que há um interesse recente no campo da arte no sentido de privilegiar o cotidiano como lugar possível da experiência estética na atualidade. Vislumbramos através dessa ênfase no cotidiano um esgotamento das noções tradicionais associadas a experiência estética como parte de uma disciplina da filosofia, e a necessidade de buscar novas teorias que levem em conta a retomada de uma relação sensível e corpórea com o mundo.

A forte retomada dos estudos sobre experiência estética aponta a necessidade de revisar os parâmetros da experiência não apenas na filosofia, mas também na arte. Destacamos para essa reflexão, os trabalhos “Arte como experiência” (1934) de John Dewey e “Produção de Presença” de Hans Ulrich Gumbrecht com o intuito de perceber o modo como esses autores reformularam a noção de experiência estética e a aproximaram de uma relação com os fenômenos do cotidiano. 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 forçam à interação do indivíduo com o ambiente (DEWEY. 2005, p. 61).

Sob diferentes perspectivas, o conceito de experiência vem sendo discutido ao longo de 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 dezenove. De modo semelhante, não são poucos os teóricos que atestaram o fim da experiência na atualidade fortemente marcada pela tecnologia. De que modo o cotidiano pode produzir uma experiência artística que se difere da simples reapresentação do dia-a-dia e da indiferença diante da vida? Que reformulações acompanham o campo da arte e da experiência estética quando o cotidiano se torna o lugar de toda experiência possível?

Experiência: o vivido e o por vir

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). Nota-se que a recusa de Agamben está baseada na impossibilidade de se obter uma experiência nos moldes benjaminianos a partir dos quais a experiência é sempre fundamentada na tradição e na autoridade adquirida. Em “*Infância e História*”^{vi} Agamben aponta para uma nova condição a partir da qual as experiências contemporâneas se caracterizam pela sua exterioridade, ou seja, elas se efetuariam cada vez mais fora do homem, nas tecnologias.

A noção de experiência aqui empregada, cara à Benjamin em seus estudos sobre a modernidade do século XIX, prescinde de um sujeito, que é ao mesmo tempo anterior e exterior à experiência, que ao sofrê-la passa a obtê-la como sua, como propriedade e como autoridade. Essa é a experiência vivida, e sua vivência pode ser descrita e compartilhada apenas por quem a sofreu. Em Benjamin, a modernidade é marcada pelo empobrecimento da experiência^{vii} diante de um cotidiano massificado e

automatizado, sendo a incomunicabilidade das experiências a consequência mais radical da pobreza disseminada pelos meios de comunicação de massa. A vivência é sem dúvida um importante componente da experiência mas não se reduz a ela. De modo ambíguo, o pensamento de Benjamin também aposta na retomada da experiência a partir de condições específicas nas Artes ou na Literatura, e parece contribuir com a ideia de que um novo modo de habitar o mundo pode ser reinventado quando nos abrimos às potencialidades criativas de um cotidiano heterogêneo.

Segundo Agamben, essa expropriação da experiência já estava presente, de modo implícito, no centro do projeto da ciência moderna. “A experiência, se ocorre espontaneamente, chama-se acaso, se deliberadamente buscada recebe o nome de experimento” (AGAMBEN, 20, p. 25). O experimento permitiu traduzir o sensível em determinações quantificáveis e assim iniciar a ordem das previsões futuras. Tal procedimento teria sido responsável pela transferência da experiência para os instrumentos e para os cálculos, de modo que a autoridade do sujeito conquistada ao longo da vida evadiu-se do processo junto com as incertezas do vivido. Diante desse projeto, os sentidos tornaram-se, nas palavras de Descartes, um demônio cuja única função é a de enganar nossos sentidos.

Transformada em experimento, a experiência distancia-se cada vez mais da vida ordinária. Dessa experiência reduzida e controlada extraímos conhecimento direto e imediato. Sob a perspectiva da ciência modernaⁱⁱⁱ, experiência e pensamento se separam radicalmente, e esta cumpre a função sempre secundária de ser uma via para o pensamento. À experiência restou o lugar das sensibilidades, do reconhecimento sensível e subjetivo do mundo, lugar instável, descontínuo e distante do conhecimento científico moderno.

A Estética, oficialmente institucionalizada como parte da disciplina da filosofia no século XIX, volta-se desde o século XVIII para a experiência subjetiva, individual e sensual marcada pela primazia da Beleza sobre a arte. A união da experiência estética com a arte no século XIX abre um amplo leque de possibilidades e a transforma em um território de liberdade e beleza em contraposição a um mundo frio, materialista e determinado por leis rígidas (SHUSTERMAN. P.30). Território dos prazeres, a experiência estética tornou-se o lugar da exploração da arte e seus

modos de responder a ela, sendo esta cada vez mais autônoma e distante da vida cotidiana. Não nos cabe aqui uma genealogia do conceito de experiência estética e suas inúmeras variações ao longo da história da filosofia e da teoria da arte, nosso interesse é apenas ressaltar a existência de uma longa e heterogênea trajetória do conceito para pensarmos o modo como ele entrou em declínio na contemporaneidade, e as suas possibilidades de reinvenção.

Ainda no século XIX, Benjamin denunciava a oposição entre experiência e informação. Com a fragmentação e os choques da vida moderna, o trabalho mecânico e repetitivo das linhas de montagem, o excesso de informação e o sensacionalismo das mídias de massa, nossa capacidade de ter experiência com as coisas da vida estava profundamente prejudicada, pois não era mais possível formar um todo coerente a partir da experiência, mas apenas fragmentos e sensações não integradas. Com o surgimento da fotografia, “a aura se perde e a experiência estética invade o mundo cotidiano da cultura popular e a política” (SHUSTERMAN. P. 21). A experiência estética em sua acepção romântica não poderia ser mais usada para delimitar o campo da arte. Como Benjamin, outros autores decretaram o fim da experiência estética nos moldes clássicos e a necessidade de revisão do conceito em vista das novas possibilidades de experiência no contexto contemporâneo da arte e do cotidiano.

Experiência Estética e Cotidiano

John Dewey foi quem, ainda nos anos de 1930, aproximou de modo radical a noção de experiência estética da vida comum. Fazemos experiência o tempo todo, diz Dewey, sempre que nos relacionamos com nosso ambiente. A experiência é a base da nossa relação com o mundo, com a vida. No entanto, ainda que tenhamos experiências variadas no nosso dia-a-dia, elas se distinguem de uma experiência singular, de “uma experiência”, pela sua consumação, pelo seu fim como algo que se completa. “Essa experiência é um todo e carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência” (DEWEY. 2010, p. 110).

A experiência se define, segundo Dewey, pelos episódios e situações capazes de integrar a dispersão própria do dia-a-dia transformando-as em experiências

singulares. As “experiências”, estas sempre fluxo, passagem, movimento podem ser constatadas apenas depois de seu fim, quando constituem unidades com qualidades estéticas. Nesse sentido, a experiência ocorre de modo contínuo, sendo apenas interrompida pelas experiências estéticas que se completam. Há uma diferença de qualidade entre a experiência da vida ordinária e a experiência que se diz estética. Essa, tem o poder de nos preencher, de ativar nossas faculdades sensuais, emotivas e cognitivas, e com isso, expandir e democratizar os domínios da arte. Nesse sentido, a experiência estética ultrapassa os limites da arte a medida que pode acontecer em qualquer domínio da vida como no esporte, na ciência ou na culinária. A estética estaria presente em qualquer experiência que se desenvolve de modo intenso e ordenado promovendo uma integração entre o sensível e o inteligível.

Ainda que o pragmatismo de Dewey não nos pareça suficiente para dar conta das multiplicidades e da possível fragmentação das experiências estéticas contemporâneas, sua abordagem fenomenológica e afetiva insere-se em uma importante discussão atual a respeito das definições do lugar da arte, dos papéis desempenhados pelo sensível, e da importância, porém não dominante, da interpretação na intensificação da experiência. Nesse mesmo debate, insere-se a reflexão desenvolvida por Hans Ulrich Gumbrecht, que caracteriza a experiência estética como uma oscilação entre efeitos de significação e efeitos de presença (GUMBRECHT, 2010). Trata-se de uma tese desenvolvida no âmbito da teoria das materialidades, baseada na ideia de que a experiência estética promove uma tensão produtiva, uma oscilação entre sentido e presença, “ao invés de ignorar o lado da presença, como parece que fazemos, de modo muito automático, nos nossos cotidianos de vidas cartesianas” (GUMBRECHT. 2010, p.136).

Em Gumbrecht, o cotidiano pode ser o lugar de experiências estéticas desde que estas sejam vistas como interrupções que são ativadas a partir de estranhamentos face a situações e/ou objetos habituais capazes de gerar pequenas crises. A crise se inicia por uma rede de relações prévias de reconhecimento que colapsam tornando o familiar estranho. Esse estranhamento desencadearia então um processo de oscilação entre o meu desejo de me re-familiarizar (efeito de significação) com aquele objeto e a surpresa que o estranhamento me provoca (efeito de presença).

(GUMBRECHT. p. 15, 2010). Trata-se para o autor de lutar contra uma tendência ocidental de diminuição sistemática da presença nas “Artes e Humanidades”, já que apenas os efeitos de presença apelam aos sentidos. A presença, como algo tangível, produz necessariamente um impacto sobre o corpo e os sentidos. A presença é palpável, concreta, e apesar de produzir uma experiência estética epifânica e efêmera, ressalta aquilo que não é acessível por meio da interpretação. De um modo paradoxal, o cotidiano também pode ser o lugar de experiências estéticas, desde que estas sejam vistas como interrupções que são ativadas a partir de estranhamentos face a situações e/ou objetos habituais capazes de gerar pequenas crises. (GUMBRECHT. p. 15, 2010).

Sob essa perspectiva, propomos analisar as cenas cotidianas, banais, propostas pelas instalações de arte contemporânea como produtoras de uma experiência estética baseada nas apreensões sensíveis. Para este artigo, retomaremos a obra *La voie publique*, do artista Beat Streuli, para pensar de que modo o corpo é convocado como lugar do sensível e o papel do cotidiano como marca de uma experiência estética contemporânea.

La Voie Publique

Sem a pretensão de capturar uma verdade única das ruas, o trabalho do artista suíço Beat Streuli constitui um conjunto de obras *in progress*, desenvolvidas ao longo dos últimos vinte anos, em que o cotidiano de pessoas comuns é fotografado em variados contextos urbanos. Expondo em museus, galerias, bancos, hospitais, aeroportos, fachadas de edifícios públicos, túneis ou muros das cidades, Streuli registra, de modo sistemático, pessoas anônimas andando nas ruas em diferentes cidades do mundo. Sem a intenção de capturar nenhuma ação particular ou flagrante, o artista busca por momentos de introspecção dos pedestres em uma atitude habitual e automática durante os seus percursos na cidade. São faces, gestos, poses que se acumulam em imagens que se repetem e se diferenciam de modo aleatório.

Marcada pelo forte investimento na relação entre arte e cotidiano, as obras de Beat Streuli privilegiam a ação banal, o comum, o habitual e o anônimo como os

elementos-chaves para a experiência com as imagens. Sua estratégia de trabalho inclui um método de captura de imagens baseado no automatismo vivido pelos indivíduos das grandes cidades que realizam seus trajetos diários imersos em seus próprios pensamentos, em um estado de vigília e desatenção. De acordo com Streuli, o automatismo funciona em seu trabalho também como uma ferramenta que permite uma escrita sensível próxima a “escrita automática” dos surrealistas. Submerso na multidão, o artista suíço deambula com sua câmera em busca não do maravilhoso ou do extraordinário das ruas, mas do qualquer e do banal do dia-a-dia. O questionamento sobre o papel e o lugar da arte é retomado e potencializado a medida que Streuli se propõe a capturar imagens de pessoas quaisquer em situações rotineiras, e rerepresentá-las não apenas em museus e galerias, mas também nas próprias ruas. Os espaços públicos são seus espaços expositivos privilegiados. Fachadas de prédios públicos, hospitais, aeroportos, muros e túneis são espaços desvinculados de uma conceituação artística a priori, são lugares quaisquer da cidade, lugares de passagem escolhidos por Streuli para expor suas obras. Ao utilizar espaços apropriados na maioria das vezes pelas mídias de massa, o artista, além de inserir a arte no cenário da própria cidade, também cria situações indefinidas para os passantes acostumados a dividir a paisagem da cidade com imagens publicitárias.

Grande parte das imagens de Beat Streuli evidenciam apenas expressões distraídas de quem circula pela cidade alheio à presença do fotógrafo. São gestos, faces, corpos, estados de espírito de pessoas anônimas que manifestam uma teatralidade inerente aos passantes das cidades como parte de uma performance, já interiorizada pelo sujeito contemporâneo. Nenhum mistério a ser revelado pela fotografia, nenhuma verdade através das imagens. Trata-se de uma representação do cotidiano que ultrapassa os limites da representação fotográfica moderna e da própria experiência de estar em público, e convidam a um mergulho no cotidiano, nas diferenças, nas repetições, e nos processos.

Suas instalações fotográficas e videográficas sugerem apenas inicialmente uma espontaneidade do cotidiano, revelada através de imagens em que os personagens ignoram a presença do fotógrafo, para em seguida nos oferecer a artificialidade da pose, a teatralidade do sujeito nas grandes cidades, e as diferentes montagens de

sua obra. Entre lightboxes nas ruas, projeções sequenciais em fachadas, impressões gigantescas em galerias, e vídeos em slowmotion, as imagens de Streuli desafiam a percepção do dia-a-dia das grandes cidades e multiplicam as possibilidades de observação e experiência para a fotografia.

A instalação fotográfica “La Voie publique” (2010), apresentada na cidade de Ghent, na Bélgica, apresenta 35 imagens com mais de três metros de altura, montadas ao longo de um muro dentro do túnel da estação Sint- Pieters, na época ainda em construção. “La Voie publique” permite, na análise de Raymond Bellour (2011), três modalidades de observação. Ao caminhar pela calçada próxima ao muro, o passageiro pode observar as imagens de um ângulo acentuadamente oblíquo, além de escolher ir adiante ou voltar atrás para rever alguma imagem. Ao lado, na ciclovia, os ciclistas têm uma visão menos vertical da série pela aumento da distância em relação ao muro, mas também podem definir a velocidade de sua observação, ainda que sua experiência seja sempre intensificada pelo fluxo contínuo de seu movimento horizontal. Uma terceira forma de observação ainda seria possível para alguém no interior de um trem, nesse caso, a uma velocidade pré-definida que transformaria a exibição fotográfica em uma sucessão constante de imagens (Bellour, 2011).



La Voie publique, 2010 - LED lightboxes, 3.30 x 94.5 m

As diversas formas de observação de “La Voie publique” nos aproximam das fronteiras que definem as imagens estáticas das imagens em movimento. Ao permitir a alternância entre o instantâneo, o corte rápido, e a ideia de fluxo através dos

diversos dispositivos utilizados por ele para expor as suas séries e do modo como o observador decide percorrê-las, Streuli tensiona os limites entre as imagens e expande as possibilidades de experiência com a fotografia. No entrecruzamento da fotografia com as imagens em movimento, a obra de Streuli torna-se um convite ao fluxo cotidiano, com seus excessos, suas indefinições e suas múltiplas temporalidades.

O longo período de produção dessa série permite a sua exibição em diferentes suportes e em variadas composições. Para cada exposição o artista usa uma nova montagem intercalando imagens recentes com outras mais antigas. Em “La Voie publique”, as 35 fotografias são expostas em 57 caixas de luz (lightboxes) de 1,64cm x 3,26cm intercalados por 12 caixas de luz (lightboxes) menores, 81cm, dispostas de maneiras imprevisíveis. Algumas imagens ocupam apenas o espaço de uma caixa de luz, outras ocupam três caixas de luz por exemplo, criando possibilidades narrativas diversas, precárias e não-lineares. O que une as pessoas fotografadas não é apenas o tamanho da ampliação e a sua montagem horizontal, mas também a serenidade com que elas parecerem percorrer a cidade.



La Voie publique, 2010 - LED lightboxes, 3.30 x 94.5 m

É expressiva a crítica que identifica a obra de Beat Streuli como um grande arquivo das múltiplas identidades nas grandes cidades do mundo. No catálogo “Public Works”, a arte de Streuli é valorizada a partir da pluralidade das identidades contemporâneas e da dificuldade em defini-las (Valtorta, 2012). Associada a

proposta de que o trabalho de Streuli constitui-se como um valioso conjunto de imagens da multiplicidade de tipos humanos ao redor do mundo está a ideia de que essas imensas fotografias nos devolveriam a prática do olhar voyeurístico. Diante das imagens, nos seria permitido um olhar contemplativo e generoso que concederia acesso aos detalhes que as convenções sociais, o excesso e o fluxo do cotidiano nos teriam negado. “Streuli nos dá licença para olhar” (Willians, 2003). Tal abordagem aposta na particularidade dos detalhes que essas imagens ampliadas nos permitem contemplar no fluxo diário de nossos percursos.

Na contramão dessas críticas, propomos aqui uma outra chave de leitura de “La Voie publique” que prioriza as possibilidades de experiência estética no e através do cotidiano, e o modo como o corpo é convocado para essa experiência. Mais do que propor uma atenção contemplativa de detalhes, sugerimos que as imagens de Streuli nos convidam a uma observação que só pode ser experimentada a partir de um corpo que adere ao ritmo, ao movimento fluido e caótico que é também próprio do cotidiano da cidade. Mais do que sair as ruas para retratar pessoas, Streulli busca pelos fluxos, pelas modulações nesse percurso (Chevrier, 1993). Ao interrogar profundamente o estatuto da representação na arte contemporânea, a obra de Streuli nos mostra, de modo paradoxal, uma impossibilidade e uma potência de experiência estética exatamente onde ela já estaria perdida: no cotidiano e suas imagens.

O fluxo contínuo de uma caminhada pela cidade nos leva ao mesmo tempo para o cerne do cotidiano e para fora dele. Sob essa lógica, o homem está ao mesmo tempo mergulhado no cotidiano e dele privado (Blanchot, 2007). Se é possível ter uma experiência estética em uma obra onde nada acontece, ou o que acontece é o próprio cotidiano, é porque a experiência estética pode ser de uma ordem diferente, sem clímax, sem racionalidade e sem completude. Evocamos aqui uma experiência precária que se faz a partir de um estranhamento diante do mundo. Ao mesmo tempo em que desfamiliariza o que antes era habitual, ativa nossas capacidades sensíveis em busca de novas experiências. A obra de Beat Streuli nos permite rever a noção de experiência estética e buscar novas teorias que levem em conta a retomada de uma relação sensível e corpórea com o mundo.

A presença, como algo tangível, produz necessariamente um impacto sobre o corpo e os sentidos. A presença é palpável, concreta, e apesar de produzir uma experiência estética epifânica e efêmera, ressalta aquilo que não é acessível por meio da interpretação. “Qualquer forma de comunicação com seus elementos materiais tocará os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados” (GUMBRECHT, 2010: 12), mas, como ressalta o autor, o privilégio ao cogito cartesiano dado pela teoria ocidental nos fez depender exclusivamente dos movimentos do pensamento. Sem negar a importância da interpretação e da produção de sentido, a obra de Gumbrecht chama a atenção para o que não pode ser apreendido pelo pensamento e pela razão e só pode ser apreendido pelo sensível. Trata-se para o autor de lutar contra uma tendência ocidental de diminuição sistemática da importância da presença nas “Artes e Humanidades”, já que apenas os efeitos de presença apelam aos sentidos.

Historicamente, o século XIX marca uma radical transformação no que diz respeito a valorização do corpo como processo de produção de conhecimento. A materialidade do corpo torna-se elemento chave para a percepção moderna, problematizando a suposta neutralidade do observador clássico e, o modo de apreensão do mundo, seja através dos conceitos, seja através dos sentidos. (GUMBRECHT, 2010: 62). Tanto no campo da teoria quanto no campo da arte moderna, inúmeras obras valorizaram essa disputa entre conceitos e sentidos através de experimentações e recombinações entre a superficialidade e a potência do corpo.

Diante da monumentalidade das imagens cotidianas de Beat Streuli apresentadas em contextos urbanos a princípio não relacionados a arte, somos inicialmente levados a buscar por um sentido, a tentar possíveis interpretações para as imagens. No entanto, as imagens de Streuli não deixam vestígios para sua interpretação. São cenas banais que nada nos informam sobre seus personagens ou sobre o contexto. Nada sabemos sobre essas pessoas ou sobre os seus desejos. Ainda que as imagens assumam sua semelhança com uma estética publicitária, ao contrário desta, o sentido não está pré-definido, não há mensagem a ser transmitida. O reconhecimento falha em vista da dificuldade de lidar com a falta de sentido. Diante das gigantescas imagens de pessoas comuns em situações cotidianas somos surpreendidos por um estranhamento que nos distancia da familiaridade tanto das

cenar, quanto de seu lugar de exibição. Há uma falha no reconhecimento. O corpo é, desse modo, convocado como lugar do sensível, e com ele experimentamos esteticamente a obra. A intensidade da experiência aqui não surge pela consciência de uma interpretação, mas pela intensidade de um corpo sensível que experimenta o comum sob a forma de imagens.

As imagens de Beat Streuli são carregadas de duplicidades: são imagens que representam o cotidiano, mas nem por isso atestam a sua ausência. Essas imagens intensificam presenças – dos corpos dos observadores e das próprias imagens – sem necessariamente utilizar o flagrante para liberar a força do ordinário em nosso dia-a-dia. O que nos permite encontrar intensidade em um trabalho sobre o cotidiano, sem clímax, é justamente nossa condição de presença, de privilégio do sensível.

A escolha por ampliações fotográficas gigantescas – mais de dois metros – é característica de muitas obras fotográficas recentes que utilizam o tamanho ampliado como estratégia de inclusão do espectador na obra. As enormes ampliações de Streuli além de criarem esses espaços compartilhados por diferentes pessoas em seus trajetos diários, promovem uma tensão com a cidade, com seus lugares e com suas possibilidades de partilhas. A medida que as imagens ocupam, muitas vezes, espaços da mídia de massa destinados a publicidade, a moda, ou a televisão, a obra de Streuli promove uma complexa convivência entre as imagens capaz de inusitadas relações estéticas a partir de elementos inseridos na paisagem urbana da qual todos fazemos parte.

Notas

ⁱ Ver: AGAMBEN, G. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Para Agamben, o sujeito contemporâneo foi expropriado

ⁱⁱ A partir da impossibilidade de compartilhar o vivido, a exemplo do desaparecimento das formas tradicionais de narrativa e do emudecimento dos sobreviventes dos campos de batalha, Benjamin marca a existência moderna a partir da vivência do indivíduo solitário. Ver: BENJAMIN, W. "Experiência e Pobreza" e "O Narrador" In: *Obras Escolhidas - volume 1: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ⁱⁱⁱ Mesmo nas ciências ditas humanas ou sociais aplicadas, a experiência é associada a uma descrição do vivido a partir das impressões sensíveis e subjetivas suscitadas pelas coisas e pelos acontecimentos do mundo. Faz-se dela também um caminho para o conhecimento ancorado no sujeito da razão.

Referências

BELLOUR, R. *Movements, Displacements – Democracy in Public Works 1996-2011* (catálogo da exposição). Birmingham: Jrp, 2011.

BLANCHOT, M. A fala cotidiana in *A Conversa infinita 2: a experiência-limite*. São Paulo: Escuta, 2007.

CHEVRIER, J. F. *Physiologie de l’image in Beat Streuli. Projektionen und Fotografien*. NYC 1991/93. Kunstmuseum, Lucerne / Verlag Lars Müller, 1993. Disponível em : <http://www.beatstreuli.com/jean-francois-chevrier.html>

DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GUIMARÃES, C.; LEAL, B. ; MENDONÇA, Carlos. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte, UFMG, 2006, p. 50-63.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2010.

_____. *Modernização do sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

JOHNSTONE, Stephen. *The Everyday: documents of contemporary art*. MIT Press, 2008.

VALTORTA, R. *A monument to contemporary humanity In in Public Works 1996-2011 (catálogo da exposição)*. Birmingham: Jrp, 2011.

WILLIAMS, G. *Beat Streuli*. Artforum, Jan 2003.

Victa de Carvalho

Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999) e mestrado em Comunicação pela mesma universidade (2003). Concluiu o doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com estágio de pesquisa na *Université Paris1: Sorbonne*. Atualmente é professora adjunta da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde é também professora do PPGCOM-ECO/UFRJ e coordenadora da Central de Produção Multimídia – CPM/ECO. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: fotografia, arte contemporânea, cinema, vídeo e novas mídias.