

Imagens em trânsito: fotografia contemporânea e experiência estética em “Gambiarras” de Cao Guimarães

Images in transit:
contemporary photography and aesthetic experience
in "Gambiarras" of Cao Guimarães

Fernando Gonçalves

goncalvesfernandon@gmail.com

Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ, 2003) com pós-doutorado em sociologia pela Universidade René Descartes, Paris V- Sorbonne (2008). Atualmente é professor da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atua nas áreas de comunicação, arte, fotografia, tecnologia, sociabilidade e produção subjetiva. É também artista visual atuando no campo da Fotografia.

PPG|COM Programa de Pós-Graduação
COMUNICAÇÃO UFF
MESTRADO E DOUTORADO

Ao citar este artigo, utilize a seguinte referência bibliográfica

GONÇALVES, Fernando. *Imagens em trânsito: fotografia contemporânea e experiência estética em “Gambiarras” de Cao Guimarães*. Poétique. 2. In: **Revista Contracampo**, v. 27, n. 2, ed. ago-nov, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013. Pags: 49-70.

Edição **27** /2013

Contracampo
Niterói (RJ), v. 27, n. 2, ago-nov/2013.
www.uff.br/contracampo

e-ISSN 2238-2577

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como

Resumo

O presente artigo trata dos modos de circulação e legitimação das imagens no projeto “Gambiarras”, de Cao Guimarães, como ponto de partida para discutir a condição contemporânea da fotografia na arte. Para tanto, o texto descreve e analisa os rastros das redes que organizam os modos de presença e circulação dessas imagens e que lhes conferem um estatuto de “obra artística”. O texto argumenta que tal estatuto não é dado apenas pela qualidade estética das imagens nem por sua função social de registro nem por sua resignificação pela arte, mas pelo sentido que adquirem no seio de um conjunto de relações que conecta o registro documental de situações cotidianas a um processo que o desloca e transforma em base para um processo que será então legitimado como “artístico”. Com essas análises, espera-se evidenciar como a arte levanta atualmente para a fotografia questões relativas à sua condição contemporânea e como isso pode nos ajudar a conceber a fotografia não apenas como representação do mundo mas como uma forma de pensamento sensível que nos fala de nossos modos de ver e dar a ver o mundo e de experimentá-lo.

Palavras-chave: Comunicação; Arte; Fotografia; Experiência estética; Redes.

Abstract

This article discusses the process of circulation and legitimation of the images in Cao Guimarães's project "Gambiarras" as a starting point to analyze the contemporary condition of photography in art. With this goal the text describes and analyzes the traces of networks which organize the modes of presence and of circulation of such images which accord to them a status of "work of art". The text argues that such a statute is not given neither only by the aesthetic quality of the images nor by their social function of recording the real nor by their reinterpretation by art. Their sense as “art object” comes from a set of relationships that connects an artistic practice supported by documentary record of everyday situations to a process that dislocates and turns this record into something recognized as "art objects". From these analysis it is expected to show how and what are the questions art is currently raising for photography concerning their contemporary condition and how it might help us to conceive photography not only as representations of the world but as a form of sensitive thinking which tells us about how we see the world, how we depict it and experience it.

Keywords: Communication; Art; Photography, Asthetic experience, Networks.

Introdução

A fotografia contemporânea, embora não constitua uma categoria específica da arte, vem encontrando nela um espaço cada vez maior para discutir processos criativos, as condições do fazer artístico e a própria experiência do fotográfico. Por meio de experimentações com práticas e modelos de representação de outros tempos (sobretudo o retrato, paisagem, naturezas-mortas, *tableaux-vivants*), passando pelas próprias técnicas e os processos de registro e de construção da imagem fotográfica, é o valor e o sentido do documento enquanto representação e a própria imagem que se tornam objeto da investigação dos artistas (Poivert, 2010).

O presente texto busca discutir esse gênero de indagação proposta pela fotografia no campo da arte. Para tanto, parte do projeto “Gambiarras” de Cao Guimarães, composto por fotografias e vídeos, não para analisar propriamente suas imagens enquanto modo de documentação de “jeitinhos”, mas para discutir os modos de presença, circulação e legitimação dessas imagens no campo artístico. Nos interessará perceber como nos trabalhos de Cao Guimarães esses processos mobilizam distintos elementos - técnicos, sociais, estéticos, históricos – na construção de suas obras, ao mesmo tempo em que produzem um determinado sentido e visibilidade para essas imagens. É quando as vemos tornar-se objetos estéticos, que afetam nossa percepção e nossa experiência de apreensão do mundo sem porém referenciá-la à imagem como mensagem a ser transmitida e decodificada de um determinado modo. Como veremos, nos trabalhos de Cao Guimarães, fotografias e vídeos se inscrevem nas problemáticas do arquivo e dos códigos da representação, discutidas hoje amplamente na arte, fazendo com que o gesto de documentar não seja compreendido isoladamente do conjunto de elementos que produzem sentidos particulares para esses registros e que os complexificam.

O deslocamento da análise da imagem como mensagem visual para a dos processos que constroem seus sentidos é relevante por nos permitir discutir a prática fotográfica como experiência estética. Esse deslocamento parece-me importante justamente por vincular necessariamente a fotografia ao ato que a produz, à ecologia da

imagem e aos modos como a imagem afeta nossa percepção e organiza nossa experiência sensível (Braga, 2010).

Certamente, afirmar que a imagem produz efeitos sobre nossa percepção não é nenhuma novidade, mas o que estou propondo aqui é rever o modo como consideramos esta experiência de afetação. Nos estudos da comunicação, o aspecto estético da imagem muitas vezes é entendido a partir de sua realidade como discurso e de seus efeitos por meio da informação. Mas como tratar da comunicabilidade de imagens que apontam para fatos concretos do cotidiano sem contudo se confundir com o objeto de sua representação? Que criam por meio da imagem uma indeterminação quanto ao que se vê? Cujas narrativas não parecem apenas atestar um real, mas realizar jogos com o que se mostra? Deixarão de ter um valor estético e comunicativo por não necessariamente transmitirem mensagens a serem decodificadas? Serão apenas meras ficções?

O que certas imagens contemporâneas na arte parecem colocar em questão é justamente o valor do documento e do discurso como causa da produção de sentido para as imagens e para as experiências comunicativas que ela propicia. São estes os tipos de questão que as imagens de Gambiarras nos colocam. Como veremos, o projeto das “Gambiarras” foi feito por um artista e tem suas imagens expostas de diferentes modos nos circuitos especializados da arte contemporânea de cidades como São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Mas também não parece ser este o único motivo para que tais imagens sejam consideradas como obras de arte. A partir da observação dos modos de presença dessas imagens e do aspecto relacional que os caracteriza, busco evidenciar que esses modos de presença remetem a questões mais amplas, como seu trânsito por distintos campos, mídias e linguagens e que seus sentidos emergem desse trânsito.

Pensar, portanto, a fotografia como construção a partir de seus modos de presença e circulação parece-me hoje uma condição epistemológica não negligenciável para os estudos da imagem não apenas na arte, mas também no campo da comunicação. A aposta é que as imagens que compõem o projeto podem nos ajudar a refletir acerca da experiência do fotográfico hoje, quando mais do que nunca se percebe que nunca é o *real* que emerge da representação, mas sua imagem.

Imagens em trânsito

“Gambiarras” é um projeto composto por fotografias e vídeos produzidos entre 2001 e 2010 e que tem um caráter de work in progress, trabalho em processo organizado e reorganizado em distintas configurações e formatos e modalidades de exposição, incluindo um livro de edição limitada.

Embora o projeto seja eminentemente fotográfico, Cao Guimarães não é conhecido essencialmente por suas fotografias, mas por seus filmes e videoinstalações. Suas obras são exibidas desde os anos 80 em museus e galerias do Brasil e do mundo, como a Tate Modern, em Londres, o Guggenheim e o MOMA de Nova York, em bienais como a de São Paulo e de Tijuana, no México, e nos principais festivais internacionais de cinema.

Meu primeiro contato com o trabalho de Cao foi justamente no cinema, com o filme “Rua de mão dupla (2002), onde pessoas que não se conheciam trocavam de casa ao mesmo tempo durante 24 horas com o intuito de realizarem “imagens mentais” do morador ausente, através de traços de sua presença. Em sua proposta de discutir “a realidade do indivíduo que vive só”, o filme acabava produzindo também retratos daqueles que faziam retratos do “outro”, eles próprios tornados “outros” pelo filme. Ali já era possível observar o interesse do artista, pelo jogo entre realidade e ficção, com o documental, com a construção de narrativas e com as formas de conta-las¹.

Esse jogo, característico dos trabalhos de Cao Guimarães, interessa aqui para que se possa trazer uma questão, levantada, a meu ver, por “Gambiarras”: os modos de presença e de circulação das imagens colocam em questão seu pertencimento exclusivamente a um campo (arte, meios de comunicação) ou a uma mídia ou

¹ Concebido inicialmente como uma videoinstalação, o filme-documentário é mostrado no formato de um díptico, onde duas histórias são contadas simultaneamente. Esse formato, muito comum nas videoinstalações de arte contemporânea - algumas das quais podem contar com muitas telas de grandes dimensões, como nos trabalhos de Pipilotti Rist, Bill Viola ou Maurício Dias e Walter Riedweg, entre tantos outros – já foi visto em alguns momentos no cinema, como, por exemplo, em Peter Greenaway (Propero’s Book e Livro de Cabeceira).

linguagem (impresso, foto, vídeo, internet). Por meio desse jogo, o artista cria para suas imagens um trânsito que evidencia a dimensão relacional como um modo de existência próprio das imagens, seja da arte ou dos meios de comunicação.

Recordemos, a título de exemplo, Diana Arbus, primeira fotógrafa americana a participar de uma Bienal de Veneza, e como o sentido de suas imagens foi apreciado de diferentes formas em diferentes contextos, sem deixar de ser o que eram. Mas esse é um ponto que me parece importante. O que eram? Ensaios, reportagens, obras de arte? Tentar definir nesses termos suas imagens me parece uma falsa questão. Encomendadas para revistas como Glamour, Harper's Bazaar, Vogue e Sunday Times, as imagens de Arbus são ao mesmo tempo tudo isso. O fato de fotógrafos como Arbus cruzarem distintos "gêneros" ao longo do século XX e de tantos outros continuarem a fazê-lo nos anos 80 e 90 e na atualidade, me parece um sintoma de que o que muda não é somente a imagem, mas suas condições de produção e de apreciação.

Não por acaso, pesquisadores da área de comunicação que estudam a fotografia numa perspectiva histórica, como Maurício Lissovsky, investigam a origem da fotografia moderna e as condições de possibilidade de sua individuação, quer dizer, os processos de diferenciação que a configuram e a tornam possíveis. Lissovsky vai se interessar, por exemplo, pelo estudo das condições do fazer fotográfico moderno como forma de pensar a fotografia como experiência estética e como forma de pensamento que se forja "diante da técnica" e não apenas por meio dela (Lissovsky, 2008, p. 14). Ou seja, ele se interessa por estudar as condições da "fatura" da fotografia a partir de seus vestígios. Isso é interessante pois permite descolar a produção da fotografia de uma perspectiva tecnicista e da atribuição de um juízo de valor ou de um significado para a de sua natureza relacional, que nos permite observá-la nas dinâmicas que fabricam seus sentidos.

Para realizar suas análises sobre as origens da fotografia moderna e suas condições de individuação e visibilidade, Lissovsky analisa uma série de imagens de fotógrafos como Atget, Walker Evans, Diane Arbus, August Sanders, Cartier Bresson, Sebastião Salgado, Alexander Rodtchenko, André Kertész, dentre tantos outros fotógrafos do século XX, em diálogo com as análises de diversos autores como

Benjamin, Susan Sontag e Rosalind Krauss. O resultado é a fotografia considerada “uma estrutura, um funcionamento, um campo de jogo” (Lissofsky, 2008, p. 12) que não trata apenas da descrição do mundo, mas dos modos como tal descrição é construída. Lissofsky desenvolve sua tese a partir da noção de imagem como construção, do filósofo Patrick Maynard (1997). Maynard afirma que ao olharmos uma imagem é possível não apenas atentar para seu aspecto indicial e de representação, mas para como “a imagem apresenta seu motivo e como esse motivo foi usado para fazer a imagem” (Maynard, 1997, p. 289). Elucidar esse aspecto seria, portanto, pensar a imagem como efeito de um conjunto de ações e relações que a organizam e a tornam reconhecível em algum grau em um certo contexto por alguém. Para Maynard, perscrutar os traços da fatura de uma imagem seria possibilitar sua inscrição em certos modos de ver e de dar a ver, o que em última instância, para este autor, afetaria a experiência estética da imagem, ou seja, seus modos de percepção e afetação.

O caso de fotógrafos como Arbus pode ser entendido como parte de um processo de construção que envolve a reinvenção dos sentidos das imagens e da própria experiência do fotográfico, processo esse que deve ser entendido no âmbito das mudanças ocorridas nos modos de produzir e de difundir imagens e no valor que ganha o registro em seus diferentes contextos. É importante destacar que a questão do destino das imagens em Arbus e de tantos outros fotógrafos documentais, inclusive fotojornalistas, não significou simplesmente uma “estetização” da imagem. O trânsito entre o documental e o artístico nesse caso pode ser entendido, em parte, por uma mudança nos códigos visuais da imprensa ocorrida no contexto da narrativa testemunhal da fotorreportagem apoiada no modelo do instante decisivo e na autoridade do repórter. Tal mudança teria favorecido o surgimento gradual de uma nova sensibilidade relativa ao tratamento dos temas (guerra, dor, miséria), por meio de um olhar construído e trabalhado, não raramente, a partir dos códigos visuais da história da arte² e da emergência do fotógrafo como “autor” de imagens, criador e editor de realidades por meio do registro documental. É quando a fotografia “de informação” passa a ser concebida também, sobretudo a partir dos anos 80, como fato “cultural” (Poivert, 2010,

² Poivert faz referência às referências às madonas e pietás que povoam fotorreportagens de guerra nos anos 90, como a célebre “pieta” de Kosovo (1990), de George Mérellion, e a madona algeriana de Hocine, de 1997 (Poivert, 2010, p. 77).

p. 77). Essa mudança coincide com o trânsito e mesmo com a migração de fotojornalistas para o campo da arte como Salgado, Luc Delahaye, James Natwey e Joel Meyerowitz. Não que a imagem tenha perdido seu caráter informativo, mas cada vez mais se percebe que com a imagem o que se faz não é mostrar um fato em si, mas construí-lo por meio de uma narrativa através dos códigos visuais da fotografia e/ou da arte.

É do ponto de vista desses deslocamentos que nos interessará discutir “Gambiarra”. O projeto de Cao Guimarães é muito sintomático desses processos que constroem as condições de visibilidade de certas imagens e de seus modos de presença na atualidade. Na arte, em particular, a imagem é considerada um artefato e o valor do documento está no jogo que permite realizar com os códigos visuais e da representação e nas reflexões sobre nossos modos de vida em sociedade (Rouillé, 2009; Poivert, 2010).

A partir da observação e análise das circunstâncias de circulação e legitimação das imagens de “Gambiarra”, buscarei discutir os modos de presença dessas imagens e como eles implicam redes de relações que lhes confere o estatuto de “obra artística”. Curiosamente, enquanto “arte”, o aspecto interpretativo que poderíamos ter dessas imagens (o que dizem, como dizem e com que intenção) cede lugar a outro conjunto de perguntas que nos ajudam a melhor entender a condição “contemporânea” das imagens no campo da arte e quem sabe, também nos meios de comunicação. Com base nessa perspectiva, argumento que as imagens de “Gambiarra” não seriam apenas meras narrativas de situações inusitadas do cotidiano. Enquanto obras de arte contemporânea, seriam uma experiência estética e comunicativa onde um fazer criativo e improvisado (o “jeitinho”) aparece no contexto de uma discussão em torno da invenção e das relações entre homens, lugares e objetos.

“Mosaico Gambiarra”

Um tijolo que serve de apoio para guardar vassouras; um clipe prendendo a alça de um sutiã; a metade de um limão usada como cinzeiro (figura 1); uma cadeira de ferro quebrada usada como churrasqueira (figura 2); uma batata inglesa e um palito de

fósforo para afixar as contas de um bar (figura 3); um par de óculos com fios de cobre encapados no lugar de hastes (figura 4)³.



Figura 1



Figura 2

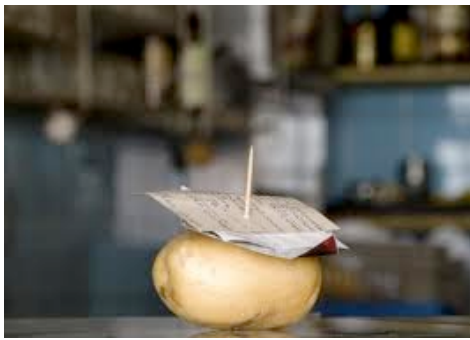


Figura 3



Figura 4

O projeto original de “Gambiarras” conta com mais de 100 imagens fotográficas e vem sendo desenvolvido pelo artista desde 2001, embora tenha sido exposto primeiramente na Galeria Nara Roesler, de São Paulo, em 2006. Em 2008, parte das imagens do projeto foi exibida na primeira exposição individual do artista em sua própria cidade, Belo Horizonte, no Museu de Arte da Pampulha.

“Mosaico Gambiarras” contou com 45 fotos de formatos variados montadas de forma irregular compondo precisamente uma espécie de mosaico. De uma plasticidade comedida, as imagens foram construídas, por enquadramentos precisos e tomadas frontais que fazem das imagens desses objetos modificados pelo homem algo parecido com pequenas naturezas-mortas. Os humanos quase nunca aparecem diretamente, mas os traços de sua presença e de sua ação são dados a ver na materialidade desses objetos híbridos de homem e técnica. O artista se apropria visualmente desses objetos modificados e os destaca para discuti-los através de seus vestígios. Sem compor uma narrativa, as imagens desses

³ Fonte: <http://revista.casavogue.globo.com/mostra-expos/mostra-leva-fotografia-brasileira-a-paris/>

objetos apontam para “o valor estético e funcional de uma bricolagem praticada cotidianamente que tira proveito dos encontros mais improváveis entre as coisas”, como afirma Ronaldo Entler (2013, s/pg).

O conjunto foi exibido juntamente com outros três trabalhos: um documentário, uma videoinstalação e uma outra série fotográfica. “Mestres da Gambiarra” é um filme onde aparece um homem que se considera filósofo, teólogo e inventor e que ensina a secar o sapato em dia de chuva; um técnico de laboratório que mostra as invenções usadas no laboratório da UFMG e um neurocientista também em seu laboratório. Além das fotos e do documentário, faziam parte da exposição em Belo Horizonte a instalação “Sonho da casa própria” e outra série fotográfica intitulada “Portas abertas”.

“Sonho da casa própria” era uma videoinstalação que surgiu da ideia de explorar um elemento de ligação entre o museu da Pampulha e alguns de seus visitantes. Tendo observado o grande número de noivas que vinham ao museu para se fazer fotografar, o artista articulou essa circunstância a uma outra, em que a ideia de véu também estava presente, mas dessa vez nas telas de proteção dos prédios em construção. “Quem quer casa. O véu liga essas duas coisas de forma bonita”, explica o artista em entrevista ao portal mineiro Uai em 2008. O resultado era exploração visual da figura do véu através da projeção de imagens em uma tela acompanhada de cinco caixas de som que reproduziam ruídos de construções.

Finalmente, “Portas abertas” mostrava, através de fotografias, uma situação que muito impressionara Cao Guimarães numa viagem que fizera à Tailândia: o fato de muitas pessoas “transportarem” suas casas para a rua (figura 5), realizando aí atividades comumente feitas em espaços privados, como cozinhar. Do mesmo modo que as imagens das gambiarras brasileiras, as fotos dos “jeitinhos” tailandeses documentavam também esse universo de invenção e chamam a atenção pela maneira como os registros foram feitos (composição da cena, destaque nos objetos e nas adaptações dos espaços públicos, mostrados de forma objetiva e frontal, com ênfase nas cores e sem pessoas). Nessa série, os jeitinhos mais uma vez aparecem, mas dessa vez a partir da relação improvisada entre lugares e objetos, que lembra, aliás, situações existentes também no Brasil.



Figura 5

Na exposição da Pampulha, imagens fotográficas de formas modestas e despretensiosas de reinvenção de usos de objetos no cotidiano (“Mosaico Gambiarras”) dialogam assim com histórias de “cientistas” que improvisam soluções para problemas comuns (“Mestres da Gambiarra”). Por sua vez, essas histórias se combinam com as invenções do próprio artista, que reúne, de forma inusitada, o véu de noiva e o “véu” que cobre prédios em construção (“Sonho da casa própria”). Finalmente, mais fotografias de situações de improviso completam esses conjuntos de relações, dessa vez em outros países (“Portas abertas”), mostrando que essas possibilidades de invenção estão em toda parte, embora sejam mais próprias dos países de terceiro mundo, como afirmou o próprio artista.

É assim que conversando entre si, esses diferentes trabalhos sobre os “jeitinhos” são apresentados de uma forma constelacional, indicando que tal universo traduz também valores estéticos e de percepção do real atribuídas a esse universo pelo próprio artista, expressos pela temática da invenção no cotidiano e pelas articulações feitas entre as imagens fotográficas e em vídeo e seus modos de apresentação na exposição.

Livro de artista

Meu primeiro contato direto com as imagens desse universo do improviso foi em 2009, através do livro (figura 6) que reúne parte das imagens de Gambiarras, na biblioteca do Oi Futuro do Flamengo, centro dedicado à arte e tecnologia no Rio de Janeiro.

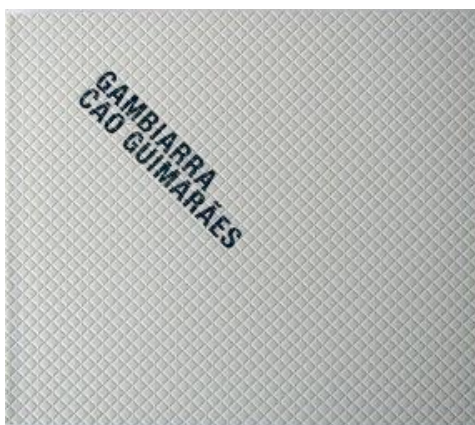


Figura 6

Logo descobri que o livro não estava à venda e era de edição restrita, tendo sido publicado por ocasião da 2^a Trienal Poligráfica de San Juan, três anos após a primeira exposição do projeto na Galeria Nara Roesler, em São Paulo (2006) e um ano após a exposição de Belo Horizonte. Curiosamente, a publicação não era considerada um catálogo da exposição, e sim uma outra forma de documentação dos “jeitinhos”, aos quais o título “Gambiarras” remete: formas criativas e precárias “de driblar o cotidiano”, conforme aparece em matéria de 22 de agosto de 2006 do Caderno 2 do Estadão Online.

Gambiarras-livro era um “livro de artista” e não uma publicação de cunho informativo ou de documentação da exposição. Ele é considerado uma obra, um objeto que constitui propriamente um outro trabalho do artista. Mas seria este paradoxo apenas um questão retórica? Talvez por sua escala, as imagens pareciam reassumir nesse formato de livro o papel de mostrar um fazer popular no cotidiano, muito próxima de uma função informativa que vemos nos meios de comunicação. São imagens que poderiam ter sido publicadas na reportagem de alguma revista semanal ou mesmo na coluna de um jornal diário, como aconteceu tantas vezes com Diane Arbus e André Kertesz, por exemplo. O fato, porém, é que as fotos estavam num “livro de artista” e faziam parte de uma exposição não de “fotojornalismo” ou de “fotografia”, mas de “arte”, onde assumiam a condição de “objeto artístico”. Este aparente paradoxo – as fotos são ao mesmo tempo uma forma de registrar “gambiarras diversas pelo Brasil e pelo mundo afora” e ao mesmo tempo “objetos de arte” - é importante não por permitir advogar para essas imagens uma especificidade “artística” por serem feitas por um artista e legitimadas pelo circuito de arte, mas por que nos permite formular outras questões para essas imagens. É que enquanto imagens contidas em um objeto-obra, as fotografias das gambiarras apareciam ali não como figuras de um

registro dos jeitinhos, mas como modo de explorar e dar visibilidade às ideias do artista sobre o universo do improviso e da reinvenção.

A prática é comum no meio da arte e é conhecida também pelo termo “foto-livro”, quando se trata especificamente de fotografia. Esses livros funcionam como uma espécie de mini-exposições impressas, onde séries e ensaios fotográficos são expostos. Geralmente são objetos únicos ou de edição restrita, como é o caso de “Gambiarra”. São por isso mesmo um outro modo de fazer circular as produções dos artistas. Mas o fato de fotografias serem apresentadas na forma de livros-objetos, instalações ou em grandes dimensões é tão curioso quanto o fato de serem também cada vez mais expostas ao lado de pinturas, esculturas, instalações, vídeos, obras digitais e de web em museus e galerias de todo o mundo. Muitos pesquisadores e historiadores de arte vem atentando para isso e se perguntam sobre a condição contemporânea da fotografia (Rouillé, 2009; Poivert, 2010; Dubois, 2010; Cotton, 2010).

Michel Poivert (2010), por exemplo, argumenta que a fotografia contemporânea não reproduziria em si o que já foi feito na primeira fotografia e na fotografia moderna, mas inventa com elas uma outra relação. Não mais uma revelação do mundo, mas a evidência do caráter artificial de sua construção: “ela traz em si, em sua própria impureza de artifício, a crítica na crença na imagem natural do registro” (Poivert, 2010, p. 225). Rejeitada pelo modernismo, a artificialidade da *mis-en-scène* seria retomada pela arte atual como mecanismo antimoderno que mostra as falsas evidências da representação fotográfica. Nem ficções nem simulacros, mas formas de uma experiência imaginativa que toma registros inatuais para se constituir. Por essa razão, a fotografia vem sendo cada vez mais considerada uma forma de expressão e uma prática artística que, como as demais, discutem os códigos da representação e nossos modos de vida em sociedade. Não é de se estranhar, portanto, que assuma muitas vezes o formato e os modos de exposição próprios da pintura, do desenho e da escultura.

Na tentativa de desenvolver um pensamento sobre condição da fotografia na atualidade na arte (mas também fora dela)⁴, esses e outros autores levantam uma questão que na verdade é bem antiga: a histórica relação entre arte e fotografia, principalmente na

⁴ Poivert, por exemplo, dedica boa parte de um capítulo de seu livro *Photographie Contemporaine* (2010) ao fotojornalismo.

relação da fotografia com a pintura, mas também com a literatura, o cinema e o vídeo. Essa relação vem sendo debatida pelo menos desde o final do século XIX, com o movimento pictorialista, no seio das primeiras vanguardas (Fabris, 2011) e ao longo de quase todo o século XX, como analisou Dubois (2010) e Krauss (2002). Sem querer recolocar essa longa discussão nos limites estreitos desse texto, gostaria de retirar delas pistas que nos ajudem a pensar as imagens de “Gambiarra” e seus modos de presença, de circulação e visibilidade. Enquanto “fotografia contemporânea”, as perguntas que me parecem acertadas talvez sejam: o que haveria de propriamente “contemporâneo” nessas imagens? O que as diferencia de outras imagens fotográficas que vemos todos os dias na mídia e que também realizam registros e documentam fatos cotidianos? Ou então das imagens compartilhadas em plataformas como Flickr ou Picasa?

Certamente, essas perguntas não surgiram quando vi pela primeira vez o livro de Cao Guimarães, em 2009. Mas ao vê-lo, uma espécie de vírus se alojou em minha curiosidade de pesquisador e ficou latente até 2012, quando tive finalmente a oportunidade de ver a exposição do artista no Rio de Janeiro. Foi a partir da exposição que pude inclusive melhor definir as questões que tais imagens me colocam como objeto da pesquisa sobre as relações entre arte e fotografia, mais especificamente sobre a construção da visibilidade da fotografia contemporânea no contexto da arte. E foi a partir da visita à exposição, que também surgiram novas perguntas.

“A estética da gambiarra”

Em 2012, algumas das imagens do projeto “Gambiarra” foram expostas pela primeira vez no Rio, na exposição “A estética da gambiarra”, na Escola de Artes Visuais de Parque Lage, de 27 de abril a 01 de julho. Em maio e junho estive presente na mostra, composta por três vídeos e quinze fotos de “jeitinhos”, que conversavam entre si, de modo semelhante ao que fora exposto em 2008 na capital mineira.

Considerados pelo artista como “microdramas da forma”, o conjunto das imagens explorava mais uma vez visualmente o que era discutido conceitualmente. “Estéticas da gambiarra” não realiza, afinal, uma “estetização” dos jeitinhos. Trata o universo do improvisado e das bricolagens cotidianas como experiência estética, questão de reinvenção dos sentidos de nossos modos de vida e de nossas percepções das coisas comuns. Provavelmente

por isso correspondem ao que o curador da exposição, Felipe Scovino, chamou de “uma visão sobre as vicissitudes do mundo que ocorre pela via de um estranhamento”.

No meu caso, como espectador, artista e pesquisador, o estranhamento que tive ao ver pela primeira vez as imagens “ao vivo”, fora do livro produzido em 2009 ou do site do artista (www.caoguimaraes.com) veio através da materialidade e do modo de presença daqueles registros. Imagens estáticas e em movimento documentavam de forma objetiva eventos e coisas em circunstâncias improváveis e inusitadas. Mas como entender o lugar de “obras de arte” que aquelas fotos e vídeos ocupavam? Esta foi a pergunta que deflagrou este texto.

De certo modo, as quinze fotografias da série “Gambiarra”, expostas na sala principal da exposição reencenavam a experiência dos objetos modificados das exposições anteriores. Não que as imagens não tivessem chamado minha atenção antes, mas o fato de vê-las ao vivo na exposição tocou-me de outro modo. O destaque que adquiriam por sua colocação nas paredes juntamente com o tamanho das imagens (figuras 7 e 8)⁵, em torno de 50 x 70cm, no caso das fotografias, e em telas de LCD de 42 polegadas, no caso dos vídeos, davam às imagens dos jeitinhos uma outra materialidade e um outro sentido.

Diferentes das imagens do livro, em formato menor para impressão, as fotografias da exposição com seu formato de pintura, moldura e vidro, me fez pensar não mais em imagens ilustrativas que poderiam estar num jornal ou numa revista, mas nas naturezas-mortas da pintura, tema que, aliás, juntamente com o retrato, o nu, a paisagem e os tableaux-vivants, é bastante recorrente na fotografia contemporânea. Do mesmo modo, as imagens em vídeo eram apresentadas como “videoarte” e não apenas como “filmes”, a exemplo do que vem acontecendo em diversas exposições cujos trabalhos correspondem ao que Dubois chama hoje de “cinema de exposição” (Dubois, 2012).

⁵ Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151037025182356&set=a.10151037020512356.447002.94629362355&type=3&theater>. Acesso em 20/08/13.



Figura 7



Figura 8

Além do formato propriamente “artístico” das fotografias e de sua inserção num espaço de arte, também me chamou a atenção na exposição o fato de estarem juntas com outras imagens que a mim pareceram, num primeiro momento, destoar da questão dos jeitinhos. A série fotográfica “Paisagens reais - tributo a Guignard” (2009), por exemplo, composta por seis imagens muito parecidas, colocadas com distâncias perfeitamente equidistantes entre si numa fileira de três sobre outra fileira de três, me intrigou por não apresentarem fotos de objetos modificados ou por não fazerem uma referência direta ao universo dos jeitinhos, mas que, porém, faziam parte da exposição cujo título era “A estética da gambiarra”.

Uma homenagem às “paisagens imaginárias” do mineiro Alberto da Veiga Guignard (figura 9)⁶, nas quais o pintor refaz a paisagem montanhosa mineira destituindo-

⁶ Fonte: <http://www.museuguignard.mg.gov.br/modules/myalbum/photo.php?lid=218>. Acesso em 20/08/13.

a de perspectiva como forma ordenadora de representação, em “Paisagens reais”, Cao Guimarães registra os cumes dos edifícios de Belo Horizonte envolvidos na neblina.



Figura 9

Curiosamente, uma das imagens da série aparece como título “Volta no tempo” na outra mostra Passatempo, na galeria Nara Roesler, em São Paulo, em agosto de 2012 (figura 10) . Interessante observar o estado de presença dos objetos, lugares e situações nas obras do artista. Mais uma vez, o que importa não é apenas a composição da cena, a organização dos elementos ou sua circunstância, mas a experiência estética que eles produzem nesse arranjo singular. O tempo que passa como questão numa foto de paisagem que remete à pintura e a impregnação da suspensão do tempo fazem da imagem não uma narrativa sobre o “tempo que passa”, mas um lugar onde o “tempo que passa” pode habitar. O artista consegue esse efeito registrando o “jeitinho” da neblina, que muda com sua simples presença a paisagem da cidade. Ali, não é o homem, mas a própria natureza que improvisa e cria. E o artista inventa com ela na forma-imagem da foto.

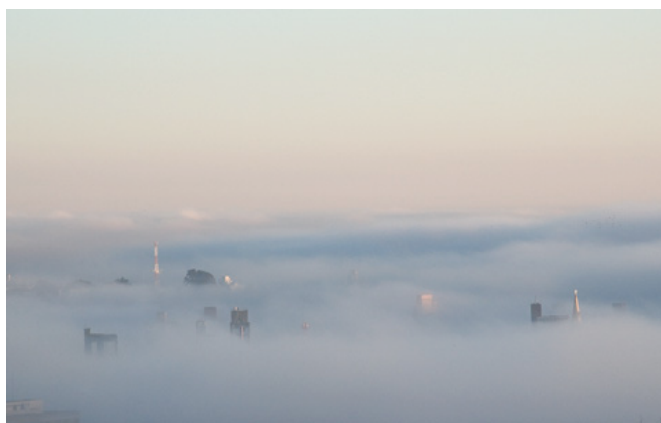


Figura 10

Do mesmo modo, diferentemente do documentário “Mestres da gambiarra” (2008), que abordava explicitamente o universo da bricolagem, os vídeos mostravam objetos em ação, como a água que escorre por entre as tramas de um piso, formando desenhos (*Drawing*, 2011) e o vai-e-vem das correntes que prendem uma embarcação a um cais em Veneza, gerado pelo movimento incessante da água (*Sculpting*, 2009). Imagens desenhadas e esculpidas pelas coisas, pelo tempo e pelo movimento (figura 11)⁷.

O que resulta do trabalho de Cao com as formas e as imagens é uma documentação de ocorrências comuns do cotidiano que ganham uma dimensão mais contemplativa do que propriamente narrativa. O que dizer de uma imagem cujo conteúdo não é meramente informativo e que nos convida a sentir e meditar? São estas algumas das questões que nos colocam certas imagens contemporâneas que nos propõem experimentar, contemplar ou fazer reflexões acerca do real mais do que representá-lo, nomeá-lo ou defini-lo.

⁷ Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151037025182356&set=a.10151037020512356.447002.94629362355&type=3&theater>. Acesso em 20/08/13.



Figura 11

Finalmente, completava a exposição o vídeo “Concerto para clorofila” (2004). Nesse trabalho, o que vemos é uma sucessão de formas visuais, cores e texturas através de imagens de entardecer, de copa de árvores balançando ao vento, detalhes de suas folhagens, de distorções do céu e de plantas em reflexos na água ao som de uma música lenta e suave. Música e movimento convidam a passar tempo com a imagem. Como em “Paisagens reais” e nos outros dois vídeos, “Concerto para clorofila” também fala de lugares que existem, mas propõe não um passeio literal pela paisagem, mas a fruição de uma certa experiência que ela propicia, experiência feita de tempo, luz, cor, som e ritmo.

Mas voltemos à pergunta que não quer calar: por que essas imagens formam uma “estética da gambiarra”? O que tempo e experiência poética do banal e dos acasos teriam a ver com jeitinhos? Talvez uma chave de leitura seja o próprio título da exposição. Em que medida devemos tomar por “estética da gambiarra” uma estetização do cotidiano e das bricolagens? Ao invés disso poderíamos perguntar: o que seria próprio da gambiarra como experiência estética? Não seria talvez colocar-nos frente a frente com o efêmero, com aquilo que passa, que se instala num estado de precariedade e transitoriedade? Fazer-nos sentir sua materialidade e afetar-nos com a força muda dos pequenos fenômenos do cotidiano? Não seria desta mesma experiência que as fotos dos jeitinhos nos falam, cada qual a seu modo? Não apenas uma narrativa ou documento, mas uma certa experiência com o tempo e com as coisas do mundo?

É nesse sentido que a experiência atual com a fotografia na arte nos impele a considera-la para além do registro e do documento, sem contudo negá-lo. Transformadas em “obra de arte” por uma apropriação artística; por um modo particular

de registro que participa da construção de um conceito; por seu tratamento como objeto estético e por seu reconhecimento e validação como tal no campo da arte, as imagens de “Gambiarras” implicam uma experiência do fotográfico que ultrapassava ao mesmo tempo registro e subjetividade do artista. Uma experiência que coloca questões para a fotografia também fora do campo da arte. Quando José Braga, ao tratar das relações entre comunicação e experiência estética, afirma que os produtos midiáticos são considerados um vetor de experiência sensível que tem dimensões comunicativas (Braga in Leal et all, 2010). Perguntamos então se fotografia, seja na arte, nos meios de comunicação ou nas redes sociais, por exemplo, também não poderia deixar de ser considerada apenas como representação de algo ou conteúdo a ser transmitido, interpretado ou explicado, para ser concebida como um objeto cujo trânsito a inscreve num conjunto de relações que afeta não apenas sua própria condição de imagem mas também nossa experiência de percepção e de produção de sentido para as imagens.

Trabalhos como os de Cao Guimarães evidenciam esse aspecto sensível das imagens, que se aproxima muito daquilo que Rancière chamou de “pensatividade” (Rancière, 2009). Imagens “pensativas” são imagens que contêm uma certa indeterminação, uma tensão entre diferentes modelos ou regimes de representação, que não se esgotam em si mesmas enquanto discurso ou representação do real e que talvez por isso se habilitem a comunicar de outra forma ou a instaurar outro tipo de experiência comunicativa. Essa parece ser a condição da imagem em “Estética da Gambiarra”, constituindo uma experiência perceptiva e não apenas registro de micro-eventos cotidianos.

Talvez por isso, desde a primeira vez que vi o livro “Gambiarras” fiquei com esse estranhamento latente, que foi reativado pela exposição no Parque Lage e que me levou a escrever este texto: essas imagens parecem funcionar como uma espécie de “representação que não representa”, no sentido de que têm um caráter mais complexo do que simplesmente o de “falar sobre” algo.

Apesar de apontar para um jogo que combina e acopla distintos fazeres (os jeitinhos, a produção de imagens de jeitinhos, a exposição e legitimação dessas imagens como obra de arte), a observação de tal “acoplamento” permite deslocar o entendimento dessas imagens apenas como narrativa poética sobre o universo do improvisado ou sobre as “vicissitudes do mundo” para sua compreensão enquanto efeito de uma “tradução” ou

como “imagens-ato”. A tradução, entendida por Latour (2009, 2012) como um conjunto de relações que transformam elementos em estado de interação por uma afetação recíproca (chamado também de “mediação” ou “rede”), e a imagem-ato (Dubois, 2010), como atitude diante da imagem que a toma não como traço do real mas como artefato indissociável de sua ecologia (concepção, tomada, produção, circulação, legitimação), nos permitem construir um outro olhar sobre certas imagens contemporâneas, particularmente na arte.

É porque as imagens dos jeitinhos passam por um processo de reinvenção que seu caráter documental pode se tornar outra coisa sem deixar de existir, de forma a conferir às imagens uma outra natureza e um outro sentido, inclusive o estatuto de “obra de arte”. Essa mudança de estatuto aponta, por sua vez, para uma dimensão relacional das imagens (imagem como “ato” ou efeito de uma “tradução”) que nos permite localizá-las no interior de uma prática de enunciação, no sentido foucaultiano, cuja função parece extrapolar a simples produção de duplos ou traços do real. Na perspectiva que estamos adotando, não se trata de saber o que ou por que as imagens narram, e sim, de compreendê-las elas mesmas como construção e lugar de produção de sentido, através das articulações entre seus modos de produção, legitimação, apresentação e circulação.

Finalmente, podemos considerar que a arte contemporânea não forja um estatuto particular para a imagem na atualidade, e sim que nela se produz um outro tipo de função e de vida para as imagens. Enquanto objetos, fotos e vídeos de “Gambiarra” são registros “de uma coisa” e não a própria “coisa”. Mas é justamente aí que algo parece ocorrer, algo que afeta não sua natureza documental ou de objeto, mas a da comunicação feita pelo artista a partir do documento e de sua condição de artefato. Nessa modalidade de comunicação, as imagens apresentam a condição de pensatividade de que nos fala Rancière, o que as tornam uma narrativa de outra ordem, que mobiliza e tensiona distintos códigos e modelos de representação.

Por sua natureza sociotécnica de artifício, as imagens são por princípio infiéis a nosso desejo de captura e de totalização do real. É que o trânsito por distintas situações, esferas, intenções e códigos que se conectam e forjam condições particulares de fruição e de legitimação as impedem de “dizer o real”. Esta talvez seja uma valiosa contribuição da arte para entender o sua atitude com relação à imagem, particularmente a fotográfica:

a de uma distância que a trata como uma forma de pensamento sensível e não apenas como documento ou traço do real. Se há algo de particular na fotografia contemporânea parece ser então esse lugar que a imagem assume enquanto figura ou objeto de pensamento, como as paisagens reais e inventadas das gambiarras.

Referências bibliográficas

- ARRASSE, D. *Anachroniques*. Paris: Gallimard, 2006.
- BRAGA, J. L. *Experiência estética e mediatização*. In LEAL, B. et al (Org.) *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- COTTON, C. *A Fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. 13a edição. São Paulo: Papyrus, 2010.
- ENTLER, Ronaldo. (2013). *Cao Guimarães: pequenos impulsos para grandes saltos*. In *Ícônica*. Disponível online: <http://iconica.com.br/blog/?p=4912>. Acesso em 20/08/2013.
- FABRIS, A. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- KRAUSS, R. *O Fotográfico*. Amadora, Portugal: Ed. Gustavo Gili, 2002.
- LATOURETTE, B. *Reagregando o social*. Salvador/ Bauru: UDFBA/EDUSC, 2012.
- _____. *Jamais fomos modernos*. 2a Edição. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- LISSOVSKY, M. *Máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- MAYNARD, P. *The engine of visualization. Thinking through photography*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1997.
- O ESTADO DE SÃO PAULO. (2006) *Cao Guimarães abre a exposição Gambiarras*. Disponível online. <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2006/not20060822p6144.htm>. Acesso em 21/06/2012.
- POIVERT, Michel. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.
- RANCIERE, J. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu negro, 2010.
- REIS, Sérgio Rodrigo. (2008) *Adriana Varejão e Cao Guimarães juntos em mostra na Pampulha*. Portal Uai. Divirta-se. 01/09/2008. Disponível online: http://www.new.divirtase.uai.com.br/html/sessao_7/2008/09/01/ficha_agitos/id_sessao=7&id_noticia=2379/ficha_agitos.shtml. Acesso em 24/08/13.
- ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.