

# Arte, cotidianidade e domesticidade: das metanarrativas aos pequenos relatos contemporâneos

KARINE PEREZ

## Resumo

Este artigo trata das relações entre arte, cotidianidade e domesticidade, analisadas a partir da observação de um direcionamento discursivo, artístico e cultural rumo aos pequenos relatos e a uma esfera micro, refletida no crescente interesse dos artistas pelas questões do cotidiano, da vida íntima, do privado e do doméstico na arte. Este interesse se renova a partir da década de 1980, por meio do uso da fotografia pelos artistas, o que possibilita a produção de ficções e novas realidades montadas para a tomada fotográfica.

**Palavras-chave:**  
Cotidianidade, domesticidade,  
pequenos relatos.

# Art, cotidianity and domesticity: from metanarratives to contemporary micronarratives

KARINE PEREZ

## Abstract

This article is about the relations between art, cotidianity and domesticity, analyzed from the observation of a discursive, artistic and cultural direction towards micronarratives and a micro field, reflected in the growing interest of artists in the quotidian, intimate life, the private and the domestic in the art. This interest is renewed since the 1980s, through the use of photography by artists, which enables the production of fictions and new realities set up for the photographic act.

**Keywords:**  
Cotidianity, domesticity,  
micronarratives.

# Arte, cotidianidad y domesticidad: de las metanarrativas e los pequeños relatos contemporáneos

KARINE PEREZ

## Resumen

Este artículo se ocupa de las relaciones entre arte, cotidianidad y domesticidad, analizadas a partir de la observación de un direccionamiento discursivo, artístico y cultural hacia los pequeños relatos y una esfera micro, reflejada en el creciente interés por cuestiones del cotidiano, de la vida íntima, de lo privado y de lo doméstico en el arte. Ese interés se renueva a partir de la década de 1980, por medio del uso de la fotografía por los artistas, lo que posibilita la producción de ficciones y nuevas realidades construidas para la toma fotográfica.

**Palabras clave:**  
Cotidianidad, domesticidad,  
pequeños relatos.

## Introdução

O presente artigo parte de um capítulo da tese “*Habitacões*”: *autorretratos como microterritórios subjetivos* (PEREZ, 2016), realizada no PPGAV-UFRGS (Programa de Pós-Graduação em Artes visuais, da Universidade Federal de Rio Grande do Sul), sob a orientação da professora Sandra Rey, defendida em dezembro de 2016. Trata da recorrência de um interesse dos artistas contemporâneos numa esfera micro, voltada aos pequenos relatos e a aspectos corriqueiros, monótonos e banais da vida cotidiana, focando-se na tematização do espaço doméstico e privado.

Para isso, primeiramente, analiso um direcionamento discursivo, cultural e artístico que se desloca dos grandes aos pequenos relatos: a um domínio “microscópico”. Posteriormente, respaldo-me em obras da história da arte que abordam temas circunscritos em experiências do cotidiano. Mais especificamente, em imagens intimistas do entorno doméstico, afastadas dos temas nobres, heroicos e espetaculares vinculados às grandes narrativas históricas, bíblicas e mitológicas, valorizadas em variados momentos históricos da arte. Por fim, penso sobre o modo como a fotografia dialoga com essa esfera do micro e do cotidiano, na arte contemporânea. Os principais autores de referência são: Lyotard (2009), Ferrando (2012), Rouillé (2009) e Mah (2009).

## Descentramentos discursivos e culturais do macro ao micro: rumo aos pequenos relatos

Tanto o campo cultural e artístico quanto o do conhecimento racional e científico foram marcados, até o final do

século XIX, pela estética das grandes narrativas, denominadas metanarrativas pelo filósofo francês Jean-François Lyotard (2009)<sup>1</sup>, ao problematizar a formulação da condição pós-moderna. O autor compreende-as como aquelas narrativas totalitárias e hegemônicas, responsáveis pela fundamentação de consensos universais e supostas verdades absolutas sobre o mundo, centralizadoras e julgadas hábeis a elucidar todo o conhecimento existente, como muitos textos religiosos e científicos, em que determinada realidade é dada como única.

Lyotard (2009), no entanto, defende que o fundamento do pensamento pós-moderno está justamente na deslegitimação das metanarrativas modernas, as quais têm sido substituídas pelos pequenos relatos, perdendo força frente a conjuntos de fragmentos de histórias variadas e muitas vezes contraditórias sobre um mesmo assunto. Assim, o dissenso passa a ser a tônica contemporânea, comportando as variadas aspirações, desejos e crenças do ser humano.

Essa crise dos grandes relatos afetou os variados campos do conhecimento, tais como a ciência, a literatura e as artes, no final do século XX. Arthur Danto (2006) foi um dos pensadores dessa crise no âmbito artístico, ao constatar que, a partir da década de 1980, as artes visuais instauram-se sem o auxílio de uma narrativa legitimadora, o que é perceptível pela ausência de uma sucessão de manifestos<sup>2</sup>, estilos e movimentos de cunho exclusivista, frequentes em grande número das produções artísticas modernas.

O fim da compreensão da História da Arte e do mundo artístico estruturado pela “narrativa-mestra” da pintura e por estilos “únicos” de criação, encadeados numa direção histórica progressiva, é identificado com o que Danto (2006, p. 21) denomina “arte depois do fim da arte”, decorrente da Pop Art e do encerramento do Modernismo. O autor considera a divisão da História da Arte ocidental em dois episódios principais, ambos de natureza progressiva: o episódio de Vasari<sup>3</sup> e o de Greenberg, ambos superados por apresentarem visões totalitárias da arte não condizentes com a visão pluralista atual. Portanto, para o autor, não há mais uma direção única, contínua e progressiva da História da Arte, sendo esta substituída pela descontinuidade. Isso comporta a coexistência de uma diversidade de relatos e visões a respeito da arte, não mais de metanarrativas que se sucedem, suplantando as anteriores.

Esse direcionamento do macro ao micro, que afeta os mais diversos campos do conhecimento e se reflete no âmbito

cultural, como o da História, Teoria e Crítica da Arte, também povoa o imaginário dos artistas. Assim, grande parcela das produções contemporâneas orienta-se rumo às micronarrativas, aos pequenos relatos; abarca questões do dia a dia dos próprios artistas, encarados como sujeitos comuns, relacionando-se consigo, com outros ou com o entorno ao seu redor, cujo ambiente pode ser o doméstico ou público, o que evidencia proximidades entre a arte e a vida, o cotidiano, o banal, o privado e o íntimo. Isso deve ser entendido dentro do movimento geral da cultura, que, de acordo com Fischer (2000), encaminha-se à exposição de gestos menores da intimidade dos indivíduos e/ou de grupos. Tais gestos passam a pertencer ao domínio do espaço público, já que no contexto atual constantemente o privado é exposto no ambiente dos meios de comunicação digital.

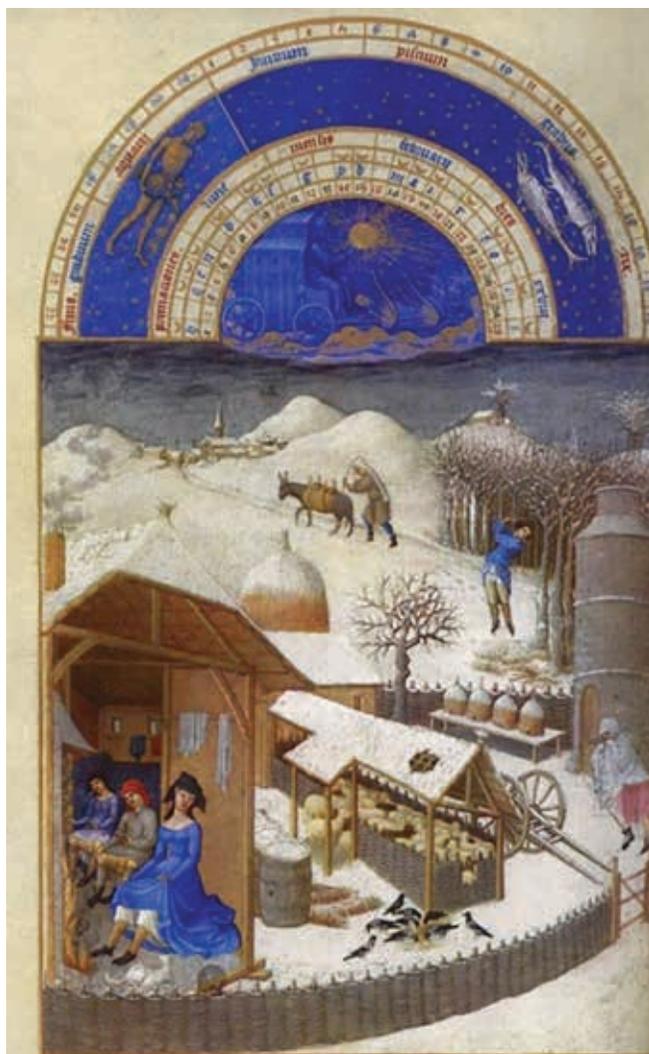
A eleição do privado como matéria-prima para a criação de imagens relaciona-se à dificuldade de mantermos nosso cotidiano mais íntimo confinado ao interior de nosso ambiente doméstico. Contudo, variadas situações aparentemente privadas, expostas no espaço público, são efetuadas especificamente para esse fim, colocando em jogo a veracidade dos fatos. Por isso, Fischer (2000, p. 112) afirma:

Os limites entre vida privada e fato público se mesclam. Os limites entre fantasia e realidade já não se fazem tão claros. [...] o que é o real? O que é construído? O que é fantasia? O que é um original? Descobrimos que tudo é construído e isso nos proporciona uma certa liberdade, nos amplia as possibilidades de transformar, já que nada é dado, em si. Mas, ao mesmo tempo nos ausentamos de qualquer referência. [...] Em quem confiar? Em quem buscar referências? Precisamos desses lugares seguros? Eles existem?

Diante dessa suspeita que permeia a veracidade do que consumimos visualmente, confundem-se a realidade e a ilusão, o público e o privado. Tudo não passa de construção cultural. Essa constatação impõe-nos o problema de perdermos as referências e vivermos desconfiados da realidade, sem nos sentirmos seguros em nenhum espaço, tampouco com as informações que nos atingem. No entanto, tem a vantagem de possibilitar intervenções humanas no real, o que abre espaço às problematizações sobre o cotidiano, inclusive no campo da arte.

## O cotidiano no campo da arte: o privado e o doméstico como mote criativo

Apesar de o mencionado movimento discursivo e cultural, em direção aos pequenos relatos, refletir-se no campo da Arte Contemporânea, tomando proporções renovadas a partir da década de 1980, este voltar-se a questões cotidianas, ínfimas e minúsculas, não é um interesse novo entre os artistas. Trata-se de um tema recorrente ao longo da história da arte.



**Figura 1** – Irmãos Limbourg, Livro das Horas do Duque de Berry (mês de fevereiro) (1415-1416). Guache sobre pergaminho. 13,6 cm (largura). Musée Condé.

Fonte: <<http://escritoriolivro.com.br/historias/fevereiro.php>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

Mesmo nas imagens medievais, em que a grande maioria alicerçava-se num viés religioso, era possível vislumbrar ilustrações de cenas cotidianas, realizadas nas margens dos manuscritos medievais, desvinculados dos textos sagrados. Essas cenas também apareciam nos *Livros das Horas*<sup>3</sup>, em que os salmos são acompanhados por um calendário ilustrado, com a descrição das atividades correspondentes aos meses do ano.

Um exemplo desse tipo de imagem está no *Livro de Horas*, encomendado por Jean, Duque de Berry (um nobre francês), aos irmãos Limbourg (holandeses), que conceberam as pinturas entre 1414-1416, sendo elas finalizadas pelo francês Jean Colombe, entre 1485 e 1489. Na Figura 01, a qual ilustra o calendário do mês de fevereiro, observam-se homens trabalhando no espaço externo de uma paisagem gélida, enquanto as mulheres aquecem-se e mantêm-se protegidas em ambiente que sugere ser o doméstico. Cogita-se ser esta uma das mais antigas representações que chegaram até nós da figura humana inserida em ambiente externo (na paisagem) e interno (doméstico). Embora já existissem outras, elas são representações de cenas religiosas, não de seres humanos praticando seus afazeres corriqueiros.

Na arte, um ponto forte dos temas relativos ao cotidiano está nas chamadas “Pinturas de gênero” holandesas, produzidas no século XVII. Esse tipo de pintura engloba as mais variadas representações da vida cotidiana e cenas rotineiras. Salientam-se as obras que trazem o morador para dentro da composição, relacionando-se com os espaços e os objetos domésticos. É um estilo pictórico sóbrio e realista, desenvolvido na porção holandesa protestante, destituída de interesse em cenas religiosas.

As imagens caracterizam-se, em geral, pela riqueza de detalhes, pela precisão e apuro técnico, numa tentativa de registro fiel daquilo que o olho humano é capaz de captar, o que evidencia, quem sabe, um fascínio dos pintores holandeses pelo âmbito doméstico e pelo mundo visível, passível de investigação por meio da pintura. Constato isso a partir da afirmação de Gassen (2010, p. 75), para a qual “[...] o amor pela casa e pelos eventos que se desenrolavam em seu interior pode ser considerado relevante para a sociedade da época, delatando o valor que tal espaço possuía no interior da sociedade”.

Um artista que confirma esse apreço, retratando o ambiente doméstico e focando-se na intimidade e nos afazeres vivenciados nesse espaço interior, é o holandês Johannes Vermeer (Delft, 1632-1675). Sua pintura demonstra requinte no

tratamento dos elementos, como é possível perceber nas representações de detalhes das mais variadas estampas têxteis, como exemplificado na Figura 2.



**Figura 2** – Johannes Vermeer, *Jovem Adormecida à Mesa* (1657). Óleo sobre tela, 87,6 x 76,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Fonte: <<http://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/historia-arte/idmod.php?p=vermeer>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

A “Pintura de gênero” distanciava-se da exuberância barroca, a qual retratava temas nobres em voga na época. Por sua trivialidade, era considerada hierarquicamente inferior, se comparada à pintura histórica, visto que “copiava” a natureza sem seguir as proporções idealizadas até o momento. Um aspecto que desperta atenção e interesse nesse tipo de imagem é a abordagem da melancolia e do tédio presentes em variadas ações do dia a dia, uma vez que pode ser justamente o confinamento no ambiente doméstico, a monotonia e a repetição contida em atos da vida cotidiana, um dos fatores instigantes à criação artística.

Nossa existência é constituída pela repetição, pela reiteração de hábitos. Essa repetição contida no ordinário torna-se fecunda, se nos desafiarmos a vivenciar um “habitar poético” na vida cotidiana. Esse “habitar poético” consiste em converter os atos cotidianos e a aparente monotonia do habitar em fonte inesgotável de experiências renovadas, envolvendo, também, o isolamento como algo produtivo (CEREZO, 2014). Nesse

sentido, o artista pode inventar artifícios para renovar e esgotar as ações mecânicas e monótonas do cotidiano, encontrando nelas novos interesses, a fim de praticar esse “habitar poético”, proposto por Cerezo (2014).

Dando continuidade ao estudo de artistas que enfocam a esfera cotidiana, como motivação para suas criações, cabe ressaltar uma infinidade de pintores do final do século XIX e início do XX. Eles não mais priorizam a representação idealizada de “grandes temas” em voga até o momento, como cenas históricas, mitológicas e religiosas, direcionando a atenção àquilo que os rodeava, como a paisagem natural e urbana, os retratos de sujeitos comuns e as construções/desconstruções pictóricas de objetos e cenas domésticas.

Este último caso é o do artista francês Henri Matisse (Le Cateau-Cambrésis, 1869-1954), que incansavelmente explorou, em suas pinturas, ambientes interiores domésticos, por vezes com a inserção da figura humana na composição. Em suas pinturas de cores vibrantes, dispõe objetos, janelas com cenas externas e estampas decorativas, as quais confundem o olhar do espectador, por fundirem-se, em alguns momentos. Como exemplo, destaco a Figura 03, na qual Matisse problematiza os limites entre natureza e artifício, por meio da representação de um vaso de flor sobre uma toalha que igualmente possui estampa floral e o que aparenta ser um papel de parede com padrões parecidos com os da toalha.



**Figura 3** – Henri Matisse, *La Desserte (A mesa de jantar)* (1908). Óleo sobre tela, 180 x 220 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.

Fonte: <<https://www.hermitage-museum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28389/?lng=en>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

Esse tipo de imagem provoca grande interesse, por misturar o que seria a realidade (o vaso de flores) e sua representação (estampas com padrões florais), causando uma saturação formal, pela sobreposição ou justaposição de estampas e/ou superfícies cromáticas estampadas.

Dentro do tema da cotidianidade do ambiente doméstico, destaque, ainda, o britânico Richard Hamilton (Londres, 1922 -2011), com a colagem O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes? (Figura 04), de 1956, concebida como pôster e ilustração para o catálogo da exposição *This is tomorrow* (Este é o amanhã), do Independent Group de Londres. A imagem é antecessora da Pop Art americana, a qual explora as realidades do dia a dia e a cultura popular, numa crítica irônica à sociedade de consumo, a partir da década de 1960. É uma abordagem de cunho irônico, mencionada como um importante contraponto às pinturas apresentadas anteriormente.



*Figura 4 - Richard Hamilton, Just What Was It That Made Yesterday's Homes So Different, So Appealing? (1956). Colagem, 26 x 24,8 cm. Courtesy The Estate of Richard Hamilton. Fonte: <<https://makingarthappen.files.wordpress.com/2011/09/rh2.jpg>>. Acesso em: 11 mar. 2016.*

Nessa movimentação rumo aos pequenos relatos e à vida cotidiana, previamente à década de 1980, destaque

também o movimento Dadaísta e artistas que abordavam o trivial, o minúsculo e o insignificante, como o francês Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887-1968) e seus ready-mades, ou o alemão Kurt Schwitters (Hannover, 1887-1948) e sua Merz Art, composta de colagens com detritos e descartes da sociedade de consumo. Ainda, é o caso das ações empreendidas pelo grupo Fluxus, ativo em diversos países entre as décadas de 1960/70, que defendia a ideia de antiarte e praticava em suas ações uma indistinção entre arte e vida, provocando a desobjetualização artística.

No âmbito brasileiro, essas indistinções entre arte e vida tomaram proporções maiores a partir do Neoconcretismo, iniciado em 1959. Essas relações arte/vida são levadas às últimas consequências somente nas próximas décadas, com as proposições sensoriais de artistas, como Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980), Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920-1988), Lygia Pape (Nova Friburgo, 1927-2004) e Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948- ), que compreendiam a arte como experiência, solicitando uma participação mais ativa do espectador no processo artístico e uma gradual inserção da arte na vida cotidiana. Contudo, mesmo diante da importância desses artistas e ações, cujo trajeto criativo ocorre na esfera pública, diante e em conjunto com a coletividade, não os enfatizarei por interessar-me naqueles procedimentos mais intimistas e solitários, que abordam aspectos da vida privada no interior do ambiente doméstico.

## **Fotografia, cotidianidade e domesticidade**

Se as questões relacionadas à cotidianidade e aos pequenos relatos já permeavam a Arte Moderna, então, por que afirmar que, desde a década de 1980, houve uma renovação no interesse artístico por esses temas? É possível alegar que, na década em questão, houve certa perda do caráter inovador das tendências conceitualistas, em voga na arte a partir de 1960. Assim, essas tendências responsáveis por linguagens efêmeras, como os happenings e as performances, passam a dividir espaço, novamente, com o objeto artístico, apontando um retorno da figuração, com uso de formas familiares. A figuração, anteriormente criticada pelas tendências conceitualistas, em razão de seu caráter mimético, renova-se.

Com esse retorno ao figurativo e ao objeto artístico, na década de 1980, a fotografia, que em outros momentos já fora repelida do campo da arte, passa a despertar a atenção dos

artistas, adotando a chamada forma *tableau* (forma quadro) em grandes dimensões. Isso possibilita que a fotografia seja pensada como imagem feita para ser exposta, para ocupar as paredes de espaços expositivos, diferentemente de sua tradição, a qual delegava o seu lugar às páginas impressas de livros, jornais ou cartazes.

A fotografia praticada a partir da década de 1980 constituiu-se no que Rouillé (2009) denomina aliança arte-fotografia, cuja característica é o emprego, muitas vezes exclusivo, da fotografia como material de uso dos artistas, garantindo a permanência do campo da arte objetual, ameaçado pela já referida desmaterialização artística. Esse material, por tratar-se de uma impressão luminosa de seu referente, interessa aos artistas, quem sabe, não por representar a realidade, e sim por apresentá-la, dar-lhe visibilidade. A fotografia refere-se ao primeiro material de captura mimética e tecnológica incorporado ao campo da arte, o que significa uma ênfase no maquínico, não apenas no artesanal, no manual. Nesse sentido, Couchot (2003) aborda o crescente processo de automatização das técnicas de produção imagética, visível a partir do advento da câmera fotográfica, que libera a mão em favor do olho, tendo em vista a possibilidade de capturar de modo fiel uma realidade visualizada, cabendo ao fotógrafo enquadrá-la e apertar um botão.

O uso da fotografia pelos artistas está ao encontro do que Rouillé (2009) considera uma intensificação de interesse nas “partes baixas do real”, tais como no trivial, na figuração, nos pequenos relatos, no cotidiano, no ordinário e nos objetos ou nos lugares familiares, banais ou irrelevantes, a partir da década de 1980.

O cotidiano e o banal constituem uma das principais problemáticas da arte-fotografia. Nessa aliança, a fotografia, por natureza em contato direto com o mundo, terá contribuído para ancorar a arte no cotidiano, no banal, no familiar, no ordinário, na mais bruta realidade. [...] as obras abordam zonas do real outrora completamente excluídas da arte, devido a sua trivialidade excessiva, sua banalidade inaceitável, ou sua familiaridade indigna. Aquilo que, muitas vezes, aflorava apenas à margem das imagens, como um excedente, hoje se tornou o centro (ROUILLÉ, 2009, p. 414).

Por isso, segundo o autor, o foco de interesse passa a ser o “infraordinário”, não mais o extraordinário. Os artistas

possuem ambições mais modestas, menos idealizadas, resultando numa “arte do quase-nada”, uma vez que fotografam universos circunscritos na vida cotidiana, lugares familiares, objetos usuais, gestos diários, íntimos, simples e próximos, invisíveis por sua recorrência em nossa visualidade, evidenciando um mundo acessível e comum, às vezes monótono e trivial. Apresentam aspectos corriqueiros da vida, protagonizados por pessoas anônimas, em qualquer instante e lugar.

Essa orientação temática funciona como uma atitude de recuo, para escapar da estética das metanarrativas modernas, constituídas de histórias extraordinárias, heroicas e espetaculares, em que a arte passava por rupturas em busca do inédito. Por isso, tal atitude opõe-se às grandes concepções modernistas que acreditavam na criação como fonte de mudanças, rupturas e negações. Assim, as narrativas modernas dão espaço a uma estética que recusa temas e formas extraordinárias, destacando-se questões locais, íntimas e cotidianas, imperceptíveis de tanto serem vistas.

Muitos artistas valem-se da fotografia, quem sabe, porque, ao longo de sua história, foi um meio privilegiado de percepção do cotidiano, permitindo a descoberta do próximo e do imediato, de modo simples e direto. Isso ocorre em razão de sua já mencionada relação com as aparências da realidade, o que possibilita que os artistas utilizem-na como forma de questionar tais aparências, liberando a fotografia das funções relacionadas à transparência “documental”, ou então apropriem-se das formas documentais como característica artística e como forma de renovação das linguagens estéticas e de revigoração da dimensão social da arte.

Por ser autoral, a fotografia coloca em marcha diferentes formas de compreensão da realidade, permitindo operar entre a verdade dos fatos e a experiência ficcional, intrínseca às possibilidades projetivas, narrativas e especulativas da imagem. Assim, a particularidade do fotográfico deriva do fato de induzir significação formal, comunicacional e conceitual aos assuntos mais irrelevantes e inesperados do entorno cotidiano.

No campo da arte-fotografia, esse olhar atento ao micro inicia-se já por volta dos anos de 1970, nas primeiras obras de Christian Boltansky (Paris, 1944- ), pelo seu interesse na banalidade, nos inventários e nas imagens estereotipadas da cultura popular. Mas seu trabalho e os de outros artistas com interesses afins só se afirmam no campo da arte no decorrer da década seguinte. Nesse contexto, ocorrem reorientações temáticas, envolvendo o privado, os pequenos gestos íntimos,

a poetização do irrisório, os signos da sociedade de consumo, a taxionomia dos automatismos da vida cotidiana, a uniformização dos corpos e tantos outros direcionamentos artísticos aos pequenos relatos.

Um exemplo é a obra *The Ballad of Sexual Dependency* (1979-1986), de Nan Golding (Washington, 1953- ), a qual expõe intimidades da vida privada, discutindo tabus cotidianos, por meio da fotografia (Figura 05). Os retratados são ou a própria artista ou pessoas de seu círculo de convivência íntima, como amigos. As fotografias são produzidas de modo despreocupado e durante o próprio fluxo da vida, na cena *underground* de Boston, Nova Iorque e Berlim. Incluem pessoas marginalizadas pela sociedade, portanto, minorias, que se desviam dos padrões “normais” de comportamento culturalmente aceitos, como travestis, prostitutas, doentes e viciados em drogas. Mesmo refletindo a cotidianidade e a familiaridade, essas imagens impactantes diferem daquelas dos conhecidos álbuns de família, que se ocupam em registrar apenas momentos felizes e significativos da vida. As fotografias de Nan Golding, apesar de recorrerem à estética desses instantâneos de uso cotidiano, apelam a temas proibidos e excluídos desse tipo de retrato familiar imortalizado nos álbuns.

**Figura 5** - Nan Golding. *Greer and Robert on the bed* (1982). Photograph, colour; Cibachrome print, on paper mounted onto boar, 75 x 60 cm. Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-greer-and-robert-on-the-bed-nyc-p78044>>. Acesso em: 12 mar. 2016.



Ferrando (2012), artista e professor espanhol, afirma que nossa relação com o entorno só se converte em criativa quando conseguimos modificar o uso ou o significado imposto pela norma ao real. Para ele, o cotidiano é o mais difícil de ser descoberto, ao abranger o que somos e fazemos, escapando-nos por seu caráter neutro, por seu anonimato, por sua indistinção à vida. Por isso, defende a escuta e a imersão neutra do sujeito na corrente processual cotidiana da vida, com necessidade de disciplina pessoal do artista no desenvolvimento da atenção, da consciência e da intuição, para que esteja atento ao insignificante, aos detalhes. Interessa a invenção de relações entre elementos e fatos, até então inexistentes e desconhecidas, o que revela um desejo de inter-relacionar as coisas, observando-as não somente como são, mas como poderiam ser, descobrindo um modo diferente de ver o instante.

**Figura 6** - Joachin Mogarra, *La Pagode*, da série *Le gîte et le couvert 2* (2009). Fotografia, 30,5 x 30,5 cm. Fonte: <<http://theredlist.com/wiki-2-16-860-897-1109-view-still-life-2-profile-mogarra-joachim.html>>. Acesso em: 15 mar. 2016.



Reconfigurar o real, impondo-lhe novos sentidos, apesar de ser instigante, não é tarefa fácil, por estar próximo demais da nossa vida, requerendo que estejamos vigilantes. Diante disso, assim como indica o autor, muitos artistas contemporâneos

buscam criar relações entre as coisas, na intenção de recompô-las de um modo diferente para a fotografia, o que evidencia um caráter lúdico em variadas produções contemporâneas. Esse é o caso da obra do espanhol Joachin Mogarra (Tarragona, 1954- ), que “brinca” com os lugares, por meio de suas “viagens imóveis”; constrói em seu domicílio pequenas réplicas de lugares longínquos que povoam seu imaginário, fotografando-as. Suas fotografias são interferidas com itens gráficos e acompanhadas de textos curtos, escritos à mão, os quais dizem respeito a lugares. Na obra de Mogarra, os lugares são existentes, geralmente turísticos. Contudo, não passam de objetos agrupados, como se observa na Figura 6, em que o artista retrata pratos empilhados, modificando seu sentido pelas inserções gráficas e textuais, que lembram detalhes arquitetônicos do cinema e casa de chá parisiense La Pagode.

Acerca desses tipos de procedimentos, modestos, discretos, irrisórios e sem unidade, operados pelos artistas, Rouillé (2009) destaca que eles têm em comum o fato de reverberar intensidades, provocando efeitos deformados, defasados, abafados ou amplificados dos fenômenos, significando que nem sempre refletem especularmente a realidade. Interessam como forma de ação sobre o mundo ou de posicionamento em relação a ele. Nesse entendimento, a arte-fotografia reconfigura as vivências cotidianas.

A ideia do cotidiano integrou o programa temático de Photo España 2009, proposto pelo curador geral do evento Sérgio Mah (2009), para o qual a mostra põe em relevo uma relação peculiar com a experiência e a percepção da vida cotidiana, com aquilo que nos sucede e nos rodeia no transcurso das vivências e com os gestos mais próximos e comuns. O autor afirma que o cotidiano envolve a diversidade da vida diária e ordinária, seus instantes e acontecimentos, suas figuras, lugares e objetos. Mah (2009) compreende o cotidiano como a medida de todas as coisas, do entendimento ou do desentendimento das relações sociais, do uso do tempo vivido, seja ele banal, trivial ou repetitivo, em que o real é um terreno repleto de microssaberes que permitem discernir tendências sociais, culturais e políticas.

Para Mah (2009), o cotidiano constitui-se de um nível de realidade no qual se enfrentam, dialeticamente, a natureza e a cultura, a história e o presente. É o âmbito das transições, resistências e fragmentações, disponível para todo tipo de potencialidades e oportunidades; uma esfera de práticas, de combinações e de (re)invenções que tendem a escapar

às lógicas de categorização, cuja compreensão exige uma análise particular, porque implica saberes e qualidades que se encontram fora dos contextos institucionais e especializados, das pré-qualificações e das classificações uniformizadoras. A vida cotidiana é um território aberto a todo tipo de incursões, permitindo gestos suscetíveis de analisar e transformar o sentido e o papel das artes visuais. Em suma, no cotidiano, tudo se expressa e se reinventa, até a própria cotidianidade.

As práticas da imagem embasadas no cotidiano examinam as convenções da História da Arte e da fotografia. Abrem espaço e dirigem a atenção à experiência individual, afirmando suas diferenças, singularidades e idiosincrasias. Trata-se de uma arte que se reconstrói e se recategoriza a todo o momento, exigindo a adequação dos protocolos estéticos e conceituais, na perspectiva de modos mais diretos e compreensíveis de refletir sobre a aparência da realidade ou sobre a realidade da aparência (MAH, 2009).

Os artistas que recorrem à linguagem simples e imediata da fotografia para abordar a realidade têm por base a experiência individual e sua capacidade de compartilhar situações vivenciadas e relações concretas, o que é encarado por Rouillé (2009, p. 362) como estratégia de refúgio do artista no que é próximo:

A hostilidade do mundo exterior incita a cada um a refugiar-se em seu interior, a fechar-se em si próprio, no seu cenário privado, entre seus objetos familiares. Os interesses, os olhares, os pensamentos e as ações práticas ou artísticas tendem, assim, a deslocar-se de alhures e do longínquo, rumo ao aqui e ao próximo: o cotidiano e o familiar são transformados em universo e refúgio.

Essa postura de recuo não se dá apenas no ordinário, na intimidade, nas identidades social, sexual ou étnica. Pode ancorar-se, ainda, no nada, no vazio, em “[...] formas de resistência passiva, de estratégias de evitação ou de retraimento diante de alguma coisa de muito grande, bastante difusa, que ameaça envolver, encobrir, sufocar” (ROUILLE, 2009, p. 414). Assim, o recuar para centrar-se no micro pode ser uma estratégia de proteção, em que o sujeito se reterritorializa à margem dos grandes fluxos de um mundo em efervescência. Esse é um modo de microrresistência, em que, por meio do apego ao local, escapa-se da hegemonia do global.

Num mundo homogeneizado, marcado pelos efeitos da globalização econômica e cultural e por formas avançadas de comunicação espetacular, acessível apenas pelo sistema de mídiatizações, que reduz a espetáculo, a uma abstração, a uma mercadoria que circula e se troca, “[...] fotografar o cotidiano pode surgir como um modo de reatar com o concreto, o tangível, o vivido, o uso. Isso talvez consista em defender os valores humanos da vida contra a predominância crescente do abstrato, do factício, do virtual, do alhures. Do superficial.” (ROUILLÉ, 2009, p. 362). Assim, a fotografia é abordada como canal privilegiado de investigação e de reinvenção de formas alternativas e significativas de estar, permitindo-nos pensar nas consequências e efeitos exercidos pelas estruturas sociais e os sistemas de poder na vida das pessoas, fazendo com que os artistas refugiem-se no micro.

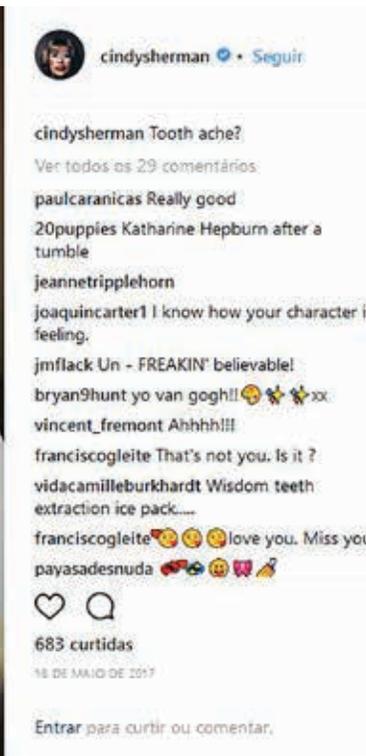
Uma das práticas atuais da imagem deste século XXI, embasadas no cotidiano e no doméstico, diz respeito ao uso das tecnologias disponíveis em massa, tais como câmeras fotográficas de aparelhos de telefonia celular. Essas câmeras, equipadas com internet, possibilitam capturar e transmitir imagens de modo praticamente instantâneo, através de aplicativos e de redes de sociabilidade virtuais, tais como Instagram, Facebook, WhatsApp etc. Esse tipo de imagem, capturada no âmbito da vida cotidiana, frequentemente é feita com a intenção prévia de ser “postada” na internet. Converte-se numa espécie de elemento de socialização, suscitando identificação e alteridade, tornando públicas formas de vida; inclusive aquelas que anteriormente permaneciam confinadas ao ambiente doméstico.

Nesse contexto, fotografar converteu-se cada vez mais num ritual cotidiano, sendo que as experiências vividas são cada vez mais mediadas por imagens, tanto no âmbito privado (disseminação dos *selfies* – fotos de si mesmo feitas frequentemente com o celular, para postar nas redes sociais *online*), quanto no espaço público (obrigatoriedade das fotografias de viagem, pois muitas vezes nos preocupamos mais em capturar imagens de espaços turísticos do que em vivenciá-los). Essas imagens, ao se tornarem públicas, retratam sempre o melhor ângulo de um sujeito, lugar ou objeto; recorrem à artificialidade de maquiagens e dos aplicativos de edição móvel, apresentando aquilo que é mais apropriado ser mostrado de cada um, uma vida idealizada. No entanto, algumas pessoas preferem mostrar fatos que, justamente, fujam dessa lógica das aparências idealizadas, tais como

momentos em que se encontram fragilizadas, doentes, vestindo suas roupas mais banais, sem maquiagens ou praticando atividades totalmente corriqueiras.

A estética desses registros de cenas cotidianas, “postadas” em aplicativos e redes de sociabilidade virtuais na internet, vem sendo apropriada e utilizada por muitos artistas contemporâneos. Cindy Sherman (Glen Ridge, 1954- ), artista que desde o final da década de 1970 desafia a noção tradicional de autorretrato e problematiza os estereótipos femininos, vestindo-se de diversos personagens ficcionais, construídos para a fotografia, é um exemplo de artista que, em suas produções mais recentes, tem se apropriado do ambiente virtual do Instagram. Desde agosto de 2017, tornou pública sua conta nessa rede social *online* e passou a publicar *selfies* com aplicações exageradas de filtros e retoques, tornando o rosto uma superfície esvaziada de identificação, por seu aspecto grotesco.

**Figura 7 - Cindy Sherman. Print de tela de selfie da artista publicada no Instagram (2017).**  
Fonte: <<https://www.instagram.com/p/BUQV6-eg5RR/?taken-by=cindysherman>>. Acesso em: 9 mar. 2018.



Através dessas imagens (exemplificadas na Figura 07), Sherman ironiza e denuncia a artificialidade presente na construção dos *selfies*, imagens supostamente perfeitas e idealizadas do “eu”, produzidas comumente para obter o maior número de *likes* nas redes sociais. Ao criar “eus” ficcionais, em seus *selfies*, Sherman destaca o aspecto construído e encenado da fotografia, o qual toma proporções cada vez maiores, com o uso de câmeras fotográficas de aparelhos de telefonia celular e de aplicativos móveis de edição de imagens.

Ao apropriar-se desses sistemas de produção e difusão de imagens, cujo uso é frequente em nosso dia-a-dia, artistas contemporâneos rompem fronteiras entre arte e vida; voltam-se ao íntimo, ao privado e ao doméstico, expondo-os a público e ampliando o interesse pelas questões do cotidiano na arte.

## Considerações finais

A abordagem de temas circunscritos em experiências do cotidiano, e no intimismo do entorno doméstico, nem sempre foi valorizada na história da arte, pois esses temas foram considerados hierarquicamente inferiores, em variados momentos históricos, por sua trivialidade e banalidade. No entanto, como vimos, o cotidiano passa a ser um dos principais focos de interesse dos artistas modernos, o que se torna cada vez mais frequente na contemporaneidade. Todavia, as representações dessa esfera micro, voltada aos pequenos relatos, à crueza e à banalidade da mais ínfima realidade, não são exclusividades das artes moderna e contemporânea, pois sempre estiveram presentes nas produções humanas, mesmo que nem sempre alcançando a visibilidade e o prestígio dos temas nobres, heróicos e espetaculares, vinculados às grandes narrativas históricas, bíblicas e mitológicas.

Nesse sentido, com base nos referenciais citados neste artigo, constato que os trabalhos de muitos artistas contemporâneos situam-se na contracorrente das grandes narrativas modernas, visto que houve um direcionamento discursivo e cultural que se deslocou dos grandes aos pequenos relatos, o que se refletiu nas produções artísticas. Este direcionamento se renova, a partir da década de 1980, por meio do uso da fotografia pelos artistas. O fotográfico interessa, quem sabe, por sua possibilidade de “recortar” um fragmento da realidade, mostrar um momento da ordem do cotidiano, mas também por sua abertura a interferências no referente ou na própria imagem que ultrapassam seu caráter meramente documental.

Percebe-se um interesse dos artistas pelas imagens, as quais, por um lado, reproduzem e, por outro, reconfiguram a vida cotidiana, mediante uma combinação paradoxal entre a realidade e a ficção, justamente pelo caráter construído e pensado das imagens. Isso ocorre por meio da ressignificação de gestos menores da intimidade, em que os artistas criam “microações”, cenas montadas nos espaços domésticos vivenciados, realizadas somente para o instante da tomada fotográfica. Tratam-se de ações inusitadas e expressivas, realizadas no curso monótono e trivial da vida cotidiana, o que ressignifica essas ações. Tais ações envolvem um apropriar-se e uma reinvenção dos ambientes domésticos vivenciados, recompondo-os de modo diferente do habitual. Portanto, os artistas utilizam-se da lógica documental da fotografia e a reinventam, o que possibilita a produção de ficções e novas realidades existentes apenas para o ato fotográfico.

#### NOTAS

1 Obra original publicada em 1979, na França, intitulada *La Condition Postmoderne*.

2 Cada manifesto corresponde a um esforço de definição filosófica da arte, caracterizando-se por esclarecer um tipo de arte defendida, como sendo a arte verdadeira e única.

3 Narrativa da História da Arte ancorada nas capacidades de ilusionismo e mimese.

4 Ideia de que a História da Arte deveria ascender à pureza de meios, em que cada arte teria de determinar o que era específico e peculiar a si, priorizando as condições materiais do próprio meio.

5 Livro desenvolvido durante o século XIV; contém numerosas imagens e preces, compostas de Salmos, além de um calendário criado em função das festas religiosas. Seu uso limita-se a devoções privadas, alheias às cerimônias públicas e coletivas.

6 O advento da fotografia (século XIX) não ocorre na esfera das artes, mas no campo científico, sendo ela rechaçada pelo âmbito artístico, por ser um meio técnico de produção imagética, cujo automatismo implica um distanciamento do fazer manual. A fotografia era vista como ameaça para o campo artístico, já que por meio dela era possível criar imagens de modo mais rápido e barato.

7 Para o autor, a aliança arte-fotografia já foi anunciada pelas fotomontagens e fotogramas dos anos 1920.

8 Conforme Mah (2009), tradicionalmente, o documental adota a simplicidade formal e a contenção estilística, emocional e dramática, no esforço de (re)presentar o real. Utiliza-se de conceitos, como realismo, reprodução, verdade, testemunho.

9 Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales. Nasceu em 1998 e converteu-se num dos maiores eventos culturais da Espanha, contando com projetos fotográficos, vídeos e instalações de fotógrafos e artistas visuais nacionais e internacionais de destaque.

## Referências

- CEREZO, Álvaro Galmés. *Morar: arte y experiencia de la condición doméstica*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2014.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Poto Alegre: UFRGS, 2003.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.
- FERRANDO, Bartolomé. *arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Árdora Ediciones, 2012.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia e produção do sujeito: o privado em praça pública. In: FONSECA, Tania Mara Galli; FRANCISCO, Deise Juliana (Org.). *Formas de ser e habitar a contemporaneidade*. Porto alegre: UFRGS, 2000. p. 109-120.
- GASSEN, Fernanda Bulegon. *Agenciamentos de visita: notações pictóricas na fotografia de ambientes domésticos*. 2010. 212 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- MAH, Sérgio. *Sentidos de lo cotidiano*. [S.l.: s.n.], [2009]. Disponível em: <[http://www.phedigital.com/antiores/html/phe\\_dinamica/archivos/download.php?nombre=presentacion.pdf](http://www.phedigital.com/antiores/html/phe_dinamica/archivos/download.php?nombre=presentacion.pdf)>. Acesso em: 27 jul. 2009.
- PEREZ, Karine. *“Habitações”*: autorretratos como microterritórios subjetivos. 2016. 200 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.

Aceito em: 01/08/2018

Aprovado em: 09/05/2018

KARINE PEREZ

*karineperez@hotmail.com*

Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV/UFRGS e professora no  
DAV/CAL/UFSM.