



**A fotografia no contexto da
experimentação contemporânea**

Cecilia Almeida Salles

Artigo recebido em: 23/02/2015
Artigo aprovado em: 15/12/2015

DOI 10.5433/1984-7939.2015v11n19p169

A fotografia no contexto da experimentação contemporânea

The photograph in the context of contemporary experimentation

Cecilia Almeida Salles *

Resumo: *O propósito deste artigo é fazer uma reflexão sobre a experimentação artística contemporânea tomando como eixo a fotografia, a partir de uma abordagem crítica que enfoca os processos de criação. Tendo como ponto de partida a amplitude que envolve tais experimentações, o recorte aqui proposto discute a fotografia e suas interações. Partimos assim de um olhar sobre os procedimentos fotográficos para pensar seus desdobramentos que serão aqui observados sobre diferentes perspectivas: estudos de processos de fotógrafos, a fotografia de passagem, os registros de processos e o amplo campo de exploração de arquivos.*

Palavras-chave: *Fotografia. Processo de criação. Arquivos. Experimentação contemporânea.*

Abstract: *The purpose of this paper is to reflect on contemporary artistic experimentation taking as axis the photography, from a critical approach that focuses on the creative processes. The focus proposed here is the discussion of photography and their interactions. Since such experimentation is wide, our starting point is the photographic procedures to think its developments that will be observed here on different perspectives: studies of processes of photographers, photography of transition, records of processes and the large of archive exploration.*

Keywords: *Photography. Process of creation. Archives. Contemporary experimentation.*

* Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação. Autora dos livros *Gesto inacabado* (1998), *Crítica Genética* (2008), *Redes da Criação* (2006) e *Arquivos de Criação: arte e curadoria* (2010). Dirige a editora e o espaço cultural *Intermeios: casa de artes e livros* em São Paulo/Brasil.

O propósito deste artigo é fazer uma reflexão sobre a experimentação artística contemporânea tomando como eixo a fotografia, a partir de uma abordagem crítica que enfoca os processos de criação. Tendo como ponto de partida a amplitude que envolve tais experimentações, o recorte aqui proposto se dá no contexto de indefinições de fronteiras no que diz respeito a mídias, em outras palavras, reflexões sobre a fotografia e suas interações. Partimos assim de um olhar sobre os procedimentos fotográficos para pensar seus desdobramentos que serão aqui observados sobre diferentes perspectivas.

As reflexões críticas sobre os procedimentos fotográficos passam, necessariamente, pelos estudos de fotógrafos específicos; pesquisas essas que viabilizam a compreensão de suas buscas, que se tornam evidentes a partir de seus critérios de escolhas.

Só para citar alguns exemplos, Henrique Siqueira (2006) desenvolveu em seu mestrado, *Caio Reiszewitz: tendências ao grande formato na fotografia*, um estudo sobre o processo de criação desse fotógrafo, a partir de documentos que registraram as montagens de algumas de suas exposições. A partir desse trabalho, tomamos conhecimento, entre outras questões, da relação entre o olhar do futuro espectador e a preparação do espaço expositivo. O processo de construção de *Vectors & LAPIS /X REDUX*, de Carlos Fadon Vicente, foi pesquisado por Daniel Cardoso (2003), que acompanhou criticamente as manipulações e os recursos digitais utilizados pelo fotógrafo desde a passagem da captação analógica e a passagem para um projeto digital. Já Armando Fávoro (2007) discutiu, em sua pesquisa sobre Evandro Teixeira, procedimentos fotográficos no campo do jornalismo em tempo de censura.

São estudos que partiram de arquivos pessoais de fotógrafos; no entanto, há uma grande diversidade de livros, DVDs e registros online que viabilizam esse tipo de informação sobre projetos fotográficos específicos. Nesse contexto temos o livro *Proof* no qual Jim Marshall (2009) apresenta suas folhas contatos. O mesmo

acontece com os arquivos da Magnum revelados no livro *Magnum Contacts Sheets*, organizado por K. Lubben (2011), que mostra inúmeras tomadas e as escolhas dos fotógrafos, envolvendo uma espécie de desmistificação do click único. Nesse livro, em outras publicações e em exposições temos a apresentação do caso clássico de Cartier Bresson. Há imagens nas quais ele aparece analisando seus contatos; conta-se, assim, a história que envolve o momento decisivo. Na verdade, esse momento diz respeito à escolha de uma foto em meio a uma série de possibilidades. A série de DVDs *Contact* (2004) oferece uma grande diversidade de fotógrafos comentando seus contatos e nos aproximamos assim dos critérios que envolvem suas decisões.

Esse são caminhos para compreendermos diferentes projetos fotográficos, conhecendo os princípios direcionadores, contextos de produção e montagens de exposições. São processos de criação de fotografias tornados públicos, ou seja, os estudos desse arquivos propiciam o conhecimento sobre as camadas das histórias das fotografias expostas ou publicadas. Não há dúvida da relevância de tais discussões para conhecermos a singularidade das buscas estéticas dos fotógrafos estudados.

Há também olhares críticos que evidenciam aspectos mais gerais envolvidos nos processos fotográficos. Nessa perspectiva há estudos dos mais pontuais aos mais abrangentes. Temos, por exemplo, o livro *Breve história del error fotográfico [Breve história do erro fotográfico]* de Clément Chéroux (2009) que, como o próprio título deixa claro, apresenta as tentativas falidas ou erradas que contribuíram para impulsionar o desenvolvimento da fotografia. De modo semelhante, a pesquisa *Poética do acaso: acidentes e encontros na criação artística* de Ronaldo Entler (2000) discute a intervenção do imprevisto nas artes incluindo a fotografia. Já o doutorado de Rubens Fernandes Jr. (2002), sobre fotografia expandida, abriu a possibilidade de se refletir sobre alguns procedimentos responsáveis por tais desdobramentos estéticos. São

espaços de possibilidade de experimentação fotográfica que pela própria natureza da arte não são estáticos, tanto no que diz respeito a novas experimentações de campos já flagrados pelo crítico, como no potencial de surgimento de novos procedimentos.

Tomando a fotografia no contexto de processos de criação de modo mais geral, nos deparamos com aquelas que poderiam ser chamadas de auxiliares e outras que são registros de percursos.

No caso das fotografias que auxiliam artistas ao longo de suas buscas, elas cumprem uma função semelhante aos desenhos tão recorrentes em anotações, *sketch books* etc. São registros de apreensão do mundo que, por algum motivo, não pode perder, sob o ponto de vista daquele que lança mão deste artifício. Tenho dois exemplos, entre muitos outros, que me levaram a essa reflexão: o mestrado de Antonio de Souza (2000) sobre o processo de criação do filme *A hora e a vez de Augusto Matraga* de Roberto Santos. O pesquisador relata as dificuldades do cineasta na adaptação do conto de Guimarães Rosa. Depois de mostrar uma versão do roteiro para o escritor, foi aconselhado a ir para o sertão de Minas Gerais. Roberto Santos voltou dessa “viagem de pesquisa” com uma série de fotografias que o auxiliaram a encontrar o tom cinematográfico do mundo literário de Rosa.

Algo semelhante é observado no âmbito no jornalismo e discutido no estudo sobre o produção do livro *Rota 66* de Caco Barcellos (Moura, 2007). Em meio a uma densa documentação do jornalista, a pesquisadora encontrou fotos feitas por ele próprio ao longo da produção do livro. Eram registros fotográficos dos locais dos assassinatos que eram foco de interesse de seu livro-reportagem. Foi o meio encontrado pelo jornalista para retomar o clima desses lugares.

Cineastas, jornalistas, enfim sujeitos em processo de pesquisa de criação têm suas maneiras singulares de se aproximar do mundo a sua volta. De um modo geral, pode-se dizer que fazem provisões: recolhem, juntam e acumulam o que lhes parece necessário em seu

percurso. Os cadernos de anotação guardam, muitas vezes, o modo como eles apreendem e se apropriam da realidade que os envolve. São registros verbais, visuais ou sonoros de captação do mundo, ou seja, anotações na forma mais acessível naquele momento. Nos casos aqui discutidos vemos a relevância da fotografia desempenhando essa função de anotação visual. Sob a perspectiva do processo de criação daquela obra específica, são fotos de passagem, pois são transitórias; são geradoras, pois têm o poder de auxiliar a engendrar formas novas; são móveis, pois são responsáveis pelo desenvolvimento da obra. São atraentes e convidam à pesquisa.

Há também uma grande diversidade de fotografias que, junto com vídeos, atuam como documentação dos próprios processos de criação em diferentes meios. Tais registros estão na maioria das vezes relacionados ao tempo da criação, no sentido que se documenta algo que pode se perder em meio ao processo. Como os objetos passam por metamorfoses ao longo de suas construções, surge a necessidade de assegurar que algumas formas, a princípio rejeitadas, possam ser retomadas. Essas fotos de registro podem também ser uma possível forma de se lidar com o efêmero, como fica claro na integração de fotógrafos nas equipes que envolvem o amplo campo da performance, dança, teatro e música.

Há, por exemplo, muitas fotografias de esculturas de Rodin em processo de criação. O livro *Rodin e a fotografia*, organizado por Hélène Pinet (2007), oferece farta ilustração dessa fotografia de ligação entre diferentes momentos da escultura em processo. Além de atuar como registro visual de um percurso, as fotos recebiam anotações verbais, indiciando a necessidade de ajustes nas futuras obras. São documentos fotográficos que fazem parte de sua experimentação escultórica. Conviver com a diversidade de suportes de registro, portanto, não é característica da chamada experimentação contemporânea. Esse exemplo nos mostra o ato de fotografar como um reflexo da necessidade de registros de um

pensamento em processo.

Há outro caso interessante que nos leva a outras reflexões. Trata-se do projeto Terra, previsto para viver no sertão, do artista plástico brasileiro Juraci Dórea: esculturas feitas de madeira e couro que foram lá fincadas. O projeto chamou a atenção dos críticos por tirá-lo, com propósitos políticos, dos locais previstos pelo circuito tradicional da obra de arte. (Lobo, 2011)

Ao tentar compreender seu processo de criação, Carolina Lobo (2011) observou que o artista tinha o hábito de registrar cada etapa em diversas mídias: fotos, vídeos, gravações de áudio e anotações em diários. Esta questão ganhou maior complexidade quando esses registros foram publicados em livros e levados para espaços expositivos em museus e bienais. O projeto ganhou o mundo, para além do sertão baiano, por meio de sua documentação. (Lobo, 2011).

Este é um exemplo no qual as fotografias que fazem parte de arquivos de criação como registros dos próprios processo ganham novos desdobramentos ao saírem do âmbito privado e irem para os espaços expositivos. Em alguns casos o público as recebe como uma forma de tornar o processo público: quando são mostrados lado a lado com as obras geradas, como é o caso da publicação de Rodin e tantas outras exposições que incluem desenhos preparatórios, anotações, maquetes etc. Já no caso de J. Dórea a própria documentação do percurso de criação é mostrada publicamente, isto é, o processo é obra.

Como podemos observar todos os exemplos aqui discutidos falam de arquivos de criação de fotógrafos ou não com presença constante de registros fotográficos. Esta questão aparece também em muitos dos artigos do livro *All this stuff: archiving the artist*, organizado por Judy Vaknin, Karyn Stuckey, Victoria Lane (2013). São reflexões sobre arquivos de muitos artistas, chamados arquivistas, explorando os seus assim como os arquivos de outros, como veremos mais adiante quando discutirmos a experimentação a

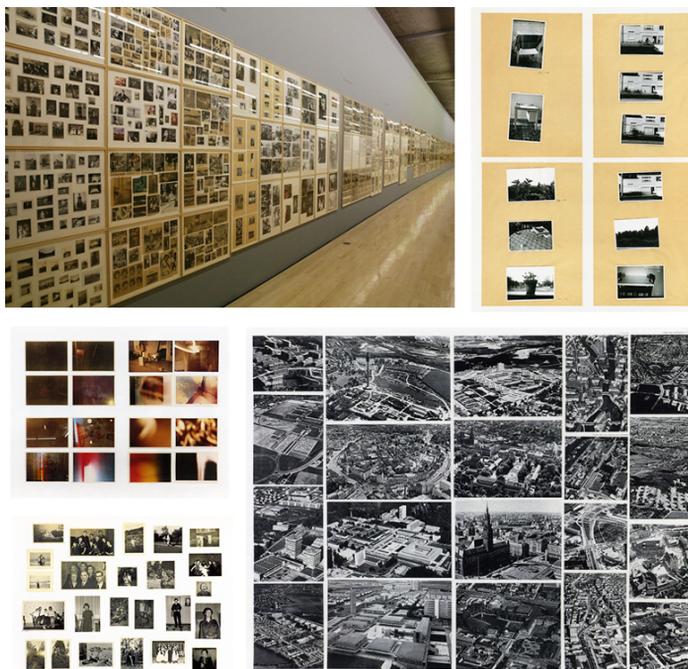
partir de registros documentais. Nesse contexto da exploração de arquivos e da complexidade das práticas que envolvem a fotografia, damos continuidade à discussão sobre a experimentação contemporânea a partir de um olhar mais atento para alguns projetos artísticos. São obras nas quais essas questões são colocadas de modo bastante evidente por seus propositores.

Discutiremos primeiro os livros *Antropologia da Face Gloriosa* e *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia* de Arthur Omar, onde fotografia e seu processo de produção interagem. Este foi o foco da pesquisa da fotógrafa Camila Mangueira Soares (2010).

As publicações são assim apresentadas pela pesquisadora: no primeiro há uma das versões do trabalho mostrado ao público em exposições, composto por 161 fotografias em preto e branco de rostos captados em plena festa carnavalesca no Rio de Janeiro. Junto com as fotografias são apresentados textos reflexivos do artista sobre seus procedimentos e teorias fotográficas clássicas, assim como textos críticos sobre o fotógrafo. Já a segunda publicação oferece reflexões sobre suas dinâmicas de criação: modos de ação, suportes utilizados, fontes de pesquisa, e-mails, depoimentos, textos de outros críticos e entrevistas.

Em ambas as publicações, há uma clara explicitação do processo, isto é, nos modos do artista lidar com a materialidade fotográfica, suas investigações e questionamentos sobre a natureza fotográfica. Tomando essas duas publicações podemos afirmar que são casos nos quais as fronteiras entre obra e processo tornam-se fluídas.

Outro projeto artístico interessante para nossa discussão é o *Atlas* de Gerhard Richter.

Figura 1: Fragmentos do projeto *Atlas* de Gerhard Richter

Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/>
Acesso em: 03/05/2013

Na apresentação de uma das publicações, editada por Helmut Friedel (2007), é ressaltado que se trata de uma publicação monumental: mapeia as ideias, processos, vida e tempo de um dos mais famosos pintores do fim do século XX.

Atlas é um organismo que se desenvolve e muda ao longo do tempo, composto por fotografias, desenhos, colagens e esboços que vêm sendo coletados pelo pintor desde 1962. Como se vê a fotografia torna-se uma das mídias utilizadas por Richter nisso que parece ser a publicação de um vasto caderno de anotações, sob a forma de imagens arquivadas, organizadas e publicadas.

Fotos de origens diversas organizadas em subarquivos,

datados e por ele classificados como: álbum de fotos, fotos de livros, jornal, paisagens, campos de cor, noite, árvores, esboços, holocausto, layout para o livro *War Cut, Sils Maria*, colagens entre muitos outros. Na introdução da publicação de 2007, Helmut Friedel (2007) destaca que, sob o ponto de vista de seus procedimentos de criação, são fotografias de família e amigos e imagens da mídia. Portanto, nem todas as imagens são por ele captadas mas são geradoras de suas pinturas: reaparecendo em uma paleta luminosa e monocromática e caindo ambigualmente entre pintura histórica e documental. Friedel afirma que muitas reflexões que precedem o trabalho de pintura de Richter encontram seu modo de expressão em fotografias, esboços, planos e colagens, que encontram seu lugar no *Atlas*.

Benjamin H.D. Buchloh (2006), no texto “Gerhard Richter’s *Atlas: the anomic archive*”, dá claro destaque à ausência de regras de organização, fazendo referência a uma desorganização. Acreditamos que talvez o mais promissor, sob o ponto de vista crítico, seja tentar compreender a organização proposta pelo artista, que pode estar longe de uma visão de ordem dada de fora para dentro da obra, isto é, a partir do que o pesquisador espera.

Outra questão interessante que envolve o projeto *Atlas* é o modo como se relaciona com o público. Há várias publicações impressas e foram feitas diversas exposições em diferentes momentos ganhando novas inserções de imagens. Há ainda um site, habitat natural para um projeto como este, que apresenta a abrangente coleção *Atlas: clippings jornalísticos, fotos e esboços* que são a fonte para muitos dos trabalhos de Richter. Como se vê, o site é também apresentado como uma documentação do processo do pintor¹.

Sob o ponto de vista de reflexões críticas que integram um olhar ao processo estamos, assim, diante de um vasto arquivo em

¹ Ver mais detalhes sobre o segmento do projeto *Atlas* na internet no link <http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/>

processo, ou seja, em permanente expansão. Arquivos aparentemente privados, tornados públicos, cujo desenvolvimento pode ser acompanhado pelos leitores e/ou espectadores. Se tomado como um amplo caderno de anotações, abriga a “coleta sensível” (João Carlos Goldberg, 1994) daquilo que o interessa. Envolve, assim, armazenamento de uma grande diversidade de materiais, resguardando o potencial de exploração em futuras obras. Inclui também registros de percursos como esboços. Armazenamento e registros de experimentação que precede as telas são publicados ou expostos. Provisão e exposição não são distinguíveis.

O *Atlas* coloca o leitor ou espectador diante de fatos biográficos e históricos e das interações do artista com a história da arte. Em outras palavras, nos insere em sua rede cultural. Por outro lado, o projeto gera discussões sobre apropriação, percepção, memória e colecionismo.

Se observarmos a fotografia no contexto das obras aqui discutidas, está inserida no âmbito da interação das mídias e na conseqüente ausência de fronteiras que podem ser consideradas um traço das explorações artísticas da contemporaneidade. Na expansão destas fronteiras há, naturalmente, invasão de outros territórios, gerando modificações em ambos. É interessante observar que, provavelmente, como reflexo disso, vemos o uso de termos pela crítica, como “expandido”, “contaminado”, “convergência”, “hibridização” e “entre-imagens”. Há também a necessidade de recorrer a palavras compostas, como vídeo-instalação, palestra-espetáculo, vídeo-dança, livro-reportagem, etc., na tentativa de definição dessas obras que acontecem na relação entre diferentes meios. Ainda neste ambiente, nos defrontamos com decretos de morte de determinadas mídias, tanto por parte de artistas como de críticos. Tomando a fotografia como espaço de reflexão, podemos falar de expansão ou transformação que geram novas possibilidades. Um ambiente que pode ser descrito com mais precisão como de interações e não de morte de mídias. Essas

questões dialogam de modo intenso com outros projetos artísticos como os *Ensembles* de Anna Opperman.

Figura 2: *Ensemble* de Anna Opperman



Fonte: <http://foundation.generali.at/typo3temp/yag/05/516x50f7ddff8a46.jpg>
Acesso em: 05/05/2013

São instalações de grande dimensão que a artista desenvolveu ao longo do tempo. Essa organização extremamente metódica de desenhos, fotografias, objetos, coisas encontradas e telas pintadas foi apresentada pela primeira vez em 2007.²

Da interação entre os termos *environment* e *assemble* surge *ensemble*, que destaca a não distinção entre ambiente/ instalação e montagem. A questão é apresentada no texto do catálogo da 30ª Bienal de Arte de São Paulo de 2012 como a busca de “termo que descrevesse tanto a forma de seu trabalho quanto seu processo de construção”. A textura da obra revela seu procedimento também de natureza expansiva. Outra escolha de palavra que indicia a tentativa

² Ver mais detalhes sobre os ensembles de Anna Opperman em <http://foundation.generali.at/en/info/archive/2009-2007/exhibitions/anna-oppermann-ensembles.html>

de dar conta da busca híbrida da artista.

No contexto de exposição de arquivos que envolvem questões relativas à coleção e acúmulo, novas explorações da fotografia surgem a partir do estabelecimento de nexos entre outras fotografias e interações com outros meios.

Outra característica que parece recorrente nesses projetos é o fato de englobarem reflexões sobre processo de criação, onde os limites entre obra e processo são tênues, como foi destacado tanto nas reflexões sobre os livros de Artur Omar como no *Atlas* de Richter. Daniel Sibony (2005) afirma que muitas obras contemporâneas revelam o artista em criação. São obras como espaço de acontecimento que transmitem o ato de sua construção de entrar no mundo ficcional.

Ampliando nosso diálogo no âmbito de tal constatação e para citar só um exemplo, houve mais de uma proposta do Rumos Itaú que ressaltou que um dos aspectos mais pertinentes da compreensão e análise da produção cultural contemporânea, sob o ponto de vista da crítica, refere-se ao processo de criação e da percepção de como o realizador opera suas ferramentas e códigos da linguagem.

A discussão dos projetos aqui apresentados (e muitos outros no contexto da experimentação contemporânea) nos faz questionar as histórias da criação das obras preservadas nos arquivos dos artistas, mas não só, pois muitas vezes as obras processuais não permitem a segmentação entre o percurso de construção e aquilo que é mostrado publicamente.

Assim, sob este ponto de vista, tanto o *Atlas* quanto os *Ensembles* são projetos em continuidade, em estado de expansão constante. Estamos diante de objetos processuais, no sentido que acontecem na constante mobilidade de formas. Projetos que se transformam diante do público. Se tomarmos obra como aquilo que é exposto publicamente, ela acontece nas conexões que se renovam a cada atualização. São os projetos denominados in progress. As obras em mídias digitais parecem ter esse potencial da transformação

aumentado por ser uma das características deste meio; no entanto, vimos exemplos aqui que essa mobilidade não se dá somente no ambiente digital, embora inclua esse universo, na medida em que envolve também, em alguns casos, sites. Voltamos assim à interação das mídias.

Continuando a tentativa de compreender esses projetos artísticos, não se pode deixar de destacar a fragmentação como matéria prima de uma rede complexa, que pode ser vista como outra ação proeminente da experimentação contemporânea. A fotografia é um desses segmentos responsáveis pela complexidade de tais propostas. Esta questão nos remete a apropriações, colecionismo, exploração de arquivos ou banco de dados, gerando reflexões sobre os modos de edição, montagem e jogos combinatórios.

André Parente (2004) diz que a contemporaneidade se caracteriza, cada vez mais, pela edição ou a forma como as partes do sistema são montadas e articuladas.

Nesse campo das interações de fragmentos, podemos olhar para os projetos aqui discutidos como obras em rede. Voltamos ao *Atlas* que só pode ser compreendido no âmbito das interações de suas diferentes formas. Só para levantar algumas possibilidades, estamos falando do estabelecimento de nexos entre as páginas de cada publicação; entre fotografias, esboços e colagens; entre os diferentes meios nos quais é tornando público, ou seja, publicações, exposições e site etc.

Levando adiante a discussão sobre apropriações de fragmentos e edição, voltamos aos projetos que colocam os arquivos de fotografia em proeminência e chegamos ao vasto campo de experimentações do registro documental.

Na arte brasileira o caso mais lembrado nesse contexto é o de Rosângela Rennó, especialmente, em seu projeto *Arquivo Universal* (Rennó, 2003). Nosso intuito não é nos aprofundarmos em suas obras que são foco de uma grande diversidade de pesquisas. Gostaríamos aqui de destacar a relevância para esta artista do ato de

se apropriar de fotografias e construir seus próprios arquivos com fotos que não foram por ela captadas. São projetos de uma não fotógrafa que trabalha com a fotografia como sua matéria prima.

Nesses casos a fotografia passa por processos de deslocamentos espaciais e funcionais por meio de procedimentos de edição e montagem, desempenhando novos papéis e ganhando novos desdobramentos estéticos, expressos nos critérios adotados. Como consequência desta intensa trama de fotografias, estamos em plena discussão de procedimentos relacionais de segmentos que ativam as indagações sobre autoria.

Acredito que esta discussão parece estar relacionada a uma perspectiva de criação no âmbito da “originalidade”, que se encerra na maioria das vezes na dicotomia simplista de autoria ou ausência de autoria. Acreditamos que se trata de uma postura difícil de ser levada adiante se nos colocarmos em diálogo com pesquisas desenvolvidas pela arte e pela ciência contemporâneas, que nos oferecem novos instrumentos para refletir sobre a complexidade.

Ao acompanharmos processos em diferentes meios, vemos modos como o ambiente que envolve as criações é processado pelo artista e por suas obras, ou seja, observamos os espaços de manifestação de sua subjetividade transformadora, em meio aos diálogos com a cultura, as trocas entre sujeitos e os intercâmbios de ideias. No entanto, ao chegarmos a algum tipo de determinação de pontos de referência geográficos, históricos, culturais, significativos, mais nos deparamos com dispersão ou novas ramificações das redes: um ponto que se liga a outro, que por sua vez, se liga a outros.

Espaços de manifestação de subjetividade transformadora que se estabelecem em meio a um processo em rede, não oferecendo possibilidade de tomarmos este sujeito e, por consequência, suas obras em construção de modo isolado. É neste mesmo sentido que é impossível falar-se em obra “original”.

Colapietro (1989 e 2003) fala desta multiplicidade de interações: ressalta que o próprio sujeito não é uma esfera privada,

mas um agente comunicativo. É distinguível, mas não separável de outros, pois sua identidade é constituída pelas relações com outros; não é só um possível membro de uma comunidade, mas a pessoa, como sujeito, tem a própria forma de uma comunidade.

É interessante associar estas reflexões ao conceito de multiplicidade, flagrado por Calvino (1990, p.138) como uma das propostas para o nosso milênio. Ele nos coloca neste âmbito tenso de fragmentos e interações, ao explicar que “cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos [...] onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”.

A partir dessas reflexões teóricas e nossa experiência em meio a projetos artísticos que se sustentam na interação entre segmentos, gerados pelo próprio artista ou não, caímos na dificuldade de usar conceitos já existentes no que diz respeito a autoria ou negação desta, como já foi dito. O que propomos é uma tentativa de discutir a questão no âmbito da complexidade, falando em autoria em rede que, ao mesmo tempo, destaca o sujeito como comunidade, não isolado, dialogando e apropriando-se de outras vozes; abrindo espaço também para as marcas desse sujeito ou singularidades das mediações naquilo que está sendo chamado de subjetividade transformadora.

A 30ª Bienal de São Paulo foi pródiga em experimentações fotográficas que exploram profusão de imagens em montagens de grande formato, trazendo a tona o poder das edições sob outras perspectivas, geradas pelos critérios dos artistas.

mundo identificando padrões para criar suas séries de imagens. A disciplina e o rigor de suas observações lembram aspectos de estudos antropológicos. Ao criar sistemas e estabelecer critérios em meio ao caos das ruas, o artista confronta noções de identidade e a relação entre individualidade e coletividade. Em um processo contínuo, que já dura duas décadas, o artista constrói combinações e repetições exclusivamente associadas a suas experiências e ao olhar apurado, formando um extenso (auto)retrato da sociedade”

Figura 4: Projeto Photo Note de Hans Eijkelboom



Fonte:

<https://www.fotospot.com.br/catalogo/secao/fotos-fine-art/hans-eijkelboom/>

Acesso em: 20/05/2013

São projetos que usam procedimentos de uma estética de arquivo em processo, na medida em que deva ter passado por critérios de edições no âmbito de um arquivo mais amplo e, certamente, por escolhas relativas às montagens. Dialogam com os conceitos de atlas e enciclopédia, envolvendo uma coleta abrangente na tentativa de esgotamento e assim (na tentativa de) dar conta da amplitude de ramos do conhecimento humano ou retratos de um sociedade. As tentativas estão sendo enfatizadas pois sabemos que são buscas fadadas à incompletude. A foto isolada abre espaço para a potência da visão panorâmica gerada pela grande coleção.

Nosso olhar pode se dedicar a um retrato, mas o convite que envolve a edição (grande quantidade) e a montagem (sem espaço para respiração) nos induz ao retrato de classes. Assim o aparente excesso abre espaço para retratos sociais. Daí a referência a perspectivas sociológicas e antropológicas de tais projetos.

Levados pela fotografia por alguns campos da experimentação contemporânea, chegamos a não delimitação clara de mídias e daí a impossibilidade de se falar da fotografia isolada ou segmentada de um contexto mais complexo, mas no âmbito das interações. Os projetos estéticos aqui discutidos trouxeram à tona também diferentes relações entre obras mostradas ao público e seus processos de criação. Ao mesmo tempo nos defrontamos com o amplo campo de exploração de arquivos, com presença constante do registro fotográfico, envolvendo as relações entre fragmentos, edição e montagem.

Referências

BUXHLOH, Benjamin H.D. “Gerhard Richter’s Atlas: the anomic archive”. In: MEREWETHER, Ch. (ed.) **Archive**. London/Cambridge: Whitechapel and the MIT Press, 2006.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARDOSO, Daniel R. **[Arte/comunicação]: Processos de criação com meios digitais**. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

COLAPIETRO, Vincent. **Peirce’s approach to the self: a semiotic perspective on human subjectivity**. New York: State University of New York, 1989.

COLAPIETRO, Vincent. The loci of creativity: fissured selves, interwoven practices. **Manuscrita**: revista de crítica genética 11. São Paulo: Annablume, 2003.

CHÉROUX, Clément. **Breve história del error fotográfico**. México: Ediciones Ve, 2009.

CONTACTS. Paris: Arte France, Riff Productions, Centre National de la Cinematography, 2004.

ENTLER, Ronaldo. **Poética do acaso**: acidentes e encontros na criação artística. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, 2000.

FÁVARO, Armando. **O fotojornalismo durante o regime militar**: imagens de Evandro Teixeira. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

FERNANDES, Rubens Jr. **A fotografia expandida**. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

FRIEDEL, Helmut (ed.) **Gerhard Richter**: Atlas. New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2007.

GOLDBERG, João C. **Depoimento ao centro de estudos de crítica genética**. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1994.

LOBO, Carolina C. **Os processos de criação de Juraci Dórea**. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

LUBBEN, Kristen (org.) **Magnum contact sheets**. Exhibition Catalogue. New York: International Center of Photography, 2011.

MARCHAL, J. & SELVIN, J. **Jim Marchal**: Proof. Limited Ed. San Francisco: Chronicle Books, 2009.

MOURA, Sandra R. **Caco Barcellos**: o repórter e o método. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007.

PARENTE, André. “Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade”. In: PARENTE, A. (org.) **Tramas da rede**. Porto Alegre, Sulina, 2004.

PINET, Hélène (org.) **Rodin et la photographie**. Paris: Galimard/Musée Rodin, 2007.

RENNÓ, Rosangela. **O arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo: CosacNaify, 2003.

SIBONY, Daniel. **Création**: essai sur l’art contemporain. Paris: Seuil, 2005.

SIQUEIRA, Henrique. **Caio Reiszewitz**: tendências ao grande formato na fotografia. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

SOARES, Camila M. **Elementos antropológicos no processo de criação de Arthur Omar**. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

SOUSA, Antonio F. **O processo de criação de Roberto Santos em “A Hora e a vez de Augusto Matraga”**. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.

TRIGÉSIMA BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO DE 2012.

Disponível em

<http://www.emnomedosartistas.org.br/30bienal/pt/Paginas/default.aspx>

VAKNIN, J., STUCHKEY, K. & LANE, V. (orgs.) **All this stuff:** archiving the artist. Faringdon: Libri Publishing, 2013.