

O cotidiano e os registros de processo

The daily life and the process of records

Leonilia Gabriela Bandeira de Souza | Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Doutoranda em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco. Professora nos cursos de Graduação e Pós-Graduação (Lato Sensu) de Design Gráfico na Faculdade 7 de Setembro - Fa7, onde atua também como professora dos cursos de Publicidade e Propaganda, Jornalismo e Design Gráfico.

E-mail: nilabandeira@gmail.com

Resumo

Com este artigo, queremos discutir a imagem fotográfica a partir dos conceitos de documento, registro e obra, como espelho do que encontramos no processo de criação, espaço de experiência e tradução do cotidiano. Tomamos a ideia de conjunto como ponto de partida para compreender a noção de obra. A obra de arte surge então de uma série de movimentos que, dentro de um contexto temporal e conceitual, se ligam a um produto que é apresentado ao público. Percebemos quase sempre uma confusão por parte desse público que impede a compreensão desse produto final como parte do processo de criação, ficando a cargo dos documentos que registram o processo, a documentação do caminho percorrido pelo artista.

Palavras-Chave: Fotografia; processo de criação; documento.

Abstract

With this article, we discuss the photographic image from the document of concepts, record and work as a mirror of what we find in the creation process, experience of space and the everyday translation. We take the view set as a starting point to understand the notion of work. The artwork then comes a series of movements within a temporal and conceptual context bind to a product that is presented to the public. We realized almost always a mess by this audience that prevents the understanding of this final product as part of the creation process, leaving it to the documents that record the process, the path taken by the artist documentation.

Keywords: *Photography; creation process; document.*

A obra de arte autêntica constitui um todo, um pequeno mundo (microcosmo) em si; o reflexo, em compensação, aparece eternamente apenas como um fragmento, como uma parte da natureza infinita, desligada de seus elos orgânicos e relegada aos limites contrários à natureza.

Carl Gustav Carus

Uma obra artística nasce a partir da observação, vivência e experimentação do cotidiano. Nesse sentido, a obra é imbuída da relação entre vida e arte, que passa a constituir uma engrenagem em constante movimento, geradora de novas percepções sobre a obra gerada. Este movimento vai deixando resíduos no tempo que capacitam ou indiciam a retomada de todo o processo. Esses resíduos, ou rastros deixados pelos artistas, configuram-se como arquivos de uma memória colecionável dos processos que apontam possibilidades de novas obras.

Discutir uma memória do cotidiano é considerar que os objetos comuns também são registros materiais de uma existência. Nesse sentido, acreditamos que o conceito de registro se confunde muitas vezes com o de documento e este por sua vez está atrelado à ideia de memória quando acionada pelo agenciamento de objetos que fazem parte da nossa rotina.

A ideia de registro sempre esteve presente no circuito da Arte Postal, e uma de suas formas de fazer era produzir e mandar para outro contato da lista. Assim, havia sempre alguém que ficava com a produção coletiva por ser o destinatário final do trabalho, ou simplesmente por querer guardar o documento consigo. A Arte Postal foi se aproximando de conceitos como coleção e documento, levando-nos a perceber a presença da fotografia dentro do contexto do movimento de forma múltipla. Considerando isto, nos deparamos com obras de arte que deslocam objetos do seu lugar comum, quebrando uma linearidade da experiência artística com a presença de elementos surpresa (GREENBERG, 2013) e criando potenciais situações de afetos.

No seminário Flusser em Fluxo realizado em Fortaleza em maio 2012, Rainer Guldin disponibilizou um texto no qual falou da relação entre liberdade e reflexão de Flusser como fundamentalmente complementares e circulares. “Reflexão pode ser traduzida como liberdade e liberdade pode ser retraduzida como reflexão”, diz Guldin, que elucida ainda as metáforas entre liberdade e reflexão propostas por Flusser: reflexão enquanto círculo, permitindo um pensamento próprio de modo distanciado; tradução como espiral, abrindo a possibilidade de múltiplas misturas e *feedbacks* criativos, abolindo regras pré-estabelecidas hierarquicamente e dividindo fronteira; projeção enquanto nuvem, despertando-nos para a beleza efêmera e imaterial do mundo do diálogo intersubjetivo.

É nesse contexto que pretende-se empreender uma reflexão sobre imagem, especialmente a fotografia, pois como bem declara Rancière “elas são os testemunhos da existência de certa relação do pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante” (2009, p. 10-11).

O conceito de *rede* trabalhado por Latour (2005) encontra eco em autores como Musso (Salles, 2008) que ajuda a pensar a proposta da rede em

relação aos trabalhos de Arte Postal a partir de uma perspectiva da gênese do objeto. Ora, se esse objeto está imerso em um ambiente interligado, e ali ele é criado, a quem pertence sua autoria? É possível falar em propriedade do objeto a partir da figura do artista criador? A noção de rede torna possível a passagem de um elemento (ou de vários elementos) a uma totalidade (...). Ela é ao mesmo tempo o vínculo de um elemento com um todo, o vínculo entre diversos estados de um todo e o vínculo da estrutura de um todo com o funcionamento de um outro (MUSSO *apud* Salles 2004.) A partir da Teoria autor-rede (TAR) de Bruno Latour (2005), surgem conceitos que nos são caros na compreensão dessa linguagem e, conseqüentemente, da trama formada por estes e outros artistas de Arte Postal. O conceito de *caixa negra* visto na obra deste autor, esclarece que pontos simplificados se mantêm unidos numa rede, constituindo-se uma entidade simplificada. As relações dentro de uma rede estão conectadas a partir do que se constitui como uma *materialidade relacional*, quando o autor afirma que tudo é constituído em interação, portanto, nada tem existência definida fora destas interações. Essas interações se dão entre os humanos e os não humanos e o conceito de *performatividade* dará conta das interações no que tange a ação.

Estabelece-se necessariamente um ambiente de passagem, mais que isso, de fluxo. E esse trânsito gera um espaço de constante criação da obra, renovação de uma arte que se encontra no meio, em uma *Intermedia* iminente. Os sujeitos desse fluxo por vezes, na maioria delas, são anônimos, problematizando desde aí, a noção de pertencimento do objeto artístico. A não linearidade da obra contemporânea leva ao conceito de rede, enquanto estabelecimento de relações, mediações.

Dentro do circuito da Arte Postal importa menos a personalização do artista que o acontecimento em si. Está no envio, no recebimento e em toda a sequência, ou conseqüência das ações o seu cerne. De qualquer modo, faz-se extremamente necessária a investigação do sujeito ator, ou melhor, autor, que se configura como ponto de conexão que possibilita a existência da rede de interações. Adotar esse esquema de rede com as características formuladas por este autor é pensar, como diz Cecília Almeida Salles (2008), em espaços de interações, interconectividade e nexos que estão na contramão de uma arte desconectada e segmentada. A arte hoje, portanto, não se reduz a ser objeto ou processo, mas se faz como rede, que conecta espaços distantes, permitindo uma nova relação entre espaço-tempo. Cabe, portanto, a preocupação com a construção da obra, deixando em crise não só o objeto estático e isolado, como também a figura do criador.

Norval Baitello Junior (2011), em seu texto de apresentação do livro de Flusser *Filosofia da Caixa Preta*, destaca a importância do aparelho na obra deste autor e no título deste livro especificamente. Para o autor, aparelho é um brinquedo que simula um tipo de pensamento. Assim, *aparelho fotográfico* é um brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias. Ora, a ideia de *tradução* em Flusser traz exatamente essa noção de mudança de um código para outro e, portanto, causa uma alteração também na forma de relação com esse novo código. A compreensão de aparelho pode ser ampliada como espaço de geração de conteúdo, de narrativa, de *experiência*.

A arte de narrar estaria em vias de extinção, segundo Benjamin (1996), pois esta é atrelada a uma experiência coletiva e o valor da experiência também está em processo de desaparecimento. O ato de narrar demanda da capacidade de intercambiar, compartilhar experiências como uma sobreposição de fatos advindos de sujeitos diferentes. É disso que se alimenta o narrador oral, aquele que vem de longe, que se move, que recorre às experiências passadas de pessoa para pessoa. O ato de narrar também é uma forma de tradução. E é a partir desse lugar comum que elas contribuem para essa troca de experiência. As imagens guardam em si uma forma de registro que não é comunicável.

Salles (2008) afirma que a experiência traz nova potencialidade da imagem visual ser especulada. Deste modo, o resultado da experiência perceptiva - a potencialidade da imagem ampliada - é associado à possibilidade de nova obra. Benjamin (1996) percebe as mudanças no fazer artístico a partir do advento das técnicas reprodutivas. O autor aponta que, apesar da perda da aura, da experiência e da capacidade de narrar, houve ganhos como o inconsciente ótico, as semelhanças e ainda, a arte como fotografia. Essas transformações encontram eco no que Flusser (2011) denomina de *mediações tecnificadas* e que podem ser percebidas a partir do advento das imagens técnicas – imagens produzidas por aparelho –, que geraram uma revolução da estrutura cultural, inaugurando um novo modo de ser.

Baitello (2011) afirma que Vilém Flusser trata das diferentes maneiras de construir modelos de mundos e modelos laborais, modelos que emergem das possibilidades e formas de mediação dos artifícios e recursos usados para estabelecer relações, elos e vínculos entre pessoas ou coisas. (FLUSSER, 2011, p.9)

A ideia de mediação presente neste autor resgata mais uma vez Latour (2005) quando afirma que mediar é também transformar, traduzir. A tradução figura como um dos principais conceitos dentro da *teoria do ator-rede* e significa oferecer novas interpretações dos interesses dos atores e orientar as pessoas em direções diferentes. A ideia de *tradução* propõe uma mediação ou invenção de uma relação antes inexistente e que de algum modo modifica os atores nela envolvidos. É um método onde um ator inclui outros atores na rede. Flusser (2011) caracteriza tradução como a mudança de um código para outro e, portanto, de um universo para outro. Ora, a ideia de tradução dá uma noção mais próxima da postura da fotografia dentro do movimento de Arte Postal. A tradução é uma forma de mediação de sentidos e, portanto, a fotografia está dentro dessa rede.

Rancière afirma que “existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino”. (2009, p. 10). Com esta premissa, observamos a obra do artista Waltercio Caldas (Figura 1) como um modelo de trabalho que explora o deslocamento, ainda que fugaz, dos objetos de seu estado comum para um “estado-de-imagem” (CALDAS, 2007, p.4).

Waltercio Caldas, artista plástico carioca, tem nos livros uma das características do seu trabalho, como uma forma de agrupamento e coleção dos fragmentos de uma obra. Em seu livro *Manual da Ciência*

Popular, o artista apresenta uma série de fotografias de objetos do cotidiano que, como por um descuido, foram retirados e escolhidos do seu ambiente comum, saindo do anonimato.

As imagens fotográficas que compõem o livro foram produzidas com a finalidade de constituírem uma espécie de espelho da vida cotidiana, que, segundo o artista, está plena de possibilidades de obras. Respondendo a clássica pergunta “isso é arte?”, Caldas responde: “arte é isso.” (2007, p. 5)

Com este livro, o artista desafia o observador a ser produtor de significados, convidando a ultrapassar as barreiras da interpretação ligeira e a explorar a poética proposta a partir do teor de evidência das imagens escolhidas. Com isso, propomos uma observação dessas imagens pelo fato de se tratarem de imagens artísticas fotográficas, cujo devir está presente diante da impermanência dos objetos em ações puramente de passagem (CALDAS, 2007, p. 74), como sugere o autor.

O processo criativo é composto por vários documentos escolhidos e usados pelos artistas. São rascunhos, roteiros, esboços, plantas, maquetes, copiões, ensaios, storyboards, cadernos de artistas, fotografias, onde todo o percurso do artista é registrado e documentado. Observando que, na imagem fotográfica, o potencial criativo e fictício esteve sempre ao lado de sua função documental, nos interessa a fotografia como um desses documentos de registro do processo de construção de uma obra e a captura do momento de transição deste registro em obra. Nosso objetivo é problematizar as imagens fotográficas de registros do processo de criação, quando capturam ensaios, esboços de ação, desprovidas de uma preparação de luz, cenário, entre outros elementos, mas que ainda assim ganham as galerias como obra, alimentando o que poderíamos identificar como uma estética do processo.

No momento em que se desloca esboços, desenho e anotações em espaços expositivos, como aconteceu na exposição ‘bastidores da criação’ (1994), esquemas perceptivos ligados à recepção da obra em seu estado de perfeição e acabamento são abalados. (...) Assume-se um nova perspectiva estética (SALLES, 2011, p. 33)

A obra se afasta da estrutura aurática idealizada e reconhecida pelo público, criando um cenário em que o sujeito e elementos comuns (cenas, gestos, objetos, etc.) estão agenciados de tal forma, capazes de construir obras artísticas nas quais chamam mais atenção a transição desse elemento em obra e o processo de percepção e construção de significado. A obra é sempre uma das possibilidades que surgem durante o processo de imersão do artista num projeto que, seguindo restrições e critérios estabelecidos por ele, escolhe o caminho que quer explorar.

A vida e o projeto poético do artista estão intimamente relacionados e evidenciados na construção de significado das obras. Com isso percebemos a dinamicidade e mobilidade do processo criativo que, tal como um organismo vivo, é algo em constante formação.

A partir da perspectiva do inacabamento da obra proposto por Salles (2008), a obra final passa a fazer parte do processo, o que renuncia um devir de significados inerente ao processo criativo. Tal

característica se limita a partir da materialidade fotográfica, mas ganha força na subjetividade própria da imagem que, deslocando o objeto do seu lugar comum, impulsiona o observador a estabelecer conexões favoráveis a uma interpretação da imagem.

Cada materialidade abrange, de início, certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para se ampliá-lo em direções novas (OSTROWER, 2009, p. 32).

A análise proposta neste artigo é apenas um fragmento do que vem sendo investigado na nossa pesquisa de doutorado sobre quando o documento ganha status de obra, vinculada ao programa de pós-graduação em comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

Outros aspectos seriam pertinentes nesta exploração como pensar a autoria, por exemplo, dentro desse ambiente de construção permanente da obra se percebemos que a própria vida do artista sofre influências constantes de referenciais externos ao processo, mas optamos por nos deter nas discussões relativas ao documento e a obra.

A noção de documento na fotografia

De acordo com Cecília Almeida Salles (2008), o documento apresenta duas funções, a de armazenamento e a de registro. No entanto, percebemos uma forte ligação entre as duas funções propostas, visto que o registro se configura como a captura de um evento pontual que constituem um processo. De todo modo, sabemos que o documento guarda um universo de possibilidades, mas ainda assim é um fragmento do todo que é composto por fases denominadas pela autora de pré-obra, obra e pós-obra. Rouillé (2009) aponta o arquivamento, a ordenação, fragmentação, unificação, modernização os saberes, ilustração e informação como as principais funções do documento.

O acúmulo de documentos demanda um tipo de armazenamento e as formas de arquivo surgem para agrupar e reuni-los em uma tentativa de criar coesão das partes de um todo, como uma remontagem do momento original em um a narrativa linear ou não-linear.

Ainda que estivéssemos falando de registros audiovisuais, o paradigma do fragmento estaria presente, pois seguimos a tendência de pensar que toda forma de registro é um recorte espaço-temporal e como tal, um deslocamento do tempo e do seu momento de origem. Diante disso, Kossoy (boriskossoy.com) pensa a fotografia como “um processo de construção da realidade”. Ele discute a relação direta entre registro e documento tomando os dois como sinônimos e através do seu texto, percebemos um devir da realidade a partir da fotografia. “A alma do documento é a representação elaborada, construída, nele sempre presente, incorporada desde o momento da gênese do registro”. Kossoy (boriskossoy.com)

Ora, a fotografia, mesmo a documental, não representa automaticamente o real; e não toma o lugar de algo externo. Como o discurso e as outras imagens, o dogma de “ser rastro” mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz os mundos. Enquanto o rastro vai da coisa (preexistente) à imagem, o importante é explorar como a imagem produz o real (ROUILLÉ, 2009, p.18).

Há tempos vem se discutindo o valor de documento da fotografia. Rouillé (2009) apresenta em seu livro *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*, uma espécie de arqueologia do imaginário documental que marca a história da fotografia desde a sua gênese. O autor nos mostra que a compreensão da fotografia se desenvolveu de forma dialética, em contraponto com a pintura, principal fazer artístico do final do século XVIII e o que mais se aproximava dos resultados das fotografias.

A popularização da fotografia pareceu libertador. As imagens das famílias que eram registradas pelos pintores agora ocupavam os fotógrafos, permitindo assim que aqueles artistas buscassem outros temas para suas telas. Percebe-se uma dialética comum desse campo que polariza o documento da expressão e que cria um paralelo entre essas duas formas de práticas artísticas.

Temos assim um duplo entre a imagem fotográfica como uma técnica que registra as experiências no campo do real e a pintura como uma representação da expressão livre do artista. De outro modo, o aparelho que produz a imagem fotográfica é, para Flusser (2011) como um brinquedo que simula um tipo de pensamento. Assim, o aparelho fotográfico é um brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias.

Ora, a ideia de tradução em Flusser traz exatamente essa noção de mudança de um código para outro e, portanto, causa uma alteração também na forma de relação do sujeito com esse novo código. A compreensão de aparelho pode ser ampliada como espaço de geração de conteúdo, de narrativa e de experiência.

A figura 2 é outro trabalho do artista Waltercio Caldas posta para uma discussão a respeito do pensamento conceitual e do registro do real. Na imagem, temos um artefato de vidro, transparente, ovalado, facilmente reconhecido e associado a um aquário. Nele, apenas água. Água até o limite do transbordamento e a ausência de peixes ou qualquer organismo vivo. A imagem fotográfica gera um estranhamento no observador que, desafiado pelo artista a transpor suas expectativas, aciona potenciais significados, resgata experiências e narrativas, agenciando-as para novos resultados.

Benjamin (1996) aproxima estes conceitos quando afirma que a arte de narrar estaria em vias de extinção pois esta é atrelada a uma experiência coletiva que também está em processo de desaparecimento. Para o autor, o ato de narrar é dependente da capacidade de intercambiar, compartilhar experiências como uma sobreposição de fatos advindos de sujeitos diferentes. É disso que se alimenta o narrador oral, aquele que vem de longe, que se move, que recorre às experiências transmitidas de pessoa para pessoa. Dentro da ação de narrar percebemos um processo de tradução e reconstrução.

A perda da aura, da experiência e da capacidade de narrar apontadas por Benjamin (1996), encontram eco no que Flusser (2011) chama de mediações tecnificadas e que podem ser percebidas a partir do advento das imagens técnicas – imagens produzidas por aparelho –, que geraram uma revolução da estrutura cultural, inaugurando um novo modo de ser.

O conceito de mediação presente neste autor, faz-nos resgatar Latour (2005) quando afirma que mediar é também transformar, traduzir. A tradução figura como um dos principais conceitos dentro da teoria do ator-rede e significa oferecer novas interpretações dos interesses dos atores e orientar as pessoas em direções diferentes. A ideia de tradução propõe uma mediação ou invenção de uma relação antes inexistente e que de algum modo modifica os atores nela envolvidos. É um método onde um ator inclui outros atores na rede. Flusser caracteriza tradução como a mudança de um código para outro e, portanto, de um universo para outro. A tradução é uma forma de mediação de sentidos e, portanto, a fotografia está dentro dessa rede.

Segundo Salles (2008), Musso ajuda a pensar a proposta da rede a partir de uma perspectiva da gênese do objeto. Ora, se esse objeto está imerso em um ambiente interligado, e ali ele é criado, a questão de autoria deve ser repensada e não considerada como natural do autor propositor. O processo criativo é em sua essência um momento colaborativo e é questionável falar em propriedade do objeto a partir da figura do artista criador. A noção de rede deixa mais clara a relação de um elemento (ou de vários elementos) a uma totalidade. Ela é ao mesmo tempo o vínculo de um elemento com um todo, o vínculo entre diversos estados de um todo e o vínculo da estrutura de um todo com o funcionamento de um outro.

A experiência do artista dentro e fora do seu espaço criativo é apontada por Salles (2008) como uma nova potencialidade da imagem visual de ser especulada e revisitada. Deste modo, o resultado da experiência perceptiva - a potencialidade da imagem ampliada - é associado à possibilidade de nova obra.

Estabelece-se necessariamente um ambiente de passagem, mais que isso, de fluxo. E esse trânsito gera um espaço de constante criação da obra, renovação de uma arte que se encontra no meio iminente. Os sujeitos desse fluxo por vezes, na maioria delas, são anônimos, problematizando desde aí, a noção de pertencimento do objeto artístico. A não linearidade da obra contemporânea, e essa falta de linearidade nos leva ao conceito de rede, enquanto estabelecimento de relações, mediações.

Segundo Flusser (2011), as imagens têm o propósito de lhe representar o mundo e fazem a mediação deste mundo com o homem. Na figura 3, Waltercio Caldas incita o observador a questionar o funcionamento da máquina fotográfica com uma imagem intrigante. Uma mão segura uma jarra de vidro diante de um copo já cheio de água. Seria apenas o registro de uma cena banal do cotidiano não fosse pelo fato de, dentro da jarra de água, o observador identificar um outro copo de água, um tanto quanto difuso, semelhante ao que está evidente na imagem. O fundo preto coloca a cena em primeiro plano, permitindo apenas como ruído da imagem a presença improvável do copo de água em posição vertical dentro da jarra de vidro inclinada.

Esta imagem, como o próprio título sugere, nos impele a uma observação demorada, na busca de uma tradução do que é exposto, além de explorar a competência do aparelho fotográfico de mediar o porvir ligado à imagem. É uma imagem que desafia a característica de documento e registro da fotografia, criando uma representação do real.

A fotografia enquanto registro

Registro é uma palavra que, no senso comum, normalmente não está relacionado à ideia de arte. Registros são marcas do caminho percorrido pelo artista na construção de sua obra. Pesquisadores apontam a relação da criação com o seu contexto externo e o momento da criação ou o *insight* não é um episódio solto, desprovido de qualquer conexão com a vida do artista. A questão da unicidade do processo e da obra não deve ser banalizada visto que a criação é um processo contínuo, e permanente, que gera e é gerado a partir de uma rede de conexões. Dentro deste cenário, os materiais de registro são documentos que materializam cada momento do processo criativo, de forma fragmentada. A fotografia, como um documento de registro, tem especial relevância dentro deste movimento.

É que a fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da impressão, do traço, da marca e do registro (DUBOIS, 2001, p. 61)

Salles (2008) fala que não é possível apontar um começo e um final dentro do processo criativo, mas sabe-se que a criação se dá a partir da tendência que cada autor apresenta. O conceito de tendência aponta para algumas interpretações. A autora apresenta em seu livro alguns artistas que relatam que a tendência é o caminho a seguir, é o rumo, um porto seguro. Entendemos que a tendência faz parte da obra do artista como uma assinatura, um caráter, mas que não necessariamente se apresenta a partir de um elemento visual. A tendência pode ser percebida como algo conceitual, como um estilo que está presente nas obras. Uma característica percebida e repetida em cada peça que compõe a obra de um artista.

Cada peça é como se fosse um pequeno fragmento de um universo maior que se configura aqui como uma obra completa de um artista. Assim, podemos entender e perceber a obra como uma estrutura em rede que estabelece várias conexões e que, no processo criativo, aponta para diversas possibilidades. Essas conexões estão diretamente ligadas ao artista criador e ao contexto no qual as obras estão inseridas.

Queremos chegar na discussão da obra como um registro por excelência, mas entendemos que é importante primeiro a compreensão da transição do registro como obra e este como tendência na trajetória de alguns artistas.

Buscamos esses nomes em exposições, bienais e na história da arte recente para reunir material de análise, identificando sempre as potencialidades históricas de cada obra. É possível em alguns momentos, falar de uma obra não-histórica para falar de trabalhos que ultrapassam os limites do seu tempo, ou que dialogam de forma fluida com os estímulos de outros tempos, outros contextos.

A palavra obra, recorrentemente usada neste trabalho, pode levar o leitor a duas interpretações. Podemos falar de um único trabalho de um artista e nos referirmos a este como uma obra. No entanto, é obra também todos os trabalhos que constituem a trajetória de um artista. Este facilmente é confundido com o outro. Apesar de nesta pesquisa utilizarmos os dois sentidos, entendemos que há ainda um outro que contempla o processo como obra e conseqüentemente, a obra em si como um processo.

Ou seja, acreditamos que a obra apresentada ao público é apenas um fragmento de um emaranhado de movimentos criadores do artista que, imbuído do impulso criador, percebe potenciais agentes transformadores para o produto final em ações do próprio cotidiano ou em situações simuladas dentro do seu ateliê.

“O fotógrafo não fabrica uma imagem: ele a registra” (LEMAGNY apud ROUILLÉ, 2009, p. 276). Esta frase é usada por Lemagny, um defensor da fotografia criadora serve de exemplo para compreendermos o lugar desta imagem que, conforme o autor, desde o seu início foi recebida como uma “antítese absoluta da arte”. Uma imagem de ausências de homem, de alma, de arte, de formas até mesmo dificuldades e ofício (ROUILLÉ, 2009, p. 276)

A compreensão da capacidade técnica do aparelho fotográfico de ser um instrumento de representação se aproxima do signo indicial proposto por Peirce e se afasta das proposições a respeito do entendimento de uma fotografia criadora. Assim como é possível aproximar a fotografia enquanto registro de um discurso de rastro de processo, de marca e memória, também é a partir desta característica que conferimos o caráter frio e seco do gesto do clique, que é associado ao caráter de índice. “Ora, não é verdade que uma fotografia seja puro e simples registro (automático), nem que suas formas não passem de um eco (passivo) da forma das coisas. Quanto à transparência, ela não está no grau zero, mas é uma forma particular de escrita” (ROUILLÉ, 2009, p. 278).

No entanto, dentro do processo criativo, é possível perceber os dois lados do registro fotográfico. Aquele que se dá a partir da captura da imagem, utilizando os atributos técnicos do aparelho fotográfico, independente da sua capacidade em qualidade de imagem, seja em uma máquina analógica, com características particulares da imagem, seja em um equipamento digital, com uma imagem mais fiel ao elemento original a ser retratado. No entanto, este mesmo registro em um momento posterior ao da captura, passa a figurar um hall de possibilidades de imagem inerentes àquele processo específico que, limitar a fotografia enquanto um mecanismo é limitar também a apreensão desta como expressão estética que só é possível pelo agenciamento dos elementos em questão.

No fim, chegamos à ideia de que o registro, enquanto fragmento do processo criativo, passa a fazer parte da própria obra, sendo ele mesmo uma das possibilidades de materialidade da mesma. Como se o processo fosse composto por *frames* de obras, em que cada *frame* se configurasse uma obra em potencial. No entanto, ao ser deslocada do seu contexto original, no qual seu sentido está ligado imediatamente aos movimentos anteriores e posteriores do ato criativo, a fotografia, assim como outros elementos do registro, assume seu caráter-fragmento, ampliando a rede de conexões e associações advindas da obra.

Os objetos são submetidos a um deslocamento e assim alcançam um estado-de-imagem que os condiciona a uma exposição e produção de sentido. Para isto, o observador faz-se necessário dentro deste processo de posicionamento do objeto fotográfico como elemento inseparável da obra.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórias da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência Popular*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papyrus, 2001.
- FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.
- GREENBERG, Clement. *Estética doméstica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013
- KOSSOY, Boris. *O paradigma da fotografia*. Disponível em http://boriskossoy.com/wp-content/uploads/2014/11/paradigma_pt.pdf; Acessado em 10/05/2015
- LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social: an introduction to actor-network-theory*. New York: Oxford University Press, 2005.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2009
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009
- SALLES, Cecilia Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008