



Na margem da história: fotografia analógica, artistas e imagens erradas¹

*On the edge of history:
analog photography,
artists and wrong images*



Ludimilla Carvalho Wanderlei²

¹ Artigo originalmente publicado nos anais do V Encontro Regional Sudeste de História da Mídia (Alcar Sudeste), realizado entre os dias 5 e 6 de junho de 2018, em Belo Horizonte (MG). Texto inédito em periódicos.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE) com pesquisa no campo da fotografia. Mestre pelo mesmo programa e graduada em Radialismo e TV pela mesma instituição. Bolsista da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado Pernambucano (Facepe). Produtora de audiovisual, roteirista e cineclubista. E-mail: ludimillacw@gmail.com

Resumo: este artigo analisa trabalhos fotográficos de Paolo Gioli e Dirceu Maués que utilizam o suporte analógico, discutindo a natureza elástica do tempo e sua duração. Buscamos pensar o caráter experimental ensejado pelo uso de câmeras artesanais e investigar os atravessamentos entre cinema, fotografia e pintura. Estes exemplos de imagens, somados aos trabalhos de artistas contrários ao modelo da imagem pura e direta consagrada pela “forma fotografia”, ajudam a escrever na contemporaneidade uma historiografia particular do *medium* fotográfico, caracterizada por uma estética dos ruídos, do imprevisível, do caos.

Palavras-chave: historiografia; fotografia analógica; imagens erradas.

Abstract: this article analyses artworks by Paolo Gioli and Dirceu Maués who use analog media, discussing elastic nature of time and its duration. We try to think about the experimental character of handmade cameras use and the investigation of links among cinema, photography and painting. These image examples, added to artworks of artists against a pure and direct image’s model, longstanding by the “photography form” concept, contribute in contemporaneity to the writing of a particular history of the photographic medium, characterized by an aesthetic of the noises, of the unforeseen, of chaos.

Keywords: historiography; analog photography; wrong images.

Em busca das imagens erradas: linhas tortas de uma historiografia marginal

A história da fotografia revisitada por teóricos como Beaumont Newhall (2002) e Pierre-Jean Amar (2011) conferiu protagonismo a alguns nomes, correntes ou movimentos expressivos. Às vezes, o tipo de imagem valorizada nessa trajetória tem um perfil recorrente e segue o modelo de uma estética purista e direta (FATORELLI, 2006), que compreende o fotográfico como imagem fixa e nítida, em que o momento aparece suspenso, congelado, aprisionado. Essa compreensão demonstra pouco interesse pelas experiências de cruzamento entre os estatutos fixo e móvel da imagem, pela duração temporal que se inscreve através de tremulações, borrões e anamorfoses cronotrópicas (MACHADO, 1993), ou mesmo de intervenções como fotomontagens, riscos na superfície do negativo ou da cópia, que expõem o viés construído do fotográfico.

Cientes dessas questões, pesquisadores como Antonio Fatorelli (2013), Raymond Bellour (1997) e André Parente (2015) assinalam a presença de artistas que investem no cruzamento de técnicas e linguagens e apontam seu lugar minoritário, situado nas bordas da historiografia convencional da fotografia³. Os artistas e as obras elencados por esses autores ajudam a escrever outra narrativa dentro da história do *medium* fotográfico – nomes como William Klein, David Hockney, Rosângela Rennó, Man Ray, Luiz Alberto Guimarães, Stan Brakhage, Anton e Arturo Bragaglia, Étienne-Jules Marey, Eustáquio Neves, Frederico Dalton, Cris Bierrenbach. Clássicos, modernos ou contemporâneos, são partidários de uma estética singular que formata uma historiografia particular das imagens fotográficas.

Forma fotografia versus imagens erradas

O termo “forma fotografia”, empregado por Fatorelli (2013), refere-se à tendência que marcou parte da produção fotográfica moderna (desde seu advento até boa parte do século XX), na qual artifícios, falhas e imprevistos processuais eram recusados. Num paralelo com o termo “forma cinema” – cunhado por Parente (2009) para falar da narrativa cinematográfica clássica enquanto *modus operandi* da imagem em movimento oposto ao cinema experimental, à videoarte, ao videoclipe –, a expressão dá conta de um modelo de pensamento sobre a fotografia, cujas regras incluem nitidez, predominância da figuração, composição centralizada (perspectiva

³Os autores citados enfatizam em suas análises a abordagem historiográfica redutora sobre as possibilidades estéticas não apenas no campo da fotografia, mas também no cinema, no vídeo e nas mídias digitais.

geométrica), a foto única, o instantâneo como paradigma temporal. Mas é preciso assinalar: através de estratégias variadas, diversos artistas pensam a fotografia como meio expressivo plural e buscam não se fechar em dogmas estéticos.

Aqui investigaremos um pouco desse universo visual de tremulações, figuras distorcidas pela longa exposição, sobreposições, acúmulo de camadas temporais, como resultados estéticos que problematizam o referente, a figuração, o espaço-tempo. Elas potencializam a natureza heterogênea do dispositivo fotográfico, que é evidente para alguns autores.

A fotografia ocupa historicamente um lugar intermediário entre as imagens artesanais, confeccionadas em conformidade com o gesto reconhecidamente subjetivo e autoral do artista, e as imagens digitais, geradas com base em cálculos algorítmicos na ausência, pelo menos relativa, de qualquer realidade objetiva. Sua potência decorre precisamente dessa condição ambígua, de encontrar-se a meio caminho entre os procedimentos artesanais característicos das sociedades pré-industriais e as atuais tecnologias digitais pós-industriais. Agregado de natureza e artifício, de humano e maquínico, a imagem fotográfica se furta às tentativas de classificação categóricas fundadas na natureza ou na cultura. (FATORELLI, 2013, p. 45)

Partindo de tais observações, compreendemos o estatuto de abertura da imagem fotográfica que se presta a atravessamentos por outras linguagens, contrariando a ideia que se orienta na direção exclusiva da especificidade. Em debates sobre a natureza ontológica da fotografia, o tom clássico assumido por teóricos e críticos buscou o que expressava a singularidade desta mídia, o que podia diferenciá-la de outros tipos de imagem – uma postura que não podemos aceitar como algo dado, estanque, de acordo com as indicações de Fatorelli. A dialética entre ciência e arte, homem e máquina aparece.

Neste momento, o foco de abordagem são imagens que, por meio de estratégias diversas, movimentam no plano conceitual e visual a ideia da fotografia como artifício. Quer dizer, interessam-nos o trânsito entre os estatutos fixo e móvel da imagem, as marcas da duração temporal inscrita por borrões e tremidos, entre outros resultados plásticos alcançados através da exploração de equipamentos e materiais variados. O que denominamos, provisoriamente, imagens erradas⁴ é o conjunto de

⁴ Este artigo traz uma pequena amostra da abordagem que a autora vem elaborando como parte de sua pesquisa: um mapeamento não cronológico de trabalhos de artistas cujas características se opõem ao modelo de imagem associado à forma fotografia (Fatorelli, 2013), em especial aqueles realizados via procedimentos e equipamentos analógicos. Sob a nomenclatura de “imagens erradas”, os nomes citados aqui, além de outros mais, são explorados na tese em desenvolvimento.

obras nas quais o regime processual, o desmonte da “caixa preta” (FLUSSER, 2002), a (re)invenção de suportes e máquinas, a tentativa de desenvolver um pensamento contrário à ontologia dos essencialismos e seus paradigmas aparecem como questões importantes para os fotógrafos. Essas problemáticas trabalhadas se situam no uso da fotografia analógica em meio a um cenário de cultura digital. Os exemplos apresentados são de artistas que repensam rótulos associados à fotografia e largamente empregados por teóricos, críticos, curadores e por outros fotógrafos⁵.

Paolo Gioli

Paolo Gioli⁶, nascido em 1942, é um artista italiano que desenvolve trabalhos nas mídias fotográfica, cinematográfica e pictórica. Utiliza formatos diversos, como polaroide, filme 16mm, e explora técnicas como *pinhole*⁷. A riqueza de seu trabalho é o caráter essencialmente experimental; Gioli cria seus próprios dispositivos de captação de imagem, associa materiais variados e faz intervenções em equipamentos convencionais. Aqui destacamos o emprego da técnica de *photo finish*⁸, bastante utilizada nas fotos de competições esportivas que mostram os atletas na linha de chegada. A *photo finish* produz um efeito de elasticidade nos corpos em movimento, enquanto o segundo plano da imagem permanece estático. As figuras em movimento na hora do clique saem distorcidas, esticadas. Mas Paolo Gioli não se satisfaz com o resultado convencional: moveu o equipamento, inseriu objetos nele, sobrepôs elementos estranhos aos rostos de seus modelos, fazendo uma imagem tomada anteriormente se relacionar com outra (criada com elementos incluídos depois), ou melhor, fazendo uma imagem “atravessar” a outra.

⁵ Salles (2015) indica que termos como “convergência”, “hibridização”, “entre-imagens”, fotografia “expandida”, “contaminada” são empregados por diferentes pesquisadores para se referir a trabalhos que compartilham das ideias discutidas aqui, apontando uma tendência de explorações artísticas contemporâneas, de diluição das fronteiras entre meios e consequente interação das mídias.

⁶ Cf. <http://www.paologioli.it/>

⁷ *Pinhole* (buraco de agulha) é a fotografia realizada com câmeras de orifício, sem lente e ou botões de ajuste de velocidade, foco, abertura. O material sensível (negativo ou papel fotográfico) recebe a luz por um orifício, feito com agulha ou alfinete na frente da câmera. Esse é o formato básico, mas há experiências com câmeras que possuem mais de uma entrada de luz (não centralizadas), com janelas de formatos diversos (não retangular).

⁸ A *photo finish* também é chamada de *slit-scan photography*. O primeiro termo parece concentrar mais a ideia de “momento de chegada”, “momento final”, quando se usa na fotografia esportiva. O segundo deixa mais evidente o caráter de varredura feito por um equipamento cujo orifício de entrada da luz tem formato de fenda.

É tudo uma questão de recapturar peças que foram abandonadas e então filmadas através de movimentos da câmera que eu uso para seguir, fotografar e perder o que está se movendo na minha frente, o que está indo mais longe, o que está se aproximando. É uma questão de espaço-tempo. O resultado é uma sequência pré-filme, proto-filme, muito primitiva. Não há *frames*, mas há a sequência, muito rudimentar mas está lá, o decorrer do tempo e os objetos. Considerando que é muito importante notar que a maioria dos fotógrafos amadores, ao lidar com *photo finish*, com a chamada “fotografia longa”, com a varredura, costuma equipar as câmeras com manivelas para rolar o filme e deslizar-lo sem mover mais nada. O único resultado é a dilatação ou encolhimento da figura fotografada, dependendo da velocidade. Mas este procedimento é lugar-comum. Eles nunca conseguiram ir além, já que isso é apenas o ponto de partida. A parte boa vem depois. Eu maltrato (o dispositivo) como quero, reinventando-o, colocando objetos dentro, qualquer coisa que eu queira, objetos reais, coisas autênticas; então é uma espécie de cobertura “ao vivo”, algo que brota e toma forma, algo se construindo dentro da câmera. E esta é a parte bonita de todo o processo. Tenha em mente que tudo é uma gravação ao vivo, nada é retocado nessa época de *boom* do Photoshop, não há pós-produção etc. que impede de compreender onde o autor interferiu. Não, tudo aqui é feito “ao vivo”: ou acaba ou não. (GIOLI, 2017, p. 17, tradução minha)

O ponto não é apenas sobre o emprego de um *photo finish* particular (por causa da câmera adaptada, seu próprio movimento e a inclusão de artefatos estranhos à situação de captura), mas a consciência de que esses jogos de significados relacionam tempo e espaço (dimensões inescapáveis do exercício fotográfico) no nível material da imagem. São momentos e lugares depositados um em cima do outro, entrando numa associação meio bestial, tudo planejado pelo artista, contudo sem que ele tenha necessariamente seu controle absoluto. A forma de inscrição sobre o negativo explicita a condição temporal da produção da imagem (Figuras 1 e 2), e as formas desenhadas pelo imprevisto ou pela atuação física do fotógrafo são igualmente válidas. “Estas primeiras imagens, estas marcas e depois as segundas imagens foram sugadas. Toda vez que você planeja algo que você quer, o inesperado acontece e altera os resultados finais. Isso é altamente criativo e ilimitado” (GIOLI, 2017, p. 16, tradução minha).

Na série *Crosswise natures*, realizada em 2016 num museu de história natural, juntam-se rostos e esqueletos de cobras, sapos, peixes, a arcada dentária de um tubarão, entre outras coisas. O atravessamento está na técnica, em que vemos marcas de um percurso, na disposição de mais de um elemento e no sentido conceitual

de que cada imagem mostra estados que sugerem o passar, o transitório: entre vida e morte, figurar e desfigurar-se, aparecer e sumir, formas de vida humanas e não humanas. Trata-se de uma fotografia que salienta impermanências, assumindo-se ela mesma como fugacidade em vez de durabilidade.

O italiano é partidário de uma espécie de retorno às origens da fotografia como gatilho criativo, da postura ativa desorganizadora dos aparelhos pré-formatados, além de também ser um crítico da fotografia digital. Para ele, esta modalidade de imagem sofre uma valorização exacerbada de aditivos, os quais não necessariamente contribuem para uma fotografia que contenha significados, pois muitos usuários depositam em atributos meramente técnicos – quantidade de pixels, alta definição, modelo de câmera mais recente – a responsabilidade por realizar fotos melhores, esquecendo-se de que o modo como a subjetividade interfere no uso do equipamento, como extrai dele alternativas estéticas é o ponto-chave da questão (GIOLI, 2017, p. 18).

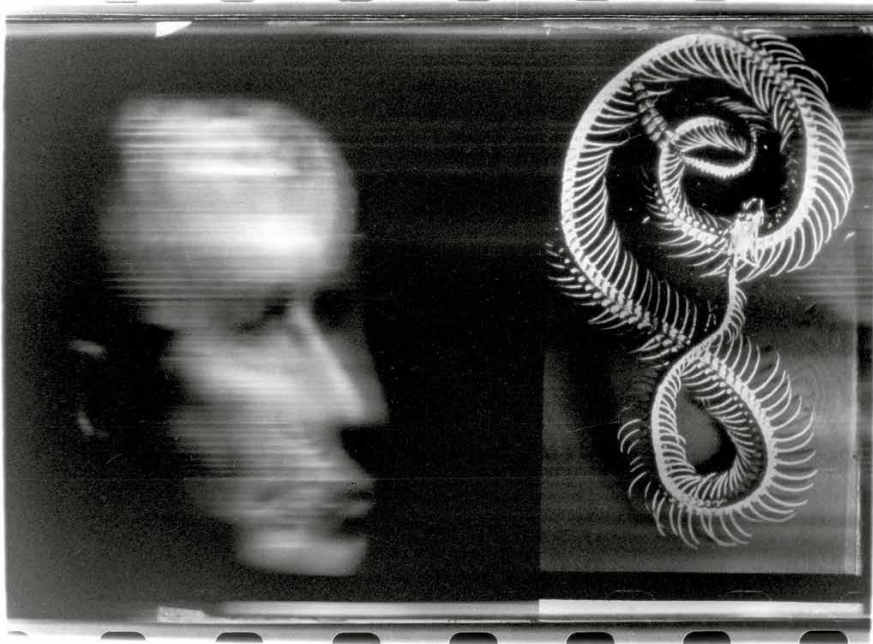


Figura 1: *Rattlesnake (Crotalus)*, da série *Crosswise natures*.
Fonte: Gioli (2017)



Figura 2: *Rabbit (Oryctolagus Cuniculus)*, da série *Crosswise natures*.
Fonte: Gioli (2017)

Dirceu Maués

O artista multimídia brasileiro Dirceu Maués⁹, nascido em 1968, destaca-se pelo uso da técnica *pinhole* em trabalhos nos formatos de vídeo e fotografia. Interessado em explorar o tempo através da imagem, realiza ainda experiências de cruzamento entre pintura, desenho e fotografia. Maués, que também se dedica a pensar academicamente a imagem estenopeica¹⁰ e os equipamentos alternativos, explica que foi inicialmente influenciado pelo trabalho de Henri Cartier-Bresson¹¹, porém a admiração por suas imagens de apuro formal se transformou em questionamento, porque centradas no congelamento do instante (o instantâneo); elas não revelavam uma fotografia que permitisse investigar a duração capaz de “inventar e materializar outras invisibilidades pertencentes ao domínio das imagens” (MAUÉS, 2012, p. 19). Assim, fica evidente o interesse de Maués pela imagem que incorpora o imprevisível em seu próprio fazer, e sua escolha pela técnica *pinhole* vai nesse caminho:

⁹ Cf. <https://www.flickr.com/photos/dirceumaues/>

¹⁰ O artista possui bacharelado e mestrado em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UnB) e atualmente cursa doutorado na mesma área, na Universidade de São Paulo (USP).

¹¹ Fotógrafo francês conhecido pela ideia do “instante decisivo”, momento singular capturado pela fotografia.

Na fotografia pinhole, apesar de todo controle racional que se faz necessário ter sobre o processo, é a intuição que opera sobre esse racional. O modo de fazer é muito intuitivo. As câmeras pinhole não tem [sic] visor, são câmeras cegas. É necessário ativar um terceiro olho na palma das mãos que posicionam a câmera. A passagem do filme é feita sem exatidão. O fotógrafo é responsável por controlar tudo usando sua intuição e o resultado sempre oferece surpresas. (MAUÉS, 2012, p. 23)

A compreensão de Maués sobre a liberdade envolvida na produção da imagem e seu valor criativo – ele se interessa em obter “imagens-ruído” a partir de “câmeras precárias” (MAUÉS, 2012) – encontra as intenções de Paolo Gioli, e, como este último, o brasileiro se vale de máquinas artesanais, câmara escura e traquitanas diversas, alcançando também resultados variados: ensaios fotográficos, audiovisual, panoramas, instalações. *Extremo horizonte* (Figuras 3 e 4) reúne uma série de fotografias panorâmicas tomadas a partir da técnica *pinhole*. Como resultado, temos vistas de um espaço tomadas numa sequência pouco precisa. Em um primeiro momento, a continuidade espacial entre os fotogramas é mais evidente; entretanto, quando a câmera é movida ao mesmo tempo que a imagem é capturada, corpos e paisagem começam a se diluir. Maués explica que no começo queria manter uma conexão com o espaço registrado, mas o tripé acoplado à câmera era instável, acarretando acidentalmente a inconstância da imagem, que ele depois passou a encarar como uma escrita poética (MAUÉS, 2012, p. 26). Então, mesmo utilizando um registro que torna visível a duração temporal – a *pinhole* deixa borrões, distorções de formas – em lugar do congelamento do tempo, o cenário resultava em formas ligeiramente reconhecíveis. Ainda durante o processo surgem novas possibilidades, e o planejamento inicial dá lugar a experiências que fazem o artista questionar sua própria concepção do panorama (formato que Maués observou ser desvalorizado no campo das imagens). Os resquícios do compromisso com a figuração para que se reconheça o ambiente fotografado são abandonados:

o tempo usado na pinhole também é uma duração, ele inscreve a imagem lentamente sobre o negativo. E as características da fotografia pinhole potencializam o conceito do panorama. A soma de vistas, sobre o próprio negativo, emendadas sem precisão ou a tomada da foto, em sistema de varredura, girando a câmera sobre seu próprio eixo ao mesmo tempo em que o filme também é girado dentro da câmera, são formas de retomar a fotografia panorâmica com toda sua potência, considerando que o panorama faz parte das linguagens e técnicas que ficaram ocultas sob o discurso ideológico que marcou o desenvolvimento tecnológico da imagem na passagem dos últimos séculos. (MAUÉS, 2012, p. 24)



Figura 3: Primeiras imagens de *Extremo horizonte*.
Fonte: Maués (2012)

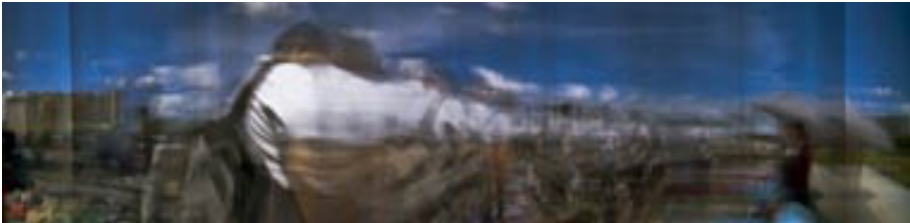


Figura 4: Panorâmica de *Extremo horizonte* com negativo e câmera em movimento contínuo.
Fonte: Maués (2012)

A intenção de capturar o tempo em sua duração e o que acontece nesse *durar* estendido fica mais intensa nos próximos trabalhos, ainda baseados no panorama. Após testar uma plataforma que utilizava um sistema de computador para controlar um dispositivo eletrônico responsável pela passagem do filme, o abrir, o fechar e a rotação da câmera¹², o fotógrafo retornou ao método exclusivamente manual. Dessa vez, usando câmeras de fenda, realiza panorâmicas de instabilidade mais radical. Às vezes não é possível executar um giro completo com o braço, então é necessário adaptar a câmera, e os efeitos dessa parada (de transporte do negativo) são aproveitados, deixando algumas áreas do filme superexpostas: “Temos como que um jogo de *frames* superpostos, mas não são exatamente *frames*, pois a imagem tem uma certa continuidade. A cidade é desvelada num contínuo e fragmentado movimento longitudinal” (MAUÉS, 2012, p. 28). A experiência com as câmeras de fenda leva o artista a prender o dispositivo no guidão da bicicleta. Nesse caso, utiliza uma *toy camera*¹³ adaptada para funcionar como câmera de fenda (Figura 5).

¹² Conferir detalhes da experiência e do sistema em Maués (2012, p. 26).

¹³ Câmeras de corpo e lentes de plástico, de fácil manuseio. A câmera utilizada por Maués nas panorâmicas com a bicicleta é uma Holga, de médio formato (filme 120mm). De origem chinesa, é uma das *toy cameras* mais conhecida, junto com a Diana, também chinesa.

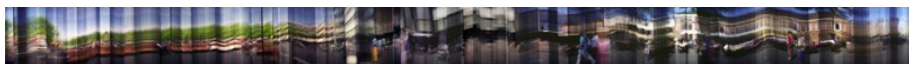


Figura 5: Panorâmica feita com *toy camera* presa ao guidão da bicicleta.

Fonte: Maués (2012)

Os vários ruídos causados pelos movimentos da bicicleta, do mover incerto do filme dentro da câmera, já se tornaram intencionais na medida que potencializam a instabilidade, agora desejada. O resultado aproxima imagem estática e imagem em movimento sem nunca se decidir por apenas um dos estatutos. O conjunto desses trabalhos indica que o panorama realizado com *pinhole* esquadrinha o espaço de uma maneira estranha, “inventando novos percursos no processo e alterando o sentimento de duração. O panorama *pinhole* é cinema e foto ao mesmo tempo” (MAUÉS, 2012, p. 30).

Traquitanas e procedimentos alternativos em meio à cultura digital

A ideia que cerca a “forma fotografia” (FATORELLI, 2013) dá conta de noções preconizadas na fotografia moderna, contudo, essas noções foram abolidas com a emergência e consolidação do numérico? Num cenário atual onde convivem os paradigmas analógico e digital da imagem, alguns teóricos observaram como a tecnologia pode implicar a estética. Não podemos negligenciar algumas diferenças estruturais trazidas pelo digital, esmiuçadas em análises de pensadores como Lev Manovich (2005) e Edmond Couchot (2003). Hoje, tendo em vista que propomos a discussão sobre a retomada de procedimentos supostamente obsoletos e mesmo o interesse renovado por formatos como a polaroide e a lomografia¹⁴, faz-se necessário pensar criticamente o tom de novidade radical, por vezes utilizado (sobretudo nas primeiras análises) para demarcar um lugar diferencial para a imagem digital, porque, a partir disso, podemos identificar o que está por trás do interesse em práticas artesanais da fotografia.

Primeiro, ao mesmo tempo que consolida o momento da imagem descorporificada, fruto do cálculo informático e capaz de se desvincular do traço indicial, o digital emula e reposiciona códigos da imagem fotoquímica – composição via perspectiva geométrica, realismo e figuração. Isso significa que o digital traz uma nova lógica da imagem – potencializando questões como simulação, interatividade, circulação e compartilhamento enquanto modo de visibilidade principal –, mas também não consegue se desvencilhar de antigos dogmas. É que nos leva a concordar com Fatorelli e Carvalho (2015, p. 51-52) quando apontam a natureza da

¹⁴Aqui nos referimos de maneira geral ao corpus da pesquisa em andamento, o qual inclui obras nestes formatos, mas que não são objeto da investigação proposta neste artigo.

imagem contemporânea como uma “lógica paradoxal”: enquanto joga com novas possibilidades implicadas na mudança tecnológica, permanece lidando com antigos vetores da subjetividade, da estética, da ciência. Os autores também indicam que a imagem fotográfica se situa num território intermediário entre a criação autônoma e a duplicação (o rastro do real, se assim quisermos). Seja digital ou analógica, a fotografia negocia essas duas instâncias sem debandar unicamente para nenhuma dessas posições.

Então, qual seria o diferencial de usar procedimentos artesanais da imagem na contemporaneidade? Por que artistas se voltam para esse passado em busca de variadas modalidades visuais? Ainda conforme Fatorelli e Carvalho (2015, p. 47), resgatar técnicas antigas se apresenta como enfrentamento aos discursos da cultura digital centrados na ruptura e na descorporificação, pois se uma das premissas do contemporâneo é a mixagem, as técnicas que privilegiam estéticas impuras são uma forma de problematizar a fotografia desde sua criação. Além disso, as investidas nos processos artesanais demonstram franca necessidade de: recusar os preceitos formais dos equipamentos industriais; compreender e vivenciar o processo de formação da imagem, desvendando o que acontece no interior do dispositivo (COSTA, 2015).

A respeito dos fotógrafos abordados neste texto, ainda é preciso considerar que compartilham o interesse em explorar o trânsito entre os estatutos fixo e móvel da imagem (sobretudo via inscrição do tempo) e seus efeitos visuais perceptíveis. Também é notável que são artistas cujo conhecimento técnico (das películas ou papel fotográfico, do comportamento do dispositivo para obter a imagem, de processos laboratoriais) é fundamental para o tipo de imagem criado. Geralmente os fotógrafos têm domínio de cada etapa de um trajeto, que vai do *input* ao *output* da imagem, embora o controle total dos resultados não seja rígido. São artistas para os quais o caráter processual é questão fundamental, por se manifestar como exercício de um pensar a imagem alternativo, para além das amarras de enquadramento da figuração, da perspectiva geométrica, do belo, entre outras expectativas por vezes associadas à fotografia. Esse pensar confronta a ideia do maquinário como algo pronto, livre de questionamentos. Os equipamentos devem ser revirados, reinventados, assim como seus códigos e maneiras de funcionar.

Rubens Fernandes Junior (2006) sugere compreender a produção contemporânea sob a rubrica de “fotografia expandida”, cujo processo é central para o artista, que através de procedimentos variados desarticula modelos e contraria referências já assentadas no âmbito da produção fotográfica ou mesmo no debate ontológico. O autor ressalta que a produção contemporânea da fotografia expandida, representada por artistas inquietos que se recusam a seguir os padrões industrializados de criação, traz à tona imagens perturbadoras. Como pontuaram Fatorelli e Carvalho

(2015), a foto expandida para Fernandes Junior é também da ordem dos hibridismos e pode incluir o resgate de técnicas antigas: “As novas sínteses e combinações apontam cada vez mais para um entrelaçamento dos procedimentos das vanguardas históricas, dos processos primitivos, alternativos e periféricos, associados ou não às novas tecnologias” (FERNANDES JUNIOR, 2006, p. 16).

Analógicos por quê?

Articulando o pensamento desses autores, podemos compreender um pouco a lógica de artistas como Paolo Gioli e Dirceu Maués. Inicialmente, a inquietação em torno do fazer da imagem contrária a estéticas hegemônicas sempre se fez presente entre artistas, conforme assinalou Fatorelli (2006; 2013) a respeito dos trabalhos que fogem à forma fotografia. E o movimento desses artistas, antes tido como marginal, segue ecoando na atualidade, porém num cenário distinto no qual os atravessamentos de linguagens e referências já são a tônica da imagem contemporânea. Assim, se após seu advento e ao longo de sua consolidação no século XX as imagens impuras, erráticas, foram colocadas numa marginalidade, hoje integram um corpo de produções consagradas no âmbito crítico e teórico. Isso significa que o caminho aberto por nomes como Marey, os irmãos Bragaglia e Man Ray, entre outros, segue aberto e constantemente renovado pelas experiências de artistas como Maués e Gioli.

Por outro lado, seus trabalhos fazem parte de um momento histórico em que por vezes o discurso de ruptura do digital (embora não mais exatamente novo) é evocado para insistir na sua capacidade de gerar fotografias de melhor definição, reprodução cromática, nitidez, entre outros atributos que demonstram a valorização da fotografia entendida pelos ideais da figuração, da representação, da *mimesis* – uma compreensão indicial, descritiva da fotografia. Ou seja, o advento de uma tecnologia com potencialidades novas não afasta o reforço de antigos paradigmas. De acordo com Fatorelli (2017, p. 66), quando o digital é utilizado a partir de uma “lógica do traço”, que torna a imagem dependente da fidelidade ao referente, ele não se diferencia do analógico, frustrando a renovação estética da imagem. François Soulages (ZORZAL; MENOTTI, 2017), ao refletir sobre a passagem analógico-digital, defende que seguem válidas para a fotografia as relações com o real, o sujeito, o tempo-espaço, e da imagem com outras imagens. Isso nos leva a questionar se a busca por uma visualidade renovada se assenta na tecnologia utilizada ou numa atitude desprogramadora (FLUSSER, 2002) perante o dispositivo de maneira geral.

Ampliando esse debate, Nina Cruz e Elane Abreu (2009) sugerem que no horizonte da fotografia digital a imagem de base fotoquímica poderia ser reavaliada,

embora sua morte já tenha sido decretada em várias ocasiões. Para Marc Lenot (2017a, p. 11), o surgimento do digital liberta o analógico da função de representar o real, abrindo-se então uma perspectiva de experiências reorientadas para a matéria fotográfica. Portanto, os artistas elencados aqui usam técnicas e métodos da imagem fotoquímica como forma de não se dobrarem às normatividades dos procedimentos e equipamentos. Eles também tiram proveito dos acidentes e imprevistos, incorporando-os no resultado final, porém deixando explícito certo nível de descontrole durante os processos como marca criativa. Dessa maneira, sugerem entender a imagem como campo de instabilidade que se presta mais à abertura do que ao fechamento.

Talvez o emprego da mídia analógica feito por Maués e Gioli deva ser considerado em conformidade com as reflexões de Joan Fontcuberta (2010) sobre a “poética dos erros”. Segundo o fotógrafo e pesquisador catalão, usar técnicas artesanais de produção da imagem é criticar a valorização exagerada do desenvolvimento tecnológico, além de mostrar interesse em aprofundar procedimentos tidos como ultrapassados. Aliada a essa instância está a compreensão de que essas técnicas podem abrir caminho para uma estética que passa a incorporar resultados antes evitados. “O que antes era um acidente, agora é um efeito voluntário. Os defeitos se transformarem em signos intencionais faz parte da evolução da consciência. Trata-se, sem dúvida, da saída para um processo de esgotamento e saturação paulatina” (FONTCUBERTA, 2010, p. 71). Ao mesmo tempo, esses fotógrafos são criadores de imagens com sólido conhecimento das técnicas utilizadas, mas que empregam esse *know-how* exatamente para desconstruir referências, para trabalhar contra o “programa” (FLUSSER, 2002).

Tais acionamentos da imagem analógica nesse cenário de contaminações de meios e mídias parecem indicar uma atitude de recusa à fotografia de viés perspectivista e mimética, tendo como marcas principais: o caráter processual, uma poética visual do caos (cheia de ruídos, como borrões, sobreposições, distorções), o gesto da intervenção que denuncia o viés elaborado da imagem. Na medida em que se propõem a experimentar com a inscrição do tempo na imagem, partindo de metodologias abertas à modificação, ao rearranjo, esses artistas se engajam numa fotografia que se constrói pela investigação do próprio meio, contribuindo para a emergência de uma estética marcada por imprecisões e acasos. São fotógrafos experimentais, no sentido de Flusser (2002), que procuram as “virtualidades” da técnica ainda não exploradas e reveladas a partir da subjetividade de cada um. Consequentemente, seus trabalhos podem ser entendidos a partir do conceito de “fotografia experimental” (LENOT, 2017a, p. 9-10), que se refere às obras nas quais o artista questiona regras preestabelecidas no processo

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONTCUBERTA, J. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

GIOLI, P. *Nature attraverso/Crosswise Natures*. Milão: Silvana, 2017. (Catálogo).

LENOT, M. “Flusser e os fotógrafos, os fotógrafos e Flusser”. *Flusser Studies*, Lugano, n. 24, p. 1-18, dez. 2017a.

LENOT, M. *Jouer contre les Appareils*. Arles: Photosynthèses, 2017b.

MACHADO, A. “Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem”. In: PARENTE, A. (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 100-116.

MANOVICH, L. “Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições”. In: LEÃO, L. (org.). *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Senac, 2005. p. 23-50.

MAUÉS, D. *Extremo horizonte: fotografia pinhole panorâmica*. 2012. Monografia (Bacharelado em Artes Plásticas) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2012.

NEWHALL, B. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

PARENTE, A. “A forma cinema: variações e rupturas”. In: MACIEL, K. (org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009. p. 23-47.

PARENTE, A. *Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira*. Rio de Janeiro: +2, 2015.

SALLES, C. A fotografia no contexto da experimentação contemporânea. *Revista Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 11, n. 19, p. 169-190, 2015.

ZORZAL, B.; MENOTTI, G. Entrevista: o filósofo François Soulages e a estética da fotografia na era digital. *Zum*, São Paulo, 2 out. 2017.

submetido em: 9 ago. 2018 | aprovado em: 1º fev. 2019