



# Desmistificações da fotografia: Machado, Wolf e o fotógrafo- montador

*Demystifications  
of photography:  
Machado, Wolf and the  
photographer-editor*



Osmar Gonçalves dos Reis Filho<sup>1</sup>  
Fabio Ciquini<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação pela UFMG com bolsa-sanduíche na Bauhaus-Universität e pós-doutor em Cinema e Arte Contemporânea pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, com apoio da Capes. É Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC) e líder do Laboratório de Estudos de Estética e Imagem (Imago). Organizou o livro *Narrativas Sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea* (Circuito, 2014), ganhador do Prêmio Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes Visuais. E-mail: osmargoncalves@hotmail.com

<sup>2</sup> Doutor pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Atua como docente nos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Faculdade Cásper Líbero e da Fapcom. Pesquisador vinculado ao Centro Interdisciplinar de semiótica da cultura e da mídia (CISC), da PUC-SP e ao Arquivo Vilém Flusser São Paulo. E-mail: fabiociquini@gmail.com

**Resumo:** Neste artigo, discutiremos as contribuições de Arlindo Machado para uma nova compreensão não só do ato fotográfico, mas do próprio estatuto do fotógrafo na contemporaneidade. Para tal, relacionaremos a obra *Street View*, do fotógrafo alemão Michael Wolf, com reflexões filosóficas sobre a fotografia desenvolvidas por Flusser, Benjamin e Didi-Huberman em diálogo com Machado. Para este autor, a noção histórica da fotografia está se expandindo e, nessa conjuntura, o lugar do fotógrafo também se transforma. Assim, sugerimos como hipótese que o fotógrafo aparece menos como um “caçador de imagens” e mais como um arqueólogo ou um montador, uma espécie de crítico-colecionador trabalhando a partir de fragmentos, retalhos, sobras de sonhos e imagens.

**Palavras-chave:** teoria da fotografia; fotografia contemporânea; hibridismo; montagem; Michael Wolf.

**Abstract:** Based on a dialogue with the work *street view* by the German photographer Michael Wolf and with the philosophical reflections on the photography developed by Flusser, Benjamin and Didi-Huberman, it is intended to discuss the contributions of Arlindo Machado to a new understanding not only of the photographic act, but of the photographer’s own status in contemporary times. For Machado, the historical notion of photography is expanding and, in this context, the photographer’s place also changes. Today, the photographer appears less like an “image hunter” and more like an archaeologist or an editor, a kind of critical-collector working with fragments, scraps, leftovers of dreams and images.

**Keywords:** photography theory; contemporary photography; hybridity; montage; Michael Wolf.

*O nosso desafio não é uma sociedade de deuses ou de artistas inspirados, mas sim uma sociedade de jogadores.*

Vilém Flusser

*O que faz um verdadeiro criador, em vez de submeter-se simplesmente a um certo número de possibilidades impostas pelo aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina de que ele se utiliza, é manejá-la no sentido contrário de sua produtividade programada.*

Arlindo Machado

## Introdução

Numa anotação hoje famosa, o fotógrafo e pesquisador László Moholy-Nagy (1989, p. 86) declarou que “o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar”. Escrita nos tempos heroicos do modernismo, a frase era uma premonição do lugar que a fotografia iria ocupar na sociedade contemporânea. Já na década de 1970, a filósofa norte-americana Susan Sontag (2004, p. 34) atesta que a fotografia “é o mais misterioso de todos os objetos”, que “tudo existe para terminar numa foto” (2004, p. 8). E, mais recentemente, Joan Fontcuberta (2016, p. 26) assegura que “vivemos na fotografia” e que, atualmente, ela se tornou mais do que uma imagem. É nossa paisagem, um habitat, uma habitação.

Não resta dúvida de que vivemos uma compulsão fotográfica, que hoje tudo tende para a fotografia. Todo ato cotidiano, seja ele artístico, científico ou político, visa ser fotografado ou, nas palavras de Vilém Flusser (1985, p. 19), “eternizar-se em imagem técnica”. Contudo, mais do que problematizar os fundamentos dessa avalanche icônica quase infinita, as razões e os sentidos que impulsionam esse desejo de imagem na contemporaneidade, nos interessa aqui discutir algo talvez mais restrito e prosaico.

O que gostaríamos de destacar é que o termo fotografar guardava, aos olhos de Moholy-Nagy, um sentido bem mais amplo e aberto do que o que se convencionou, posteriormente, no campo da prática e da crítica fotográficas. Ele englobava desde a produção de imagens sem o uso da câmera (os chamados fotogramas), passando pela utilização de instrumentos pouco convencionais (como os aparelhos de raio-x, telescópios e microscópios), pela construção de imagens a partir da apropriação e da montagem de fotografias já existentes (fotomontagens e fotocologens), incluindo nesses processos qualquer tipo de manipulação física, química ou mecânica da imagem, seja na captação ou no laboratório. Em *Vision in Motion* (1947),

livro publicado nos EUA alguns anos após a transferência da Bauhaus para Chicago, Moholy-Nagy tenta sintetizar sua concepção do ato fotográfico:

O inimigo da fotografia é a convenção, as regras fixas de “como fazer”. A salvação da fotografia vem da experimentação. O artista experimental não tem ideias pré-concebidas sobre a fotografia, ele não acredita que a fotografia é somente como ela é conhecida hoje, exata repetição e representação da visão costumeira. Ele não pensa que os erros fotográficos devem ser evitados [...]. Ele ousa chamar de “fotografia” todos os resultados que podem ser alcançados com os meios fotográficos com câmera ou sem, todos os resultados dos meios fotossensíveis a químicos, à luz, calor, frio, pressão etc. (p. 197)

Pois bem. Em seus escritos sobre a fotografia, Arlindo Machado parece alinhar-se a essa tradição de pensamento, à qual poderíamos associar também teóricos como Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e Vilém Flusser. De um lado, encontramos nesses pensadores uma mesma perspectiva pragmática ou fenomenológica, ou seja, um olhar voltado não para *o que é* a fotografia – para a busca de um suposto traço essencial ou distintivo do meio, seu “noema” ou seu “em si”, na terminologia de Roland Barthes (2015) –, mas sim para *o que pode* o dispositivo fotográfico, para seus diferentes usos, práticas e linguagens. Em seus livros e ensaios, a fotografia é sempre apreendida como uma mídia em movimento, uma forma em devir (*gestaltung*). Fotografia, portanto, como um conceito em expansão, um campo que se reinventa e se reconstrói a cada nova obra.

De outro, podemos entrever nesses autores um mesmo apelo à insubordinação, à uma atitude inquieta e experimental por parte de fotógrafos e artistas. A tarefa deles seria, antes de tudo, promover novos usos, torcer o que estaria como dado, como limitação de atuações. Seguindo essa linhagem, Arlindo Machado irá defender que o desafio do fotógrafo-criador – aquele que, na bela formulação de Gilles Deleuze (2007, p. 96), se esforça para “extrair uma verdadeira imagem dos clichês”, que procura escapar às representações previsíveis e programadas que circulam em enxurrada nas redes telemáticas, produzindo uma imensa padronização do visível, uma robotização da consciência e da sensibilidade – é se insurgir contra a máquina, é reinventar seus usos e suas finalidades, fazendo “desabrochar na fotografia uma fertilidade nova” (MACHADO, 1993, p. 1), outras formas de ver e de lidar com o meio.

Como nos ensina Vilém Flusser, no entanto – pensador visionário que a perseguição nazista na Segunda Guerra trouxe ao Brasil, em 1940, e que aqui produziu uma das teorias mais consistentes sobre o dispositivo fotográfico e sobre as

imagens técnicas – os aparelhos estão por toda parte e se ocupam em programar a vida, em organizar um campo de possíveis. “O aparelho fotográfico”, afirma o filósofo tcheco-brasileiro, “é a fonte da robotização da vida em todos os seus aspectos, desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos” (FLUSSER, 1985, p. 51). Buscar furar o programa e subverter a ordenação do ver seria, portanto, uma estratégia de ordem não apenas estética, mas também ética e política. Eis aí um ponto nevrálgico desse debate, eis um aspecto que merece ser destacado, já que, para Flusser, bem como para Machado, atravessar os limites da máquina, fazer saltar o gesto do fotógrafo para além do jogo programado das tecnologias, é recolocar o problema da liberdade num mundo que se encontra, cada vez mais, “aparelhado”, marcado pelo automatismo generalizado, pela repetição cega dos clichês e dos programas.

A nosso ver, é sobre esse pano de fundo que se deve situar o pensamento fotográfico de Arlindo Machado. Seu apelo a uma atitude subversiva e experimental por parte dos fotógrafos está vinculada à crença na capacidade da fotografia de atuar na vida, de gerar variações e deslocamentos que perturbam os lugares ordenados, que redistribuem as expectativas estéticas e políticas, apontando para uma ampliação dos possíveis. Para o pesquisador brasileiro, destarte, desvirtuar o dispositivo, jogar contra sua produtividade programada, não permitiria apenas a expansão das potencialidades do meio, mas teria impacto no que Flusser (1985) chamou de “exercício da liberdade”, ou seja, na libertação das formas de viver, dos programas que capturam e robotizam a vida. Pois, como já notou o filósofo das mídias, “a fotografia é o resultado de um olhar para o mundo, e simultaneamente uma mudança do mundo: algo de tipo novo” (FLUSSER, 1994, p. 105). Dito de outro modo, ela se produz no corpo a corpo com o mundo e, nesse embate, promove interferências e transformações, instaura querelas e variações – novos modos de ver e, conseqüentemente, de estar-no-mundo.

Por isso, Flusser (1985, p. 58) vai atribuir aos fotógrafos a responsabilidade de apontar o caminho da liberdade na contemporaneidade, de indicar “as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos”. E, neste contexto, o papel da filosofia da fotografia é conscientizar essa práxis fotográfica, revelando que é por meio do próprio gesto de fotografar – enquanto forma que pensa, enquanto acontecimento sensível – que podemos abrir brechas nas experiências, produzir fissuras e variabilidades nos programas, de modo a instaurar novos possíveis.

### **Repensando o ato fotográfico**

Desde seu primeiro estudo sobre o dispositivo fotográfico, o clássico *A Ilusão Especular* (1984), Arlindo Machado insiste que é preciso repensarmos o ato fotográfico,

expandir nossa compreensão do meio uma vez que, ao longo de sua história, seja no campo da teoria, seja no universo da prática, ele se viu frequentemente reduzido a uma dimensão documental ou de registro (ROUILLÉ, 2009). Para Machado, era fundamental tomarmos a fotografia como um processo a ser reaberto, operar uma intervenção mais direta e traumática sobre o código fotográfico, de modo a revelar as inúmeras convenções históricas, estéticas e sociais que o constituem e poder reabrir, assim, novas possibilidades do fotográfico ainda reprimidas pelo gosto pictórico dominante – gosto este baseado numa concepção especular da fotografia, numa visão do meio como “arte de captura”, como imagem-documento (ROUILLÉ, 2009).

A insistência, por parte de muitas teorias e práticas ainda em voga, numa suposta natureza indicial da fotografia, produziu, como resultado, uma restrição das possibilidades criativas do meio, a sua redução a um destino meramente documental e, portanto, o seu empobrecimento como sistema significante, uma vez que grande parte do processo fotográfico foi eclipsado pela hipertrofia do “momento decisivo”. (MACHADO, 2000, p. 15)

Por isso, uma nova geração de fotógrafos – chamada pela crítica de geração 00 (CHIODETTO, 2013) – tem procurado escapar à mística do “instante decisivo”, a uma certa concepção da fotografia como imagem-traço (ROUILLÉ, 2009), um dispositivo essencialmente ligado ao momento do clique, ao instante “mágico” do corte. Com efeito, nos trabalhos de Eustáquio Neves, Kenji Otta, Cláudia Jaguaribe, Alexandre Sequeira, Letícia Lampert, Rodrigo Braga, Jonathan de Andrade, Luiz Baltar, Patrícia Gouvêa, entre tantos outros, a fotografia não aparece mais algemada a um momento único e nem se oferece como uma espécie de “recorte do real”. Cada vez mais ela se coloca a serviço de um conceito, de uma ideia que dificilmente se materializa num único clique. Parafraçando Machado, diríamos que a fotografia se apresenta agora como um trabalho de escritura, “uma intervenção gráfica, conceitual ou, se quiserem, escritural: ela pressupõe uma arte da relação, do sentido e não simplesmente do olhar ou da ilusão” (2005, p. 249).

Em outras palavras, ela não tem mais a mimese como seu princípio norteador. Não se apresenta como uma revelação do mundo, algo que simplesmente nos informa ou que é oferecido à contemplação (POIVERT, 2010). Ao contrário, a fotografia assume seu caráter artificial, de construção ou de produção do visível, se apresentando como uma figura do pensamento, um efeito de mediação ou, ainda, como montagem.

Se concordamos com o filósofo e historiador da arte George Didi-Huberman (2015, p. 126), a imagem “não é a imitação das coisas, mas o intervalo feito visível, a linha de fratura entre as coisas”. Ainda segundo o autor, toda imagem deveria

ser entendida como o resultado de uma operação de montagem, como algo que resulta de um trabalho de organização de elementos descontínuos e heterogêneos e de sua posterior recomposição estrutural. Há alguns anos, o crítico e curador Eder Chiodetto (2009) já havia apontado uma ampla tradição de fotógrafos que, através da história, passaram a pensar a imagem fotográfica tal qual ela sai da câmera como uma matéria bruta que necessitaria de intervenções para se ajustar à representação pretendida. E, mais recentemente, Michel Poivert (2010) declara que, na fotografia contemporânea, o registro documental é apenas o ponto de partida para a construção da imagem, apenas uma peça na elaboração de um discurso ou de uma narrativa visual, e que ela desempenha neste conjunto uma função, frequentemente, alegórica.

Na contemporaneidade, portanto, a fotografia deixa de ser vista como um exercício concentrado do olhar, um instrumento capaz de revelar e atestar a existência de algo no mundo, e se apresenta como uma forma-pensamento, um “texto” para ser “lido” e decifrado pelo espectador. Isso não quer dizer, como querem fazer crer certos teóricos pós-modernistas da imagem, que a fotografia atual seja indiferente à realidade, mas que o acesso a esta última é agora mais mediado e menos inocente. De fato, atribuir um caráter perverso a esse novo estatuto da imagem fotográfica na contemporaneidade ou, pior ainda,

[...] inculpar esta última de uma pretensa “desrealização” do mundo visível, como fazem certos filósofos da pós-modernidade, implica na verdade, um retorno a um discurso platônico sobre a imagem, um discurso que não consegue pensar a imagem fora de sua função indicial mais elementar e que não admite qualquer outro destino para as imagens fora dos limites estreitos da mimese. (MACHADO, 2005, p. 245)

Como disse certa vez o fotógrafo mineiro Eustáquio Neves, “para rasgar, dobrar ou pintar em cima de uma imagem que lhe parece pronta, tem que perder um certo pudor que a fotografia tradicional às vezes impõe” (NEVES apud PERSICHETTI, 2000, p. 98). E a forma despudorada como boa parte dos fotógrafos contemporâneos manipulam, recortam, rasgam e recompõem os originais, traz à tona a figura de um editor de mundos. Não mais (ou não apenas) um “caçador de imagens” – essa metáfora que durante tantas décadas orientou prática e a teoria fotográficas – mas um construtor ou um montador.

Em sua “Pequena história da fotografia”, Benjamin já havia destacado a figura do construtor como sendo central para uma arte fotográfica que deseja se instalar entre a estética e a política, que pretende se colocar mais a serviço do conhecimento do

que do valor de venda de suas criações<sup>3</sup>. E Flusser, no *Universo das imagens técnicas*, descreve uma nova era na qual não nos contentamos mais em ler a superfície do mundo, mas aprendemos a produzi-la com imagens. É que com o advento das imagens técnicas, sobretudo as eletrônicas e digitais formadas por mini pixels, a humanidade teria adquirido um novo tipo de liberdade, desvencilhando-se de um pensamento alfabético, histórico, linear, de uma cultura excessivamente textolátrica e logocêntrica, em direção a um mundo onde impera a *Einbildungskraft*, isto é, a imaginação criativa ou fantasia.

Neste mundo regido por uma “capacidade imaginativa de segunda ordem” (FLUSSER, 1985, p. 18), onde o acaso (*zufall*) não é mais visto como acidente (*unfall*) e sim como descoberta (*einfall*), os criadores podem acelerar os pontos que formam a realidade e moldar o mundo como num jogo de montar. Pois aqui não se trata mais de narrar, explicar ou de qualquer modalidade do pensamento alfabético-linear. Trata-se antes de sintetizar, de produzir, concretizar com imagens. Em uma entrevista concedida em 1988, na Alemanha, Flusser reitera que a fotografia não deveria mais ser vista como um testemunho da história, mas em seu aspecto “construtor”, como uma imagem que, num certo sentido, “produz” a história, que organiza e “constrói” poeticamente o real.

Acho que agora isso está mudando porque as imagens não representam mais o mundo. Essas novas imagens são agora articulações do pensamento. Não são cópias, mas projeções, modelos, sendo assim uma nova atitude em relação à imagem é necessária, e acho que está se desenvolvendo. Benjamin foi um dos primeiros pensadores que articulou isso e acredito que todos nós pertencemos a essa tradição. (FLUSSER, 2010, p. 38, tradução nossa)

Em um dos seus últimos escritos sobre o aparelho fotográfico, “Fotografia como expressão do conceito”, Arlindo Machado corrobora a visão de Flusser e revela, ainda, que a noção histórica da fotografia está se expandido e mudando de forma. Machado assegura que, na contemporaneidade, há uma nova atitude com relação ao meio, uma mudança dos hábitos perceptivos do público em relação a uma, digamos, ontologia da imagem fotográfica. O mito da objetividade e da veracidade fotográficas parecem estar desaparecendo da ideologia coletiva e sendo substituídos

<sup>3</sup> “Mas, se a verdadeira face dessa “criatividade” fotográfica é o reclame ou a associação, sua contrapartida legítima é o desmascaramento ou a construção. Com efeito, diz Brecht, a situação “se complica pelo fato de que menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas – numa fábrica, por exemplo -, não mais se manifestam. É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado” (BENJAMIN, 1987, p. 106).



pela percepção muito mais saudável da fotografia como produção de pensamento, como uma forma expressiva ou um discurso visual. Se ainda falamos em olhar, neste contexto, não é como algo que se baseia apenas na câmera ou na mimética da realidade, mas em um “projeto de olhar”, ou seja, um “sistema de signos, uma cosmovisão, que domestica o caos e a desordem da realidade num vocabulário artístico, uma poética do imaginário” (MONTEJO NAVAS, 2017, p. 80).

Diante disto, Machado insiste que devemos pensar a fotografia como um processo mais amplo e abrangente, um acontecimento que envolve não só o momento do clique, mas todo um antes e um depois. E, nesta conjuntura, obviamente, o estatuto e o lugar do fotógrafo passam por uma metamorfose radical. Pois ele aparece aqui menos como um “caçador de imagens”, um arqueiro-zen à espera do disparo certo, à procura do “momento decisivo” e, mais como um alquimista, uma espécie de crítico-colecionador trabalhando a partir de fragmentos, retalhos, sobras de sonhos e imagens, procurando criar algo de inesperado, a partir da releitura, da bricolagem, da combinação lúdica das peças disponíveis. É nesse sentido que refletiremos sobre a obra fotográfica *street view* do fotógrafo alemão Michael Wolf, que joga *com e na* plataforma Google, intuindo imagens.

### As imagens nas dobras

No ano de 2008, por conta de uma oferta de emprego a sua esposa, o ex-fotógrafo da revista *Stern* Michael Wolf (1954-2019) muda-se para Paris e passa a questionar sobre como poderia fotografar uma cidade intensamente registrada pelas lentes de fotógrafos como Eugène Atget, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau e Willy Ronis. Wolf vislumbrava apenas uma Paris ainda velha, que não havia substancialmente mudado de paisagem nos últimos 100 anos e, como passava a maior parte do tempo em casa, resolveu conhecer a cidade-luz por meio da plataforma *Google street view*<sup>4</sup>, que estava no ar havia pouco tempo àquela época.

Diante da tela do computador e com um equipamento fotográfico de médio formato no tripé, o fotógrafo alemão percorria visualmente as ruas e passagens parisienses, buscando nas fotos automáticas das câmeras do *Street View* elementos inusitados e que

<sup>4</sup> Atualmente, as fotos disponíveis na plataforma são obtidas por quinze câmeras fotográficas – com sensores de GPS para georreferenciamento – afixadas em uma espécie de tripé localizado aproximadamente a dois metros acima do veículo (carro, moto, barco, bicicletas motos de neve etc). Conforme os veículos (ou pessoas) encarregados pela empresa andam, as câmeras digitais fotografam automaticamente e em intervalos regulares, registrando imagens em angulações de até 290° na vertical e 360° na horizontal, que depois são alinhadas e “costuradas” por softwares que também suavizam a transição entre as imagens e simulam o efeito estereoscópico de tridimensionalidade para a exibição no site e no aplicativo.

lhe chamavam atenção. Não compilava apenas fotos com flagrantes curiosos feitos pelo *Google*, mas utilizava as imagens disponibilizadas no site como material bruto para sua produção fotográfica, trazia visibilidade a uma visualidade. Para tal, o fotógrafo realizava cortes nas imagens: após localizar uma foto que lhe chamava atenção, ele a escaneava<sup>5</sup>, selecionava fragmentos e detalhes que lhe interessavam e, finalmente, disparava o obturador. Nesse processo de garimpagem inventiva, Wolf passou mais de 600 horas em frente à tela do computador, procurando, desdobrando e inventando imagens singulares dentro das próprias imagens. Seus olhos se tornaram nômades pelas ruas virtuais de Paris, e seu olhar promoveu acontecimento sensível ao recortar e editar cenas, jogando com as imagens dispostas e encontrando outras.

Nessa série, denominada genericamente pelo fotógrafo de *street view*, suas fotografias não configuram a mística da homologia automática, como afirmaria Machado, mas remete a uma realidade abstraída em bidimensionalidade, a imagens que se desdobram em uma espiral em abismo de outras imagens. O disparo do obturador opera como parte de um processo intenso de garimpagem, deflagrando a abertura de um portal, de um vórtice imagético. Imagens que nascem de outras imagens.

Com uma das fotos da série, Wolf recebeu menção honrosa no concurso fotográfico *World Press Photo* de 2011, sofrendo críticas avassaladoras de puristas que reprovavam firmemente a ausência de vínculo entre a fotografia e a realidade concreta. Aos críticos mais hostis que sequer o consideraram fotógrafo, Wolf respondeu dizendo que “fazia parte de uma longa história de apropriação artística, e que seus detratores presumivelmente não conheciam” (DYER, 2011, p. 112).

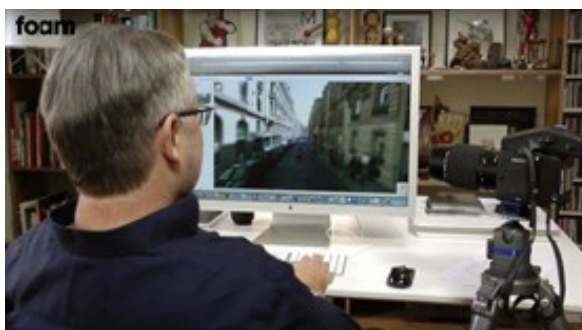


Figura 1: Michael Wolf procura imagens no *Google street view*.

Fonte: Peeping (Willem Aerts, 2012).

<sup>5</sup> Conforme Flusser, “Quem quiser “aprofundar” o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado de scanning (FLUSSER, 2002, p. 7-8).



Figura 2: Michael Wolf procura imagens no *Google street view*.

Fonte: Peeping (Willem Aerts, 2012).



Figura 3: Fotografia da série *Street view – unfortunate events*, premiada no *World Press Photo 2011*.

Fonte: photomichaelwolf.com. Acesso em: 15 fev. 2021.

Wolf traz consigo o DNA dos estudos de vanguarda em artes visuais que aprendera com Otto Steinert, um dos seus mestres. Assim como Christian Boltanski, que refotografa fotos de família, Éric Rondepierre que fotografa frames de filmes, Wolf segue certa tradição artística de um olhar *mis en abîme*, que faz irromper imagens outras ao rasgar a imagem em sua superficialidade (DIDI-HUBERMAN, 2013). A partir da grande tapeçaria fotográfica do *Google street view*, o artista ressignifica imagens prontas e pasteurizadas, trazendo à tona uma dimensão “imaginária, apaixonada ou anárquica” (MACHADO, 1996, p. 35) que se faz imprevisível nos aparatos semióticos, pois recusa o projeto industrial e o determinismo tecnológico embutido que conduziriam à mesmice pré-pronta reproduzível. Wolf atua como um artista na era da mídia, efetivamente como criador, pois busca certa renovação estética naquilo que está dado como pronto pelos aparelhos.

Eles (os artistas) estão, na verdade, atravessando os limites das máquinas semióticas e reinventando radicalmente os seus programas e as suas finalidades. O que faz, portanto, um verdadeiro criador, em vez de simplesmente submeter-se às determinações do aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina ou do programa de que ele se utiliza, é manejá-los no sentido contrário de sua produtividade programada. Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. (MACHADO, 2002, p. 23)

Como os vanguardistas, Wolf promove uma reapropriação de elementos do amplo e industrial ambiente midiático, reciclando fragmentos a instaurando certa poética da reciclagem ao propor imagens dentro das imagens, que são novos enunciados daquilo que circula intensamente nos meios de massa. Segundo Machado, tal reciclagem instaura-se como “investigação sistemática e implacável do modo como se organizam e reproduzem as formas de poder no mundo contemporâneo” (2002, p. 26).

Ainda segundo este autor, tal reciclo é um dos eixos centralizadores da arte contemporânea que faz uso de elementos midiáticos, como visto na obra do artista brasileiro Waldemar Cordeiro, um dos pioneiros no experimentalismo estético da arte informacional. Interessante aqui refletirmos sobre o conceito de reciclagem abordado por Machado em referência a *computer art* de Cordeiro e o modo como ela ressoa também em Vilém Flusser, autor fundamental da base teórico-conceitual da teoria fotográfica de Arlindo Machado. Escreve Flusser na revista *Comentário*, em 1972:

Aquilo a que chamamos de sociedade de consumo é justamente uma sociedade que não consegue consumir tudo o que produz, gerando uma grande quantidade de lixo, de detritos [...] que não são mais natureza – são o resultado de sua devoração – e também não são cultura, visto que já foram usados e descartados. (FLUSSER, 1972, p. 35)

Flusser aborda, de forma ampla, a incapacidade humana de consumir a totalidade da natureza transformada em cultura, cujos restos formam o “reino do lixo”. Apesar de não analisar em seu texto especificamente o objeto cultural imagem, o autor nos instiga a pensar, por exemplo, na questão do lixo imagético que se forma pela nossa incapacidade de consumir tais imagens. Afirma o autor tcheco-brasileiro que há certa novidade histórica em nossa incapacidade para o consumo, já que

“desde o Paleolítico até a Segunda Guerra Mundial, os bens produzidos nunca conseguiram suprir a avidez da demanda” (FLUSSER, 1972 p. 35). Na crença de um consumo interminável, incrementam-se os ritmos de produção que culminam em um labirinto repleto de produtos, por onde caminham os homens ocupados em produzir, transportar e desesperados por consumir tudo o que produziram (FLUSSER, 1972). Configura-se assim a necessidade de um consumo (devoração) exponencial e desmesurado que não objetiva a saciedade, mas que gera mais necessidade de produção, justificando, mesmo que falsamente, a ânsia progressiva de consumo. Nessas vias labirínticas, no entanto, acumulam-se nos cantos restos inconsumíveis:

Em todos os cantos do labirinto está se amontoando lixo, isto é, restos inconsumíveis. E é este lixo que merece uma atenção mais apurada, porque tende a ser a parte mais determinante da condição humana. O lixo que está inundando a cultura na forma de produtos mal digeridos e vomitados (produtos materiais e ideais), não apenas perturba os passos dos homens que perambulam no labirinto, corta as plantas dos seus pés com seus cacos, infecta com as bactérias de podridão os seus pulmões e suas mentes, mas ainda atrai os homens com sua moleza informe de lodo. (FLUSSER, 1972, p. 36)

A má digestão daquilo que não foi completamente consumido provoca seu retorno, mas não ao reino da natureza ou ao da cultura. Esses restos inconsumidos e não metabolizados plenamente formam um terceiro reino, o do lixo, que é o passado da cultura, ambiência de recalcamientos. Uma das possibilidades, apontam Flusser (1972) e Machado (2015a), com algumas diferenças, seria assumir essa impotência para o consumo total da natureza transformada em cultura e posteriormente visitar o não consumido. Tratar-se-ia de uma arqueologia em meio ao reino do lixo, que combina pontos e inventa imagens, propõe uma cerzidura entre elas, ressignificando-as, como procede Waldemar Cordeiro:

Cordeiro trabalhou com o sistema de pixelização, que consistia em desmembrar a imagem em unidades mínimas, chamadas pixels (picture elements) em informática. Na verdade, ele não utilizava pixels de verdade, mas sim letras, números, sinais gráficos, simples ou encavalados uns em cima dos outros, para sugerir diferentes texturas ou tonalidades de preto, branco e cinza (em algumas poucas obras, ele chegou a utilizar também as cores básicas). Embora a aparência fosse sofisticada, pois alicerçada numa complexa programação matemática, o princípio é arqueológico, pois se baseia no mesmo princípio da cestaria, da malharia, da tapeçaria, do tricô, de todas essas técnicas que utilizam uma estrutura de linhas e pontos para construir imagens. (MACHADO, 2015a, p. 32)

Esses processos inventivos de remontagem e ressignificação de imagens renunciam às previsibilidades embutidas no aparelho (no caso da fotografia de Wolf) e ao esquematismo do ponto de fuga renascentista nas artes visuais, como o faz Cordeiro. Tal perspectiva de jogo inventivo também é analisada por Machado (2000) na obra de Rosangela Rennó que, em trabalhos fotográficos, usou como matéria prima imagens descartadas. Citando o editor da revista *European Photography*, Andreas Müller-Pohle, que cunhou o termo *fotografia expandida*, Machado afirma que este define tal postura como uma “ecologia da informação, pois trata de intervir sobre o refugo (*abfall*) e reintroduzir uma nova significação naquilo que a sociedade das imagens descartou” (MACHADO, 2000, p. 18).

Tal descoberta de imagens (*einfall*) a partir do refugo (*abfall*) é evidente no trabalho de Wolf, que, a partir da plataforma *street view*, recorta e monta novas imagens – deliberada ou acidentalmente – a partir de outras fotos, enfatizando elementos singulares, potencializadores e criadores de outras narrativas visuais. Com metalinguagem e no interior da própria mídia, o fotógrafo rastreia singularidades e desobedece ao funcionalismo padrão e fabril imputado ao aparato. A câmera fotográfica, assim, é operada como um cinzel arqueológico, lacera a superficialidade da imagem e possibilita a emergência de rastros recônditos que, combinados, intuídos e imaginados são dispostos como outras imagens.

A emergência de um vórtice imagético deflagrado com o ato fotográfico-arqueológico de Wolf, além de possibilitar uma miríade de imagens, fractaliza perspectivas e cria desdobramentos dentro delas próprias. Dessa forma, nas imagens agasalham-se dobras intersticiais, espaços que se plasmam em espacialidades (FERRARA, 2008), em fissuras que possibilitam a irrupção de outras imagens que vem à tona pela força da imaginação (*Einbildungskraft*) daquele que as anima com seu olhar.

Para além da visualidade hipertrofiada e ubiqüitária do *Google street view*, nos interessa notar que se criam, em suas dobras, espacialidades fractais em que se aninham rastros que se desdobram em outras imagens. É justamente nesse trânsito entre espaço e espacialidade, da visibilidade imanente para uma visualidade imaginada, que o processo adotado pelo fotógrafo chama atenção, pois corrompe, de certa forma, o ato fotográfico “tradicional”: ele se utiliza de um instrumental a fim de desdobrar e imaginar outras imagens. Trata-se, em nossa concepção, de olhar “multidimensional e, portanto, labiríntico, ao qual não corresponde uma lógica clássica, aristotélica [...] inaugura um outro tipo de espaço” (LEÃO, 2002, p. 102-103).

Wolf logra o programa, dribla e expande a técnica para além de sua funcionalidade, mergulha nas vias labirínticas da imagem rasgando-a em sua

superficialidade imanente, desdobrando espacialidades e intuindo imagens. Dessa forma, o fotógrafo trabalha imaginativamente: a imaginação opera como uma arqueologia da imagem, desvelando rastros, jogando com as imagens das fissuras, vai-se desvelando palimpsestos, descobrindo e inventando imagens sobre imagens.

Sua fotografia, para empregar uma expressão de Machado, opera no “liame entre as formas simbólicas e o mundo”, revelando verdades ocultas e desvelando simbolismos, criando “realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela” (MACHADO, 2015b, p. 48).

### Considerações finais

“Uma imagem fotográfica”, disse recentemente à revista *Zum* o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, “nunca é *isso ou aquilo*, ela é apenas o que se quer fazer dela, seja do ponto de vista do produtor, seja do ponto de vista do espectador” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 90). Eis aí, em poucas palavras, numa fórmula lapidar, a perspectiva pragmática da qual compartilha Arlindo Machado: questiona toda ontologia, toda ideia de essência ou estrutura, adotando abordagens mais históricas, atentas aos múltiplos usos, aos diversos contextos, práticas e sentidos dos meios.

Como bem mostrou Raymond Bellour (1990), desde os anos 1980 temos assistido a um processo de expansão dos meios que fez com que eles se contaminassem mutuamente e perdessem a nitidez de suas fronteiras. A partir dos anos 2000, a consolidação das tecnologias digitais que barateou os aparelhos de captação de imagem, ampliando o acesso e permitindo novos modos de produção e circulação de formas visuais só intensificou esse processo de convergência. A tal ponto que, hoje, segundo Bellour, “não se pode mais continuar dizendo como antes: o cinema, a fotografia, a pintura” (BELLOUR *et al.* 1990, p. 6). Em lugar de pensar os meios individualmente, devemos investigar as *passagens* que se operam entre eles: entre a fotografia, o cinema, o vídeo, mas também entre a pintura, o teatro, a performance etc.

Ora, Machado sempre foi um pesquisador múltiplo e inquieto, alguém que nunca deixou de se mover entre disciplinas, de explorar os limiares e as interseções entre os campos do saber e das artes. Ao longo de sua carreira, ele abriu e multiplicou objetos de análises, exigências de método e vias de interpretação. Escreveu sobre as “imagens técnicas”, os pré e os pós-cinemas, o vídeo em suas múltiplas facetas e dimensões, a televisão, as séries e as novelas, o videoclipe, a relação arte e tecnologia e, obviamente, a fotografia. Foi professor, crítico, curador, realizou curtas experimentais,

filmes científicos e obras multimídia. Alguém, enfim, que sempre se colocou em movimento, que deslocou seu corpo e seu ponto de vista inúmeras vezes, sem nunca temer os guardas de fronteira, os amantes do corpus fechado.

Trabalhando no campo da pragmática, Machado convoca um pensamento que surge no confronto com as obras, que se efetiva no corpo a corpo com sua matéria plástica, propondo questões e percursos teórico-metodológicos num diálogo efetivo com as imagens. Encontramos em seus trabalhos, com efeito, a aposta num modo de escrita e pensamento que se constrói no percurso, que se transforma e se reconfigura ao longo do caminho, acionado pelo imponderável do encontro. Um pensamento em ato, portanto, que privilegia o movimento, os conceitos em vias de se fazer.

Na teoria da fotografia, há uma rica linhagem formada por pensadores como László Moholy-Nagy, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Susan Sontag, Vilém Flusser, entre outros, que defende esse modo de pensamento essencialmente aberto e processual, pensamento que acolhe a deriva e a errância, se movendo segundo um impulso de aventura, um impulso não sistemático. Em uma anotação célebre, presente em *Origem do drama trágico alemão*, Benjamin (1984, p. 50) sintetiza um pouco essa abordagem ao afirmar que “método é desvio, é caminho indireto”. E o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser assegura, em *Natural:mente*, que o mais interessante no processo de conhecimento “não é o resultado, a hipótese confirmada ou refutada. O interessante é o que se mostra ao longo da experiência empreendida” (1979, p. 138), ou seja, os aspectos insuspeitos, inesperados, os diversos achados que aparecerem ao longo do caminho. Uma espécie de anti-método, poderíamos dizer, que parece mover também o fotógrafo alemão Michael Wolf na série *street view*.

Na série abordada, percebe-se que é justamente nos espaços entre, nas fissuras e nas errâncias escopofílicas que a força da imaginação (*Einbildungskraft*) irrompe, possibilitando novas imagens. Wolf brinca com imagens e logra o aparato, instaurando certa pedagogia do olhar do contemporâneo, parece intuir a proposição de que alfabetização em nosso tempo se configura pelo saber em lidar com imagens e seus aparatos. Pensar por e através das imagens, para que não sejamos analfabetos visuais na era da visibilidade reluzente, como vaticinaram Moholy-Nagy e Vilém Flusser, ambos estudados por Machado e fundamentais em sua teoria da fotografia.

Como afirmamos, Wolf escaneia a imagem, e, nesse exercício, deflagra visualidades recônditas, imagens e rastros que se aninhavam em suas dobras e profundidades. Trata-se de um olhar imaginativo e arqueológico que, de forma mais ou menos deliberada, prospecta e vislumbra rastros e imagens nas próprias imagens. Olhar que supera a homologia automática e transcende a mística do instante



decisivo e encontra no dialogismo com outras imagens e em processos arqueológico-combinatórios uma forma de driblar, de questionar limites e borrar fronteiras classificatórias tão usuais no campo da imagem técnica.

Molda-se um sentir arqueológico que opera em nível de transversalidades das tramas e tem na temporalidade esgarçada uma de suas estruturas. Em meio aos dejetos maldigeridos ou inconsumidos (as imagens do *Google Street View*), Wolf deriva por vias labirínticas tropeçando, caindo em imagens, operando a câmera como um cinzel, explorando as possibilidades da imagem não no âmbito clássico do instantâneo cronométrico, mas na esfera de uma temporalidade esgarçada, a duração. Na dilatação temporal compreendida pela expectativa, clique e pós-clique, a superfície da imagem é rasgada, suas dimensões reluzentes cedem lugar a visualidades crepusculares. No tempo lento e artesanal da imaginação produtiva, dialetiza-se, lacera-se e esfrega-se a imagem em outras imagens, permitindo que o fotógrafo encontre (e seja encontrado) consciente e inconscientemente pelos seus sintomas. Ao sabor da amplitude temporal que se arrasta lentamente, desdobram-se e inventam-se outras imagens.

A série fotográfica abordada brevemente neste artigo em diálogo com a teoria de Arlindo Machado e outros autores citados nos lembra que é preciso ajustar o foco de interesse menos para a fotografia e mais para a imagem. Em “A ilusão especular”, “A fotografia como expressão de um conceito” e outros textos que abordam especificamente a fotografia e outras materialidades como o cinema e arte mediada pelos computadores, Arlindo não se prende aos tecnicismos e fetichismos correntes das épocas, mas antes relembra-nos que a fotografia é suporte da imagem, esta em relação fundamentalmente antropológica conosco está sempre fissurada e no trânsito entre corpos e aparatos. Seus suportes (fotografia, cinema, holografia etc.) revelam construções simbólicas e relações de poder de suas épocas, mas não dão conta da complexidade do fenômeno antropológico imagem e tendem a eclipsar camadas simbólicas culturais, como a relação complexa tramada entre imagem, imaginação e imaginário.

Parafraseando Moholy-Nagy e Vilém Flusser quando afirmam similarmente que o “analfabeto do futuro será aquele que não sabe fotografar e ler imagens”, arriscamos a dizer que Machado nos suscita ao combate de um certo “analfabetismo funcional das imagens”, que encerra a imagem em seus suportes. Assim como Wolf e suas imagens sintomáticas que pululam nas frestas, Machado aborda a imagem no trânsito, nas fissuras e entre-lugares. Pensar a fotografia (sustentariamos também a imagem) é pensar no “liame entre formas simbólicas e o mundo” (MACHADO, 2015b, p. 15).

## Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 91-107.

BARTHES, R. *A câmera clara*. Tradução de Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BELLOUR, R. *L'entre-images*. Paris: La Différence, 1990.

BELLOUR, R. *et al. Passages de l'image*. Paris: Georges Pompidou, 1990.

CHIODETTO, E. “Editor de Mundos”. *Associação Cultural VideoBrasil*, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/1033186/1033205>. Acesso em: 10 fev. 2021.

CHIODETTO, E. (org.). *Geração 00: a nova fotografia brasileira*. São Paulo: Sesc Edições, 2013.

DELEUZE, G. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G.; GISINGER, A. “Compreender por meio da fotografia”. *Zum Revista de Fotografia*, São Paulo, n. 13, p. 86-103, 2017.

DYER, G. “Como fotografar a rua sem sair de casa”. *Zum Revista de Fotografia*, São Paulo, n. 1, p. 106-119, 2011.

FERRARA, L. *Comunicação, espaço, cultura*. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, V. *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography, 1985.

FLUSSER, V. *Los gestos, fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder, 1994.

FLUSSER, V. *We shall survive in the memory of others*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010.

FLUSSER, V. *Natural: mente – vários acessos ao significado de Natureza*. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, V. “A consumidora consumida”. *Comentário*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 51, p. 35-46, 1972.

FONTCUBERTA, J. *La fúria de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2016.

LEÃO, L. *A estética do labirinto*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002.

MACHADO, A. “Fotografia em mutação”. *Nicolau*, Curitiba, n. 49, p. 14-15, 1993.

MACHADO, A. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1996.

MACHADO, A. “A fotografia como expressão do conceito”. *Studium*, Campinas, n. 2, p. 5-23, 2000.

MACHADO, A. “Repensando Flusser e as imagens técnicas”. Interlab: Labirintos, 2002.

MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2005.

MACHADO, A. *O sujeito na tela*. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MACHADO, A. “Waldemar Cordeiro: o brasileiro precursor da arte mediada por computadores”. *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 27-35, 2015a.

MACHADO, A. *A ilusão especular uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015b.

MOHOLY-NAGY, L. *Vision in motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947.

MOHOLY-NAGY, L. “Photography in the advertisement”. In: PHILLIPS, C. (org.). *Photography in the modern era: european and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.

MONTEJO NAVAS, A. M. *Fotografia & poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu, 2017.

PERSICHETTI, S. *Imagens da fotografia brasileira 2*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

POIVERT, M. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.

ROUILLÉ, Andre. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOLF, M. *ASOUE (a series of unfortunate events)*. Köln: Wanderer Books, 2012.

### **Referências audiovisuais**

BLOW up (*Depois daquele beijo*). Michelangelo Antonioni, Inglaterra, 1966.

PEEPING. Willem Aerts, Holanda, 2012.

REAR window (*Janela indiscreta*). Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1954.

submetido em: 10 fev. 2021 | aprovado em: 18 mai. 2021