


## A apropriação, pasteurização e mercantilização da precariedade analógica pela indústria da fotografia digital

*The appropriation, pasteurization and mercantilization of analogue precarity by the digital photography industry*

Paula Davies Rezende\*

 0000-0002-6662-2801  
paula.rezende@usp.br

### Resumo

Proponho uma reflexão sobre como câmeras de baixa fidelidade contribuem para subversão da fotografia tradicional e para a consolidação de uma estética caracterizada por ruídos e falhas, denominada estética da precariedade. Abordo ainda a apropriação, padronização e mercantilização da estética da precariedade pela indústria fotográfica digital, por meio de aplicativos de edição de imagens e redes sociais de compartilhamento de fotos e vídeos.

### Palavras-chave

Estética da precariedade; fotografia de baixa fidelidade; fotografia analógica; fotografia digital; indústria fotográfica

### Abstract

*I propose a reflection on how low-fidelity cameras contribute to the subversion of traditional photography and to the consolidation of an aesthetic characterized by noise and flaws, called precariousness aesthetics. I also address the appropriation, standardization and commercialization of the precariousness aesthetic by the digital photographic industry, through image editing apps and photo and video sharing social networking services.*

### Keywords

*Precariousness aesthetics; low fidelity photography; analog photography; digital photography; photographic industry*

\* Mestra em Estética e História da Arte pelo MAC-USP e doutoranda em Artes Visuais pela ECA-USP. É docente na ESPM-SP e no Centro Universitário Belas Artes - SP.



Fig. 1  
Fotografia integrante da  
série "Indícios e Passagens"  
(2015), de Paula Davies  
Rezende

Se quisermos matar a curiosidade de como eram fotografias ou filmes antigos, existem alguns museus ou instituições de guarda onde podemos nos debruçar em imagens de lugares e pessoas que muitas vezes não mais existem. Porém onde vão parar as máquinas que as produziram?

O empenho em guardar e preservar determinados objetos está relacionado com a atribuição de significados ou o reconhecimento de importâncias. Guardamos para lembrar o papel relevante que tal artefato teve, para não deixar que as próximas gerações percam contato com seu valor. Não hesitaremos em jogar fora coisas que estamos convencidos serem irrelevantes. A lógica parece se aplicar às câmeras fotográficas antigas. Para justificar sua existência em uma coleção de museu, me parece necessário entender o que elas nos trazem de informações e significados. Além do ser humano, que pensa, planeja e aperta botão, teria a câmera responsabilidade na estética das imagens fotográficas gestadas no íntimo de seu mecanismo? Seria, por exemplo, capaz de determinar na imagem traços estéticos ou atributos formais que independem do controle e da vontade do fotógrafo? Parece-me que sim.

Primeiramente meu pensamento voltou-se para lomografia e para a fotografia de *pinhole*, com suas câmeras de plástico ou de caixinha de fósforo. As imagens criadas por esses equipamentos simplórios e prosaicos trazem diversas características tradicionalmente consideradas como falhas — foco suave, manchas devido a vazamento de luz, baixa fidelidade na reprodução das cores, além de outros ruídos e imprecisões —, que esquivam-se da vontade e dos esforços de quem está fotografando. À esse conjunto de interferências e falhas chamei de estética da precariedade. A Polaroid, principal representante da fotografia instantânea, parecia trazer características e defeitos da mesma ordem das câmeras de plástico e das artesanais. Juntas elas estruturam o que entendo por fotografia de baixa fidelidade. Tais equipamentos têm em comum um potencial latente de subversão, pois se contrapõem ao aumento da complexidade e a tendência ao automatismo das câmeras fotográficas convencionais, cada vez mais programadas para seguir os ideais de precisão, nitidez, clareza e fidelidade. Segundo a pesquisadora mexicana Laura González Flores, tais valores, associados à mecanicidade e à revolução industrial, marcaram não apenas o surgimento da fotografia, mas a primazia de um tipo específico de fotografia, que busca mimetizar nítida e fielmente o objeto representado (FLORES, 2011, p. 139). Aqui denominaremos tal tipo específico de fotografia tradicional.



Fig. 2  
Fotografia integrante da  
série “Dos sonhos que  
não acordei” (2007),  
de Dirceu Maués

Fig. 3  
Fotografia sem título e sem  
data, de Miroslav Tichý

Ao abordar as tecnologias de produção de imagem, Phillip Dubois afirmou que quanto maior for a potência de um sistema de imagens mimetizar fielmente o mundo visível, maiores serão as manifestações contrárias que visariam destruir, ou melhor, “desanalogizar” tal tentativa de analogia (DUBOIS, 2004, p. 55). A ânsia de desconstruir a analogia de um sistema de representação seria proporcional à sua força de dominação. Nesse sentido, a fotografia de baixa fidelidade traz latente esse impulso de desconstrução de um sistema de representação que supõe-se ser objetivo e exato por excelência, largamente impulsionado e legitimado pela indústria fotográfica.

O filósofo francês Roland Barthes considera que a fotografia seria evidência de que a cena registrada aconteceu, já que sua existência estaria condicionada à presença absoluta e irrecusável do referente, que refletiria a luz capturada pela superfície sensível (BARTHES, 2012, p. 72). Todavia nas imagens de baixa fidelidade com frequência aparecem traços que não são meros registros de raios luminosos refletidos pelo referente, mas sim gerados pela própria prática precária, o que leva a pensar nesse tipo de fotografia como produção de formas inéditas ao invés de reprodução de formas existentes. Tal fotografia seria mais da ordem da ficção e da apresentação do que da representação<sup>1</sup>. Não seria apenas um apontamento para algo que em algum momento existiu/aconteceu, mas ao próprio fazer, ao aparelho e à sua capacidade de criação de conteúdo. Penso na baixa fidelidade e na estética da precariedade mais como fratura no sistema de representação dominante do que na sua afirmação.

Se inicialmente a estética da precariedade dizia respeito à fotografia analógica, há alguns anos os meios digitais passaram a emular tal estética ruidosa. Essa apropriação parece ter início com o surgimento do Instagram, em 2010. A nova rede social, ao invés de focar no conteúdo textual, focava no compartilhamento de imagens e posteriormente de vídeos. Diferentemente de sites como Fotolog e Flickr, que também ofereciam ao usuário ferramentas de compartilhamento de imagens através dos navegadores de internet, o Instagram oferecia

---

<sup>1</sup> Representação, segundo Hanna Pitkin, é um termo de origem latina, proveniente de *repraesentare*, que significa “tornar presente ou manifesto; ou apresentar novamente”. Representar, portanto, tem em sua raiz a ideia de retomar algo que já existiu ou já existe. Cf. Pitkin, Hanna Fenichel. Representação: palavras, instituições e idéias. *Lua Nova*, São Paulo, n. 67, p. 15-47, 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-64452006000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452006000200003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 08 set. 2020.



acesso por meio de um aplicativo de celular que trazia a função de capturar e editar as imagens com efeitos retrô/vintage, tomando parte em uma tendência de valorização de estéticas do passado.

Na esteira do Instagram, surgiram diversos outros aplicativos para celular e softwares de edição de imagens baseados na mesma lógica de aplicação de filtros pré-definidos. Tais ferramentas buscam simular os ruídos e falhas produzidas por câmeras de baixa-fidelidade, reproduzir efeitos próprios da fotografia analógica, como a viragem em sépia e a granulação, ou, ainda, simular marcas de deterioração, como o esmaecimento das cores. São automatismos que, de certa forma, atingiam resultados estéticos similares sem que fosse preciso passar pelo demorado e custoso processo de produção analógica.

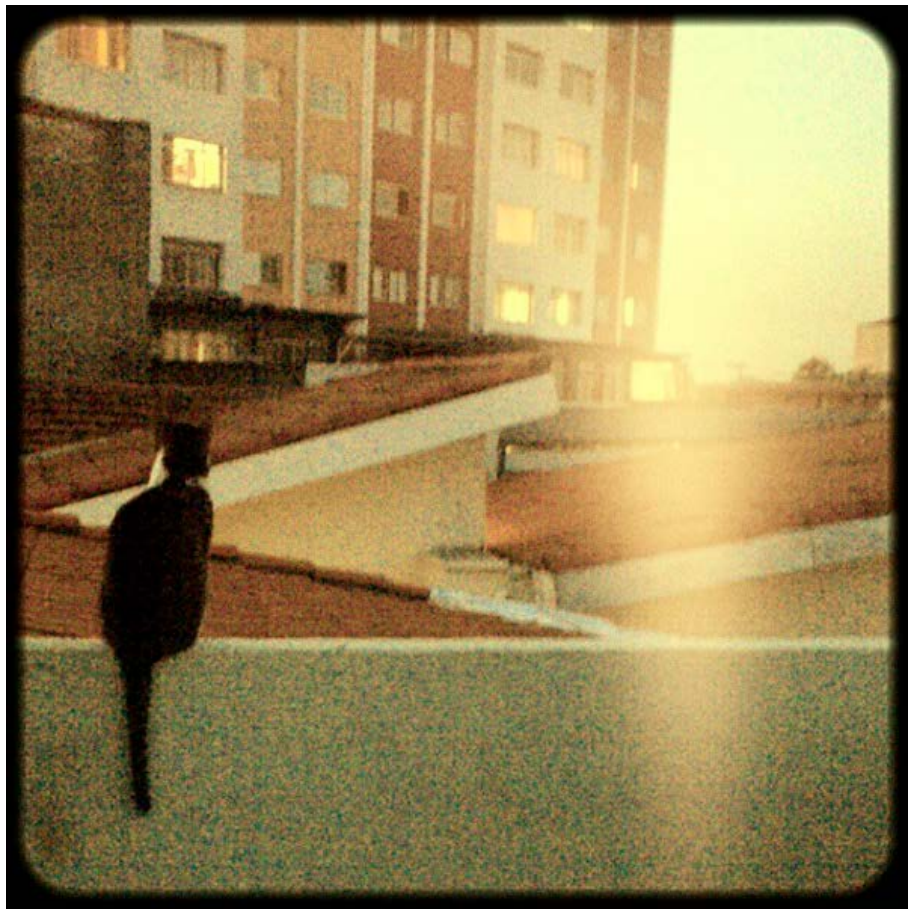


Fig. 4  
Fotografia editada com o  
aplicativo de compartilhamento de fotos Instagram

Fato é que a tecnologia para celular está se desenvolvendo cada vez mais rapidamente, e um dos itens que tem merecido mais atenção é justamente a câmera. Busca-se disponibilizar nesses aparelhos sensores capazes de registrar o mundo físico com a pretensa fidelidade e mimese características da fotografia tradicional. Nesse sentido, os filtros disponibilizados pelo Instagram parecem caminhar na direção inversa, inserindo ruídos, granulação e vinhetas, desbalanceando as cores, operando na contramão do desenvolvimento tecnológico da maioria das câmeras fotográficas. Parece que a estética da precariedade delineada pelas câmeras de baixa fidelidade caiu tanto no gosto popular que a indústria fotográfica ficou interessada em tomar parte desse fenômeno tão bem sucedido e transformou-a em mercadoria. Não as imagens produzidas, mas sim a sua própria forma de emulação - os algoritmos, os *presets* de tratamento de imagem e os filtros presentes nos *softwares* e aplicativos de edição de imagem digital.

Parece ser contraditório o interesse em emular e mercantilizar uma estética que a priori funcionava na contramão dos valores da fotografia tradicional, tipicamente celebrados pela indústria. Para tentar compreender esse fenômeno, cabe trazer para essa discussão as considerações de Vilém Flusser. Segundo o autor, os aparelhos e centros emissores de informações têm seu potencial aperfeiçoado quando confrontados por tentativas de subversão e desobediência aos seus programas (FLUSSER, 2009, p. 79-87). O autor define centros emissores como “[...] lugares de algodão, lugares moles: *softwares*. Lugares onde se calcula, se computa e se programa”, de onde são irradiadas as informações (dentre elas as imagens técnicas) que programam o comportamento dos receptores (FLUSSER, 2009, p. 73-74). Entendo que os centros emissores operam em consonância com a indústria, como um complexo socioeconômico que define conceitos e políticas de produção específicos para uma área, neste caso a fotografia. A subversão da programação à qual Flusser se refere tem a ver com o conceito de caixa preta, expressão que o autor usa para se referir, entre outros, ao aparelho fotográfico, devido à complexidade de seu sistema. Segundo o autor

[...] o fotógrafo domina o input e o output da caixa: sabe com que alimentá-la e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho, sem no entanto, saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do input e do output, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado. (FLUSSER, 2002, p. 24-25).

Ao adentrar a caixa preta, compreender a lógica dos processos que ocorrem no seu interior e insubordinar-se a ela, seja através do questionamento de seus valores, ou mesmo através da alteração física de seu mecanismo, o ser humano subverte o aparelho pré-programado, extrapola suas limitações e cria novas possibilidades. Esse questionamento, assim como a exaltação de outros valores serve de *feedback* para o aprimoramento, adaptação e otimização da programação do próprio aparelho, na tentativa de sempre dominar o fotógrafo. Neste sentido operam os filtros e *presets* pré-definidos que emulariam de forma automática o que antes era subversão e insubordinação.

Só que os aplicativos e *softwares* que oferecem esses filtros e *presets* não o fazem por um interesse em desacomodar convenções fotográficas ratificadas por uma indústria bem estabelecida, e sim por conta de uma demanda, por parte do usuário, no resultado estético de uma prática que teria inicialmente um caráter de insubordinação. Surge então a necessidade de se refletir sobre o motivo pelo qual tal estética está ganhando tanta relevância, a ponto de estimular uma indústria, que historicamente desenvolveu-se rumo à precisão e à mimese, a tentar emular e automatizar características que são fruto de erros e falhas no processamento fotográfico convencional.

Para tentar compreender a valorização e o interesse estético em características relacionadas à falhas e ruídos, é de grande valia trazer à baila a artista e pesquisadora holandesa Rosa Menkman e suas reflexões sobre o *glitch*. Para a autora, o *glitch* seria uma

[...] quebra (real e/ou simulada) de um fluxo de informação ou significado esperado ou convencional, no âmbito do sistema de comunicação (digital) que resulta em um acidente ou erro percebido. Um *glitch* ocorre na ocasião em que há uma ausência de funcionalidade (esperada), seja ela entendida em um sentido técnico ou social. (MENKMAN, 2011, p. 9, tradução nossa).

O *glitch* é comumente encarado como uma falha em um sistema de informação eletrônico, e se manifesta na forma de ruídos, disfunções ou desvios no que seria considerado um fluxo imagético normal. É justamente essa quebra em um fluxo convencional e/ou previsível que acredito ser o ponto de tangenciamento entre o *glitch* e a estética da precariedade.





Fig. 5  
"Cinema Lascado -  
Perimetral" (2016),  
de Giselle Beiguelman

De acordo com Menkman, a ideia de ruído seria relacional, já que em um contexto social ele não existiria de forma absoluta, e sim de forma relativa, em contraponto com aquilo que não é ruído. A ideia de ruído traria intrínseca uma carga negativa, já que “[...] representa o som não aceito, a não-música, informações inválidas ou a ausência de uma mensagem. O ruído é indesejado e não solicitado” (MENKMAN, 2011, p. 28).

Dessa mesma forma relacional podemos pensar sobre a estética da precariedade. Ela só pode ser definida como tal se contraposta a um processo fotográfico que se baseia em um ideal de precisão, pureza e transparência na representação do mundo físico, cujos valores acabam sendo normatizados pela percepção. A definição que está sendo trazida nesse trabalho é válida para esse contexto sócio-político-cultural, e talvez faça pouco ou nenhum sentido em outro tempo-espço. O contexto relacional trazido por Menkman é importante pois

propõe justamente uma reflexão sobre o que faz com que determinadas características sejam classificadas como ruído ou não-ruído. Para abordar a relação entre essas duas definições, a autora se baseia em Paul Hegarty<sup>2</sup> e afirma que o “Ruído tende a propor reflexivamente uma reconsideração ou revisão de seu oposto - o mundo de significados, normas e regulamentos, bondade ou beleza” (HEGARTY apud MENKMAN, 2011, p. 28). A precariedade questiona a obsessão por precisão e cria estranhamento em relação à suposta transparência da fotografia tradicional, que é, antes de tudo, um código construído e naturalizado como sendo o sistema de representação mais preciso e fiel, escondendo o sistema de regras e convenções sociais a ele inerente, bem como sua natureza subjetiva.

Já o sistema de regras e codificação do que chamei de estética da precariedade pode ser percebido com mais clareza, pois é sempre visto em contraposição ao sistema naturalizado. Nesse sistema, o ruído funcionaria como uma forma de interrupção da ilusão de superfície lisa, sem pontas nem rugas, estável e transparente da fotografia tradicional. O ruído da estética da precariedade é um desafio de percepção às convenções, justamente por quebrar esse ideal de transparência, um desvio no modo de fruição ao qual estamos acostumados diante da fotografia tradicional. Ele surge quando o fotógrafo abre mão de um conjunto de regras naturalizado pela fotografia tradicional, quando ele cria um estranhamento com o que está naturalizado.

Essa interrupção - em forma de ruído - do discurso convencional, teoricamente transparente, revela justamente a sua opacidade, a presença de um sistema de regras e códigos que pode ser eventualmente quebrada. A estética da precariedade é a materialidade da câmera tornando-se evidente e a desobediência das regras da fotografia tradicional sendo concretizada em uma imagem física. Além disso, traz em si a insegurança e o vazio de se perceber que não existe nada dado a priori, que as regras podem ser suspensas a qualquer momento.

Fato é que, de alguma forma, tal suspensão de regras traz certo prazer estético, talvez proveniente justamente da confusão e da insegurança. Na

---

<sup>2</sup> Paul Hegarty, *Noise/Music: A History*, London and New York: Continuum, 2007. p. 5.

tentativa de justificar esteticamente o prazer nesse desvio, Menkman recorre a Ernst Gombrich<sup>3</sup>, que discorre sobre a origem do prazer estético.

Apesar de analisarmos a diferença entre o regular e o irregular, devemos finalmente ser capaz de tomarmos nota do fato mais básico da experiência estética, o fato de que o prazer está em algum lugar entre o tédio e confusão. (GOMBRICH apud MENKMAN, 2011, p. 29)

É compreensível que tenhamos um certo prazer na quebra do que é esperado e previsível, em sermos deslocados de nossa zona de conforto - que no limite é o tédio - rumo à um local em que vigore a suspensão de regras pré-determinadas. Talvez esse seja um dos estímulos que tenhamos ao construir, reproduzir e cultivar uma estética da precariedade, mesmo frente ao desenvolvimento tecnológico que aponta na direção oposta. Talvez o ruído tenha algo que tanto nos encanta justamente por ser fratura num discurso estabilizado, por ser rebarba em um mundo que quer ser visto como liso e sem rugas. A estética da precariedade é de cunho político, não apenas por causa do seu conteúdo ou construção formal, mas por sua própria gênese como forma de subversão de um status quo imagético.

Precisamente neste ponto é fundamental explicitar a contradição que existe na apropriação, automatização e massificação de uma estética de ruptura por uma indústria que, ao mesmo tempo, ajuda a construir o mito da precisão e da falta de ruído que as propagandas das novas câmeras alardeiam. No nosso sistema de verdades, o que puder ser lucrativo será apropriado e vendido, aterrando qualquer indício de contradição.

Além do prazer que pode surgir da ruptura no deslocamento da zona de conforto, essa tomada de gosto pelo ruído faz parte de uma tendência contemporânea mais ampla, que a artista e pesquisadora Giselle Beiguelman caracteriza como *retromania*, um fetiche pelo vintage. A autora chama a atenção para o fato de que a cultura pop tenta, cada vez mais, reviver o passado, mas de forma

---

<sup>3</sup> GOMBRICH, Ernst Hans Josef, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, London: Phaidon Press, 1984.

acrítica, apropriando-se dele como um objeto de consumo, descolado do presente e do futuro. O passado idealizado como fetiche estético e como objeto de consumo (BEIGUELMAN, 2014, p. 26-28). Além de móveis, roupas e carros, tal fetiche também se materializa na imagem fotográfica, na romantização da deterioração e na nostalgia das marcas deixadas pela passagem do tempo.

Só que esse culto acrítico ao passado não vem sem consequências. Por exemplo, os filtros aplicados pelo photoshop ou pelo Instagram que emulam nas imagens o amarelecimento causado pelo tempo não trazem com eles a experiência vivida nos anos que teriam de fato se passado para que os pigmentos esmaecessem.

Se por um lado os filtros facilitam a emulação de uma dada aparência que a priori só seria possível obter no fazer fotográfico analógico ou como decorrência da passagem do tempo, por outro lado homogeneizam e pasteurizam a deterioração como um *look vintage*, descolado da forma como originalmente é produzido. Nos deparamos então com uma padronização digital dos resultados dos processos alternativos de experimentação fotográficos. O que era um resultado estético decorrente de vários fatores - câmera, película, processamento químico, deterioração, etc. - foi simplificado até virar uma aplicação de filtros pré-definidos, que não tem abertura alguma ao acaso e sempre irá gerar os mesmos resultados já previstos. Ao discutir a apropriação e automatização do *glitch* pelos meios digitais, Rosa Menkman usa o termo *domesticação*, já que ele perde o viés subversivo e torna-se previsível (MENKMAN, 2011, p. 55). Assim como o *glitch* emulado por algoritmos digitais, os filtros também são domesticados, camuflados sob uma máscara de rebeldia. Assim como o punk de boutique e o hippie chique, os filtros e *presets* visam apenas um resultado atraente e não um questionamento político de fato.

Apesar de sua contribuição para a perda do caráter subversivo da experimentação fotográfica e do esvaziamento do questionamento contra a indústria, a apropriação da estética da precariedade pela indústria da fotografia digital ganha novas perspectivas ao ser analisada sob a luz de Walter Benjamin e seu ensaio sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. É possível relacionar as consequências de se padronizar uma estética com as consequências da reprodutibilidade técnica para a obra de arte. Segundo Benjamin:

[...] a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto. (BENJAMIN, 1994, p. 168).

Ou seja, apesar do surgimento dos filtros contribuir para a perda do “[...] aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1994, p. 167), eles também possibilitam acesso dos não iniciados à experimentação fotográfica analógica, que bem se sabe é de caráter exclusivista, por conta do preço e da demanda de tempo que exige. Se por um lado, a pasteurização e homogeneização de um processo criativo que envolve tantas variáveis é uma simplificação, por outro é uma forma de ampliar e difundir algo que a priori estava reservado a um segmento restrito da população.

A mercantilização da estética da precariedade está intimamente ligada à sua popularização. A questão é: será que a ampliação do acesso é válida mesmo pagando-se o preço de uma pasteurização estética? Seria essa a nova perda da aura? A artista visual alemã Hito Steyerl levanta uma questão similar em seu ensaio em defesa da imagem de baixa resolução. Esta seria, segundo ela, o tipo de imagem que circula mais amplamente na internet e que por já ter sido baixada, comprimida e re-comprimida diversas vezes, perdeu suas qualidades originais (STEYERL, 2009, p. 1). Tais imagens acabam sendo desprezadas justamente pelas características que permitem sua grande circulação, pois, ao perderem qualidade e resolução, ficam mais leves, podendo ser enviadas e compartilhadas com mais rapidez, atingindo mais pessoas.

Ao questionar a validade da tão reverenciada alta resolução, Steyerl recoloca a polêmica hierarquia contemporânea existente no campo das imagens, que, segundo ela, seria baseada em nitidez e resolução. De acordo com as convenções naturalizadas pela fotografia tradicional, uma imagem nítida e fiel ao seu referente estaria numa escala hierárquica superior em relação a uma imagem de baixa fidelidade, cheia de ruídos e falhas. Segundo Steyerl, a “Resolução foi fetichizada como se sua falta ocasionasse a castração do autor”, sendo percebida como fator de ranqueamento: quanto maior, mais valiosa é a imagem (STEYERL, 2009, p. 3).

A hierarquização existente entre as imagens hoje, fica clara não só ao pensarmos nos processos criativos que resultam em imagens consideradas ou não artísticas, mas também no âmbito da própria automatização, entre os diversos meios digitais e dispositivos que a possibilitam. O Instagram, que como vimos é um dos principais aplicativos que oferece filtros que emulam a estética da precariedade, foi lançado primeiramente em 2010, exclusivamente para o iOS, sistema operacional do iPhone, dispositivo de alto custo. Em 2012, quando finalmente foi lançada uma versão do aplicativo para o sistema operacional Android, usado por celulares de todos os preços - inclusive os de baixo custo -, uma polêmica foi iniciada. Alguns usuários de iOS criticaram tal lançamento manifestando claramente o temor de que o aplicativo se popularizasse e perdesse o caráter exclusivista de reunir apenas usuários que podiam pagar pelo preço do iPhone. Para satirizar o medo da popularização, um usuário criou o site *Pobrogram*, onde eram postadas fotografias supostamente tiradas por pessoas que usariam aparelhos de baixo custo. Refeições baratas, transporte público e chinelos havaianas seriam os temas mais recorrentes.<sup>4</sup>

Por fim, gostaria de trazer para discussão Clement Greenberg e seu ensaio *Vanguarda e Kitsch*. Proponho uma aproximação entre a estética da precariedade e aquilo que Greenberg chamou de “cultura genuína”, considerando ainda que sua automatização e mercantilização podem ter alguma relação com o kitsch, “destinado àqueles que insensíveis aos valores da cultura genuína, ainda assim estão famintos pela diversidade que somente algum tipo de cultura pode proporcionar” (GREENBERG, 1996, p. 28).

Trago essa leitura não por conta dos aspectos estéticos ou formais, até porque, desconfio que na leitura de Greenberg, qualquer tipo de fotografia poderia ser vista como kitsch - dado o seu caráter mecânico, produto da revolução industrial -, mas por conta da relação que ambas estabelecem, não apenas entre si, mas também com o sistema econômico e com as pessoas que as consomem. Greenberg afirma que o kitsch é parte integrante de um sistema produtivo, surgindo com o objetivo de atender à uma demanda de mercado. O kitsch é criado

---

<sup>4</sup> O site *Pobrogram* está disponível no endereço <<http://pobrogram.tumblr.com>>. Acesso em: 27 fev. 2017.



a partir de um simulacro do que ele considera como sendo a cultura genuína e é operado através de fórmulas. Ora, o que é a transformação da estética da precariedade em mercadoria senão a simplificação de uma experiência analógica através de algoritmos digitais? A polarização que Greenberg propõe entre os consumidores do que ele considera como cultura genuína *versus* kitsch, parece ser pertinente, à primeira vista, para para se pensar o universo dos consumidores da fotografia analógica experimental *versus* a sua vertente digitalizada e automatizada. No entanto, é complicado simplesmente considerar os consumidores do kitsch como “insensíveis à cultura genuína”, sendo que essa tal cultura genuína seria baseada e construída sobre valores sociais e economicamente excludentes. A fotografia analógica custa caro e demanda disponibilidade para a experimentação e tempo livre. O culto à experimentação - ao qual conclamam os artistas, incluindo Menkman - é socialmente insensível, e deixa de fora as pessoas que não têm meios e recursos financeiros de participar dela<sup>5</sup>. A automatização e a valorização do kitsch acabam sendo alternativas à essa experimentação aurática e elitista.

Dentre os consumidores do kitsch devem existir curiosos, interessados na tal fratura que é a estética da precariedade, mas que, sem meios - financeiros, culturais e temporais - para alcançá-la através de uma experimentação analógica artístico-fotográfica, valem-se das ferramentas automatizadas para tal. O problema é que automatizar sem a devida problematização é apenas como uma repetição de fórmula. O que começa como rebeldia e resiliência perde sua força quando engolida pelo sistema ao qual ela mesmo fazia oposição. Não é de se espantar que a indústria se aproveite desse desejo de estar inserido em um sistema altamente excludente para criar ferramentas automatizadas para emular essa inserção.

---

<sup>5</sup> Em seu Manifesto pelos Estudos do Glitch (Menkman, op. cit.:11.), composto de dez itens, Rosa Menkman afirma: “Perceba que o evangelho da arte *glitch* também fala sobre novos padrões implementados pela ruptura. Nem toda arte *glitch* é progressiva ou algo novo. A popularização e o cultivo da *avant-garde* dos acidentes tornaram-se predestinados e inevitáveis. Esteja ciente dos efeitos de falha facilmente reproduzíveis, automatizados por softwares e plug-ins. O que é agora uma falha vai se tornar uma moda”.

## Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BELGUELMAN, Giselle. Reinventar o futuro é preciso. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves; BEIGUELMAN, Giselle (org). **Futuros Possíveis**: arte, museus e arquivos digitais. Editora Peiró-polis LTDA, 2014.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**, v. 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

DUBOIS, Philippe. Máquinas de imagens: uma questão de linha geral. In: \_\_\_\_\_. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes. Tradução Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

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

\_\_\_\_\_. **O universo das imagens técnicas elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2009.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. Tradução Otacilio Nunes. São Paulo, Atica, 1996.

MENKMAN, Rosa. **The glitch moment(um)**. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011. Disponível em: <[http://www.networkcultures.org/uploads/NN#4\\_RosaMenkman.pdf](http://www.networkcultures.org/uploads/NN#4_RosaMenkman.pdf)>. Acesso em: 12 ago. 2016.

PITKIN, Hanna Fenichel. Representação: palavras, instituições e idéias. **Lua Nova**, São Paulo, n. 67, p. 15-47, 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-64452006000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452006000200003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 08 set. 2020.

STEYERJ, Hito. In defense of the poor image. **e-flux journal**, v. 10, n. 11, 2009.

Submetido em setembro de 2018 e aprovado em setembro de 2018.

REZENDE, Paula Davies. A apropriação, pasteurização e mercantilização da precariedade analógica pela indústria da fotografia digital. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 155-171, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.11>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>