



**ESTÉTICA DA
PRECARIIDADE**

A AGÊNCIA DOS EQUIPAMENTOS
TÉCNICOS NA FOTOGRAFIA DE
MIROSLAV TICHÝ

PAULA DAVIES REZENDE

Universidade de São Paulo
Museu de Arte Contemporânea
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

Paula Davies Rezende

ESTÉTICA DA PRECARIIDADE

A agência dos equipamentos técnicos na fotografia de Miroslav Tichý

Dissertação apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, como exigência para obtenção do título de mestre, sob orientação da Profa. Dra. Helouise Costa.

Março 2017

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Rezende, Paula Davies.

Estética da precariedade : a agência dos equipamentos técnicos na fotografia de Miroslav Tichý / Paula Davies Rezende ; orientadora Helouise Lima Costa. -- São Paulo, 2017.

205 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2017.

1. Fotografia Artística – República Tcheca. 2. Equipamentos fotográficos. 3. Estética (Arte). 4. Tichý, Miroslav, 1926-2011. I. Costa, Helouise. II. Título.

CDD 770.94371

Paula Davies Rezende

Estética da precariedade
A agência dos equipamentos técnicos na fotografia de Miroslav Tichý.

Defesa de Dissertação apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, como exigência para obtenção do título de mestre, sob orientação da Profa. Dra. Helouise Costa.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Helouise Lima Costa
Presidente

Profa. Dra. Giselle Beiguelman
Titular

Prof. Dr. Ronaldo Entler
Titular

Prof. Dr. Antonio Saggese
Titular

Para minha avó,
pelo sangue quente.

Sempre presente
nos meus óculos,
no gosto pela leitura
e pela querela

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, primeira e maior referência de mulher forte a se admirar. Pelos tapas seguidos de afagos que só as mães fazem com tanto amor e precisão.

À Julia, por estar junto. Pelas referências, paixões compartilhadas, broncas, correções, conflitos teóricos e bilhetinhos carinhosos após apresentação em eventos acadêmicos.

Ao Antonio, por me lembrar que a experiência estética as vezes é simplesmente um arrebatamento sem explicação.

À Helouise Costa, por ter embarcado nessa viagem comigo, pelo rigor e o estímulo em ir além.

À Giselle Beiguelman e ao Ronaldo Entler, pelos apontamentos tão importantes na banca de qualificação.

Aos amigos que se deram ao trabalho de ler rascunhos e enviar sugestões e opiniões. A pesquisa deve, de alguma forma, estar também ao rés-do-chão: no buteco, no sofá, na mesa de almoço.

Aos amigos e familiares que se dispuseram à carregar uma mala ou mochila mais pesada para em emprestar livros ou me trazer encomendas bibliográficas.

Eu sou um profeta da decadência e um pioneiro do caos, porque só a partir do caos algo novo emerge.

Miroslav Tichý

RESUMO

Esta dissertação visa investigar a agência da câmera na criação fotográfica e a emergência de uma estética da precariedade nos dias atuais, tendo como estudo de caso o trabalho do fotógrafo checo Miroslav Tichý (1926-2011). A partir da descrição e classificação das câmeras de “baixa fidelidade”, buscou-se compreender como elas teriam contribuído para a subversão dos cânones da fotografia tradicional e para a consolidação de uma estética permeada por falhas denominada como “estética da precariedade”. As fotografias de Tichý, com seu aspecto ruidoso e deteriorado, decorrente de seu processo fotográfico peculiar, mostraram-se particularmente propícias para evidenciar, de forma concreta, a agência de elementos humanos e não-humanos na configuração dessa estética da precariedade. Além disso, será investigado como a obra de Miroslav Tichý e a estética da precariedade passaram pelo processo de artificação e foram alçados ao estatuto de arte por diversas instâncias de legitimação, como curadores e historiadores da arte. A pesquisa reflete, ainda, sobre a apropriação, pasteurização e mercantilização da estética da precariedade por parte da indústria da fotografia digital, por meio de aplicativos e softwares voltados para a edição de imagens. Por fim, cabe ressaltar a intenção de abordar esses fenômenos a partir de um viés crítico, buscando identificar suas contradições e seus desdobramentos no campo da cultura contemporânea.

Palavras-chave: fotografia de baixa fidelidade; estética da precariedade, Miroslav Tichý; artificação; legitimação artística; fotografia contemporânea.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the agency of the camera in the photographic creation and the emergence of an aesthetics of precariousness. The Czech photographer Miroslav Tichý (1926-2011) will be used as a case study. Beginning with the description and classification of "low fidelity" cameras, we sought to understand how they contributed to the subversion of the canons of traditional photography and to the consolidation of an aesthetic permeated by failures called the "aesthetics of precariousness". The photographs by Tichý, with their noisy and deteriorated appearance due to his peculiar photographic process, were particularly propitious to concretely evidence the agency of human and nonhuman elements in the configuration of this aesthetic of precariousness. In addition, it will be investigated how the work of Miroslav Tichý and the aesthetics of precariousness went through the process of artification and were elevated to the status of art by various instances of legitimation, as curators and art historians. This research also reflects about the appropriation, pasteurization and mercantilization of the aesthetics of precariousness by the digital photography industry, through image editing applications and software. Finally, it is worth emphasizing the intention to approach these phenomena from a critical point of view, seeking to identify their contradictions and their development in the field of contemporary culture.

Keywords: low fidelity photography; aesthetics of precariousness, Miroslav Tichý; artification; artistic legitimization; contemporary photography.

SUMÁRIO

A que venho	1
1 A agência da câmera na criação fotográfica	9
1.1 As câmeras de baixa fidelidade: apresentação, histórico e definição	27
1.1.1 <i>As toy cameras</i>	28
1.1.2 As câmeras instantâneas Polaroid	39
1.1.3 As câmeras fotográficas artesanais	43
1.2 Subvertendo a fotografia tradicional: o conflito entre os elementos humanos e não-humanos	50
Figuras do capítulo 1	69
2 Miroslav Tichý: o fotógrafo e sua produção	81
2.1 Notas biográficas	86
2.2 A baixa fidelidade na produção fotográfica de Tichý	94
2.2.1 Os equipamentos fotográficos artesanais e sua agência na captura das imagens	98
2.2.2 Acaso e falhas nos processos de ampliação e revelação	100
2.2.3 A pós-produção fotográfica: retoques manuais, montagem e deterioração	102
2.3 Obsessão e falhas: análise de fotografias	107
Figuras do capítulo 2	123
3 Artificação e mercantilização da estética da precariedade.	129
3.1 A transformação do objeto em arte e do indivíduo em artista: construções de discursos e outros mecanismos de legitimação.	132
3.2 Comodificação da estética da precariedade: a apropriação e emulação pelos meios digitais automatizados.	151
Figuras do capítulo 3	169
O que levo dessa viagem.	173
Referências bibliográficas.	179
Anexo.	189

A QUE VENHO

O que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída, como o sumo de um limão. O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático¹.

Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses

Uma das primeiras exigências para o ingresso em um Programa de Pós-Graduação é que os candidatos apresentem não apenas um tema de pesquisa, mas um problema, uma pergunta que guiará o desenvolvimento de sua dissertação. Acontece que as questões - assim como os documentos dos quais fala Ulpiano Meneses - não estão adormecidas aguardando o pesquisador resgatá-las de seu estado de latência. É necessário problematizar questões que *a priori* estão dadas como resolvidas e caçar conversa com quem está quieto. O pesquisador é bisbilhoteiro e intrometido, pois, não raro, enfia-se onde ninguém pediu sua opinião. Ele fuça, revira, escarafuncha, faz lucubrações, apoquenta a tudo e a todos com perguntas até conseguir escavar um problema para chamar de seu. Cabe a mim nessa introdução, portanto, discorrer sobre o meu problema e como ele colocou em andamento a pesquisa que resultou nessa dissertação.

O meu interesse pelos equipamentos produtores de imagens mediadas pela técnica veio de uma constatação e de uma pergunta. É comum encontrarmos acervos de fotografias, filmes e vídeos. Mas onde vão parar as máquinas que os produziram? Apesar de haver uma quantidade considerável de acervos de imagens técnicas, são poucas as instituições que detêm coleções formadas pelos equipamentos envolvidos na sua produção. Esse questionamento desdobrou-se em um primeiro projeto de mestrado, que originalmente versava sobre a preservação de equipamentos técnicos de cinema e fotografia. A pergunta inicial era: por que guardamos, catalogamos, documentamos e preservamos os filmes e fotografias, mas relegamos as câmeras, moviolas, lentes e ampliadores a segundo plano? Enquanto as imagens técnicas têm sua necessidade de guarda reconhecida, os equipamentos que viabilizam sua existência ficam esquecidos em prateleiras e depósitos adaptados, sem o devido cuidado de armazenamento e conservação.

¹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

A que venho

Antes, porém, de pensar em ações práticas de conservação, pareceu-me necessário justificar porque eles deveriam ser preservados e o que eles poderiam nos trazer de informações ou significados. Eu precisava entender qual era exatamente papel desses equipamentos no processo de criação de imagens.

Para enveredar por essa seara, deixei-me enlaçar pela filosofia da fotografia, pela arte e tecnologia, pelas reflexões acerca da gênese e especificidade da imagem técnica e uma nova perspectiva teórica se abriu. Os questionamentos relacionados ao processo de produção fotográfica, especificamente a ingerência dos equipamentos na criação, acabaram se mostrando mais férteis que a problemática da preservação sobre a qual eu havia me interessado inicialmente. Esboçou-se, assim, uma nova pergunta, que se transformou no fio condutor desta dissertação: seria a câmera fotográfica capaz de determinar na imagem traços ou atributos formais que fogem ao controle e à vontade do fotógrafo? Parecia-me claramente que sim. Para investigar essa hipótese, decidi explorar a fotografia de baixa fidelidade já que há muito tempo a lomografia e as câmeras *pinhole* me intrigavam. Porque as fotos produzidas com câmeras de plásticos precárias, com câmeras de caixinhas de fósforo ou latas seriam tão singulares? Às câmeras de plástico e às artesanais, juntei a Polaroid, principal representante da fotografia instantânea, que parecia materializar características e defeitos da mesma ordem. Os três tipos de câmeras estruturam o que chamo, nessa dissertação, de “fotografia de baixa fidelidade”.

A proposta da pesquisa tornou-se, então, investigar essas câmeras que, apesar de simplórias e prosaicas, me pareciam ser elementos fundamentais para a consolidação de uma estética ruidosa, que intitulei de “estética da precariedade”. Tais câmeras, creio eu, trazem em seu bojo um potencial latente de subversão. As práticas fotográficas de baixa fidelidade, além de recusarem a precisão, a nitidez e os códigos representativos naturalizados da fotografia tradicional, antagonizam com o aumento da complexidade e a tendência ao automatismo das câmeras fotográficas convencionais.

Na sequência, a observação atenta da fotografia que vem sendo produzida por meio dos aparelhos celulares levou-me, inadvertidamente, a um achado importante. Diversos efeitos presentes nas imagens produzidas por essas câmeras,

foram, de certa forma, transformados em filtros do Instagram e de inúmeros outros aplicativos e softwares dedicados à tarefa de desprimorar imagens de alta qualidade. A estética da precariedade, materializada pelas imagens produzidas por esses equipamentos, caíram tanto no gosto popular que foram desenvolvidos algoritmos de última geração para emular tais defeitos digitalmente. A indústria apropriou-se de uma estética que nasceu como uma fratura do discurso da fotografia tradicional. Concluí, então, que era necessário olhar mais atentamente para as câmeras de baixa fidelidade.

A partir de um determinado momento, porém, a roda da pesquisa começou a girar em falso. Ficou claro que apenas a pesquisa bibliográfica seria estéril sem um artista que pudesse ser tratado como estudo de caso. Com a ajuda da Profa. Dra. Helouise Costa, orientadora desta dissertação, cheguei ao nome do checo Miroslav Tichý (1926-2011), fotógrafo que construía artesanalmente todo seu equipamento fotográfico. A estética ruidosa presente em suas imagens, decorrentes de seu processo fotográfico peculiar, mostrou-se particularmente eficaz para evidenciar, de forma concreta, a atuação do equipamento fotográfico na produção de uma estética da precariedade. A princípio, o intuito era investigar, justamente, como tais equipamentos artesanais determinariam a estética manifesta em suas imagens. Mas com o aprofundamento da análise das fontes de pesquisa, outras informações foram perscrutadas e revelaram-se fecundas. Tichý teve uma trajetória ímpar no mundo das artes. Até 2004, quando o curador Harald Szeemann decidiu inserí-lo na primeira edição da Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Sevilha (BIACS), seu nome era desconhecido do público. Na época, o fotógrafo tinha 78 anos, sua produção mais recente era estimada datar da década de 1990, ele já havia sido rotulado como artista *brut* e naquele momento estava sendo lançado no circuito da arte contemporânea. Tais informações estimularam-me à perscrutação de outro tema no âmbito dessa pesquisa: como teria se dado a construção de Miroslav Tichý como artista pelo sistema de arte.

Além de Miroslav Tichý, outros fotógrafos foram abordados nessa dissertação, não na qualidade de estudos de caso, mas com o intuito de esclarecer as ideias e conceitos que me permitiram construir o que chamei de estética da precariedade, a partir de exemplos diversos. São fotógrafos com os quais tive

contato pelo caminho, seja em fotolivros, em exposições ou por meio de sugestões de amigos e professores: Nancy Rexroth, Ansel Adams, Lucas Samaras, Walker Evans, Cássio Vasconcellos, Thomas Bachler, Dirceu Maués, Ana Angélica Costa, Susan Burnstine, Guilherme Maranhão e Nair Benedicto.

Para problematizar a relação entre o fotógrafo e seus equipamentos, discutir a hipótese de que os equipamentos fotográficos teriam ingerência na criação estética, definir conceitualmente o que seria fotografia de baixa fidelidade e como ela resultaria na criação de uma estética da precariedade precisei contar com o suporte de vários teóricos e pesquisadores. Alguns dos autores que utilizei para estruturar essa dissertação foram Arlindo Machado, Vilém Flusser, Edmond Couchot, Philippe Dubois, Bruno Latour, Alfred Gell, Annateresa Fabris, Laura Gonzáles Flores, Ronaldo Entler, Philip L. Conday, Todd Gustavson, Christopher Salyers, Buzz Poole, Philippe Dubois, Hito Steyerl e Rosa Menkman. Já para a análise da trajetória e da produção de Miroslav Tichý, utilizei textos de autoria de Roman Buxbaum, Marc Lenot, Quentin Bajac, Gianfranco Sanguinetti, Clint Burnham e Claudia Dichter, bem como os filmes documentários dirigidos por Roman Buxbaum e Nataša von Kopp.

Essa dissertação foi concebida em três capítulos. No primeiro, proponho uma reflexão sobre o modo como os equipamentos teriam agência na criação fotográfica e determinariam características que fogem ao controle do fotógrafo. O conceito de agência será utilizado segundo definição dada por Alfred Gell na obra "Art and Agency: an anthropological theory" (1998). O autor define agência como algo atribuído a pessoas e coisas que iniciam sequências de eventos causais que, mais do que um simples encadeamento de acontecimentos físicos, são frutos de intenção ou vontade. Os agentes fazem coisas acontecerem. Segundo Gell, "A idéia de agência é uma estrutura culturalmente prescrita para pensar sobre a causalidade, quando o que acontece é (em algum sentido vago) supostamente intencionado por alguma pessoa-agente ou coisa-agente"². Também apresento e defino, a partir de alguns autores, o conceito de fotografia de baixa fidelidade, indicando os tipos de equipamento que fazem parte dessa categoria, segundo a

² The idea of agency is a culturally prescribed framework for thinking about causation, when what happens is (in some vague sense) supposed to be intended in advance by some person-agent or thing-agent (GELL, 1998, p. 16-17).

minha compreensão. Em seguida discuto como outros fatores, como o acaso e a insubordinação da matéria operam junto com a precariedade das câmeras de baixa fidelidade na subversão da fotografia tradicional, resultando na estética da precariedade.

No segundo capítulo abordo a produção fotográfica do artista checo Miroslav Tichý. Inicialmente apresento uma biografia expandida do artista, visando trazer informações relevantes para a compreensão de sua prática e sua inserção no sistema de arte. Depois faço uma análise detalhada de seu processo de produção fotográfica, bem como uma reflexão de como suas técnicas e práticas determinavam características específicas em suas imagens, e analiso algumas de suas fotografias de forma mais detida. No terceiro capítulo investigo o processo de artificialização, ou seja, a construção do estatuto de artista e a transformação e legitimação de um objeto como obra de arte. Ao ser reconhecido pelas diversas instâncias legitimadoras da arte - tais como curadores, historiadores da arte, críticos e instituições museológicas - Tichý passa a ser considerado como um artista, e assim ele será designado nesta dissertação. Por fim, abordo o fenômeno da mercantilização da estética da precariedade, consequência da sua apropriação e emulação por parte de aplicativos e softwares de tratamento de imagens.

A pesquisa é, na maior parte do tempo, uma atividade solitária. Mas chegar ao final dessa dissertação e poder compartilhar seus resultados com os pares, não-pares, amigos, colegas, conhecidos e desconhecidos é tornar público algo que me inebriou e consumiu durante os três anos do mestrado. Portanto, deixo aqui um convite entusiasmado para que os potenciais leitores desse trabalho embarquem comigo nessa viagem que é pensar sobre a agência dos equipamentos técnicos, a fotografia de baixa fidelidade, a estética da precariedade e a obra de Miroslav Tichý.

CAPÍTULO 1

A AGÊNCIA DA CÂMERA NA CRIAÇÃO FOTOGRÁFICA

A revisão bibliográfica levada a cabo neste primeiro capítulo foi guiada primordialmente pela pergunta: o que os equipamentos produtores de imagem técnicas podem nos trazer de informações ou significados? Na sua obra “Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas” (1993), Arlindo Machado afirma que a história da arte não diz respeito apenas à história das ideias e criações estéticas, mas é principalmente a história dos recursos e expedientes que permitem aos seres humanos expressar tais ideias e criações. Esses recursos e expedientes não são inertes e imparciais, nem simples intermediários prontamente substituíveis, que transportam significados da mente do autor para a materialidade da obra. Eles estão relacionados à um contexto sociocultural específico e trazem em si conceitos peculiares, portando-se como motores de transformação sensorial e intelectual e fomentando mudanças estéticas, já que modificam a concepção da obra, bem como sua forma ou estilo. Machado relaciona, também, a produção cultural e artística com a modificação das técnicas e tecnologias que viabilizam sua expressão: seria impensável haver transformações tecnológicas sem o consequente desenvolvimento da arte e da cultura e vice-versa. Pensar a criação artística como fruto apenas da genialidade de um indivíduo e negar a atuação de outros elementos neste processo, inclusive os não-humanos, seria portanto uma distorção (MACHADO, 1993, p. 11-12).

Arlindo Machado chama atenção, ainda, para a dificuldade em definir exatamente as atribuições da máquina na produção cultural³ (MACHADO, 1993, p. 34). Para corroborar sua afirmação, Machado traz para discussão o filósofo e tecnólogo francês Gilbert Simondon, que se debruça sobre a gênese e o papel do que ele chama de objetos técnicos. Simondon afirma que a cultura se colocaria como um obstáculo que separa e “defende” o ser humano das técnicas, como se as máquinas e ferramentas não fossem, na realidade, fruto da intenção e do esforço humano. Segundo o autor, essa separação entre as técnicas e outros tipos de criação humana configura-se como uma forma de alienação, uma falha na compreensão da natureza e essência da máquina, o que faz com que seja mantida

³ Nessa dissertação considero como máquina qualquer tipo de instrumento, ferramenta ou dispositivo que participe do processo de mediação entre homem e natureza e que materialize e/ou viabilize técnicas e tecnologias desenvolvidas pelo ser humano. Para referir-me à máquina produtora de imagens fotográficas, utilizarei o termo “câmera fotográfica”. O termo “aparelho fotográfico” será usado somente quando houver referência à teoria de Vilém Flusser.

fora do domínio dos significados. Seguindo esse raciocínio, a cultura seria uma faca de dois gumes: por um lado reconhece certos objetos, tais como, os objetos de cunho estético, garantindo a eles um lugar cativo no mundo dos significados; por outro, bane diversos objetos, especificamente os de cunho técnico, apesar de sua capacidade de materializar informações de forma única, e os relega ao mundo prosaico das coisas que não tem significado, mas tem utilidade. A cultura, conclui o autor, falha em reconhecer a humanidade que se encontra na realidade técnica, mas para cumprir sua missão de forma plena, deveria reconhecer o papel desta como mediadora entre a dimensão humana e a natureza, além de aceitar que ela também faz parte de seu domínio (SIMONDON, 1980, p. 1-2).

A leitura desses primeiros autores instigaram-me a deixar de lado um pouco as questões mais pragmáticas da preservação de acervos para pensar sobre a agência dos equipamentos na produção fotográfica. Estou considerando a hipótese de que os equipamentos determinam características que fogem ao controle do fotógrafo e que eles, de certa forma, têm agência na criação estética. O filósofo alemão Vilém Flusser atenta para o fato de que a complexidade do aparelho fotográfico é pouco explorada, já que as pesquisas concentram-se no estudo e análise dos sujeitos produtores/receptores de imagens e no díptico *input/output*, ou seja, no que entra e no que sai do aparelho, mas não como ele faz a mediação e transformação do mundo físico em imagem fotográfica⁴ (FLUSSER, 2009, p. 43). Na tentativa de contribuir para a reparação dessa falta, proponho neste capítulo uma reflexão sobre o tema.

Primeiramente buscarei construir uma base teórica que sirva de ponto de partida, de forma a auxiliar não exatamente na formulação de respostas, mas no provimento de diretrizes que guiarão o desenvolvimento dessa dissertação. Para isso as reflexões de Arlindo Machado e Vilém Flusser serão basilares para discutir a produção de imagens técnicas e a relação entre arte e tecnologia. Para abordar a agência dos elementos não-humanos nessa produção, irei recorrer a Bruno Latour e Alfred Gell. No item 1.1 será apresentado e definido o conceito de fotografia de baixa fidelidade, explicitando-se os tipos de câmera que englobam. Dois dos

⁴ Segundo Flusser (2002, p. 77), aparelho fotográfico é um "brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias".

autores utilizados neste item para abordar o histórico e o funcionamento dos equipamentos serão Philip L. Conday e Todd Gustavson, respectivamente ex e atual curadores da seção de tecnologia da *George Eastman House International Museum of Photography and Film*.⁵ No item 1.2. trarei novamente Arlindo Machado e Vilém Flusser, junto com Edmond Couchot e Ronald Entler, para discutir como diversos fatores, além da precariedade das câmeras de baixa fidelidade, operam na subversão da fotografia tradicional, admitindo a agência de elementos não-humanos na criação fotográfica. Além do fotógrafo, outros elementos, como o acaso e a própria matéria, também atuam na construção do produto final, ocasionando um embate entre diferentes fatores que contribui para o alargamento das possibilidades criativas.

Para começar a pensar na atuação do equipamento fotográfico na produção de imagens, convém trazer para a discussão algumas perspectivas teóricas que dizem respeito à atuação de elementos não-humanos na atividade social. Uma teoria determinante neste âmbito é a chamada Teoria Ator-Rede, conhecida também por ANT, que teve origem na década de 1980 a partir de três autores principais: o antropólogo francês Bruno Latour, o sociólogo francês Michel Callon e o sociólogo inglês John Law⁶ (LATOURE, 2012, p. 29). Latour afirma que a tendência da sociologia tradicional é restringir o social aos seres humanos, ignorando que sua esfera é mais ampla e não necessariamente centrada no indivíduo. Assim, a ANT propõe uma revisão do papel atribuído aos elementos não-humanos, reconhecendo-os como atores e não apenas projeções simbólicas, capazes de “[...] um tipo de ação mais aberto que a tradicional causalidade natural - e mais eficiente que a simbólica [...]” (LATOURE, 2012, p. 24-30). Segundo John Law, o núcleo da Teoria Ator-Rede é o conceito de rede heterogênea e sugere que “[...] a sociedade, as organizações, os agentes, e as máquinas, são todos *efeitos* gerados em redes de certos padrões de diversos materiais, não apenas humanos” . Desse modo o conhecimento seria resultante da justaposição desses vários elementos, que se relacionam e trabalhariam conjuntamente (LAW, 1992, p. 2).

⁵ Desde o início dessa pesquisa tive certa dificuldade em encontrar bibliografia acadêmica específica sobre *toy cameras*. Parte significativa das informações que encontrei foi proveniente de livros e artigos de revistas voltados para o público amador, que carecem de rigor para tratar do assunto. Devido à escassez de fontes esse material será utilizado com o devido cuidado.

⁶ ANT é acrônimo para a expressão em inglês Actor-Network Theory.

O problema, de acordo com Latour, é que no domínio da sociologia tradicional, os objetos não eram considerados atores, pois afirmava-se que a ação seria necessariamente algo intencional ou significativo, considerando-se os elementos não-humanos incapazes de agir. Para a ANT, qualquer elemento que possa fazer diferença e modificar uma situação é um ator. Isso não quer dizer que os objetos desempenhem funções atribuídas apenas aos seres humanos, mas que nenhuma ciência do social pode existir, de forma plena, sem que todos os elementos que participam da ação sejam completamente explorados. Até porque, raramente o curso de uma ação baseia-se apenas em conexões humanas ou apenas em conexões entre objetos, mas muito frequentemente zigzagueia entre ambas (LATOURE, 2012, p. 108-113).

Nesta mesma linha de pensamento, outra perspectiva que precisa ser discutida aqui, dada a importância que assume nessa dissertação, surge em 1998 no livro póstumo do antropólogo inglês Alfred Gell, “Art and agency: an anthropological theory”. Nesta obra, Gell lança sua teoria antropológica da arte, por meio da qual rejeita uma abordagem estritamente estética por crer que esse tratamento desconsidera os processos e relações sociais pelos quais os objetos de arte transitam.⁷ Segundo o autor, esses processos e relações são justamente o foco de estudo da antropologia e não poderiam ser ignorados na criação de uma teoria da arte que visasse uma inserção nesse campo de conhecimento (GELL, 1998, p. 3-5).

Julgamentos estéticos são apenas atos mentais interiores; objetos de arte, por outro lado, são produzidos e circulam no mundo físico e social externo. Essa produção e circulação têm que ser sustentadas por certos processos sociais de um tipo objetivo, os quais são conectados a outros processos sociais (trocas, política, religião, parentesco, etc).⁸

⁷ Sobre a definição do que seria um objeto de arte, Gell afirma que não seria possível definir com antecedência um conceito como esse. Segundo o autor, a premissa da teoria é que ser objeto de arte é uma característica do contexto social-relacional no qual ele está inserido, não uma característica intrínseca. Para ele, do ponto de vista antropológico, qualquer coisa poderia ser um objeto de arte, até mesmo pessoas (GELL, 1998, p. 7).

⁸ Aesthetic judgements are only interior mental acts; art objects, on the other hand, are produced and circulated in the external physical and social world. This production and circulation has to be sustained by certain social processes of an objective kind, which are connected to other social processes (exchange, politics, religion, kinship, etc). (GELL, 1998, p. 3).

O caminho que o autor usou para chegar à sua teoria partiu do pressuposto de considerar que os objetos de arte poderiam substituir os seres humanos em certos contextos, e atuar como agentes sociais. A agência - definida por Gell como a capacidade de iniciar uma sequência de acontecimentos com ligações de causa e consequência, acarretadas por atos de vontade e/ou intenção - poderia ser atribuída não só a pessoas como também a objetos. Só que a agência atribuída aos objetos emergiria apenas em certos contextos específicos de relações sociais, já que eles não são autônomos, mas agentes secundários que atuam associados a seres humanos - esses sim agentes primários, que compartilhariam sua agência em tais contextos (GELL, 1998, p. 16-20). O autor toma como exemplo o carro, objeto de uso comum, não raro considerado como extensão de seu proprietário. O carro não apenas reflete a personalidade deste como também tem personalidade própria: ganha um nome, tem nacionalidade (japonês, alemão, americano, etc), é classificado como sendo ou não confiável e, eventualmente, é até mesmo responsabilizado por suas falhas, enguiços e “mal-comportamento” (GELL, 1998, p. 18-19).

O melhor exemplo de agente secundário nessa dissertação é a câmera fotográfica. A câmera, para o fotógrafo, pode ser considerada como uma extensão da mão e/ou uma prótese do olho. A câmera adquire agência: ela é robusta, é rápida, tira fotos boas e nítidas, é confiável, não deixa o fotógrafo na mão, aguenta longos períodos de trabalho, faz “milagres” em situações adversas, enfim, há uma longa lista de características humanas que a câmera encarna em contextos específicos. O historiador Marcelo Rede observa que Alfred Gell, apesar de adotar uma posição mais moderada que Bruno Latour e preocupar-se mais com os modos como os seres humanos atuam através dos objetos de arte, aponta no mesmo sentido deste, ou seja, também atribuiu agência aos elementos não-humanos (REDE, 2012, p. 146). Já o professor da FFLCH-USP e pesquisador de cultura visual, Ulpiano T. Bezerra de Meneses, afirma que os caminhos propostos por Latour e Gell não seriam simples metáforas ou casos de fetichismo.⁹ Pelo contrário, segundo ele, tais perspectivas contribuem para aprofundar o entendimento de que os elementos não-humanos não apenas participam de fato da rede de relações

⁹ Neste artigo Meneses também cita o trabalho de William J. T Mitchell, que por não estar sendo utilizado nesta dissertação, não foi incluído na citação de Meneses.

sociais, como também são agentes que detêm potência de ação (MENESES, 2012, p. 256). Trazendo tais perspectivas teóricas para essa dissertação, é possível afirmar que elas corroboram o entendimento de que, além do ser humano, os equipamentos também podem dispor de agência na criação fotográfica. Essa premissa é fundamental para o desenrolar da reflexão desenvolvida nesta dissertação.

De posse dessa compreensão, convém retomar brevemente a Teoria Ator-Rede para apresentar a diferenciação que Latour propõe entre agentes *intermediários* e *mediadores*. Para o autor, um intermediário exerce uma ação ou transporta uma informação sem transformá-la: o que entra é o mesmo que sai. Os mediadores, por sua vez, alteram, distorcem e transfiguram os elementos e significados que veiculam: o que entra nunca define o que sai e sua especificidade deve ser sempre levada em conta. Segundo o autor, “Um mediador, apesar de sua aparência simples, pode se revelar complexo e arrastar-nos em muitas direções que modificarão os relatos contraditórios atribuídos a seu papel” (LATOURE, 2012, p. 65). Entre o olhar do operador e a cena que será registrada, a câmera desempenha função crucial, não como simples intermediária, mas como mediadora da relação do fotógrafo com o mundo físico. É partir dessa perspectiva, que me proponho a analisar a câmera fotográfica.

Vilém Flusser também reconhece o papel da câmera como mediadora. Para ele, diferentemente da pintura, a transformação do mundo físico em imagens técnicas não se dá apenas a partir da subjetividade do ser humano, mas é igualmente determinada pela câmera. O agente produtor da fotografia seria o complexo “aparelho-operador”, responsável por conectar imagem e significado.

No caso das imagens tradicionais, é fácil verificar que se trata de símbolos: há um agente humano (pintor, desenhista) que se coloca entre elas e seu significado. Este agente humano elabora símbolos “em sua cabeça”, transfere-os para a mão munida de pincel, e de lá, para a superfície da imagem. A codificação se processa “na cabeça” do agente humano, e quem se propõe a decifrar a imagem deve saber o que se passou em tal “cabeça”. No caso das imagens técnicas, a situação é menos evidente. Por certo, há também um fator que se interpõe (entre elas e seu significado): um aparelho e um agente humano que o manipula (fotógrafo, cinegrafista). Mas *tal complexo “aparelho-operador” parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado. Pelo contrário, parece ser canal que liga imagem e significado.* (FLUSSER, 2002, p. 15, grifo meu).

Flusser discorre ainda sobre os aparelhos produtores de imagens técnicas, e afirma que esses funcionam capturando sinais provenientes do mundo físico, como fótons e elétrons, para, então, produzir vetores de significados a partir deles¹⁰. Esses sinais originalmente não significam nada, são apenas as matérias-primas a partir das quais as imagens são produzidas. Ou seja, de acordo com o autor, a câmera fotográfica não reflete algum significado pré-existente de forma a torná-lo visível, e sim produz significado a partir do que é insignificante. Mais do que simples refletores, os aparelhos fotográficos seriam projetores capazes de transmitir informações codificadas do mundo físico em forma de imagem (FLUSSER, 2009, p. 52-53). Essa codificação se dá, especificamente, porque não se fotografa de forma desinteressada, ou, nas palavras de Flusser, “ingenuamente”. O uso de um aparelho técnico exige que qualquer intenção do fotógrafo seja transformada em conceito antes de poder ser transformada em imagens.

Em fotografia, não pode haver ingenuidade. Nem mesmo turistas ou crianças fotografam ingenuamente. Agem conceitualmente, porque tecnicamente. Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem. O aparelho foi programado para isto. (FLUSSER, 2002, p. 32).

Se fotografias substancializam o mundo físico codificado, para compreendê-las seria necessário então decodificá-las. Ao questionar *como* e *o que* as imagens técnicas significam, Flusser afirma que “Não é analisando a casa mostrada na fotografia, mas analisando a câmera fotográfica e a intenção do fotógrafo que a decifraremos” (FLUSSER, 2009, p. 53). Podemos concluir que, segundo o autor, para compreender as imagens técnicas e sua criação, é necessário investigar o programa que lhes deu origem, e por consequência, a própria câmera fotográfica.

Arlindo Machado partilha da mesma perspectiva de Flusser, enfatizando especificamente o papel do que ele denomina de máquinas semióticas - relacionadas à criação de representações. Essas máquinas desempenhariam

¹⁰ Aparelho produtor de imagens técnicas é um termo utilizado por Vilém Flusser que engloba câmeras fotográficas, cinematográficas, câmeras digitais e computadores, capazes de criar imagens virtuais. São dispositivos técnicos que transformam fótons, elétrons e bits de informação em imagem, capacidade essa que as mãos e os olhos não têm, já que tais elementos não são palpáveis. Cf. FLUSSER, 2009, p. 24.

funções ligadas à representação na atividade simbólica do ser humano, pois teriam expressividade própria e capacidade de criar significados.

Elas [as máquinas semióticas] “falam”, elas determinam modos de percepção, elas incutem ideologias pelo que têm de “saber” materializado em suas peças e circuitos, pela sua maneira particular de tornar sensível o mundo de que elas são a mediação e pela sua específica resolução do problema da codificação desse mesmo mundo. (MACHADO, 1993, p. 34-35).

Segundo Machado, há nas câmeras uma “[...] força formadora mais que reprodutora”, sendo elas responsáveis por suas próprias estruturas simbólicas: mais do que reproduzir passivamente, elas dão significado às informações luminosas provenientes do mundo físico, construindo representações. O problema é que, como a fotografia é realizada por meio de um aparelho mecânico teoricamente livre de subjetividade, essa construção simbólica não se explicita. Pelo contrário, apresenta-se como objetiva, naturalizada e universal, dispensando os esforços de decodificação e contextualização, escondendo a atuação do aparelho que a produz (MACHADO, 2015, p. 13-14). Flusser também comenta a dificuldade em se decodificar as imagens técnicas, justamente por elas aparentarem ser janelas através das quais enxerga-se o mundo físico, sendo portanto livres de codificação (FLUSSER, 2002, p. 14-15).

Vê-se que tanto Arlindo Machado quanto Vilém Flusser partilham da convicção de que a câmera fotográfica codifica os raios luminosos refletidos pelo mundo físico de acordo com uma lógica particular inerente à sua natureza técnico-mecânica, para daí então transformá-los em fotografias. A pesquisadora mexicana Laura González Flores também corrobora essa ideia e afirma que a fotografia, da forma como é conhecida atualmente, só existe por causa da mediação e ação da câmera fotográfica, já que ela fornece as características específicas deste tipo de imagem.

Tudo o que a câmara implica para a imagem concreta (suas marcas na imagem, sua ideologia explícita) é excluído da discussão da maioria dos livros de história da fotografia. Ela é considerada simplesmente uma ponte para a fotografia, um antecedente histórico ou uma ferramenta sem maior importância. A câmara parece uma "caixa preta" invisível que aparenta não existir. [...] E, no entanto, a Fotografia, tal como a conhecemos e como a pessoa comum a entende, só é possível graças à mediação da câmara: do contrário, seria simplesmente o desenho fotogênico de Talbot, ou o cliché-

verre de Courbet. Da câmara derivam todas as características que depois, com meios fotossensíveis e químicos adequados, tornarão possível a materialização de uma imagem com características concretas. A morfologia das imagens depende inevitável e indiscutivelmente do aparelho que as produziu. No fundo, a definição do homem comum se aproxima perigosamente do segredo da caixa preta: nas características da câmara está a definição de suas qualidades como meio; em sua construção, a morfologia de suas imagens; e em seu funcionamento, o programa, os hábitos de relação dos usuários com o meio. A câmara é a base do “programa” ou “dispositivo” chamado Fotografia. (FLORES, 2011, p. 98).

Flores, assim como Flusser e Machado, reconhece na câmera a capacidade de produzir elementos significantes e determinar características estéticas da imagem fotográfica. Após reconhecer a agência da câmera fotográfica na criação fotográfica, é mister analisar como acontece essa mediação e o que exatamente ela implica para o produto final. Arlindo Machado aponta uma implicação importante, ao salientar que toda imagem produzida por uma câmera fotográfica, independente de seu conteúdo, é produzida a partir da perspectiva central e unilocular, que coloca o olho do observador no centro do sistema de representação (MACHADO, 1993, p. 34). Essa condição da câmera fotográfica não é passível de ser alterada, a não ser que se crie outro tipo de câmera, a partir de outra técnica de representação. Apesar da perspectiva unilocular estar naturalizada na percepção ocidental, ela é apenas uma das alternativas dentre diferentes técnicas de representação do espaço tridimensional em superfície plana.

É importante discorrer, ainda que brevemente, sobre a técnica de representação perspéctica, pois ela tem implicações significativas na percepção da imagem fotográfica. A perspectiva unilocular foi desenvolvida no Renascimento. Acreditava-se que, por ser baseada em leis científicas - era construída com base na geometria euclidiana -, seria uma forma objetiva, neutra e fiel de representação do mundo físico, sendo considerada a que melhor correspondia à visão proporcionada pelo sistema óptico do olho humano. Segundo Machado, devido a essa convicção, a perspectiva unilocular tem um forte caráter ideológico, pois introduziu a impressão de “realidade” nos sistemas de representação. A crença em uma pretensa neutralidade da perspectiva suprimia o fato dela ser uma representação. A câmera fotográfica incorporou ao seu mecanismo a perspectiva unilocular buscando justamente o efeito de realidade associado àquela técnica (MACHADO, 2015, p. 31; p. 74-76). Só que a fidelidade trazida por ela, assim como pela câmera fotográfica,

são ilusórias, pois “[...] a indústria da figuração automática só consegue ‘reproduzir’ ou ‘duplicar’ uma realidade que lhe é exterior porque opera com concepções de ‘mimese’, ‘objetividade’ e ‘realismo’ que ela própria perpetua”, já que foi uma técnica criada no Renascimento, e mantida desde então como modelo de fidelidade ao real (MACHADO, 2015, p. 13). A percepção de realidade proporcionada pela perspectiva é uma construção que já se estende por praticamente seis séculos.

A câmera fotográfica, além de ter dado uma longa sobrevida à perspectiva, sistema de representação já legitimado por sua capacidade de produzir o efeito de realismo, ainda traz mais uma característica que contribui para sua ilusória neutralidade. Segundo o crítico e teórico de fotografia e cinema André Bazin, a fotografia, assim como o cinema, pode finalmente satisfazer a obsessão pela mimese ao assegurar um registro mecânico do qual o ser humano e sua subjetividade estariam excluídos, garantindo assim uma pretensa objetividade que residiria na própria essência da técnica.

Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno, por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos da sua ausência. (BAZIN, 1991, p. 22).

Em suma, a objetividade na fotografia não era garantida nem pela incorporação de um sistema de representação matemático nem pela falta da intervenção criadora do ser humano. Como foi visto em Flusser, Machado e Flores, as câmeras fotográficas não agem como meros espelhos refletivos, elas transformam as informações luminosas que recebem, geradas pelo mundo físico, atuando como os mediadores citados na teoria de Bruno Latour como vimos acima. Machado afirma que a definição ontológica da fotografia - vestígio deixado pela luz em uma superfície sensível - é uma aberração, pois tudo no mundo sofre, de uma forma ou de outra, o efeito da luz. A pele escurece, as folhas amarelam, a borracha derrete. A fotografia é um registro *mediado* pela luz. Ao penetrar na câmera, a luz ainda tem de passar por diversas interposições técnicas até transformar-se, de fato, em imagem. O resultado final depende de características específicas, como a

natureza do material a partir do qual a objetiva é construída, o diafragma, a velocidade do obturador, o tipo de superfície sensível, as químicas ou os algoritmos usados para seu processamento. Enfim, todas essas particularidades irão interferir no processo. Segundo Machado, a fotografia não é um signo puramente indicial, ao contrário, é predominantemente simbólico - mesmo havendo nela um certo grau de indicialidade. Não se trata simplesmente de registro bruto, mas de interpretação mediada por conceitos científicos (MACHADO, 2001, p. 127-129).

Para exemplificar a mediação técnica realizada pela câmera, Arlindo Machado discorre sobre o mecanismo óptico que permite a entrada de luz em seu interior. Os raios luminosos não se fixam diretamente na superfície sensível, eles necessariamente têm que atravessar a objetiva. Ao passarem por ela sofrem uma modificação, a refração, pois atravessam meios físicos diferentes, ou seja, o ar e o vidro. Segundo Machado, a capacidade que o dispositivo óptico tem de fazer convergir os raios luminosos de modo a formar uma imagem é o que a codifica em um sistema de representação específico, neste caso a perspectiva unilocular. A fixação da luz diretamente na superfície sensível, sem a mediação da câmera, foi experimentada por artistas como László Moholy-Nagy e Man Ray, na década de 1920, mas as imagens resultantes em nada se parecem com essa fotografia mimética e realista, já que não são construídas a partir da perspectiva unilocular. A luz refletida pelo referente só pode resultar em uma fotografia - em sua forma convencional - após atravessar o sistema óptico do aparelho, que transforma e codifica a informação luminosa de acordo com a convenção representativa vigente. A partir desse entendimento, Machado refuta a afirmação feita por Barthes, de que não haveria fotografia sem referente, e ratifica que apenas o referente também não seria suficiente para completar a equação, já que é impossível abrir mão do mecanismo óptico que codifica a luz (MACHADO, 2015, p. 46-47). Segundo esses argumentos, a câmera não é de forma alguma neutra ou transparente. Apesar de não ter subjetividade, ela não funciona apenas como um intermediário sem determinação alguma no produto final, nem atua como uma inocente janela para o mundo físico.

É possível afirmar, a partir dos autores discutidos até aqui, que o processo de codificação da câmera vem sofrendo modificações técnicas desde o surgimento da

fotografia, e implica diretamente nas transformações estéticas reconhecíveis na imagem fotográfica. De acordo com Carlos Fadon Vicente os aspectos técnicos e estéticos não podem ser separados e afetam-se mutuamente.

Muitas vezes anunciadas e tidas por eminentemente técnicas e operacionais, tais transformações [técnicas na fotografia] ocorrem no bojo de complexos processos culturais, portanto estéticos e ideológicos. Em termos mais simples, alteram-se não só os modos de fazer, mas especialmente os modos de pensar. (VICENTE, 2005, p. 1).

A partir dessa compreensão, proponho uma breve análise de alguns dos primeiros processos fotográficos, mais especificamente os de Daguerre, Talbot e Bayard, seguida de uma reflexão sobre a fidelidade de cada tipo de imagem deles resultantes.

De acordo com a historiadora da arte Annateresa Fabris, além de satisfazer à crescente procura por exatidão e fidelidade na produção de imagens, os primeiros processos fotográficos surgiram com o intuito de satisfazer outras demandas acarretadas pela Revolução Industrial, como a rapidez de realização, o baixo custo e a reprodutibilidade. A autora afirma que apesar das técnicas fotográficas de Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), William Henry Fox-Talbot (1800-1877) e Hyppolite Bayard (1801-1887) terem surgido aproximadamente na mesma época, a de Daguerre obteve maior aceitação social por apresentar maior nitidez e detalhamento em seu registro da realidade. Além da precisão, o processo de produção de um daguerreótipo era um procedimento mecânico, que permitia a automatização da produção de imagens e garantia uma ampla disseminação. Fabris recorre ao crítico André Rouillé para descrever o daguerreótipo sob a luz da lógica industrial do século 19:

O procedimento permite a decomposição e a racionalização da produção das imagens numa série de operações técnicas ordenadas, sucessivas, obrigatórias e simples. O ato quase místico e totalizador da criação manual da imagem cede lugar a uma sucessão de gesto mecânico e químicos parcelados. (FABRIS, 1991, p. 13-14).

Segundo Fabris, apesar do daguerreótipo ser uma peça única, característica típica da pintura tradicional, seu sucesso jazia na fidelidade do registro. Já as técnicas de Bayard e Talbot, que resultavam em fotografias produzidas em papel,

apesar de terem a vantagem de gerar imagens por meio de negativos, base do processo de reprodução que iria prevalecer posteriormente, eram técnicas ainda inconsistentes, pois não ofereciam a mesma nitidez do daguerreótipo (FABRIS, 1991, p. 12-14).

Já de acordo com Laura Flores, as técnicas de Talbot e Bayard, apesar de não gozarem do mesmo sucesso do daguerreótipo, foram as primeiras de caráter artístico, justamente por conta de sua menor capacidade mimética. Se no campo da técnica a pouca fidelidade do registro era tomada como demérito, no campo da arte tal característica poderia até mesmo ser considerada como vantagem. Se no Renascimento arte e ciência eram conceitos inseparáveis, no século 19 tornaram-se opostos: a arte estava para o subjetivo e pessoal, como poderiam ser caracterizadas as técnicas imperfeitas de Talbot e Bayard, ao passo que a ciência estava para a objetividade e a exatidão, assim como o daguerreótipo¹¹ (FLORES, 2011, p. 153-154). A autora ressalta que esses 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). Nessa dissertação irei nomear este tipo de registro como **fotografia tradicional**.

Laura Flores afirma ainda que, além da nitidez e exatidão, o grau de automatismo da câmera também seria um parâmetro significativo para esse tipo específico de fotografia. Quanto mais automática é a câmera, menos determinante é a ação do fotógrafo, garantindo a tal objetividade pretensamente inerente ao automatismo. A objetividade, por sua vez, seria associada à transparência, materializada na obsessão pela qualidade óptica das lentes. Flores, inclusive, chama atenção para o fato de serem chamadas justamente de *objetivas*. Segundo a

¹¹ Apesar das diferenças estéticas existentes entre ambas os processos, é difícil afirmar categoricamente que os fotógrafos da época escolhiam um ou outro buscando intencionalmente atributos científicos ou artísticos, seria uma leitura anacrônica. Até porque são processos que surgiram e foram disponibilizados em países diferentes e de forma diferente, não necessariamente eram acessíveis ao mesmo tempo para que o usuário escolhesse. Essa categorização que Laura Flores faz foi muito importante no início dessa pesquisa para disparar reflexões relacionadas ao que chamei de *fotografia tradicional* e *estética da precariedade*, bem como definir os conceitos utilizados nessa pesquisa. Agora, quase dois anos depois, parece-me um pouco insuficiente essa caracterização binária dos processos como artísticos ou científicos, subjetivos ou objetivos, mas retirar essa parte incorreria na omissão de parte do processo e quebra no fluxo de pensamento que resultou nessa dissertação.

pesquisadora mexicana, quanto melhor, e mais facilmente, uma câmera for capaz de reproduzir esses atributos tradicionais, maior seria sua qualidade. Ao adotar as categorias de *apolíneo* e *dionisíaco*, tais como propostas por Nietzsche, a fotografia tradicional seria classificada como aquela que preza por valores relacionados ao controle, perfeição, racionalismo, objetividade e cientificidade (FLORES, 2011, p. 112-113).

O fotógrafo alemão Andreas Müller-Pohle também discorre sobre o automatismo almejado pela fotografia tradicional. O autor afirma que a câmera é programada e codificada para seguir um certo tipo de convenção. Os resultados imperfeitos, que subvertem essas convenções, na maior parte das vezes não são consequências de falhas do aparelho, mas se apresentam como erros do fotógrafo. Apenas a supressão deste sujeito seria capaz de garantir o rigor adequado do processo, ou pelo menos a possibilidade de delegar à câmera as tarefas mais relevantes. Ao ser humano caberia apenas a escolha entre as opções existentes, pré-programadas na câmera (MÜLLER-POHLE, 1979). Portanto, no âmbito da fotografia tradicional, onde não há espaço para imperfeições, a presença do ser humano seria um distúrbio devido à sua natureza inerentemente falível.

A busca por satisfazer cada vez mais as demandas por fidelidade, expostas por Flores e Müller-Pohle, impulsiona incessantemente o desenvolvimento de novas tecnologias. Com o surgimento da fotografia digital, a possibilidade de controlar minuciosamente cada parte do processo fotográfico passou a ser acessível ao usuário comum. Não seria exagero afirmar que, atualmente, as decisões de compra de câmeras são baseadas em critérios como a quantidade de megapixels, a dimensão do sensor, a quantidade de pontos de foco existentes para otimizar o processo de focalização automática ou ainda o tipo de processador de imagem utilizado por cada marca. Muitos modelos, até mesmo os amadores, já permitem que o balanço do branco seja configurado de acordo com valores específicos de kelvins que o usuário escolher. A velocidade do obturador e a abertura do diafragma são medidas por 1/3 de EV, oferecendo uma gama de opções muito maior do que

as câmeras mais antigas¹². O acaso parece cada vez menos ter espaço no fazer fotográfico tradicional, que se tornou extremamente asséptico e controlado.

Na contramão da corrida tecnológica empreendida pela indústria fotográfica estão as câmeras de baixa fidelidade, de funcionamento simples, que oferecem registros fotográficos não tão fiéis nem tão exatos. Elas apresentam características, que no âmbito da fotografia tradicional seriam consideradas falhas, tais como foco suave, manchas devido a vazamento de luz, baixa fidelidade na reprodução das cores e outras imprecisões, provenientes da precariedade das matérias-primas com as quais são fabricadas (como as *toy cameras* e câmeras artesanais, por exemplo) ou de um processamento químico, que prioriza a rapidez e mobilidade à perfeição técnica (como a fotografia instantânea). Essa estética peculiar, que nesta dissertação será tratada como **estética da precariedade**, contempla valores que Laura Flores associa ao dionísio: subjetividade, organicidade e carência de lógica e racionalidade (FLORES, 2011, p. 110). Tais valores seguem na direção oposta à da fotografia tradicional, como uma reação ao excesso de nitidez e clareza, resultando em imagens menos precisas, menos detalhadas, mais ambíguas, nas quais nem sempre fica claro qual é o referente.

Retomando as reflexões de Arlindo Machado, citadas no início desse capítulo, os recursos e expedientes que permitem que o ser humano expresse suas ideias e criações estéticas estão relacionados a um contexto sociocultural, político e econômico específico e fomentam mudanças estéticas (MACHADO, 1993, p. 11-12). Flusser também denuncia a premência de uma melhor compreensão do aparelho, de suas possibilidades de sintaxe e de sua relação com o fotógrafo, já que as pesquisas relacionados à fotografia concentram esforços no estudo e análise dos sujeitos produtores e receptores de imagens.

Ora, a nova superficialidade desiste da tarefa de elucidar a pretidão das caixas; ela relega, com leve desprezo, a tarefa aos físicos e técnicos que inventaram e fabricaram os aparelhos. A nova superficialidade se interessa pelo input e pelo output das caixas pretas, se interessa pela intenção dos imaginadores ao apertarem as

¹² Em lentes mais antigas, as escalas são graduadas em passos de exposição (+/-1EV), mas nas máquinas e lentes modernas, a escala mais comum é a de terços, com graduações a cada 1/3EV. Mais informações: TRIGO, Marco. **f-stop: o que é e para que serve?**, 2013. Disponível em: <<https://www.blissandhellfire.com/2013/12/24/f-stop-o-que-e-e-para-que-serve/>>. Acesso em: 02 mar 2016.

teclas e por minha própria experiência ao receber as imagens. (FLUSSER, 2009, p. 43).

Diante da imprescindibilidade de tal reflexão, o que estou sugerindo nesta dissertação é mudar o enfoque do produto final para seus meios de produção, de forma a compreender a relação desses meios - e consequentemente sua interferência - com a criação artística, especificamente no que se refere à estética da precariedade. No próximo item serão apresentadas detalhadamente as câmeras de baixa fidelidade e as possibilidades que oferecem para a produção fotográfica, para melhor compreender a emergência e popularização desse tipo de equipamento.

1.1 As câmeras de baixa fidelidade: apresentação, histórico e definição

O termo baixa fidelidade vem do inglês *low-fidelity*, e se contrapõe ao *high-fidelity*, sendo ambos comumente utilizados na área de gravação e reprodução sonora. *High-fidelity* (ou apenas *hi-fi*) refere-se à gravação e/ou reprodução sonora de alta qualidade, o mais próximo possível do som original produzido em estúdio ou salas de concerto, apresentando o mínimo de ruídos, distorções e outras falhas. Ao contrário desse, *low-fidelity* (também conhecido como *lo-fi*) significa a gravação e/ou reprodução sonora produzida com equipamentos de baixa qualidade, apresentando falhas técnicas, ruídos, distorções e frequência de resposta limitada, entre outros defeitos.

Segundo o especialista em música alternativa Anthony Carew, do site *About Entertainment*, o termo *lo-fi* acabou popularizando-se como um gênero musical no fim da década de 1980, por conta do crescente número de bandas e artistas inspirados no *punk-rock*, que, por estarem fora do mercado musical, não tinham recursos financeiros para gravar seus álbuns e recorriam a equipamentos baratos, mas limitados tecnicamente. Com o tempo, o *lo-fi* tornou-se não apenas o resultado sonoro de uma limitação orçamentária, mas uma extensão do espírito *punk* de contra-cultura, DIY e independência do mainstream musical¹³ (CAREW). O conceito de *lo-fi* foi ampliado para outras áreas, mantendo o mesmo sentido inicial. Assim estabeleceu-se a ideia de fotografia *lo-fi*, em referência à baixa qualidade do processo fotográfico, que resulta em imagens sem grande definição, com diversas falhas e ruídos. Como o gênero musical, a cultura da fotografia *lo-fi*, ou *fotografia de baixa fidelidade*, como será usado nessa dissertação, define-se menos por limitação financeira do que por escolha estética.

É difícil estabelecer uma data precisa de quando o termo *lo-fi* passou a se referir também à fotografia. A literatura acadêmica sobre o assunto é escassa. Com objetivo de estabelecer as diferentes tipologias de câmeras para uso nesta dissertação, nos próximos sub-itens serão analisadas separadamente as câmeras fotográficas que considero como precursoras da fotografia de baixa fidelidade: as

¹³ DIY é uma abreviação para "do it yourself", faça você mesmo. É a cultura de construir, modificar, fazer ou consertar algo sozinho, sem ajuda profissional.

toy cameras (câmeras de plástico), as câmeras instantâneas (como as câmeras Polaroids, por exemplo) e as câmeras artesanais (câmeras não industrializadas, construídas artesanalmente pelo próprio fotógrafo, como a câmera estenopeica).

1.1.1 As toy cameras

O ex-curador da coleção de tecnologia da *George Eastman House International Museum of Photography and Film*, Philip L. Condax, afirma que quando as primeiras câmeras fotográficas tornaram-se disponíveis para o público, no século 19, elas não eram completamente confiáveis e a produção de imagens ainda requeria grande esforço e conhecimento. Como os esforços dos produtores das câmeras estavam mais concentrados em garantir que elas fossem funcionais e produzissem imagens do que em criar inovações estéticas em seu design, as primeiras câmeras eram grandes e com formato simples de caixote. O uso de superfícies sensíveis cobertas com emulsões úmidas, que precisavam ser preparadas quimicamente pouco tempo antes da exposição, e reveladas logo depois, não deixava muito espaço para inovações, já que o suporte precisava ser posicionado e retirado com rapidez e praticidade. Segundo Condax, o desenvolvimento das técnicas fotográficas, mais especificamente o surgimento dos suportes com emulsões secas a base de gelatina no final da década de 1870, propiciou maior liberdade de criação e mudanças no design básico usado nas câmeras até aquele momento, pois permitiam que ela fosse pré-carregada e que a superfície sensível fosse revelada algum tempo após a exposição. Isso possibilitou o surgimento de novos modelos de câmeras, cujos formatos em nada se relacionavam com a função de tirar fotos, tais como relógios, livros, armas, bengalas, entre outros. Tais formatos tanto podiam ser simples extravagâncias, como soluções visando atender funções específicas, como vigilância e espionagem. Condax avalia que, apesar da inovação na aparência, essas câmeras eram, em geral, medíocres em relação ao funcionamento, além de serem caras. Eram mais uma demonstração do que era possível ser feito, em termos de desenvolvimento tecnológico, do que equipamentos fotográficos práticos e operacionais. No fim do século 19 a produção das câmeras com design extravagantes já havia praticamente acabado (CONDAX, 1991, p. 53).

O atual curador da coleção de tecnologia da *George Eastman House International Museum of Photography and Film*, Todd Gustavson, conta a história do lançamento da câmera Brownie, da Kodak, em 1900. Segundo ele, a Brownie foi uma criação do projetista de câmeras Frank Brownell, com intuito de satisfazer a aspiração de George Eastman de que a câmera fotográfica fosse barata e simples de usar, de forma que toda família tivesse uma. O nome Brownie havia sido apropriado dos personagens infantis do ilustrador canadense Palmer Cox, chamados de "Os Brownies", populares na cultura americana da época. As propagandas da nova criação da Kodak frequentemente recorriam aos personagens dos quais emprestara o nome (**Figura 1, p. 69**), ou retratavam crianças usando a câmera (**Figura 2, p. 69**), sempre enfatizando a facilidade de uso e explicitando o público que almejava atingir. Segundo o autor, buscar o público infantil era uma jogada de *marketing*, porque atraídas pelas propagandas, as crianças pediriam o produto para seus pais. Ao serem cativados pela nova atividade, a tendência seria comprarem câmeras cada vez mais aprimoradas durante a vida adulta, mantendo-se clientes da empresa. E os pais, ao verem os resultados da nova atividade dos filhos, acabariam também interessados. Além do baixo custo e da facilidade de uso da câmera, que atraíam o público leigo, Gustavson atribui a aumento de popularidade da Brownie ao *marketing* inovador da Kodak, que imprimia propagandas em revistas populares, ao invés de visar apenas revistas especializadas (GUSTAVSON, 2009, p. 140-141). De acordo como Christopher Salyers e Buzz Poole, o primeiro modelo, a No 1 Kodak Brownie, custava \$ 1 USD e vendeu mais de 150 mil unidades apenas no primeiro ano, mais do que a empresa esperava. A Brownie trouxe consigo uma revolução no fazer fotográfico: se antes era uma atividade cara, que exigia paciência e conhecimento técnico para ser realizada, a partir de então qualquer pessoa poderia fotografar¹⁴ (SALYERS; POOLE, 2014, p. 8).

A partir da década de 1930, de acordo com Condax, o crescente uso do plástico como matéria-prima industrial afetou diretamente a construção das

¹⁴ "You press the button, we do the rest" (Você aperta o botão, nós fazemos o resto) foi o famoso slogan cunhado por George Eastman para ilustrar a facilidade de uso das câmeras Kodak. Além das crianças, diversas propagandas da Kodak mostravam mulheres fotografando em diferentes situações, visando demonstrar que as câmeras eram tão simples que até crianças e mulheres eram capazes de manejá-las. Cf. AQUINO, 2014.

câmeras, que então poderiam ser produzidas em massa por um custo muito menor. A Brownie, antes feita de papelão e couro sintético, passou a ser produzida de baquelite, em 1934¹⁵. A nova matéria-prima, além de ser maleável, podendo ser moldada praticamente em quaisquer formatos, após a 2ª Guerra Mundial passou a ser produzida também em cores, fato que estimulou inovações no design das câmeras (CONDAX, 1991, p. 53-56). Salyers e Poole observam que outra mudança relevante na indústria fotográfica foi o lançamento da linha Instamatic pela Kodak, em 1963. A nova linha era voltada para o público amador e contava com uma inovação em termos de filme fotográfico. As câmeras usavam o filme 126, muito mais fácil de carregar e descarregar, que contribuiria para a construção de câmeras mais simples e mais baratas¹⁶ (SALYERS; POOLE, 2014, p. 14). Aliado às condições favoráveis citadas acima, os autores mencionam o crescente aumento da popularidade da fotografia na primeira metade do século 20, como incentivo a inúmeras empresas, que até então nada tinham a ver com fotografia, a se interessarem pela fabricação de câmeras fotográficas de baixo custo para promover suas marcas, as chamadas *toy cameras*. A construção de câmeras com designs extravagantes, prática que havia caído em desuso entre o fim do século 19 e início do século 20, foi retomada meio século depois, aproveitando-se de formatos populares na época, como mascotes corporativos, personagens de desenhos animados ou pertencentes ao universo infantil. Segundo Salyers e Poole, o apelo de criatividade e diversão que as câmeras coloridas e incomuns faziam ao imaginário popular, assim como a facilidade de uso - em contraponto a um tempo não tão distante em que a fotografia era um processo caro, lento e que exigia conhecimentos técnicos especializados - minimizava o fato de que eram, primordialmente, a base de estratégias de *marketing* para venda de produtos (SALYERS; POOLE, 2014, p. 9-10).

¹⁵ A baquelite é uma resina, sendo considerada o primeiro plástico feito de forma completamente sintética. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Bakelite>>. Acesso em: 01 jul 2015.

¹⁶ O filme 126 vinha em um cartucho fechado, que, ao ser inserido na câmera, já estava pronto para ser exposto, sem as complicações usuais de prender a ponta do filme no carretel e garantir que o mesmo está avançando corretamente ou mesmo rebobinar o filme após terminado. Como o cartucho dessa assimétrico, não era possível encaixá-lo na câmera incorretamente. Mesmo se o cartucho fosse retirado da câmera antes do fim, apenas a pose corrente seria perdida, pois o resto do filme estava protegido dentro do cartucho. Disponível em: <http://camerapedia.wikia.com/wiki/126_film>. Acesso em: 01 jul 2015.

De acordo com Salyers e Poole, uma das primeiras *toy cameras* criadas para a promoção de marcas surgiu em 1971, fabricada a partir do personagem Charlie the Tuna, mascote da StarKist, empresa do ramo de atum enlatado e derivados, que podia ser adquirida por \$ 4,95 USD mais três rótulos de produtos StarKist (**Figura 3, p. 69**). O famoso personagem da Disney, o rato Mickey, também foi usado por várias empresas para fabricação de câmeras, e, em 1971 deu origem à câmera Mick-A-Matic (**Figura 4, p. 69**), no formato da cabeça do personagem: a lente ficava na ponta do nariz e o disparador era sua orelha direita (SALYERS; POOLE, 2014, p. 20-22). Outras empresas utilizaram-se da mesma tática: Nintendo, Kraft, Walt Disney, Kellogs, McDonalds, Nestlé, entre outros. A categoria específica de *toy cameras*, voltada para a promoção de empresas, que geralmente apresenta formatos de personagens infantis, desenhos animados, produtos ou marcas empresariais, serão tratadas nesta dissertação por *novelty cameras*, nomenclatura usada tanto por Gustavson (2009, p. 162) quando por Salyers e Poole (2014, p. 19). Alguns exemplos de *novelty cameras* e as imagens produzidas por elas podem ser conferidos nas **Figuras 5, 6, 7 e 8, (p. 70)**.

Como o termo *toy camera* acabou sendo usado indiscriminadamente para classificar qualquer câmera com design extravagante, tomarei a explicação de Salyers e Poole como base para estabelecer uma definição pertinente à essa pesquisa, acrescentando características que acredito serem fundamentais para uma melhor compreensão do conceito (SALYERS; POOLE, 2014, p. 13).

As *toy cameras* são câmeras simples, de baixo custo, fabricadas com matérias-primas de baixa qualidade, em geral plástico, de funcionamento extremamente simples no estilo “apontar e disparar”. O obturador, na maioria das vezes, tem apenas uma velocidade, o foco é fixo ou oferece opções limitadas, assim como as opções de abertura do diafragma, que se restringem na maior parte das vezes a duas ou três. O visor é impreciso, o que gera uma disparidade considerável entre a cena que se vê através dele e a que é realmente fotografada. O mecanismo de avanço do filme é manual, quase rudimentar, o que pode originar, eventualmente, sobreposições não previstas entre as exposições. Em virtude da precariedade do mecanismo como um todo, as *toy cameras* têm funcionamento imprevisível e produzem imagens com características consideradas

tradicionalmente como defeitos técnicos: manchas de luz, ruídos e aberrações ópticas, vinhetas; foco suave, entre outros¹⁷.

David Featherstone, organizador da exposição *The Diana Show*, ocorrida em 1979 nos EUA, primeira exposição a exibir apenas fotografias realizadas com uma *toy camera* - no caso a Diana, que será apresentada mais adiante - descreve o mecanismo do aparelho em questão. O autor afirma que “Um dos aspectos mais agradáveis da operação da câmera é aural”¹⁸, já que o disparador é barulhento e o mecanismo destinado a avançar o filme faz um barulho distinto, quase burlesco, devido à sua estrutura em plástico. Não raro era necessário testar diversas câmeras antes de encontrar uma em que o disparador funcionasse a contento. Para Featherstone, o maior problema, na verdade, eram os vazamentos de luz, que costumavam exigir reforço no vedamento do corpo da câmera com fita isolante. As lentes de plástico provocavam aberrações esféricas, distorções de cor, e, além de limitar a tonalidade dos meios tons de cinza nos filmes preto e branco, produziam efeito mais acentuado ainda nos filmes coloridos, registrando as imagens com cores surpreendentes. Apesar da rudimentaridade, a lente até permitia um ajuste de foco por zonas, mas oferecia poucas opções, o que dificultava um ajuste fino (FEATHERSTONE, 1980, p. 7).

A falta de refinamento técnico das *toy cameras* permite uma grande espontaneidade e despreocupação no ato de fotografar, já que não oferecem muitos parâmetros a serem alterados. O fotógrafo britânico Chris Gatum afirma que para fotografar com uma *toy camera* é necessário abrir mão do controle e aceitar completamente os acidentes que aparecerão nos resultados (GATCUM, 2012, p. 9). Devido à pouca qualidade das matérias-primas, fatores externos à vontade do fotógrafo participam, inevitavelmente, da produção fotográfica, deixando as mais diversas marcas da precariedade do aparelho impressas nas imagens. O fato é que essas falhas afastam as imagens do registro objetivo, conferindo um caráter mais ambíguo, impreciso e, eventualmente, até abstrato. Segundo o artista e curador americano Robert Hirsch, as *toy cameras* questionam

¹⁷ A vinheta é um efeito visual causado por algumas lentes fotográficas, identificado pelo escurecimento e perda de nitidez na periferia da imagem.

¹⁸ One of the more pleasing aspects of the camera's operation is aural (FEATHERSTONE, 1980, p. 7).

axiomas da fotografia que fazem uma imagem ser considerada boa, como a nitidez, o detalhamento e a variedade tonal, ao mesmo tempo em que desafiam os fotógrafos a pensar no que realmente constituem os elementos essenciais de uma imagem, afora a técnica e a câmera. Como são câmeras simples, sem possibilidades de ajustes, de certa forma elas resgatam a tradição dadaísta do acaso e da surpresa (HIRSCH, 2009, p. 172).

No lado oriental do globo surgiu outra categoria de *toy camera*, com trajetória distinta das *novelty cameras*, mas que trazia características muito similares. Esse outro tipo de câmera não tinha como propósito promover empresas e marcas específicas, mas também surgiu no bojo do barateamento provocado pelo uso do plástico, conjuntura aproveitada por algumas empresas para a produção de câmeras baratas e acessíveis. Os modelos mais bem sucedidos nesse segmento foram a Diana e a Holga, que, apesar de não terem o design extravagante das *novelty cameras* - tinham o formato tradicional de caixa retangular com lente -, compartilhavam de suas principais características, como a simplicidade de funcionamento e a precariedade do mecanismo.

De acordo com Salyers e Poole, em Hong Kong, no início da década de 1960, a empresa Great Wall Plastics Factory lançou a Diana (**Figura 9, p. 71**), feita inteiramente de plástico, extremamente leve e barata e que usava filme 120¹⁹. A câmera era bastante limitada tecnicamente, apresentando apenas uma velocidade, três opções de abertura e foco manual, e produzia imagens com as mesmas características peculiares citadas acima. Os autores afirmam que a Diana era exportada para o Estados Unidos e vendida por menos de \$ 1 USD a unidade. Devido ao baixo preço, seu sucesso foi tamanho que o mercado chinês passou a vender imitações da câmera com diversos nomes diferentes (SALYERS; POOLE, 2014, p. 12).

A Diana rapidamente caiu nas graças de fotógrafos que procuravam alternativas experimentais à fotografia tradicional, como a norte-americana Nancy Rexroth, que, de acordo com Salyers e Poole, descobriu a câmera durante uma aula

¹⁹ O filme 120 vinha enrolado em uma bobina de plástico, e poderia ser usado em 12 exposições de 6x6cm ou 16 exposições de 4,5x6cm. Disponível em: <http://camerapedia.wikia.com/wiki/120_film>. Acesso em: 21 ago 2015.

de fotografia na Universidade de Ohio, em 1969. Com a Diana, Rexroth fotografou a série “Iowa”, que em 1971 participou da primeira grande exibição de fotografias feitas com essa câmera, organizada pela Galeria Corcoran, em Washington DC, EUA. Em 1977, a série foi transformada em livro, e de acordo com os autores, foi a primeira monografia realizada sobre imagens feitas com uma *toy camera*^{20 21} (SALYERS; POOLE, 2014, p. 12). Rexroth é considerada pioneira da fotografia de baixa fidelidade, e atualmente três fotografias de sua autoria fazem parte do acervo do MoMA (**Figura 10, p. 71**).

Em 1979, a galeria da instituição *The Friends of Photography*, realizou a mostra *The Diana Show*²². David Featherstone, na época executivo associado da instituição, afirma que mais de cem pessoas submeteram portfólios para participação, e a seleção final ficou a cargo de um júri. A exposição resultou no catálogo *The Diana Show: Pictures Through A Plastic Lens*, que trazia o primeiro grande artigo sobre *toy cameras*, escrito por Featherstone, em 1980.

Na década de 1970, a Universal Electronics Industries, de Hong Kong, entra no mercado das *toy cameras*. A jornalista Manami Okazaki narra a trajetória da empresa em um artigo para o periódico norte-americano *The Wall Street Journal*. Segundo ela, T. M. Lee, ex-funcionário da Yashica, juntou-se a seus irmãos para abrir o próprio negócio de capacitores eletrônicos para rádios, no início da década de 1970. Ao perceber que já havia vários fabricantes do mesmo produto no mercado, eles resolveram mudar o foco de sua produção e passaram a fabricar *flashes* externos para câmeras fotográficas, ramo da indústria ainda pouco explorado na época. A mudança deu certo, e passaram a vender o produto não apenas para o comércio local, mas também para outros países. A autora afirma que o sucesso foi tanto que a fabricante belga de produtos fotográficos AGFA passou a produzir com

²⁰ Optei pela tradução literal da expressão *monograph of images*, usada por Salyers e Poole (2014, p. 12).

²¹ REXROTH, Nancy. **Iowa**. Violet Press, 1977.

²² A instituição *The Friends of Photography* foi fundada em 1967 por Ansel Adams, Brett Weston, Beaumont e Nancy Newhall e outros amigos do grupo, na cidade de Carmel, estado da Califórnia, EUA. Em 1989 a instituição mudou-se para a cidade de São Francisco, CA, EUA, e em outubro de 2001 foi fechada. Fonte: Revista *Afterimage*, Vol. 29, No. 3, 2001. Disponível em: <<https://www.questia.com/library/journal/1G1-80757493/the-friends-of-photography-closes-news>>. Acesso em: 30 jun 2015.

eles um modelo de *flash* da marca. Por dez anos a empresa foi bem sucedida, até o fim da década de 1970, quando a japonesa Konica lançou uma câmera fotográfica com *flash* embutido, levando as vendas da Universal Electronics Industries a declinar rapidamente. Novamente o negócio de T. M. Lee encontrou-se numa situação delicada, e, de acordo com Okazaki, resolveram então fabricar câmeras fotográficas. Como não tinham nenhuma expertise para construir equipamentos de alta precisão, decidiram fabricar câmeras simples e baratas, visando o mercado amador. Assim, em 1981, surge a Holga (**Figura 11, p. 71**), que usava filme 120, destinada inicialmente à população da China que não tinha condições financeiras para comprar uma câmera convencional.

Conforme relato de Okazaki, a decisão de fabricar câmeras que usassem filme 120 deu-se por dois motivos: primeiro porque o mecanismo desse filme era mais simples do que o de 35mm; segundo porque o filme 120 era produzido por empresas chinesas, o que o tornava mais acessível aos usuários. A decisão acabou sendo um fracasso. Salyers e Poole contam que a abertura econômica da China, iniciada no fim da década de 1970, permitiu a entrada de produtos estrangeiros no país, e o mercado, visado pela empresa de T. M. Lee, passou a interessar-se por filmes 35mm, que tinham começado a se popularizar no resto do mundo. Okazaki afirma que a Holga não conseguiu conquistar o mercado chinês, e a Universal Electronics Industries foi obrigada a expandir suas vendas para outros países para sobreviver (OKAZAKI, 2014; SALYERS; BUZZ, 2014, p. 108). Dessa forma, a Holga foi encontrar seu nicho de mercado nos EUA, onde as vendas rapidamente atingiram a marca de 10 mil unidades por ano (SALYERS; POOLE, 2014, p. 13).

Como a Diana e as outras *toy cameras*, a Holga apresentava os mesmos defeitos relacionados a matéria-prima de baixa qualidade, e produzia imagens com as mesmas características peculiares. Artistas e fotógrafos profissionais tornaram-se adeptos da câmera de T. M. Lee. Em entrevista a Salyers e Poole, o criador da Holga conta que se deu conta do sucesso de seu produto nesse novo nicho de mercado quando ficou sabendo do prêmio recebido pelo fotojornalista americano David Burnett, que havia usado uma câmera da marca para fotografar a campanha do político norte-americano Al Gore, em 2000 (SALYERS; POOLE, 2014, p. 108). Uma de suas fotos ganhou o primeiro prêmio do concurso “Eyes of History”, da

White House News Photographers' Association (**Figura 12, p. 71**). O sucesso nas vendas das *toy cameras*, no entanto, não durou muito tempo. Em 1972 a Kodak lançou o filme 110, uma versão mais compacta do filme 126, que viabilizou a produção de novos modelos de câmeras amadoras de baixo custo, ainda menores e mais baratas. De acordo com Salyers e Poole, a produção das *toy cameras* veio a declinar na virada dos anos 1980, devido à popularização e ao barateamento das câmeras 35mm amadoras e também devido à popularização dos modelos descartáveis, que nesse período dominaram o mercado da fotografia simples, barata e imediata (SALYERS; POOLE, 2014, p. 14). Mesmo assim, até pelo menos meados dos anos 2000, as empresas continuaram fabricando câmeras promocionais. Em 2005, por exemplo, a revista *National Geographic* lançou uma câmera binóculo (**Figura 5, p. 70**), como estratégia para incentivar as crianças a fotografarem a natureza, e eventualmente virem a se interessar pela revista, muito conhecida por suas fotografias icônicas (SALYERS; POOLE, 2014, p. 78).

A *Great Wall Plastics Factory* acabou encerrando a produção da câmera Diana em meados da década de 1970, mas a câmera Holga continuou sendo produzida, e, segundo entrevista de T. M. Lee a Okazaki, houve um pico nas vendas entre 2006 e 2007. Nos últimos anos, no entanto, as vendas não foram tão grandes como na época de seu lançamento devido ao preço de compra e de processamento dos filmes 120. O alto custo de fotografar com filme levou a fábrica de T. M. Lee a fabricar filtros e lentes para câmeras digitais e iPhones, já que os fotógrafos ainda buscavam criar o *look* Holga, mas estão preferindo não gastar mais tanto dinheiro com o processo fotográfico analógico (OKAZAKI, 2011). Em dezembro de 2015, a empresa americana *Freestyle Photographic Services*, distribuidora oficial da Holga nos EUA, anunciou que a empresa responsável pela fabricação do equipamento havia parado de produzi-lo, e, de acordo com informações fornecidas por um representante, todas as ferramentas utilizadas para sua fabricação haviam sido descartadas, impossibilitando que outra empresa assumisse a marca. Era chegado o fim de uma era.

Não abordar a lomografia quando se fala de *toy cameras* seria uma grande omissão, afinal ela existe, em grande medida, apenas em função destas. A lomografia é um movimento fotográfico nascido no início da década de 1990,

encabeçado pela empresa austríaca *Lomographic Society International* (LSI), que estimula a fotografia analógica e experimental. O movimento preconiza o uso de câmeras de baixa fidelidade, como as *toy cameras*, além de insumos e processos técnicos em condições adversas às empregadas na fotografia tradicional, como filmes fora da validade, processos de revelação experimentais - revelação de filme positivo em químicos de filme negativo, por exemplo -, banhos de produtos químicos antes da revelação, tudo isso com a intenção de propositadamente criar manchas, ruídos ou alterar a coloração. Além da experimentação estética, a lomografia defende práticas fotográficas não habituais, como fotografar de maneira aleatória, sem olhar no visor, enfim, fotografar de forma despreocupada, sem levar em conta a configuração técnica ideal, nem buscar uma imagem idealizada de antemão.

A trajetória da lomografia e da empresa responsável é descrita no livro “Lomo Life: The Future is Analog” (2013), lançado pela própria LSI²³. Ambas têm seu nome baseado na câmera fotográfica que inspirou sua criação, a Lomo Kompakt Automat (LC-A), criada em 1983 pela empresa russa LOMO PLC, situada em São Petesburgo, Rússia. De acordo com a LSI, a LOMO PLC, especializada em produtos ópticos e equipamentos para o exército soviético, passou a fabricar a câmera LC-A por ordem do Ministério da Defesa e da Indústria, coordenador da empresa. A ideia veio do general Igor Petrowitsch Kornitzky, braço direito do ministro, que, em viagem ao Japão, havia se interessado pela câmera japonesa Cosina CX-2, por conta da qualidade de suas lentes, alta sensibilidade e robustez. Visando criar um produto acessível à população soviética, o Ministério ordenou que a LOMO PLC iniciasse a fabricação de uma versão soviética da câmera japonesa. O diferencial da cópia era o uso de matéria-prima mais barata, até para a lente, resultando em um produto de qualidade inferior à Cosina CX-2 (**Figura 13, p. 72**). Em 1984 a câmera entra em produção e vira um sucesso. Sua popularidade aumenta e as vendas espalham-se pelos países comunistas, conquistando o mercado de câmeras compactas de baixo custo. Naquele momento, por conta da Guerra Fria, as vendas estavam restritas aos países comunistas e o Ocidente não tinha acesso ao produto. Segundo a LSI, após o fim da Guerra Fria, em 1991, um

²³ LSI é acrônimo para Lomography Society International. A empresa assina seus produtos e publicações apenas como Lomography.

grupo de estudantes austríacos em passagem pela República Checa entrou em contato com a LC-A, e foi surpreendido pelas imagens produzidas por ela (**Figura 14, p. 72**). As fotos, além de terem características parecidas com as imagens produzidas pelas *toy cameras* - ruídos, foco suave e vinhetas nas bordas -, também apresentavam cores vívidas e saturadas devido às baratas lentes soviéticas Minitar (LOMOGRAPHY, 2013b, p. 15-16). Em 1992, o grupo de estudantes funda, então, a *Lomographic Society International*, em Viena, Áustria. De acordo com informações disponíveis no site da própria empresa, a LSI começou revendendo as câmeras LC-A que importavam da Rússia. A câmera logo se populariza entre os entusiastas da fotografia experimental, o movimento começa a se popularizar e no mesmo ano a LSI lança o Manifesto Lomográfico, no qual constam as 10 Regras de Ouro, citadas anteriormente.²⁴

O jornalista Adam Blenford, em artigo publicado no periódico inglês BBC News, afirma que em 1995 surgiu o primeiro grande contratempo nas vendas da LC-A: a LOMO PLC interrompeu a produção das câmeras, em função de problemas com o pagamento de impostos. Os donos da LSI, interessados na continuidade do funcionamento da empresa, conseguiram uma reunião com o então vice-prefeito de São Petersburgo e atual presidente da Rússia, Vladimir Putin, que autorizou a redução de impostos para que a fábrica continuasse funcionando (BLENFORD, 2007). De acordo com a LSI, após esse incidente a LOMO PLC manteve a produção das câmeras até 2005, e depois de novas negociações entre as empresas, a produção da LC-A passou a ser feita na China, com o novo nome de LC-A+ (LOMOGRAPHY, 2013a, p. 12). A LSI continua crescendo no mundo da fotografia analógica experimental e atualmente, além de criar câmeras próprias nos moldes das *toy cameras*, também revende equipamentos de baixa fidelidade de outros fabricantes, como a Diana. Apesar de não ser mais fabricada pela empresa original, a câmera foi ressuscitada e passou a ser produzida pela própria LSI em 2007, sob nome de Diana+ e Diana F+ (LOMOGRAPHY, 2013a, p. 14).

A produção contemporânea de *toy cameras*, encabeçada pela LSI, tem uma diferença importante se comparadas com a produção inicial das *novelty cameras* e

²⁴ Informações retiradas da seção “History of Lomography” do site da empresa. Disponível em: <<http://www.lomography.com/about/history>>. Acesso em: 01 jul 2015.

toy cameras nos de 1960 e 1970, apontada por Chris Gatum. As primeiras câmeras não foram criadas deliberadamente com intuito de produzir imagens com as falhas que caracterizam a fotografia de baixa fidelidade. Na segunda metade do século 20 já havia sistemas ópticos capazes de produzir registros fotográficos fiéis e precisos, mas seu preço era alto. Os defeitos gerados pelas primeiras *toy cameras* eram efeitos colaterais, consequência direta do uso dos materiais precários, usados com intuito de baratear o produto. Já nas *toy cameras* contemporâneas, desenvolvidas em um momento em que sistemas ópticos mais precisos já estão barateados, o resultado precário não é consequência de uma limitação técnica ou econômica, mas é uma intenção estética (GATCUM, 2012, p. 8).

Nos últimos tempos a relevância do movimento lomográfico no âmbito da fotografia experimental e amadora aumentou, a despeito do crescente desenvolvimento tecnológico das câmeras digitais. O portfólio de câmeras da LSI aumenta ano a ano, e, segundo a pesquisadora Ana Filipa Barbosa de Pena Machado, em 2011 a empresa vendeu por volta de 700 mil câmeras, 40% a mais que em 2010 (MACHADO, 2012, p. 69). O sucesso da empresa reflete-se também na expansão geográfica das lojas por diversos países. Em que pese o declínio da produção das *toy câmeras* nos anos 1980, o movimento lomográfico contribuiu para a retomada do interesse pela fotografia analógica, pelas *toy cameras* e para a popularização da fotografia de baixa fidelidade.

1.1.2 As câmeras instantâneas Polaroid

A primeira câmera instantânea Polaroid foi idealizada por Edwin Land (1909-1991). Land havia fundado a empresa *Polaroid Corporation* em 1937, com o intuito de produzir filtros polarizadores. Gustavson afirma que a motivação para a criação de uma câmera instantânea veio da filha de Land, que perguntou a ele, após uma sessão de fotos, porque não era possível ver as fotos imediatamente. Assim surgiu, em fevereiro de 1947, a Land Camera Model 95 (**Figura 15, p. 73**) que produzia imagens de 8,2 por 10,8 cm em apenas 60 segundos (GUSTAVSON, 2009, p. 302).

O filme da Polaroid num primeiro momento vinha em rolo, e Gustavson descreve seu funcionamento seguinte forma: ao se puxar a ponta do filme, o movimento acionava um mecanismo de roletes, que simultaneamente juntava o papel de impressão ao negativo e espalhava o químico entre eles. Depois de cerca de 60 segundos dentro da câmera, o papel com a imagem revelada estava completamente processado e podia ser destacado do negativo. Com o desenvolvimento posterior da técnica, o filme em rolo foi substituído por filme em pacote, que tinha a vantagem de poder ser revelado fora da câmera, viabilizando a produção de imagens de forma sequencial (GUSTAVSON, 2009, p. 302).

A Land Camera Model 95 entrou em produção em 1948, e foi um sucesso imediato e, entre 1948 e 1953, foram vendidas 900 mil unidades (SALYERS; POOLE, 2014, p. 172). Gustavson retoma o uso do plástico na indústria fotográfica, que permitiu a produção de modelos mais baratos que \$ 89,75 USD, valor da Model 95 na época de seu lançamento. Mas o autor afirma que a revolução das câmeras Polaroids veio mesmo com o lançamento do modelo SX-70 em 1972, que chegou a ganhar capa da revista *Life*, sendo caracterizada como uma “câmera mágica” (**Figura 16, p. 73**). Quando fechada, ela parecia um estojo de metal e couro, apenas quando aberta tomava a forma de câmera fotográfica (**Figura 17, p. 73**). O novo modelo usava filmes em pacote, sendo que cada pacote vinha com bateria para o motor interno da câmera, para o sensor de exposição e o flash, o que garantia que a bateria não acabaria antes do filme ser finalizado. Quando o disparador era pressionado, quase imediatamente o motor da câmera fazia deslizar para fora a folha branca com a imagem ainda latente. Em um minuto a foto estava completamente revelada (GUSTAVSON, 2009, p. 306-307). Os fotógrafos profissionais tinham muita resistência ao novo produto, e consideravam que era uma atração apenas para os amadores, afirmam Salyers e Poole (2014, p. 172). A fotografia instantânea Polaroid tinha realmente suas limitações técnicas, produzindo imagens que encaixam-se no conceito de baixa fidelidade, caracterizadas pelo foco suave, cores esmaecidas, às vezes desbalanceadas, puxando para tons esverdeados ou magenta, mas que, assim como as imagens produzidas pelas *toy cameras*, recusavam a mimese fiel e exata do mundo físico.

A forma com que o filme da Polaroid era produzido permitia manipular a própria forma com que a imagem se formava. O professor e pesquisador norte-americano Raymond Hernández-Durán relata o caso do artista greco-americano Lucas Samaras, que entre 1973 e 1976, produziu uma série de Polaroids nas quais manipulava a própria substância química que viabilizava a revelação instantânea (HERNÁNDEZ-DURÁN, 1999, p. 48). A manipulação era possível devido ao filme instantâneo da SX-70, que não vinha mais em rolo, como inicialmente, mas em pacote. Gustavson explica que cada unidade do pacote de filme Polaroid consistia em uma emulsão líquida encapsulada entre duas camadas plásticas. Após o disparo, o motor da câmera, ao conduzir a folha com a imagem latente para fora, a espremia entre os roletes, estourando a cápsula com o químico e dando início ao processo de revelação (GUSTAVSON, 2009, p. 307). Hernández-Durán observa que, ao manipular este líquido, era possível alterar a revelação da imagem, desde que tal manipulação fosse feita rapidamente - em menos de um minuto, tempo de revelação da Polaroid -, antes da emulsão se solidificar e a imagem ser completamente revelada. O autor afirma que Samaras explorou essa possibilidade, usando um objeto pontiagudo para pressionar a superfície da fotografia recém-produzida, movimentando a emulsão dentro de seu invólucro e provocando distorções na imagem que ia se revelando (**Figura 18, p. 74**). O resultado distorcido distanciava-se da cena original, alterando e alargando a ideia de representação fotográfica (HERNÁNDEZ-DURÁN, 1999, p. 48).

A facilidade de manuseio e as possibilidades estéticas da câmera criada por Land foram exploradas por artistas como David Hockney²⁵, Robert Mapplethorpe²⁶ e Andy Warhol²⁷. Outro entusiasta da fotografia instantânea era Walker Evans (**Figura 19, p. 74**). Entre 1973 e 75, anos finais de sua vida, Evans ficou obcecado pela SX-70. Segundo o professor e pesquisador Peter Conrad, Evans transformou a precariedade da câmera em qualidades estéticas (CONRAD, 2010). Salyers e Poole corroboram esse entendimento, afirmando que o fotógrafo acreditava que as cenas

²⁵ http://www.hockneypictures.com/photos/photos_polaroids.php

²⁶ <http://www.mapplethorpe.org/store/polaroids-mapplethorpe/>

²⁷ http://www.taschen.com/pages/en/catalogue/photography/all/05790/facts.andy_warhol_polaroids.htm

que registrava com a Polaroid ficavam “[...] estranhamente aprimoradas pelas limitações técnicas da câmera” (SALYERS; POOLE, 2014, p. 10).

No Brasil, o paulista Cássio Vasconcellos foi um dos fotógrafos que trabalhou com a SX-70. Na série “Rostos”, de 1990, Vasconcellos usou fitas de vídeo e uma televisão para fazer retratos (**Figura 20, p. 74**). O vídeo era pausado bem no momento que um personagem piscava os olhos e para que as linhas típicas da transmissão televisiva não aparecessem, a foto era tirada fora de foco (BELÉM, 2010). A falta de foco aliada à luminosidade emanada da televisão e à variedade tonal desbalanceada típica da Polaroid resultava em uma névoa fantasmagórica que envolvia os retratos. Já na série “Noturnos São Paulo” (1998-2002), Vasconcellos utilizou a SX-70 para registrar paisagens compostas por elementos urbanos solitários da cidade de São Paulo. O desbalanceamento e saturação de cores, característico das Polaroids, é intensificado por lanternas e holofotes com filtros coloridos que iluminam parcialmente as cenas, único recurso técnico utilizado pelo fotógrafo (**Figuras 21, 22 e 23, p. 74-75**). Tal configuração causa estranhamento no observador. Apesar da cena retratada ser reconhecível, o fato das cores estarem completamente alteradas dificulta a primeira apreensão da imagem, ocasionando uma subversão do sentido. O que seria uma cena comum, transforma-se em algo insólito. O filósofo Nelson Brissac afirma que essa série é alicerçada em operações de deslocamento: construções, objetos, elementos inusitados que invadem abruptamente o primeiro plano, em enquadramentos incomuns, questionando a percepção primária que temos quando nos damos a tarefa de reconhecer os elementos de uma imagem. As tomadas de pontos de vistas irregulares também contribuem para esse deslocamento, os elementos cortados, o jogo de contraste, a textura, o vazio da noite tudo isso transforma a cidade que de dia conhecemos - e reconhecemos instantaneamente - em um mundo distópico, ou em “um universo intensamente plástico, estranhamente cenográfico” (BRISSAC, 2002, p. 14-16).

Se num primeiro momento a Polaroid foi adotada por diversos fotógrafos e artistas por conta da possibilidade de processar uma fotografia instantaneamente, algum tempo depois a estética decorrente da sua limitação técnica acabou tornando-se também um atrativo para a popularização do seu uso.

1.1.3 As câmeras fotográficas artesanais

Todo equipamento fotográfico não industrializado, construído pelo próprio usuário, será considerado nesta dissertação como sendo artesanal. Nessa categoria entram aqueles que têm como base os mais diversos materiais, desde utensílios caseiros ordinários, como latas de alumínio, elásticos de borracha e fita isolante, até refugos de equipamentos fotográficos industrializados fora de uso, que são reaproveitados em um novo contexto. O tipo de câmera artesanal de construção mais fácil é a câmera estenopeica, conhecida também por *pinhole*. É um modelo de funcionamento simples, baseado na *camera obscura*, sem uso de lentes para formação da imagem fotográfica. Para construir uma câmera como essa, além de não ser necessário ter conhecimento aprofundado sobre tecnologia fotográfica ou física óptica, utiliza-se materiais ordinários, relativamente baratos e fáceis de serem encontrados. Apesar de menos comuns, devido ao fato de exigirem conhecimento técnico mais aprofundado, existem também câmeras artesanais que usam lentes para a formação da imagem fotográfica. Alguns fotógrafos, artistas e entusiastas dedicam-se à construção desses equipamentos, produzindo até mesmo as objetivas. O propósito deste item não é apresentar um manual de construção de câmeras artesanais, mas sim analisar o seu conceito e, resumidamente, seu funcionamento, de modo a fornecer uma base para compreensão da estética da precariedade.²⁸

A formação de imagens através da passagem da luz por pequenas aberturas - imagem estenopeica - é um fenômeno comum na natureza (**Figura 24, p. 75**). Um exemplo simples é a formação de imagens do sol na sombra embaixo de árvores grandes e frondosas, devido aos raios solares que atravessam as pequenas fendas formadas pela sobreposição das folhagens. Essas brechas funcionam como o orifícios de uma câmara escura e projetam imagens no chão (**Figura 25, p. 75**). O fotógrafo e pesquisador Eric Renner afirma que o mais antigo registro conhecido da óptica de formação da imagem estenopeica data de 400 a.C., feito pelo filósofo chinês Mo-ti. De acordo com suas observações, ao passar por um pequeno orifício,

²⁸ Para informações mais detalhadas sobre a construção e funcionamento das câmeras estenopeicas, ver VILLAR, Maria Helena Saburido. **A fotografia estenopeica revisitada: desconstrução da homologia tradicional através das dimensões sócio-culturais da tecnologia**. 2008. 249 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: <http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/dissertacoes/2008/ppgte_dissertacao_260_2008.pdf>. Acesso em: 01 ago 2015.

os raios de luz comportam-se como flechas disparadas por um arco: o raio que entra pela parte de baixo do orifício aterrissa na parte de cima da imagem, e vice-versa, formando imagens invertidas. No Ocidente, Renner alega que o primeiro registro veio de Aristóteles, 330 a.C., tendo ele observado que, mesmo ao passar por orifícios quadriláteros, a imagem formada continuava sendo circular. Um dos primeiros usos do *pinhole* como instrumento de pesquisa, de acordo com Renner, deve-se ao físico e matemático egípcio Ibn Al-Haitham (965–1039 d.C.) e seu uso da técnica para examinar o percurso dos raios luminosos. O experimento do cientista egípcio consistia-se em posicionar diversas velas em uma sala escura, equipada com um orifício na parede oposta às velas. Do lado de fora da sala escura, em uma parede opaca posicionada em frente à abertura, ele observou a projeção das luzes provenientes da sala escura e constatou a existência de uma imagem separada para cada vela, conectadas por uma linha imaginária que passava exatamente através do orifício. Nos séculos seguintes outros estudiosos foram inspirados por Al-Haitham a usar o *pinhole* como ferramenta para o estudo de fenômenos ópticos (RENNER, 2009, p. 5-10).

Em 1425 o arquiteto e engenheiro Filippo Brunelleschi (c.1377–1446) utilizou um dispositivo baseado no *pinhole* para demonstrar os princípios da perspectiva unilocular, muito utilizada na época e considerada como a forma de representação do espaço tridimensional em superfície plana mais fiel à visão humana. Segundo Renner, o experimento de Brunelleschi consistia em olhar através de um pequeno orifício, do tamanho de um feijão, feito na parte de trás de uma pintura, enquanto segurava um espelho na frente da mesma.²⁹ Ainda no século 15, Leon Battista Alberti, usaria a ideia do dispositivo de Brunelleschi para construir uma câmara escura, mas ao invés de usar um orifício na pintura, Alberti fez um orifício em uma das paredes de um cômodo escuro. A luz, ao passar pelo orifício, projetava nas paredes uma imagem da cena exterior, invertida (RENNER, 2009, p. 37-40).

O funcionamento da câmera fotográfica estenoipeica baseia-se no mesmo princípio da *camera obscura*, mas diferente desta, ela tem, na parede contrária ao orifício, uma superfície sensível que permite a fixação da imagem formada. Ela pode ser construída a partir de qualquer tipo de recipiente vedado, seja uma caixa de

²⁹ Informações detalhadas sobre o experimento podem ser encontradas em VILLAR, 2008, p. 46

sapatos, uma lata de metal ou uma caixinha de fósforo. Uma de suas principais características é não oferecer a mesma facilidade de controle da entrada de luz que as câmeras tradicionais, as quais dispõem de diversas aberturas de diafragmas ou diferentes velocidades do obturador mediante uma simples alteração na lente ou um apertar de botões. A composição básica da câmera estenopeica consiste em: corpo vedado, orifício, superfície sensível e obturador. A abertura do diafragma é dada pelo tamanho do orifício. O tempo de exposição é o tempo que este permanece aberto, permitindo a passagem de luz. A abertura é controlada com qualquer objeto que sirva de bloqueio: uma fita isolante, papel ou mesmo as próprias mãos. O tempo necessário para formar a imagem pode variar de acordo com a quantidade de luz disponível no ambiente, o tipo de superfície sensível utilizado e o tamanho do orifício da câmera, mas em geral são mais longos do que quando se usa uma câmera com lentes. Um orifício menor exige um tempo maior de exposição, o que pode acarretar borrões e rastros de movimento nas imagens. Segundo o fotógrafo e pesquisador norueguês Jon Grepstad, o tamanho do orifício também interfere na nitidez da imagem: por regra geral, quanto menor o furo, maior a nitidez. Mas se o furo for muito pequeno, a nitidez também pode ser comprometida. Outra característica peculiar da câmera estenopeica, segundo Gredpstad, é que, diferente das câmeras que usam lentes, o tamanho do orifício não implica na profundidade de campo, que neste caso será sempre “infinita”. A distância focal, que implicaria também na profundidade de campo, neste caso só influencia o ângulo de visão da imagem: quanto mais próxima a superfície sensível está do orifício, maior o ângulo de visão registrado, e vice-versa. O autor ressalta, ainda, que a curta distância focal não produz o efeito de distorção na periferia da imagem, como acontece nas câmeras com lente (GREPSTAD, 2015).

A forma com que a superfície sensível é posicionada nas câmeras estenopeicas também altera a imagem. Grepstad explica, que se a superfície é plana, como numa câmera feita de caixas de sapatos, pode acontecer o efeito de vinheta na periferia da imagem, principalmente em casos de menor distância focal (ângulos de visão maiores). A imagem fica mais exposta à luz no centro do que nos cantos, pelo fato de que os pontos periféricos ficam mais distantes do orifício que os pontos centrais, ocorrendo perda de luz. Os pontos centrais, mais próximos, recebem mais luz. O autor afirma que para conseguir uma imagem melhor

balanceada e sem vinhetas é necessário usar uma superfície ligeiramente curva, de forma que tanto os pontos centrais quanto os periféricos tenham aproximadamente a mesma distância do orifício (GREPSTAD, 2015). As fotografias produzidas com essas câmeras são, em geral, menos nítidas que as produzidas por câmeras com lentes, e além das distorções resultantes da própria técnica em si, existem peculiaridades nos resultados devido ao próprio sistema. Se a caixa não estiver completamente vedada, por exemplo, a superfície sensível pode receber raios de luz provenientes de vazamentos, que formarão manchas não previstas pelo fotógrafo. Como esse tipo de câmera, em geral, não tem um visor, existe uma diferença entre o que o fotógrafo vê e o que a câmera capta, fator que diminui o controle do fotógrafo sobre o resultado final. A pesquisadora Maria Helena Saburido Villar ressaltava que: “De certa forma, a câmera deixa de ser uma prótese do olho humano, e o ‘olhar’ da câmera passa a ser tão importante quanto o do fotógrafo” (VILLAR, 2008, p. 175).

A simplicidade da câmera artesanal, completamente transparente em contraposição à caixa preta de Flusser, facilita que ela seja modificada. Se as câmeras fotográficas tradicionais apresentam diversas restrições para a alteração de seu mecanismo, nas câmeras estenopeicas praticamente todas as partes que a compõe podem ser manipuladas de acordo com a intenção do fotógrafo. Desde o formato do corpo vedado (cilíndrico, cúbico, retangular), o tamanho do orifício, a distância da superfície sensível até a entrada de luz, todas essas variáveis determinam os resultados. Como um exemplo expressivo, Villar cita o posicionamento da superfície sensível que na fotografia tradicional fica posicionada obrigatoriamente de forma plana, ortogonal ao orifício de entrada de luz. Já na fotografia estenopeica a superfície pode ser colocada em qualquer posição - seja curvada, inclinada, ou de forma irregular - e a imagem será sempre registrada, mesmo que seja de maneira distorcida (VILLAR, 2008, p. 136). Uma das fotografias de autoria de Renner apresenta esse tipo de distorção (**Figura 26, p. 76**). Para fazer essa imagem, o fotógrafo relata que posicionou o filme na lateral da câmera, com o orifício na parte da frente, próximo à ponta do filme. O referente estava a aproximadamente cinco centímetros da câmera (RENNER, 2009, p. 178). Essa distorção subverte as regras da perspectiva unilocular, ou seja, dependendo do posicionamento da superfície sensível cria-se outro sistema de representação.

Uma outra variação significativa que pode ser feita na construção de uma câmera estenopeica é em relação ao tipo e tamanho do recipiente vedado que abrigará a superfície sensível. Renner menciona uma obra de 1986, de autoria do artista alemão Thomas Bachler (**Figura 27, p. 76**). O artista trancou-se em um quarto escuro, colocou pequenos pedaços de filmes dentro da boca e a manteve fechada. Em seguida saiu para um ambiente claro, e em frente a um espelho, abriu e fechou a boca, simulando um obturador, permitindo a entrada de luz. Depois voltou para o cômodo escuro, retirou o filme exposto e colocou outro filme virgem em sua boca. Bachler fez 63 exposições dessa forma, que resultaram em uma obra chamada *The Third Eye* (RENNER, 2009, p. 101). A série *Bon Voyage!* (1998), também de Bachler, é outro exemplo relevante de ser trazido para essa discussão por conta da variação do recipiente vedado (**Figura 28, p. 76**). Segundo Renner, o artista transformou um veículo numa câmera estenopeica. Ele usou uma van inteiramente vedada, abriu um pequeno orifício com uma furadeira e dirigiu por aproximadamente 100 quilômetros com ele aberto. Neste caso há o registro da cena/espço físico assim como da passagem do tempo. Não estamos mais falando de um instante congelado, são vários instantes empilhados e acumulados. Villar aponta a inscrição do tempo na imagem como uma possibilidade de tornar “[...] visível o que é invisível para o olhar humano, e, vice-versa, em alguns casos, tornando invisível o que é comumente visível pela visão humana” (VILLAR, 2008, p. 159). Essa mudança de percepção subverte outra característica da fotografia tradicional, que é a busca por um registro preciso e exato do mundo físico. O tempo acumulado na superfície sensível produz uma imagem sem um referente específico. Ao contrário, há vários referentes acumulados, de uma forma que não tem paralelo no mundo real. Renner compara as fotografias dessa série ao cinema, com a diferença de que os quadros, ao invés de estarem postos lado a lado, como em uma película cinematográfica, estão consolidados em apenas um, que traz diferentes imagens registradas, umas sobre as outras (RENNER, 2008, p. 113). Como bem avalia Bachler essa imagem consolidada assemelha-se à visão que temos quando olhamos para os pontos de fuga de uma estrada a nossa frente, ou dessa mesma cena vista pelo espelho retrovisor de dentro do carro (BACHLER³⁰, 2001 p. 71 apud RENNER, 2009, p. 113).

³⁰ BACHLER, Thomas. **Arbeiten mit der Camera Obscura**. Kassell: Lindermanns Verlag , 2001.

O artista paraense Dirceu Maués também trabalha com a impressão do tempo das imagens estáticas, usando a técnica de pinhole. Na série “Dos sonhos que não acordei”, de 2007 (**Figuras 29 e 30, p. 77**), Maués fotografa com câmeras feitas a partir de caixinhas de fósforo e modifica as imagens digitalmente durante seu escaneamento (MAUÉS, 2007). O tempo de exposição mais longo exigido pela técnica torna mais difícil alcançar a homologia com o mundo físico, tão perseguida pela fotografia tradicional. Mais que uma limitação, esta é uma ferramenta para desconstruir o conceito de instante decisivo, momento privilegiado que condensaria uma carga de informações mais significativa que qualquer outro instante, tão valorizado na fotografia moderna de caráter humanista. No caso da fotografia de longa exposição, o acúmulo de informações significativas não se dá pela escolha de um momento específico, mas pelo amontoamento, no sentido literal do termo, já que os instantes vão sendo impressos sobrepostos no mesmo quadro. São imagens com rastros e vestígios expostos, que deixam clara a passagem do tempo. Nesta série de Maués, ao recusar o instante congelado e a homologia com o mundo real, a imagem adentra em outro domínio, não mais do realismo. Ela passa a habitar o universo da ficção, da invenção. A modificação digital, feita durante o escaneamento, altera a aparência das cores e acentua o aspecto irreal das imagens, desconstruindo algum resquício de analogia que pudesse ter sobrado incólume na imagem.

Uma outra variação possível na construção da câmera estenopeica é o uso de múltiplos orifícios de captura da imagem. Neste caso pode-se utilizar uma lata cilíndrica como corpo vedado da câmera, fazer vários orifícios ao redor da circunferência da lata e posicionar a superfície sensível cobrindo toda a parte interna. Cada orifício capta uma cena diferente, resultando em um ângulo de visão de 360° planificado em uma superfície bidimensional. Diferentes cenas e diferentes pontos de fuga coexistindo lado a lado criam uma continuidade inexistente no mundo físico, contrapondo-se ao código de representação da perspectiva unilocular. A artista Ana Angélica Costa realizou um projeto, em sua dissertação de mestrado, com câmera pinhole cilíndrica, com 4 orifícios, um a cada 90°. O filme foi posicionado dentro da câmera, acompanhando o formato circular. O objetivo da artista era “[...] fotografar a relação entre o interior arquitetônico e a paisagem – seja ela um muro, uma parede, uma janela, um campo, uma árvore, um jardim, um

quintal – de diferentes moradias”. A câmera então foi posicionada em espaços de passagem, como janelas e portas, com cada um dos orifícios apontando para uma direção: para fora, para a transição de fora para dentro, para dentro, e para a transição de dentro para fora (**Figuras 31 e 32, p. 78**). Após a revelação, a superfície sensível registrou quatro cenas diferentes, que se fundiram nos espaços de transição entre si, dispostas contiguamente como se fizessem parte de um mesmo panorama, como se o mundo físico tivesse sido planejado em duas dimensões (COSTA, 2008, p. 52).

Menos comuns que as câmeras estenopeicas são as câmeras artesanais que utilizam lentes para a formação da imagem.³¹ Uma fotógrafa que utiliza câmeras desse tipo é a norte-americana Susan Burnstine (**Figura 33, p. 78**). Em entrevista para a jornalista Antonia Stemp, Burnstine afirma que começou a trabalhar com fotografia como uma forma de recriar e explorar os frequentes pesadelos e terrores noturnos que tinha. A ideia de construir as próprias câmeras veio da necessidade de alcançar uma estética condizente com as situações oníricas que gostaria de trabalhar, fotografar da forma que ela realmente enxergava, já que nenhuma câmera tradicional parecia capaz de emular suas visões. A artista conta que constrói seu próprio equipamento a partir de restos de *toy cameras*, câmeras antigas e materiais ordinários como plástico e borracha. Como suas câmeras são tecnicamente limitadas, ela diz confiar muito mais em sua intuição e instinto do que em parâmetros fotográficos (STEMP, 2010, p. 11-13). Burnstine foi premiada no Px3 Prix de la Photographie Paris em 2011, com o livro *Within Shadows*, projeto composto de três capítulos, sendo que cada um deles trabalhava um conceito: sonho (subconsciência), sono (inconsciência) e despertar (consciência).

Com o intuito de analisar, de forma mais detida, como a transparência das câmeras fotográficas artesanais favorece a produção de uma estética da precariedade, apresentarei, no capítulo 2, o artista checo Miroslav Tichý, cujo processo de produção fotográfica incluía a construção de todo seu equipamento.

³¹ Apesar do processo exigir mais conhecimento técnico do que as câmeras estenopeicas, na internet é relativamente fácil encontrar fóruns online sobre fotografia DIY que abordam o assunto, fornecem explicações sobre funcionamento óptico das objetivas e até mesmo tutoriais para construção de lentes.

1.2. Subvertendo a fotografia tradicional: o conflito entre os elementos humanos e não humanos

Ao analisar as câmeras de baixa fidelidade neste capítulo, o intuito foi demonstrar que tais aparelhos participam ativamente da produção fotográfica, não como simples mecanismos genéricos substituíveis, mas imprimindo sua especificidade e colaborando na construção estética da imagem. Há uma característica comum às categorias propostas no item anterior que considero como fio condutor da reflexão que quero desenvolver: todas elas atuam, de uma forma ou de outra, segundo uma lógica de subversão da prática fotográfica tradicional. Fotografar, nesses casos, não é escolher um assunto, selecionar uma configuração e apertar um botão, mas diz respeito, sobretudo, aos processos anteriores e posteriores ao clique. Construir, modificar ou interferir no aparelho ou no processamento da imagem é uma forma de deixar a posição de funcionário para colocar-se como produtor, capaz de interferir criativamente no sistema de representação viabilizado pela câmera³².

A relação que estabelecemos com a maioria dos aparelhos não é simples e nem pacífica, uma vez que, exceto em casos excepcionais, não sabemos exatamente como são os seus mecanismos internos e nem como funcionam. Diante disso Vilém Flusser nomeia o aparelho fotográfico como caixa preta e enquadra o fotógrafo na categoria de funcionário, uma vez que ele domina o que entra e o que sai da câmera fotográfica (*o input e o output*), mas não sabe o que se passa dentro dela.

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. Tal amálgama de dominações – funcionário dominando aparelho que o domina – caracteriza todo funcionamento de aparelhos. (FLUSSER, 2002, p. 25).

A definição de Flusser tem um caráter de passividade e conformidade. Para o fotógrafo que se encontra na condição de funcionário, só é possível escolher dentre as configurações que já estão disponibilizadas no aparelho, o que torna essa escolha programada e limitada. Como consequência, o funcionário age como um

³² Segundo Vilém Flusser, funcionário é a “pessoa que brinca com aparelho e age em função dele” (FLUSSER, 2002, p. 77)

mero operador de máquina, fadado a executar apenas caminhos já conhecidos, sem condições de explorar possibilidades não previstas. A subversão possível se daria se ele penetrasse na caixa preta e passasse a intervir no seu mecanismo, no seu programa, se de alguma forma tornasse transparente a opacidade de um sistema pré-determinado, até então ignorado. De acordo com Flusser, o *programa* seria composto das potencialidades fotográficas inscritas previamente no aparelho (FLUSSER, 2002, p. 23). Arlindo Machado complementa e caracteriza *programa* como uma forma de simplificar a constituição e o funcionamento de um sistema simbólico para melhor compreensão por parte do usuário não especializado.

Na verdade, *programas* são formalizações de um conjunto de procedimentos conhecidos, em que parte dos elementos constitutivos de determinado sistema simbólico, bem como suas regras de articulação são inventariados, sistematizados e simplificados para serem postos à disposição de um usuário genérico, preferencialmente leigo. (MACHADO, 2001, p. 39, grifo do autor).

A propriedade básica das máquinas semióticas seria justamente o fato de “[...] estarem programadas para produzir determinadas imagens de determinada maneira, a partir de certos princípios científicos definidos *a priori*” e concentrarem em si uma quantidade definida de potencialidades e possibilidades³³ (MACHADO, 2001, p. 39, grifo do autor). Ou seja, a programação do aparelho é uma troca: o automatismo até facilita a vida do fotógrafo amador que não se interessa pelo funcionamento da câmera, mas em troca limita padroniza suas escolhas.

A limitação de possibilidades disponíveis para o fotógrafo não seria um problema se considerada em uma conjuntura industrial, que visasse a otimização e melhoria na eficiência das atividades em prol do aumento da produtividade, contexto no qual as máquinas em geral são produzidas. Machado frisa que é importante constatar que mesmo as máquinas semióticas são projetadas com essa finalidade, e não para atender anseios artísticos, ou visando a produção de objetos únicos e destinados à contemplação. Por isso, para fugir dessas limitações, das possibilidades previstas e de fato criar algo inédito é necessário subverter o programa, desconstruir o propósito primordial das máquinas semióticas e afastar-se

³³ Segundo Machado, as máquinas semióticas são “aquelas dedicadas prioritariamente à tarefa da representação” (MACHADO, 1993, p. 34).

do projeto teleológico industrial de produtividade, buscando de fato uma “reinvenção dos meios” (MACHADO, 2010, p. 10-13). O autor considera, inclusive, que tal subversão seria uma das funções da arte perante o projeto industrial produtivista tão corrente nos tempos atuais.

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 que ele utiliza, é manejá-los no sentido contrário ao 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, 2010, p. 14).

Portanto, para fugir da padronização imposta pelas máquinas semióticas – neste caso especificamente pela câmera fotográfica -, é necessário recusar o estatuto de funcionário que simplesmente submete-se à sua lógica e ao automatismo das categorias previstas. É preciso penetrar na caixa preta e atuar literalmente na sua engenharia. Usuário e aparelho entram em confronto, num processo de choque, tensão, confronto e tentativas de dominação.

O gesto produtor de imagens técnicas se revela, então, como gesto composto de duas fases. Na primeira fase são inventados e programados aparelhos. Na segunda, os aparelhos são invertidos contra o seu programa. A primeira fase é executada por cientistas e técnicos, a segunda pelos produtores das imagens propriamente ditos. Trata-se pois de gesto invertido contra si próprio, de gesto que ilustra o supremo pecado, segundo a Igreja Católica: *cor inversum in se ipsum* [próprio coração invertido]. As imagens técnicas são resultados de luta dramática e "pecaminosa". Em toda imagem técnica é possível descobrir-se tal colaboração e luta entre o programador e a liberdade informadora. (FLUSSER, 2009, p. 28).

O artista e pesquisador francês Edmond Couchot também analisa a atuação da técnica na criação artística já que cada vez mais a máquina estaria adentrando o domínio da subjetividade. Para Couchot, a criação de uma imagem seria uma operação da qual participam o sujeito e as técnicas. Ao manipular tais técnicas o sujeito viveria uma experiência tecnestésica. As técnicas, além de estarem relacionadas a modos de produção, também estão relacionadas à percepção, às formas de representação do mundo. Ao fazer uso das técnicas, o artista se sujeitaria a um modelo de percepção partilhado por todos. Portanto, a experiência

tecnestésica altera a percepção que o sujeito tem do mundo, e seria experimentada de modo coletivo, impessoal, onde o EU estaria ausente, dando lugar a um NÓS, despersonalizado e anônimo. Segundo Couchot, as técnicas obrigariam o artista a ser mais amiúde NÓS do que EU individual, até mesmo porque haveria nelas um traço de experiência vivida por outros, ou mesmo pelo artista em outro momento, mas que de qualquer modo não seria singular. Assim, o autor identifica dois componentes no fazer artístico: o sujeito-EU, que representaria a subjetividade individual, própria ao artista, e o sujeito-NÓS, a subjetividade coletiva, impessoal, delineada pela experiência tecnestésica (COUCHOT, 2003, p. 12-17). Assim, na criação, haveria um embate entre os dois elementos, que levaria à uma negociação, resultando no alargamento das possibilidades criativas, já que não se limitaria a um ou a outro.

Nesta hipótese, a noção de subjetividade se alarga; ela não se limita mais a uma manifestação de um eu, mais ou menos egoísta e narcísico, ou à expressão de uma vontade de ser ou de fazer, de uma consciência ou de uma afetividade (a subjetividade romântica, por exemplo). Ela se define na sua oposição ao sujeito-NÓS e na sua maneira de compor com ele, de partilhar o mesmo estado de sujeito, uma vez que estes dois componentes do sujeito não cessam de se afrontar e de negociar, mas também de se deslocar e de trocar de figura. (COUCHOT, 2003, p. 17).

Arlindo Machado corrobora a existência do conflito sugerido por Couchot, e ressalta que, neste confronto entre usuário e aparelho, muitas vezes o resultado não se dá devido a uma intenção clara do artista, e nem ao uso convencional do aparelho, mas a uma combinação de fatores, entre os quais o acaso. Para Machado, os produtos artísticos contemporâneos são resultado de processos colaborativos (MACHADO, 1993, p. 40).

Há cada vez menor pertinência em encarar os produtos e processos estéticos contemporâneos como individualmente motivados, como manifestações de estilo de um gênio singular, do que como um trabalho de equipe, socialmente motivado, em que o resultado não pode consistir em outra coisa que um jogo de tensões, uma operação dialógica (Couchot, 1997) de que participam os mais variados agentes e fatores. (MACHADO, 1999, p. 10).

A fotografia exige troca constante entre o operador e o equipamento. Ambos, humano e não-humano, são atores e constroem o que será traduzido e transformado em significado na imagem. No caso das *toy cameras*, o embate entre

fotógrafo e câmera pode fomentar a subversão da programação original do aparelho, já referida anteriormente. O baixo custo e a simplicidade mecânica são estímulos para que os usuários abram, literalmente, a caixa preta que são as câmeras fotográficas, o que lhes permite compreender e modificar suas funcionalidades. Com pouco ou nenhum conhecimento de tecnologia, é possível alterar o mecanismo das câmeras, adaptá-las a outras funcionalidades bem como explorar novas possibilidades fotográficas não previstas no seu projeto original.³⁴ Com uma chave de fenda e fita isolante é possível em pouco tempo desmontar e remontar o aparelho, composto de mecanismos simples, como molas, pedaços de arame e peças plásticas. É possível reprogramar os tempos do obturador, modificar a abertura do diafragma, alterar a janela que limitará a área da superfície sensível atingida pelos raios luminosos, interferir no mecanismo de foco, modificar a vedação do corpo da câmera de forma a permitir outras entradas de luz, trocar o visor de lugar, enfim, realizar diversas mudanças que alteram a relação do fotógrafo com o aparelho. Essa condição permite ao fotógrafo modificar o aparelho de acordo com suas escolhas particulares, tornando as câmeras peças únicas e, muitas vezes, aumentando seu grau de imprevisibilidade.

No que se refere às câmeras instantâneas outro tipo de subversão ocorre, diferente das *toy cameras*. A Polaroid, criada originalmente para suprir uma demanda por produção de imagens de forma simples e imediata, acabou sendo apropriada por alguns artistas justamente pela característica mais criticada pelos fotógrafos profissionais, que desde o lançamento do primeiro modelo já apontavam sua incapacidade de efetuar um registro imagético preciso. O reconhecimento e a valorização dos defeitos presentes na fotografia instantânea configuram-se como uma inversão dos valores e uma subversão dos propósitos industriais das máquinas semióticas, sempre aliados aos valores da fotografia tradicional, ou seja, a busca pela precisão e exatidão no registro fotográfico.

Um exemplo dessa subversão pode ser encontrado no trabalho que Andy Warhol produziu com essa tecnologia fotográfica. O crítico de arte norte-americano

³⁴ A demanda por tais alterações é tão significativa que o que começou como atividade de subversão e adaptação à propósitos individuais virou empreendimento. Atualmente existem sites na internet que padronizaram o serviço e oferecem um cardápio fixo de opções aos interessados em modificar suas câmeras. O sistema capitalista, de uma forma ou de outra, incorpora e capitaliza o que antes era desvio e subversão.

Richard B. Woodward, organizador do livro “Andy Warhol: Polaroids 1958-1987”, afirma na introdução da obra que Warhol “[...] aproveitou-se de suas propriedades mecânicas – a facilidade e rapidez na produção de imagens, o realismo precário, a serialidade automática e a servil fecundidade reprodutiva.”³⁵ Além de instigar a subversão dos valores estéticos tradicionais, a Polaroid tinha uma característica específica que possibilitava outro desvio de projeto. Apesar de seu mecanismo não ser tão simples de ser modificado como as *toy cameras*, a fotografia instantânea permitia a intervenção direta no processamento da imagem. Ao contrário da película, cujo processamento requer conhecimentos técnicos avançados e um laboratório fotográfico, a imagem da Polaroid revela-se na frente do fotógrafo, devido aos químicos encapsulados em cada papel. O artista Lucas Samaras, citado no item 1.1.2, é um exemplo de artista que interfere diretamente na revelação da imagem instantânea, desviando o processo de seu curso convencional e direcionando-o de acordo com seus propósitos.

Já as câmeras artesanais representam uma recusa direta da lógica fordista da produção industrial de massas, que achata as necessidades individuais fornecendo equipamentos industrializados com suas soluções e categorias pré-programadas. Ao construir sua própria câmera, o fotógrafo tem a possibilidade de criar um aparelho que satisfaça suas necessidades individuais, nem que seja a necessidade de abrir mão de controlar obsessivamente os parâmetros que regulam o registro da imagem e aumentar a predisposição para ação do acaso. A câmera estenopeica, por ser conceitualmente muito simples, é uma boa porta de entrada para processos e experimentações mais complexos.

Seja na modificação das câmeras pré-existentes, no desvio de funções, na inversão de valores ou na construção de câmeras artesanais independentes, a fotografia de baixa fidelidade é marcada pelo enfrentamento entre o fotógrafo e o equipamento e encontra-se na contramão do desenvolvimento tecnológico empreendido pela fotografia tradicional, da busca por precisão, exatidão e controle do processo. Tais características ajudam a ressignificar suas limitações, proporcionando novos caminhos criativos. Mas existe uma diferença ontológica

³⁵ He harnessed its mechanical properties—the image-making ease and speed, low-rent realism, automatic seriality, and slavish reproductive fecundity [...]. (WOODWARD, 2015).

entre as categorias propostas que é necessário apontar. Enquanto as *toy cameras* e câmeras instantâneas são produtos industrializados, as câmeras artesanais são construídas pelo próprio fotógrafo, de acordo com suas necessidades específicas.³⁶ Essa diferença na produção tem como consequência a criação de sistemas mais abertos ou mais fechados. As câmeras artesanais representam o auge da abertura do sistema, já que, devido ao seu modo de construção, permitem inúmeras formas de alteração no seu sistema. Já as *toy cameras* e câmeras instantâneas, por serem mecanismos industrializados, podem se mostrar sistemas mais fechados até mesmo do que as câmeras convencionais, já que essas ainda podem oferecer possibilidades de modificação e alteração no controle do ISO, da velocidade, do diafragma, etc, mesmo que restringidos por um programa.

Apesar da possibilidade de alteração direta no mecanismo das *toy cameras* ser uma tentativa de abertura e acesso à um sistema fechado, não são todos os usuários que se interessam em modificar seus equipamentos ou se preocupam em explorar possibilidades de desconstruir um projeto original de fábrica. Há usuários que buscam simplesmente seguir outro caminho e aceitar as limitações impostas pela precariedade ontológica desse tipo de equipamento. Acatam certas determinações do aparelho sem a necessidade de procurar entendê-lo ou controlá-lo. Em ambos os casos – na possibilidade de abrir a caixa preta ou de aceitar a limitação decorrente de seu fechamento – trata-se de transgressão à relação burocrática que um funcionário estabelece com os equipamentos fotográficos convencionais, seja recusando a programação básica de fábrica ou o controle obsessivo sobre ele.

David Featherstone problematiza a relação dos fotógrafos com a tecnologia. Ele afirma que muitos profissionais encaram as novidades tecnológicas como um modo de experimentação visual, mas acabam sendo consumidos pelo processo de preparação que elas exigem. O tempo exagerado gasto com procedimentos técnicos, como fotometragem, medições e cálculos, pode interferir no processo intuitivo de captura de uma cena. Essas inovações por vezes trazem consigo uma complexificação dos procedimentos que acaba se tornando uma forma de

³⁶ Existem diversas câmeras estenopeicas fabricadas industrialmente, mas nesta dissertação optei por analisar apenas a produção artesanal, voltada para uso próprio, especificamente para o desenvolvimento de projetos artísticos.

confinamento técnico, necessário de ser superado para que a parte criativa possa continuar a se desenvolver. Segundo o autor, esse seria o motivo pelo qual alguns fotógrafos se interessariam por equipamentos precários como as *toy cameras*, como uma forma de explorar o caráter trivial do ato de fotografar, com ênfase maior na criação do que nas configurações técnicas. Tanto que, em meados da década de 1960, na Universidade de Ohio, EUA, a *toy camera* Diana era utilizada nas aulas de fotografia, para que os alunos praticassem o olhar fotográfico sem precisarem se preocupar com o mecanismo e as regras técnicas da fotografia tradicional (FEATHERSTONE, 1980, p. 5-7).

Essa reflexão sobre o uso das *toy cameras* como possibilidade de burlar as regras e convenções da fotografia tradicional nos instiga a investigar o aspecto lúdico que a fotografia de baixa fidelidade carrega. Para tanto, trarei Johan Huizinga e sua obra “Homo ludens: o jogo como elemento da cultura” (2001) a fim de explorar o conceito de jogo/brincadeira³⁷. De acordo com o autor, em sua etimologia latina, o lúdico refere-se à ilusão e simulação, e está relacionado às palavras derivadas, tais como *alludo*, *colludo* e *illudo*, que fazem referência ao irreal e ilusório (HUIZINGA, 2001, p. 41). Huizinga elenca algumas características fundamentais definidoras do que seria o jogo: primeiro, seu uso deve ser uma atividade voluntária, livre de ordens. Segundo, o jogo não é vida “real”, pelo contrário, é um momento de fuga, de suspensão desta. Mas, apesar de permitir o “faz de conta” ou a vivência em realidades ficcionais, é capaz de absorver completamente o jogador. O jogo é desinteressado, ou seja, como uma atividade temporária, ele tem uma finalidade autônoma e visa uma satisfação que consiste na sua própria realização. O jogo também tem limite de tempo (tem começo e tem fim) e de espaço (desenrola-se num campo determinado, seja ele material ou imaginário). Também tem uma ordem própria e específica, que contribui para seu caráter de suspensão da vida cotidiana, e traz em si uma tensão, um elemento de incerteza: cada jogador quer ganhar, superar, dominar, mas sempre seguindo as

³⁷ Sobre o uso das expressões jogar ou brincar, João Paulo Monteiro, tradutor do livro de Huizinga, afirma que "A diferença entre as principais línguas européias (onde *spielen*, *to play*, *jouer*, *jugar* significam tanto jogar como brincar) e a nossa nos obriga freqüentemente a escolher um ou outro destes dois, sacrificando assim à exatidão da tradução uma unidade terminológica que só naqueles idiomas seria possível" (HUIZINGA, 2001, p. 3).

regras do jogo, regras estas que determinam o que pode e o que não pode no espaço-tempo do jogo (HUIZINGA, 2001, p. 10-12).

A partir da descrição de Huizinga, é possível entender o ato fotográfico em si como um jogo, já que ele também se constitui numa suspensão da vida real, com suas regras próprias e delimitação clara de ocorrência. O seu caráter de ilusão e simulação é patente. Flusser também explora esse traço da fotografia, caracterizando o aparelho como brinquedo, e o conflito entre esse e o ser humano, assim como as tentativas de subversão do programa, como uma brincadeira, na qual um se coloca contra o outro, tentando se superar e se sobrepor.

Aparelho é brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*. E tal homem não brinca *com* seu brinquedo, mas *contra* ele. Procura esgotar-lhe o programa. Por assim dizer: penetra o aparelho a fim de descobrir-lhe as manhas. De maneira que o “funcionário” não se encontra cercado de instrumentos (como o artesão pré-industrial), nem está submetido à máquina (como o proletário industrial), mas encontra-se no interior do aparelho. Trata-se de função nova, na qual o homem não é constante nem variável, mas está indelevelmente amalgamado ao aparelho. Em toda função aparelhística, funcionário e aparelho se confundem. (FLUSSER, 2002, p. 24).

Fotografar com um equipamento de baixa fidelidade é, portanto, um jogo. O jogador vive a tensão proveniente do elemento de incerteza característico do jogo, ou seja, a tentativa de superar e dominar o oponente e, no caso, desacomodar os princípios dogmáticos do fazer fotográfico tradicional. O fotógrafo quer subverter o programa da câmera, que por sua vez quer submeter o fotógrafo às suas categorias pré-inscritas. Essa subversão pode dar-se de duas formas. A primeira é adentrar a caixa preta e modificar fisicamente seu programa, alterando sua construção. A segunda opção é aceitar o fechamento do sistema, e subjugar o adversário - o programa e a própria câmera - através da forma como se fotografa. Pode-se, por exemplo, abrir mão do controle obsessivo sobre o processo, corromper os valores estéticos tradicionais ou fotografar sem olhar pelo visor da câmera. É fundamental notar que, em ambas as possibilidades, o acaso é uma presença constante, que pode determinar a mudança de curso do jogo em questão. Mas, ao contrário da minha proposição, Huizinga parece recusar a existência do aspecto lúdico presente

nas artes visuais, ainda que não discorra especificamente sobre a fotografia.³⁸ O autor admite que o jogo está presente em toda parte, independente do grau de civilização ou concepção de mundo, como um componente existente antes mesmo da própria cultura (HUIZINGA, 2001, p. 3). Ele aponta o jogo nos campos do direito, da guerra, da poesia, da filosofia, do teatro, da música e da dança, porém o rejeita nas artes.

O caso das artes plásticas é completamente diferente. O próprio fato de estarem ligadas à matéria e às limitações formais que daí decorrem é suficiente para impedir irremediavelmente a liberdade do jogo e retirar-lhes aquele vôo pelos espaços de que a música e a poesia são capazes. (HUIZINGA, 2001, p. 185).

Johan Huizinga separa o momento da concepção da obra de arte do momento da execução, e segundo ele, enquanto aquele permite liberdade, este depende de habilidades do artista, característica que limitaria a presença do lúdico. Ao tratar das artes aplicadas, como arquitetura ou moda, o autor afirma que a própria responsabilidade inerente ao fazer e à função excluiriam a ideia do jogo (HUIZINGA, 2001, p. 186). Tenho certa resistência ao discurso do autor sobre a ausência do lúdico nas artes visuais, mas uma de suas alegações é difícil de ser refutada, justamente por dizer respeito ao controle obsessivo. Ao discorrer sobre a ideia de jogo no esporte, o autor afirma que o aumento da regulamentação e sistematização desse campo implicou na perda de algumas de suas características lúdicas mais puras (HUIZINGA, 2001, p. 219). Se a ausência do lúdico se dá justamente pela primazia da sistematização e do controle, parece-me coerente considerar que a fotografia tradicional é de fato caracterizada por limitações ao potencial de jogo.

Já a fotografia de baixa fidelidade, com sua disposição ao acaso e impossibilidade de controle efetivo, traz em si terreno fértil para o lúdico. Ao discorrer sobre o caráter desviante da criação artística, Arlindo Machado afirma que o artista subverte a função produtiva e a transforma em jogo, já que a criação

³⁸ Sem pretender entrar na discussão sobre o pertencimento da fotografia ao campo das Artes Plásticas, a aproximação que pretendo fazer aqui é possível pois ambos os campos operam de forma semelhante, independente de haver ou não pertencimento: a criação mental, abstrata, e a manifestação de tal pensamento em matéria, seja esta um quadro, um papel, uma escultura ou imagem fotográfica.

artística não depende de ideais industriais de produtividade, mas pelo contrário, precisa de uma certa margem de desordem e imprevisibilidade para florescer (MACHADO, 1993, p. 27-28). Tanto as *toy cameras* quanto as câmeras artesanais têm os mecanismos simples ou precários demais para possibilitar resultados que estejam de acordo com a prática fotográfica tradicional. A câmera instantânea, apesar de apresentar um mecanismo mais complexo, não permite nenhuma alteração nos seus parâmetros e o processamento químico, apesar de ser intrincado a ponto de permitir a revelação da imagem instantaneamente e fora de laboratório, tem resultados limitados e um tanto imprevisíveis. Praticamente a única tarefa do fotógrafo-jogador é clicar. No caso das câmeras artesanais ainda tem a própria construção do aparelho, que se transforma num jogo de tentativa e erro, de tentar forçar os limites ou recuar. A cada jogada do *homo ludens*, há uma resposta do aparelho. Fotografar não é apenas um conflito, é um jogo.

A precariedade técnica das câmeras de baixa fidelidade, além de dificultar o controle sobre o processo e favorecer o aspecto lúdico, abre possibilidades para a agência de outros fatores, por vezes imprevisíveis e inesperados, que acabam operando na produção. Como nesses casos a câmera nem sempre tem capacidade de responder de forma precisa e efetiva ao desejo e intenção do usuário, o ato de fotografar, também pode admitir a agência, por exemplo, do acaso. Segundo o pesquisador e professor Ronaldo Entler, o acaso pode ter diferentes definições, a depender do campo, seja na filosofia, matemática, biologia ou física, no entanto, existiria um aspecto em comum a todas elas.

Se buscamos uma síntese, o que todas as suas definições parecem ter em comum, algo que portanto pode lhe definir uma essência, é o fato de que o acaso é sempre denominado a partir da impossibilidade de localizar as determinações de um fenômeno. Daí, outros fatores decorrem: a imprevisibilidade desse fenômeno, a falta de controle sobre ele etc. Mas quando as várias disciplinas que abordam o acaso, ou ainda, quando o julgamento cotidiano afirma essa impossibilidade de localização das determinações, pode-se estar afirmando três coisas distintas sobre o processo fenomenológico: *as causas do fenômeno são desconhecidas, as causas do fenômeno são desconexas, ou o fenômeno não possui causa.* (ENTLER, 2000, p. 19, grifo meu).

Das três situações que Entler propõe como possíveis determinações do acaso, a segunda - causas do fenômeno desconexas - é aquela que ele considera

mais pertinente. De acordo com o autor, em uma série de eventos interligada por causas e efeitos, é possível identificar os vínculos entre eles: um determina outro, que determina outro, e por aí vai. Cada evento é necessário para que o próximo aconteça. Já no caso de séries de eventos independentes, não há interligação entre eles. São eventos desconexos sem vínculo de causa e efeito, em que um não determina em nada o acontecimento do outro. Porém, se tais eventos independentes se cruzarem, podem determinar juntos um novo acontecimento. Para tratar dessa noção de acaso, Entler toma um exemplo citado pelo matemático Antoine Augustin Cournot.

Uma telha cai do topo de uma casa, passando eu pela rua ou não; não há qualquer conexão, qualquer solidariedade, qualquer dependência entre as causas que levam à queda da telha e aquelas que me fazem sair de minha casa, para levar uma carta ao correio. Mas a telha cai sobre minha cabeça, e eis este velho matemático fora de atividade: é um encontro fortuito, que ocorre por acaso. (ENTLER, 2000, p. 21).

É fácil compreender o fato de uma telha cair da casa, ou de uma pessoa estar andando pela rua. Cada série de eventos é perfeitamente explicável se analisada de forma independente, mas o cruzamento delas, o fato da telha cair exatamente no momento em que a pessoa estava andando na rua, não é explicada pelas determinações individuais de cada série de eventos (ENTLER, 2000, p. 21). Considerando a situação analisada nesta dissertação - o acaso na fotografia de baixa fidelidade - acredito também que essa é uma chave de análise adequada. A precariedade das câmeras é um fator sempre presente, mas amiúde sem elo com outros fenômenos pertencentes ao ato de fotografar: o tipo de superfície sensível utilizada, a qualidade da iluminação ambiente, a cena a ser registrada, etc. A impossibilidade de controle impede que o mecanismo seja adaptado às diferentes situações. O resultado é um cruzamento de situações sem relação de causa e consequência que vão se acumulando. O vazamento de luz não tem nenhuma relação com o negativo vencido, ou, o estenopo grande demais não tem relação com o processamento químico mal feito. Um poderia ter acontecido sem o outro, mas ambos conjuntamente criam uma situação peculiar e imprevista. É óbvio que essas situações não são exclusividade do tipo de fotografia analisado nesta pesquisa, e podem muito bem acontecer com qualquer tipo de câmera. Mas não se trata só de uma questão técnico-mecânica. A fotografia de baixa fidelidade não é

resultado apenas do uso de um determinado tipo de aparelho, mas de todo um conjunto de práticas específicas que desestimulam o controle obsessivo do processo, característico da fotografia tradicional. O afrouxamento do controle abre margem para que esses eventos desconexos se cruzem e se fecundem, concebendo resultados não previstos. Na negociação entre o aparelho e o fotógrafo, portanto, o acaso está presente e atuante na subversão do programa.

Outro fator que se revela forte nesse tipo de fotografia que, está sendo analisado aqui e também está relacionado à ideia de acaso, é a ***insubordinação da matéria***, ou seja, fenômeno em que a própria matéria se rebela e se impõe, forçando suas determinações³⁹. As particularidades do processo técnico vão emergir e imprimir seus vestígios na imagem, queira o fotógrafo ou não. Assim como o acaso, esse fator não é exclusivo da fotografia de baixa fidelidade, mas aqui encontra terreno fértil, sendo estimulado e buscado. Um exemplo significativo é a série Travessia, do fotógrafo paulistano Guilherme Maranhão (**Figura 34, p. 79**). Apesar de não fazer uso de câmeras de baixa fidelidade, Maranhão produziu a série com filmes vencidos há 20 anos. Ronaldo Entler, ao analisar esse trabalho, questiona o que significa, de fato, o filme vencido, afirmando que tal característica não diz respeito à sua incapacidade de produzir imagens, pelo contrário, significa que ele tornou-se sensível demais para obedecer à razão que rege a técnica, permitindo as manifestações de regiões esquecidas, sobre as quais estava esgotada a responsabilidade e autoridade da indústria. Fora do prazo de validade, a matéria pode ser/fazer o que quiser, não existem mais regras nem garantias.

Usar um filme vencido – assim como desmontar e remontar câmeras – não é se voltar contra a técnica. É libertá-la de seu uso dogmático, é fazer reaparecer aquilo que foi recalcado no uso dos dispositivos: uma natureza complexa da qual a ciência preferiu reter apenas as regularidades [...]. A palavra vencido esconde a arrogância de uma civilização que só consegue pensar a cultura como derrota da natureza: ou ela se comporta conforme o acordo que lhe é imposto ou é declarada obsoleta. (ENTLER, 2015).

A matéria também tem seu grau de rebeldia, e nem sempre se comporta conforme esperado. Tanto a câmera, quanto os negativos ou os químicos de processamento podem manifestar certas particularidades no resultado final,

³⁹ A expressão “insubordinação da matéria”, que optamos por incorporar aqui, foi apresentada na arguição do Prof. Dr. Ronaldo Entler, por ocasião do exame de qualificação para essa dissertação.

independentemente da vontade do fotógrafo. Às vezes isso se manifesta de forma provocada, como no caso da série de Maranhão, outras vezes acidentalmente, como na série Índios Molhados, da fotógrafa paulistana Nair Benedicto (**Figura 35, p. 79**). Este trabalho nasceu em 2014, como desdobramento de um registro fotográfico do 1º Encontro dos Povos Indígenas do Xingu, em fevereiro de 1989. Na época, após selecionar e editar as imagens, Benedicto guardou o material não utilizado. Vinte e cinco anos haviam se passado quando sua casa foi inundada devido às chuvas de verão e muitos de seus cromos se molharam. A fotógrafa conta que alguns tiveram a imagem completamente lavada, ao passo que em outros as cores começaram a escorrer. Para não perder completamente as imagens, Benedicto reapropriou-se de seu próprio trabalho, deslocando-o de seu contexto original e criando uma nova leitura a partir do acidente.⁴⁰ Se na série original era possível reconhecer os referentes nas imagens, na nova série “Índios Molhados” as cores derretidas dividiam espaço com vestígios dos registros feitos em 1989, compondo uma paisagem distópica, tendendo à abstração. As cores derretidas desfizeram e refizeram as imagens que um dia foram consideradas analogias de seus referentes. A água derretendo e carregando as cores de um cromo, as imagens se liquefazendo e escorrendo até sumirem completamente são um contraponto à própria força da imagem fotográfica, ao mesmo tempo tão potente e tão frágil.

A matéria pode se insubordinar, mas se suas imposições não forem aceitas e acolhidas, como no caso de Guilherme Maranhão e Nair Benedicto, são considerados como defeitos e prontamente descartadas. No caso da fotografia de baixa fidelidade, tais imposições da matéria são frequentemente incorporadas ao processo de criação. Mais do que apenas o resultado estético decorrente do uso de determinados tipos de câmera, a estética da precariedade advém de um conjunto de práticas, de um modo de se fazer que engloba também o afrouxamento do controle, as determinações da matéria que forçam suas marcas e vestígios e a aceitação da rebeldia provinda da materialidade da imagem e da própria câmera. Trata-se de um modo de fotografar que encarna diferentes valores, operando mais

⁴⁰ Informações retiradas do texto de parede presente na exposição “Por Debaxo do Pano”, uma exposição de Nair Benedicto ocorrida na Casa da Imagem (São Paulo/SP), de 07 de novembro de 2015 até 20 de março de 2016.

como fratura no sistema de representação dominante do que na sua afirmação, como acontece com a fotografia tradicional.

Na realidade, desde sua gênese, a fotografia reiterou o sistema de representação perspectivista em voga. Ela veio suprir uma demanda por registros imagéticos mais precisos, mais rápidos e reproduzíveis, de acordo com os valores impostos pela Revolução Industrial em curso na época do seu surgimento. Edmond Couchot afirma que, apesar de vir na esteira da modernidade, a fotografia não buscava romper com o sistema figurativo delineado pela pintura acadêmica, como fez a arte moderna. Ao contrário, a fotografia inicialmente ajudava a sustentá-lo e torná-lo hegemônico.

Não há ruptura essencial na relação do sujeito da imagem [pintor ou fotógrafo] e do objeto (esta fração do mundo ou do real a representar) entre o sistema figurativo teorizado por Alberti e a fotografia. Há um prolongamento e reforço, um reforço que aproveita toda a potência dos procedimentos de automatização da imagem - de sua produção e de sua reprodução - de envolvidas entre o fim do século XVIII e a primeira metade do século XIX e já em semente desde as invenções do *Quattrocento*. (COUCHOT, 2003, p. 26).

Segundo Couchot, apesar da técnica sozinha não conduzir necessariamente à uma nova arte, ela modifica a percepção e interfere na criação de um imaginário compartilhado, uma visão de mundo modelada pela lógica figurativa que ela impõe. (COUCHOT, 2003, p. 18-19). O surgimento de uma nova técnica de registro imagético não implica obrigatoriamente em uma ruptura na ordem figurativa existente, como foi o caso da fotografia, que pelo contrário, aproveitou-se de um sistema de representação existente desde o século 15. Mas seu surgimento certamente colaborou para criar condições favoráveis para tal mudança. Assim, foram surgindo outras variações da prática fotográfica que recusavam a mimese e analogia, entre as quais a fotografia de baixa fidelidade e, conseqüentemente, a estética da precariedade delineada por ela. Ao abordar a dimensão mimética da imagem, o pesquisador belga Philippe Dubois corrobora, de certa forma, o entendimento de Couchot, afirmando que esse aspecto não é determinado pelo dispositivo tecnológico. Todo e qualquer dispositivo pode trabalhar com a analogia ou a desfiguração, com a figura ou a abstração. A mudança fundamental seria de ordem estética, e não técnica (DUBOIS, 2004, p. 57). Cabe então refletir sobre esse

processo de ruptura, quando uma parte dos fotógrafos passa a recusar o sistema de representação herdado do Renascimento.

Nesta mesma linha de pensamento, o crítico francês Raymond Bellour apresenta o conceito de *dupla hélice*, relativo a duas modalidades do sistema figurativo unilocular que ameaçam e transformam constantemente a analogia. A primeira modalidade seria a analogia fotográfica e refere-se a um estado estático da visão natural; a segunda seria a analogia relacionada à reprodução do movimento. De acordo com Bellour “[...] quanto mais a analogia se estende e vai rumo a seus limites, mais essas modalidades se manifestam em toda a sua variedade e força.” (BELLOUR, 1993, p. 221-222). Em sua leitura da tese de Bellour, Philippe Dubois compreende que a ânsia de desconstruir a analogia de um sistema de representação é proporcional à sua força de dominação.

[...] quanto maior for a potência de analogia de um sistema de imagens, maiores serão as manifestações contrárias de tendências ou de efeitos (secundários?) de “desanalogização” (ou desfiguração) da representação. Assim, quanto mais capaz for um sistema para imitar fielmente o real em sua aparência, mais ele suscitará a proliferação de pequenas formas que minam tal potência de mimetismo, visando desconstruí-lo. (DUBOIS, 2004, p. 55).

Na fotografia, Dubois fornece alguns exemplos, como o raio-x e a termofotografia - que seriam tentativas de figuração do invisível - ou ainda as fotografias que não registram o tempo de forma congelada, apresentando borrados ou múltiplas exposições. Ambos os casos contribuem para a desconstrução da analogia fotográfica. No cinema, a modificação da velocidade, como *fast forward*, o *slow motion* ou o congelamento do tempo, também interviriam na analogia de reprodução do movimento (DUBOIS, 2004, p. 56-57).

As imagens de baixa fidelidade parecem materializar, de certa forma, esse impulso de subversão analógica e não raro tendem mais para a desconstrução do sistema de representação do que para a mimese fiel e absoluta idealizada 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. 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*⁴¹. Não seria apenas um apontamento para algo que em algum momento existiu/aconteceu, seria uma referência ao próprio fazer, ao aparelho e à sua capacidade de criação de conteúdo.

Rubens Fernandes Júnior trata de uma questão similar ao abordar o que ele definiu como *fotografia expandida*, que diz respeito à uma produção contemporânea desprendida das regras fotográficas convencionais, cuja ênfase é colocada nos processos criativos.

A fotografia expandida existe graças ao arrojo dos artistas mais inquietos, que desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais, para, aos poucos, fazer surgir exuberante uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgredia a gramática desse fazer fotográfico. (FERNANDES JR, 2006, p. 11).

O fotógrafo que atua nessa categoria proposta pelo autor consegue fugir da limitação imposta pela caixa preta, pois conhece profundamente o seu funcionamento a ponto de conseguir subverter suas regras e utilizá-la de forma diferente daquela imposta por seu produtor, atingindo possibilidades não previstas e não determinadas pela programação do aparelho. Não está se falando apenas da câmera, mas também do processamento químico, da superfície sensível, dos códigos de representação, enfim, de toda a prática estabelecida pela fotografia tradicional. Como resultado, surgem novas problemáticas conceituais que vão além da já citada ruptura com o referente e da perda do estatuto de documento pela imagem. Esse tipo de produção cria outra relação do observador com o mundo físico, trazendo em si a potência de criar estranhamento e perturbar os sentidos. Fernandes propõe "compreender a fotografia a partir de uma reflexão mais geral sobre as relações entre o inteligível e o sensível, encontradas nas suas dimensões estéticas" (FERNANDES JUNIOR, 2006, p. 17). O autor afirma, ainda, que essa

⁴¹ 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, 2006, p. 17.

categoria da fotografia contemporânea esforça-se não por abandonar de vez a representação realista, mas por evitar o realismo descomedido que a tradição fotográfica persegue como se fosse a propriedade emblemática do meio (FERNANDES JUNIOR, 2002, p. 30).

Cabe lembrar que Arlindo Machado já chamava atenção para o caráter ficcional presente na fotografia, contestando a ideia de que a fotografia seria um índice, posto que, de acordo com Charles Sanders Peirce, o índice é um signo que envolve, necessariamente, uma relação direta com o objeto para significar (PEIRCE⁴² apud MACHADO, 2001, p. 131). Há uma grande quantidade de elementos na fotografia que não existem no mundo físico, como explica Machado:

Restringindo-nos apenas a seus aspectos visuais, é possível citar os seguintes: a mancha deixada por um corpo em deslocamento rápido, o "tremido" da câmera, a decomposição em forma de arco-íris dos raios de luz que entram na lente diretamente da fonte, o afunilamento e diminuição do tamanho dos objetos que se distanciam da câmera (efeito de perspectiva renascentista), o ponto de fuga, o desfocado, o recorte ou moldura do quadro (retangular na maioria dos casos, circular no caso das lentes "olho-de-peixe"), a exclusão do que está fora do quadro, a alteração da escala, a granulação, saturação, homogeneidade e contraste da emulsão de registro, a inversão de tons e cores produzida pelo negativo, a deformação óptica produzida por certas lentes como a grande-angular e a teleobjetiva, o preto e branco, o ponto de vista da câmera, o movimento congelado, a bidimensionalidade do suporte de registro, o sistema de zonas (Ansel Adams), a deformação lateral (nas câmeras pinhole), a anamorfose das figuras planas, a anamorfose produzida por obturadores de plano focal, a filtragem dos reflexos por polarização e o brilho ou opacidade do papel de reprodução. (MACHADO, 2001, p. 131).

Mais uma vez, é preciso destacar que tal característica não é exclusividade da fotografia de baixa fidelidade, mas arrisco afirmar que é ressaltada, não apenas por suas limitações, mas pelo próprio impulso subversivo, relativo tanto à precariedade técnica quanto à rebeldia das práticas em que ela é utilizada. As séries fotográficas de Guilherme Maranhão, Nair Benedicto, Lucas Samaras e, principalmente, Miroslav Tichý, objeto de estudo dessa dissertação, são demonstrações dessa potência "desanalogizante".

* * * * *

⁴² PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge: Harvard University Press, 1978. p. 315

Este primeiro capítulo visou apresentar as câmeras de baixa fidelidade e explicitar os saberes e fazeres que contribuem para a configuração de uma **práxis** específica, ligada à estética da precariedade. A precariedade abordada aqui não se resume a meros efeitos, provenientes apenas de um equipamento rudimentar que não responde a determinados comandos. Ela decorre da adoção de uma outra lógica de fazer e criar no campo da fotografia, que incorpora o acaso e a ação insubordinada da matéria no processo fotográfico, bem como a indisciplina do fotógrafo que, ao rejeitar a busca por uma imagem cada vez mais mimética e balanceada, desacomoda as regras da fotografia tradicional e reinventa a fotografia enquanto experiência. A práxis a que me refiro aqui compreende o dia após dia da prática fotográfica e se rebate na criação artística, como veremos, no próximo capítulo, ser o caso de Miroslav Tichý.

Figuras do capítulo 1

Any school-boy or girl can make good pictures with one of the Eastman Kodak Co.'s **Brownie Cameras** **\$1.00**



\$1.00

Brownies load in daylight with film cartridges for 6 exposures, have fine meniscus lenses, the Eastman Rotary Shutters for snap shots or time exposures and make pictures $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$ inches.

Brownie Camera, for $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$ pictures,	\$1.00
Transparent-Film Cartridge, 6 exposures, $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$,	.15
Paper-Film Cartridge, 6 exposures, $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$,	.10
Brownie Developing and Printing Outfit,	.75
Brownie Removable Finder,	.25

Take a Brownie Home for Christmas.

Brownie circulars and Kodak catalogues free at the dealers or by mail.

EASTMAN KODAK CO.
Rochester, New York.

When you write, please mention "The Cosmopolitan."

Figura 1 - Propaganda da Brownie na revista *The Cosmopolitan* (1900)

IV. THE YOUTH'S COMPANION. MAY 29, 1902



"It Works Like a Kodak."

Any schoolboy or girl can make good pictures with one of the Eastman Kodak Company's No. 2 **Brownie Cameras.**

These little instruments have fine meniscus lenses and our Rotary shutter for snapshots and time exposures—the same shutter that is used on the famous Bullet and Bulls-Eye Kodaks. They have sets of three stops, and two finders, one for upright and one for horizontal exposures. They are well made, have nickeled fittings, are covered with imitation leather, and like Kodaks they use Film Cartridges and

LOAD IN DAYLIGHT.

No. 2 Brownie Camera, for $2\frac{1}{4} \times 3\frac{1}{4}$ pictures,	\$2.00
Transparent Film Cartridge, 6 exposures, $2\frac{1}{4} \times 3\frac{1}{4}$,	.20

EASTMAN KODAK CO.
ROCHESTER, N. Y.

Brownie Book and Kodak Catalogue free at the dealers or by mail.

\$4,000.00 in Prizes for the Best Kodak and Brownie Pictures.

Figura 2 - Propaganda da Brownie na revista infantil *The Youth's Companion* (1902)



Figura 3 - Câmera Charlie the Tuna



Figura 4 - Câmera Mick-A-Matic

Figuras do capítulo 1



Figura 5 - Câmera binóculo National Geographic (2005)



Figura 6 - Fotografia feita com a câmera binóculo

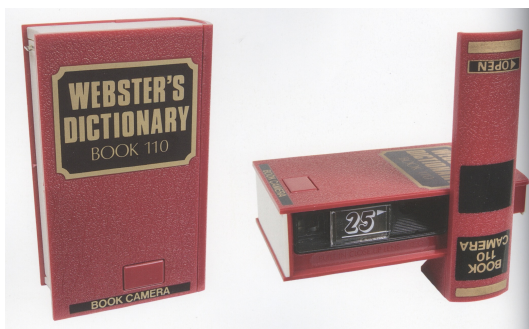


Figura 7 - Webster's dictionary book camera (1970)



Figura 8 - Fotografia feita com a câmera Webster's



Figura 9 - Câmera Diana



Figura 10 - Pictorial Tree, Galapolis, Ohio (1971), Nancy Rexroth.
Fotografia feita com uma câmera Diana



Figura 11 - Câmera Holga 120SF



Figura 12 - Al Gore: 2000 campaign (2000), David Burnett.
Fotografia feita com uma câmera Holga



Figura 13 - Câmera Lomo LC-A (à esquerda) e Cosina CX-2 (à direita)



Figura 14 - Fotografia feita com a câmera LC-A



Figura 15 - Land Camera Model 95



Figura 16 - Capa da Revista Life com a SX-70



Figura 17 - Polaroid SX-70 Land Camera



Figura 18 - Photo-Transformation, June 13, 1974, Lucas Samaras



Figura 19 - Abandoned House (ca. 1973-1974), Walker Evans



Figura 20 - Rostos #5 (1990), Cássio Vasconcellos

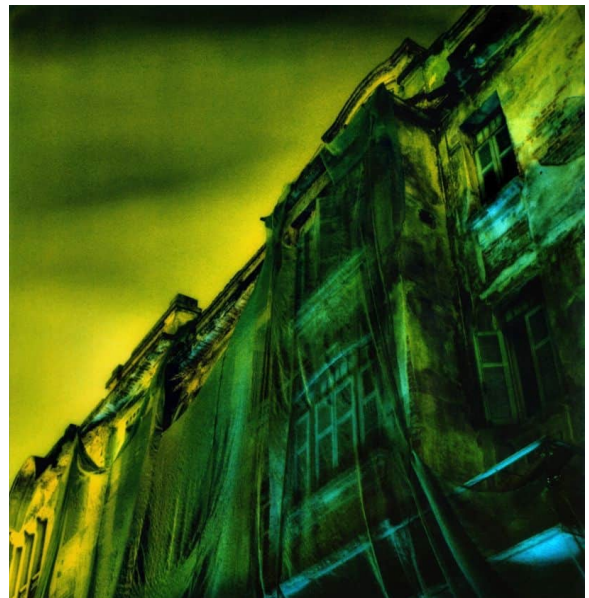


Figura 21 - Praça da Sé #3 (1998-2002), Cássio Vasconcellos



Figura 22 - Estádio do Pacaembu #4 (1998-2002), Cássio Vasconcellos



Figura 23 - Marginal Pinheiros #33 (1998-2002), Cássio Vasconcellos

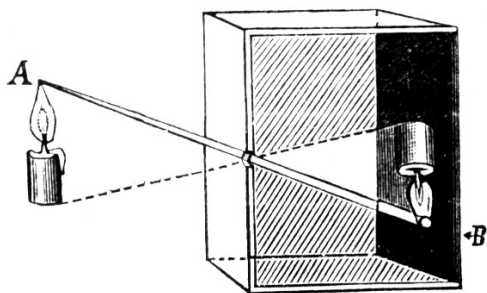


Figura 24 - Formação de imagem em câmara escura, a partir da passagem da luz através de um pequeno orifício



Figura 25 - Feet and Sunspots (2000), Abelardo Morell



Figura 26 - Stretching Marilyn (1996), Eric Renner



Figura 27 - The third eye 1 (1986), Thomas Bachler

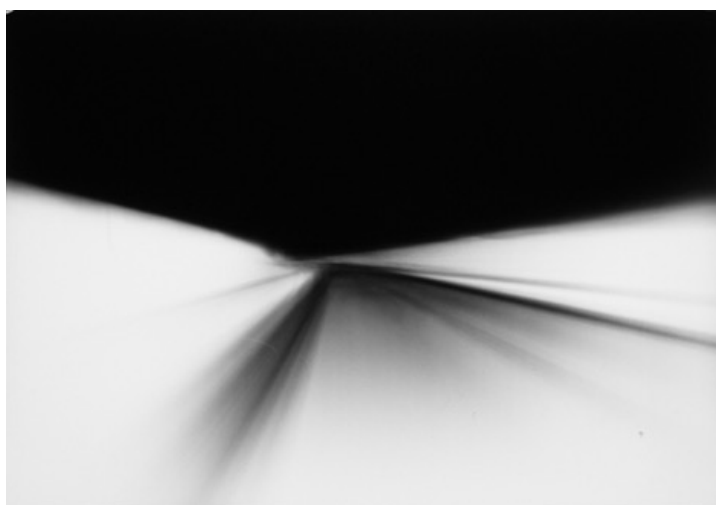


Figura 28 - Fotografia da série Bon Voyage! (1998), Thomas Bachler



Figura 29 - Dos sonhos que não acordei (2007), Dirceu Maués



Figura 30 - Dos sonhos que não acordei (2007), Dirceu Maués



Figura 31 - Criciúma (2003), Ana Angélica Costa



Figura 32 - Jacarepaguá (2003), Ana Angélica Costa



Figura 33 - In Passage (2005), Susan Burnstine



Figura 34 - Fotografia da série “Travessia” (2014), Guilherme Maranhão



Figura 35 - Fotografia da série “Índios Molhados” (2014), Nair Benedicto

CAPÍTULO 2

MIROSLAV TICHÝ: O FOTÓGRAFO E SUA PRODUÇÃO

A primeira edição da Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Sevilha (BIACS), em 2004, foi marcada por um episódio singular. Entre os nomes largamente conhecidos na arte contemporânea, como Tracey Emin, Joseph Kosuth e Richard Serra, figurava um fotógrafo checo de 78 anos, cuja produção mais recente estimava-se datar da década de 1990. Tratava-se de uma estimativa, pois o artista não documentava, datava e nem assinava suas obras. Tudo o que havia eram suposições, baseadas nas roupas que as pessoas retratadas nas fotografias usavam, nos marcos arquitetônicos registrados e outros indícios dessa ordem que forneciam algum tipo de identificação temporal. Até o curador Harald Szeemann decidir inseri-lo naquela edição da BIACS, o nome Miroslav Tichý (1926-2011) era desconhecido do público. Dali por diante, muita coisa mudou e as exposições individuais do fotógrafo espalham-se por diversos países. Em 2005, a Kunsthaus de Zurique fez uma retrospectiva daquele trabalho que havia sido introduzido no circuito da arte contemporânea há apenas um ano. Em 2008 foi a vez do *Centre Georges Pompidou*, em Paris, exibi-lo. Em 2010 o *International Center of Photography* de Nova Iorque apresentou uma exposição individual do artista com mais de 100 fotografias.. Em 2016 foi a vez do Photo España celebrar o seu inusitado processo fotográfico^{43 44}.

A trajetória meteórica de Miroslav Tichý é, de fato, surpreendente e merecerá uma análise mais aprofundada no terceiro capítulo dessa dissertação. No entanto, foram alguns dos atributos da obra de Tichý que me chamaram atenção, inicialmente, e me levaram a abordá-la como estudo de caso. A estética precária e ruidosa de suas imagens, decorrentes de seu processo fotográfico peculiar, é uma evidencia concreta da agência do equipamento fotográfico na produção de uma estética da precariedade, definida no primeiro capítulo. Para analisar a produção fotográfica de Miroslav Tichý, apresentaremos primeiramente uma biografia do artista, visando reunir informações relevantes para a compreensão de sua prática e sua inserção no campo da arte contemporânea. A seguir será descrito o processo

⁴³ Mais informações sobre a apresentação do artista na Photo España em <http://www.phe.es/es/phe/exposiciones/1/seccion_oficial/442/miroslav_tichy_o_la_celebracion_del_proceso_fotografico>. Acesso em 22 ago 2016.

⁴⁴ No Brasil a divulgação do trabalho de Miroslav Tichý aparece, ao que tudo indica pela primeira vez, em 2010, no Caderno 2 do jornal *O Estado de São Paulo* no artigo “A beleza das imagens brutas”. Disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral.a-beleza-das-imagens-brutas-imp-,545994>>. Acesso em 22 ago 2016.

de criação fotográfica de Tichý, com o intuito de identificar os agentes dele participantes, seja humanos ou não-humanos. A partir do detalhamento das etapas desse processo será feita uma reflexão de como os diferentes agentes, técnicas e práticas são determinantes na estética de suas imagens. Ao final, algumas fotografias serão analisadas mais detalhadamente. Não tive oportunidade de entrevistar Tichý pessoalmente e não tenho intenção de inferir sobre suas intenções subjetivas. A minha proposta, ao elegê-lo para integrar essa dissertação, é fazer uma análise de sua produção artística baseada em suas práticas e técnicas, a fim de refletir sobre um fenômeno mais amplo que é a emergência e consolidação de uma estética da precariedade na arte contemporânea e mais especificamente na fotografia.

Grande parte das informações biográficas e históricas utilizadas nesta pesquisa foram extraídas de textos escritos por Roman Buxbaum, psiquiatra checosuíço que teve contato com Miroslav Tichý desde sua infância. Sua avó era amiga da mãe de Tichý e seu tio, Harry Buxbaum, foi amigo de infância e, mais tarde, psiquiatra do artista. Roman foi quem descobriu o trabalho fotográfico de Tichý e teve papel determinante na construção da sua imagem no meio artístico e na inserção de seu trabalho no sistema de arte, tendo sido, por alguns anos, o intermediário entre o artista e curadores, museus e galerias, como veremos detalhadamente, mais adiante, ainda neste capítulo. Outro autor a quem iremos recorrer é o pesquisador francês Marc Lenot, autor de uma dissertação de mestrado defendida no Laboratoire d'Histoire Visuelle Contemporaine da *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris, França, sobre o processo que ele denominou como "Invenção e retrato do artista"⁴⁵. A bibliografia sobre o tema não é muito extensa, portanto, serão analisados textos de críticos e historiadores da arte como Quentin Bajac, Andreas Bee, Clint Burnham, Carolyn Christov-Bakargiev e Gianfranco Sanguinetti, em sua maioria publicados nos catálogos das exposições e livros sobre o artista. Dois documentários também servirão de fontes de informação: o primeiro intitulado "Tarzan Retired" (2004), dirigido por Roman Buxbaum; o segundo intitulado "Worldstar" (2007), dirigido por Nataša von Kop.

⁴⁵ LENOT, Marc. INVENTION ET RETRAIT DE L'ARTISTE L'exemple du photographe tchèque Miroslav Tichý. 2009. 171 f. Dissertação (Mestrado). Théories et Pratiques du Langage et des Arts, Laboratoire d'Histoire Visuelle Contemporaine, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009. Disponível em: <<https://issuu.com/lhivic/docs/lenot09>>. Acesso em: 24 jan 2017.

Como recorte para essa análise, será considerada a coleção de fotografias de Miroslav Tichý pertencente ao Museum für Moderne Kunst (MMK) de Frankfurt. Esta coleção é composta de 84 fotografias e 5 desenhos de autoria do artista, totalizando 89 peças. Das 84 fotografias, 3 têm imagens na frente e no verso, totalizando 87 imagens (**Figuras 36 e 37, p. 123**). As peças foram reunidas entre os anos de 2006 e 2008, e constituem a maior coleção pública de obras do artista checo existente até o momento (BEE; GAENSHEIMER; KITTELMANN, 2013, p. 9). As obras não apresentam título e nem data, devido à escassez de documentação disponível, por isso optou-se por identificar as imagens, ao longo dessa dissertação, por meio de seu número de inventário fornecido pelo MMK. A análise levada a cabo nessa dissertação baseou-se nas informações e imagens digitalizadas, disponibilizadas no site do MMK, e no livro lançado pelo museu, intitulado “Bilder von mehr bis minder schönen Frauen” (2013), de autoria de Andreas Bee, Susanne Gaensheimer e Udo Kittelmann. O rigor das informações e o cuidado na organização do material pelo museu em seu site, compensaram, em grande medida, a impossibilidade de acessar pessoalmente a coleção de fotografias de Miroslav Tichý. Consideramos que tal material foi suficiente para dar suporte à realização dessa dissertação.

2.1 Notas biográficas

Antes de apresentarmos a trajetória de Miroslav Tichý, convém problematizar o uso da biografia no âmbito da pesquisa acadêmica. Pierre Bourdieu chama atenção para o fato da narrativa biográfica ser construída quase sempre de acordo com uma ordem estritamente cronológica. Segundo o autor, acontecimentos que na vida real não seguem, necessariamente, um fio condutor lógico e nem concatenam relações óbvias de causa e consequência, são organizados nas biografias em sequências ordenadas a partir de conexões explícitas. As trajetórias biográficas, não raro, pressupõem um ponto de partida - no duplo sentido de início e também de causa fundamental - e uma finalização, que além de término, funciona como um grande objetivo final. Bourdieu considera a biografia como uma ferramenta de construção de uma imagem, que determina o modo como a vida de uma pessoa será percebida pelo mundo ao redor. Ao selecionar e trazer à luz determinados acontecimentos, ocultando outros, ou ao escolher os tipos de conexões que serão estabelecidos entre os eventos, em prol de uma estrutura narrativa linear, o biógrafo age de acordo com uma intencionalidade, resultando em uma criação artificial de sentido (BOURDIEU, 1996, p. 184-185). A biografia apresenta um caráter teleológico ilusório, pois não existe uma lógica que amarre todos os acontecimentos na vida real de uma pessoa.

Ao trazer para essa dissertação informações acerca da trajetória de Tichý, como referência para a análise de sua obra, não ignoro a construção de sentido que a biografia engendra. Ao contrário, pretendo partir desse pressuposto para explicitar, mais especificamente no terceiro capítulo, como as informações disponíveis sobre a sua vida moldaram a percepção que se construiu a respeito dele no sistema de arte e determinaram o seu suposto posicionamento em relação a diferentes correntes da história da arte⁴⁶. Por enquanto, neste capítulo, organizo uma narrativa com parte das informações biográficas disponíveis, provenientes de fontes confiáveis, como catálogos de exposições e entrevistas, com o intuito de

⁴⁶ Nesta dissertação estou usando a definição proposta por Helouise Costa, que entende sistema de arte como sendo “[...] uma rede complexa de agentes que confere significado social à obra de arte. [...] Fazem parte dessa rede de agentes os artistas, os marchands e galeristas, os colecionadores, os críticos, os acadêmicos, os curadores, os diretores e profissionais de museus e instituições culturais, os editores de publicações especializadas ou de divulgação, entre outros. A composição dessa rede varia de acordo com a época e os países considerados.” (COSTA, 2008, p. 2).

fazer uma análise contextualizada da produção fotográfica de Tichý e das particularidades de sua prática.

Miroslav Tichý nasceu em 1926, na cidade de Netčice - atualmente parte da cidade de Kyjov -, na região da Morávia, sul da República Checa. Seu primeiro contato com o ensino formal nas artes foi em 1945, logo após o fim da 2ª Guerra Mundial. De acordo com Buxbaum, neste ano ele iniciou seus estudos na Academia de Belas Artes (AVU), em Praga, matriculando-se em uma disciplina ministrada pelo pintor eslovaco Ján Želibský⁴⁷. Nesta época Tichý começou a pintar, e, segundo o autor, seu trabalho tinha como referência Picasso, Matisse e artistas expressionistas alemães. Em 1948 o golpe comunista, na então Checoslováquia, trouxe mudanças radicais para a Academia de Belas Artes. Importantes professores foram demitidos, sendo substituídos por outros indicados pelo novo governo. O Realismo Socialista passou a ser o estilo artístico dominante. Segundo Buxbaum, Tichý, que rejeitava o estilo sancionado pelo Estado, parou de frequentar as aulas e acabou expulso da Academia, sendo por fim encaminhado para o serviço militar compulsório (BUXBAUM, 2008a, p. 14-15). Em entrevista fornecida para o documentário Worldstar (2007), Tichý conta que sua expulsão se deu sob alegações dele ser inconveniente e desmoralizar os outros alunos da Academia.

Findo o serviço militar, em 1950, Miroslav Tichý volta para casa de sua família em Kyjov. De acordo com Buxbaum, ele forma o coletivo Brněnská Pětka (Brno Five), junto com Vladimír Vašíček, Bohumír Matal, Richard Fremund e Ida Vaculková, alunos da Academia de Belas Artes que também recusavam o Realismo Socialista, dialogavam com a pintura moderna européia e viriam a ser importantes artistas do pós-guerra na região. Em artigo para divulgação da exposição de Tichý em 2010, o International Center of Photography afirma que apesar de ser uma cidade pequena, Kyjov tinha uma cena cultural relevante, da qual Tichý participava, e onde tinha contato com outros artistas. Mesmo sendo vigiados e ameaçados pelo governo, o grupo chegou a fazer uma exposição clandestina, em 1956, no hospital da cidade. A exposição seguinte, para a qual ele havia sido convidado, estava marcada para o

⁴⁷Ján Želibský foi um pintor e educador de relativa relevância na então Checoslováquia. De 1946 até 1952 lecionou na Academia de Belas Artes de Praga, chegando a ser vice-reitor. De 1952 até 1955 lecionou na Academia de Belas Artes de Bratislava, onde ocupou o cargo de reitor. Disponível em: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Ján_Želibský>. Acesso em: 20 mai 2015.

fim de 1957 em uma renomada galeria em Praga, mas pouco tempo antes, Tichý teve um episódio psicótico, cancelando de última hora sua participação (INTERNATIONAL, 2010; BUXBAUM, 2008a, p. 15). Por conta disso, a família recorreu ao psiquiatra Harry Buxbaum para tratar do jovem artista. Harry era tio de Roman e tinha uma clínica em uma cidade próxima a Kyjov. Buxbaum conta que, segundo os registros médicos da clínica, Tichý tinha propensão a colapsos mentais desde a adolescência, e depois deste primeiro surto recebeu tratamento repetidas vezes. Quando estava bem, costumava pintar e desenhar bastante, mas durante as crises, perdia o interesse pela prática artística (BUXBAUM, 2008a, p. 15).

De acordo com Roman Buxbaum, na década de 1960 Tichý passou a negligenciar a sua aparência e hábitos de higiene. Parou de cuidar do cabelo e da barba, e a usar sempre as mesmas roupas. Se essas rasgavam, ele mesmo as costurava, chegando ao ponto de suas vestimentas acumularem grande quantidade de furos e remendos. Os vizinhos o viam como uma pessoa excêntrica, mas segundo o autor, o que na verdade lhe trazia problemas era o fato da polícia considerá-lo um dissidente do regime comunista. Por causa disso, foi denunciado algumas vezes por partidários do regime, o que resultou em desentendimentos com a polícia local (BUXBAUM, 2008a, p. 16). Jana Hebnarová, vizinha de Miroslav Tichý durante muitos anos, inclusive durante os anos finais de sua vida, lembra que, quando criança, ela e o irmão, Jiří Friedrich, tinham medo dele por conta de sua aparência e hábitos excêntricos, no entanto, quando o conheceram pessoalmente consideraram-no gentil e solícito. Mais tarde, depois que os irmãos tornaram-se adultos, Tichý passou a mostrar-lhes suas obras e a conversar com eles sobre arte, política e história (HEBNAROVÁ, 2009b). Em entrevista para Claudia Dichter, os irmãos relatam a convivência que tiveram com Tichý durante sua infância, e ressaltam que o fotógrafo era muito intelectualizado, capaz de discorrer sobre história, arquitetura, arte e literatura. Friedrich, que se tornou engenheiro civil, afirma que a arquitetura era um tópico recorrente nos diálogos que tinha com Tichý, e que o artista discorria sobre nomes relevantes no cenário como Le Corbusier e Oscar Niemeyer, além de lhes ensinar as diferenças entre construções Românicas, Góticas e Renascentistas. No campo das artes, Friedrich conta que o fotógrafo havia lhe explicado a diferença entre Expressionismo, Cubismo e Expressionismo Abstrato (DICTER, 2013, p. 124). Jan Freiberg, um dos responsáveis pelo site ARTLIST, que

abriga uma base de dados sobre o desenvolvimento da arte contemporânea checa, afirma que embora Tichý tenha passado a viver cada vez mais à margem da sociedade, ele continuava mantendo contato com artistas morávios, como o poeta Jiří Veselský. Mesmo recusando certas normas habituais de convivência social, o fotógrafo não se isolara completamente, mantendo-se a par do que acontecia na cena cultural da cidade.⁴⁸

Roman Buxbaum propõe uma divisão da produção de Miroslav Tichý em três fases: *período inicial*, *período fotográfico* e *período posterior*. O período inicial abrange as décadas de 1940 até a de 1960, quando Tichý dedicou-se à produção de pinturas à óleo e desenhos. Já período fotográfico não é fácil de estimar, afirma o autor, posto que o artista raramente assinava ou datava seus trabalhos e não se sabe da existência de documentação a respeito (BUXBAUM, 2008a, p. 17). O historiador da arte Quentin Bajac, responsável pela exposição de Tichý no *Centre Georges-Pompidou*, em Paris (2008) e atual curador-chefe do Departamento de Fotografia do *Museum of Modern Art (MoMA)*, em Nova Iorque, estima que Tichý fotografou aproximadamente da década de 1960 até meados da década de 1980 (BAJAC, 2008, p. 10). O período posterior, ainda de acordo com Buxbaum, seria definido não apenas cronologicamente, mas também por diferir formalmente dos anteriores, tendo se caracterizado pela produção de uma grande quantidade de desenhos, fotografias e algumas pinturas. Este começou na década de 1970, com um pico na década de 1980, e estendeu-se até o fim da década de 1990, quando Tichý parou de produzir (BUXBAUM, 2008a, p. 17).

Nessa dissertação adotarei a periodização proposta por Buxbaum para a trajetória artística de Miroslav Tichý e irei me concentrar no período fotográfico. Ao mesmo tempo, seguirei a sugestão de Bajac e tomarei como recorte temporal o período que abrange a década de 1960 até meados de 1980. Embora tenha se dedicado também à pintura e ao desenho, em diferentes momentos, foi por meio de sua produção fotográfica que Tichý recebeu, de fato, reconhecimento enquanto artista. É justamente o seu processo criativo no campo da fotografia que interessa a esta pesquisa e será analisado com mais profundidade mais adiante neste capítulo.

⁴⁸ Jan Freiberg escreveu a seção sobre Miroslav Tichý no site ARTLIST, disponível no endereço <<http://www.artlist.cz/en/miroslav-tichy-102666/>>. Acesso em: 19 mai 2015.

A mudança de foco do interesse de Miroslav Tichý, da pintura para a fotografia, parece ter sido resultado direto da perda do espaço que ele utilizava como ateliê, episódio que pode ser considerado o marco inicial de seu período fotográfico. Em 1954 a avó de Roman Buxbaum teria emprestado um cômodo de sua casa para Tichý, que na época era seu vizinho, onde ele montou seu ateliê⁴⁹. Em 1972, a casa foi tomada pelo governo da Checoslováquia, devido à política de nacionalização, e a avó de Buxbaum passaria a ser inquilina no imóvel que antes era seu. Como consequência o fotógrafo foi despejado (BUXBAUM, 2008a, p. 14-15, 2008b, p. 38). Para Bajac, a perda do cômodo teria sido um ponto de virada na sua produção artística, pois sem ter um espaço privado onde pudesse produzir, as ruas passaram a servir como seu local de trabalho e ele teria passado a se concentrar cada vez mais na fotografia (BAJAC, 2008, p. 9). Ao ser questionado sobre o motivo da mudança para a fotografia, no entanto, Tichý fornece uma outra justificativa e lança uma pergunta: "[...] todos os desenhos já tinham sido desenhados, todas as pinturas já haviam sido pintadas, o que restava para eu fazer?"⁵⁰

Muito embora tenha começado a fotografar na década de 1960, foi apenas no final dos anos 1980 que Miroslav Tichý iniciou sua trajetória no circuito de arte, com a descoberta de seu trabalho pelo psiquiatra Roman Buxbaum. Para entender a origem do interesse de Buxbaum pelas fotografias do artista, é necessário discorrer brevemente sobre a sua história e de sua família. Segundo Lenot, em 1968, a família Buxbaum fugiu da então Checoslováquia para a Suíça, devido às complicações decorrentes da Primavera de Praga. Já em Zurique, Roman se interessa pelo trabalho do psiquiatra austríaco Leo Navratil, pioneiro no campo da arteterapia e criador da *Haus der Künstler* (Casa dos Artistas), que funcionava na

⁴⁹ A avó de Buxbaum era amiga da mãe de Tichý, e ambas as famílias tinham uma relação próxima. Ver mais informações sobre esse assunto na página 2 dessa dissertação.

⁵⁰ All drawings have already been drawn, all paintings have already been painted. What was there left for me to do? (TARZAN, 2004, tradução nossa).

clínica psiquiátrica Gugging, em Viena⁵¹. O contato com Navratil inspirou Roman a criar um programa similar em sua clínica em Königsfelden, na Suíça, o que já indicava o seu interesse pela *art brut* (LENOT, 2009, p. 2).

De acordo com Hebnarová, no início da década de 1980, Roman Buxbaum começa a viajar para Kyjov, com certa frequência, para visitar Miroslav Tichý (HEBNAROVÁ, 2009b). Em junho de 1989, Buxbaum escreve um artigo para uma edição especial da revista *Kunstforum* sobre *art brut*, intitulado “Um marginal dentre os marginais”⁵², no qual discorre sobre Tichý e sua produção artística⁵³. É importante lembrar que o termo *art brut* foi cunhado pelo pintor francês Jean Dubuffet (1901-1985) para descrever a arte produzida por pessoas livres de qualquer interferência do conhecimento artístico formal, estilos oficiais ou do mercado da arte, tais como os pacientes de hospitais psiquiátricos. Dubuffet considerava que esse era um tipo puro, cru e intocado de arte⁵⁴. Muito embora a formação artística de Tichý na Academia de Belas Artes e sua circulação no meio artístico de sua cidade natal desautorizem a classificação de sua produção como *art brut*, Buxbaum parece ter vislumbrado nessa estratégia uma forma de valorizá-la, buscando ocupar um nicho específico de mercado. No ano seguinte, em 1990, Lenot conta que Buxbaum preparou uma exibição com mais de 30 artistas

⁵¹ A Clínica Psiquiátrica Maria Gugging, conhecida como Gugging, é uma instituição localizada nas proximidades de Viena, Áustria. No fim da década de 1950, o psiquiatra Leo Navratil, começou a orientar os pacientes a desenharem, para fins de tratamento, e vários deles vieram a ficar conhecidos por suas criações artísticas. Em 1970 a primeira exibição dos trabalhos dos artistas da clínica ocorre em Viena, e depois disso, passam a ser exibidos frequentemente em museus e galerias. Navratil fundou em 1981 o Centro para Arte e Psicoterapia, uma casa onde viviam pacientes que tinham talento artístico e que servia de local de encontros, estúdio e galeria. Em 1986, com a aposentadoria de Navratil, seu sucessor, Johann Feilacher, muda o nome da instituição para Casa dos Artistas (Haus der Künstler). Na Europa, a Casa é considerada um modelo para reforma psiquiátrica, tendo como base a arteterapia como meio para reintegrar o indivíduo à sociedade. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Gugging>> e <<http://www.gugging.org/en/>>. Acesso em: 18 mai 2015.

⁵² O termo Arte Marginal, por sua vez, foi cunhado por Roger Cardinal, em 1972, traduzindo o conceito de *art brut* para o inglês, com a diferença de ter sido estendido aos artistas autodidatas e marginais, que agiam fora do sistema de artes por opção própria, sem nunca terem sido pacientes psiquiátricos. Nesta dissertação ambos os termos serão usados com a mesma conotação.

⁵³ BUXBAUM, Roman. Ein Außenseiter unter den Außenseitern, *Kunstforum*, n. 101, jun, 229-31, 1989.

⁵⁴ Sobre *art brut* e as relações entre arte e psicologia ver FRAYZE-PEREIRA, João A. Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. *Estud. av.*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 197-208, Dez. 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 01 Mar. 2017.

marginais, sendo Tichý o único fotógrafo. O catálogo da exposição apresentava ensaios sobre arteterapia, psiquiatria, *art brut* e incluía um texto do historiador da arte e curador independente Harald Szeemann (1933-2005). O interesse pela obra de Tichý, no entanto, não se manteve por muito tempo e a estratégia de lançá-lo como representante da *art brut* não foi bem sucedida (LENOT, 2009, p. 3-4).

Quinze anos após a tentativa de filiar Miroslav Tichý à *art brut*, organizou-se, em 2004, a primeira exibição de suas fotografias no circuito da arte contemporânea, mais especificamente na Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Sevilha (BIACS), quando o fotógrafo tinha 78 anos. Segundo Quentin Bajac, sua inserção no evento ocorreu graças ao curador Harald Szeemann que, como vimos, tivera contato com a obra de Tichý na exposição organizada por Buxbaum, em 1990 (BAJAC, 2008, p. 8). Sobre o longo espaço de tempo entre o primeiro contato com as fotografias de Tichý e a decisão de exibi-las, Szeemann afirma: “Fiquei fascinado [pelas fotografias de Tichý] desde o primeiro momento, mas estava esperando pela exposição certa”⁵⁵ (TARZAN, 2004).

Logo após a Bienal de Sevilha, em 2005, Tichý foi agraciado com o prêmio *Découverte*⁵⁶, no Encontro Internacional de Fotografia de Arles. No mesmo ano, a *Kunsthaus* de Zurique, na Suíça, organizou sua primeira exposição monográfica. A partir de então a produção fotográfica de Tichý iria alcançar um rápido reconhecimento internacional. Entre 2004 e 2008 Lenot contabilizou a realização de 24 exposições individuais do fotógrafo, em países como Holanda, República Checa, Canadá, Eslováquia, Japão, China, Suécia, Alemanha, França, entre outros. Neste contexto de sucesso crescente, Buxbaum fundou em 2004, em nome do artista, a Fundação Tichý Ocean, com o intuito de preservar e difundir o seu trabalho (LENOT, p. 4-7).

Em que pese o sucesso alcançado pelas fotografias de Tichý, a relação entre ele e Buxbaum começa a se deteriorar, de tal forma que acaba gerando uma disputa judicial em 2007. Tichý passa a negar que tenha dado autorização para Buxbaum organizar exposições e exibir suas fotografias e designa sua vizinha Jana

⁵⁵ I was fascinated from the first moment but I was waiting for the right exhibition.

⁵⁶ Prêmio destinado à artistas cujos trabalhos foram descobertos recentemente.

Hebnarová, que já vinha cuidando dele há alguns anos, como sua agente e legatária universal (WORLDSTAR, 2007; HEBNAROVÁ, 2009b). De acordo com documento disponibilizado *online* por Hebnarová, um mês após a morte de Miroslav Tichý, em abril de 2011, o Tribunal de Hodonin decidiu que os direitos autorais sobre sua obra passariam a pertencer a ela⁵⁷.

⁵⁷ Ver Decisão Judicial do Circuito da Corte em Hodonin, 25 de maio de 2011. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20140625015108/http://www.tichyfotograf.cz/en/usneseni_en.pdf>. Acesso: 20 mai 2015.

2.2 A baixa fidelidade na produção fotográfica de Tichý

Uma das principais características da produção fotográfica de Miroslav Tichý é a baixa fidelidade manifesta em suas imagens. Por diversas vezes as imagens que irrompem nos negativos e nas ampliações afastam-se do ideal de nitidez e precisão do registro tradicional do mundo físico. Neste sentido, suas fotografias não são apenas índices, vestígios de um “isto-foi” (cf. BARTHES, 2012, p. 72), pois apesar de terem referente - de fato, sem referente não há fotografia -, por vezes não estabelecem relação explícita com o mundo físico. São imagens que guardam com seu objeto uma relação muito mais simbólica do que indicial. O processo de produção fotográfica de Tichý é um desvio do rigor técnico da fotografia tradicional, e ao invés de resultar em mimese, esfacela-se pela destruição da indexialidade. É uma fotografia que deixa de se constituir como representação para tornar-se apresentação, uma espécie de registro ficcional de uma cena que nunca existiu e que passa a existir impressa na superfície sensível, devido não apenas à ação / intenção do fotógrafo, mas à agência de todos os demais elementos que participam do processo. Trata-se de uma reconfiguração do mundo físico, que também exige a participação do espectador: se o referente não fica evidente e não é passível de ser identificado, a imagem toma forma a partir da bagagem e do repertório de cada observador.

Não por acaso, a historiadora de arte norte-americana Carolyn Christov-Bakargiev afirma que as imagens de Miroslav Tichý não comunicam nada, ficando suspensas em uma potencialidade, no limite de dizerem alguma coisa. Não são vestígios que apontam diretamente para uma realidade externa. Elas seriam “anti-fotos”, que aludem à realidade atual do observador que as toca, ressaltando sua própria materialidade, permeada de marcas de dobras, cortes e deterioração no próprio papel no qual estão impressas (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2008, p. 152-154). O crítico de arte canadense Clint Burnham observa que, no âmbito da história da fotografia, essa estética nebulosa teria sido marginalizada por uma estética objetiva, nítida e de caráter documental (BURNHAM, 2008, p. 173).

A baixa fidelidade manifesta na obra de Miroslav Tichý é consequência de diversos fatores. Um deles é a sua própria práxis como fotógrafo. Ele fotografava durante as caminhadas diárias que fazia pela cidade, e, de acordo com Buxbaum, seus lugares favoritos, frequentemente registrados na película fotográfica, localizavam-se no caminho que ele percorria de sua casa até o centro: a estação de ônibus, a praça principal e a igreja (BUXBAUM, 2008a, p. 16). Sobre o hábito e a frequência de fotografar, o próprio Tichý deu o seguinte depoimento:

Eu ia para o centro da cidade e tinha que fazer algo. Então apenas apertava o disparador. Eu usava três rolos de filmes por dia. Cem fotos por dia. Isso acontecia sem nenhum esforço da minha parte. Eu era apenas um observador - mas um observador muito bom.⁵⁸

Convém retomar a abordagem de Johan Huizinga sobre o jogo, apresentada no primeiro capítulo dessa dissertação⁵⁹. A partir dos conceitos trabalhados pelo autor é possível fazer uma leitura do ato fotográfico como um jogo, já que se trata de uma espécie de suspensão da vida real, que tem regras próprias e delimitação clara de ocorrência. A prática de Tichý, de fato, é fundamentalmente uma suspensão do cotidiano produtivista esperado do homem idealizado pelo regime comunista. Ele não possuía um trabalho formal, não tinha na fotografia uma atividade lucrativa e passava os dias produzindo imagens enquanto perambulava pela cidade. Segundo Huizinga, a palavra lúdico refere-se à ilusão e simulação. O que é a prática fotográfica de Tichý se não simulação e ficcionalização do mundo físico que o rodeava? Outra característica do jogo é a existência de um elemento de incerteza que, no caso do artista, está dado por seus próprios hábitos, que não se submetiam à rotina nem à programação, bem como pela experimentação fotográfica que ele realizava. Não era possível antecipar qual seria o resultado de suas ações até que o jogo inerente à atividade fotográfica fosse jogado até o fim, ou seja, até que as imagens fossem processadas e deixassem o estado de latência. Diferentemente do que ocorre com os equipamentos industrializados, é difícil prever os resultados do uso de uma objetiva ou do corpo de uma câmera construídos

⁵⁸ I went to town and had to do something. I was simply pressing the release. I'd use three rolls of film a day. One hundred photos a day. That happened automatically without any effort on my part. I was just an observer – but a very good one. (TICHÝ apud BUXBAUM, 2008a, p. 16-17, tradução nossa)

⁵⁹ Ver mais informações sobre Johan Huizinga e seu conceito de jogo/brincadeira na página 57 dessa dissertação.

artesanalmente. Não se trata de objetos planejados e testados por uma indústria que fornece um manual de procedimentos a serem seguidos e garantias de funcionamento, responsabilizando-se pelo processo. Inevitável estabelecer um paralelo com o trabalho do fotógrafo Guilherme Maranhão em que ele utiliza filmes vencidos⁶⁰.

O que significa dizer que um filme está vencido? Que ele não está apto a gerar uma imagem? Ao contrário: ele se tornou sensível demais para responder a razão que constrange os potenciais da técnica. O que se esgota é apenas a responsabilidade e a autoridade da indústria sobre um produto: sem contrato, a matéria volta à sua condição de rebeldia. A palavra vencido esconde a arrogância de uma civilização que só consegue pensar a cultura como derrota da natureza: ou ela se comporta conforme o acordo que lhe é imposto ou é declarada obsoleta. (ENTLER, 2015).

Tomando emprestado o discurso de Ronaldo Entler, os equipamentos artesanais construídos por Tichý não respondem à mesma razão à qual respondem os equipamentos normatizados e regulamentados pela indústria fotográfica, capazes de fornecer garantias sobre as imagens que serão produzidas. Se uma câmera fotográfica industrializada produzir uma imagem com vazamento de luz, é possível reclamar e pedir a troca do equipamento, pois esse resultado não é previsto e nem esperado pela indústria que a fabricou. Os equipamentos artesanais, por sua vez, não estão sob autoridade de nenhuma indústria, e se mantêm num estado de rebeldia e imprevisibilidade.

Outro costume que intensificava a incerteza e imprecisão, característica da prática fotográfica de Miroslav Tichý, era o hábito de nunca olhava através do visor para compor os enquadramentos de suas imagens. Roman Buxbaum relata que Tichý sempre andava com uma câmera escondida em seu casaco e a movimentação que ele fazia para fotografar era tão fluida que passava despercebida. Jana Hebnarová conta que ele carregava a câmera pendurada na altura do quadril, e, quando necessário, rapidamente a puxava e disparava, sem ao menos trazê-la à altura dos olhos. Ela declara nunca tê-lo visto disparando de outra forma (BUXBAUM, 2008a, p. 16; DICHTER, 2013, p. 126-127). Na última cena do documentário *Worldstar* (2007), duas mulheres pertencentes à equipe do filme

⁶⁰ Ver mais informações sobre a série *Travessia* (2014), de Guilherme Maranhão, na página 63 dessa dissertação.

pedem para que Tichý tire uma foto delas, e entregam-lhe uma câmera. Ele segura a câmera na altura do peito e dispara. Ao ser questionado se não usava o visor, ele responde: "Eu nunca olhei através da câmera quando tirei minhas fotos. Eu as enxergo na minha frente."⁶¹ Convém confrontar esse dado com a afirmação de Arlindo Machado, de que a escolha da composição é um processo classificatório e ideológico, que mostra e esconde, ao mesmo tempo, o que interessa ao autor, priorizando alguns elementos em detrimento de outros.

O primeiro papel da fotografia é selecionar um campo significativo, limita-lo pelas bordas do quadro [...]. O quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório [...]. (MACHADO, 2015, p. 90).

Miroslav Tichý abre mão do poder inerente ao fotógrafo de escolher quais elementos entrarão em quadro e onde eles serão posicionados. Apontar a câmera para determinada direção já pressupõe, de certa forma, a escolha da cena a ser registrada, mas a opção de não olhar através do visor impossibilita ajustar detalhes da composição.

O modo como Miroslav Tichý realizava o processamento técnico é outro fator que contribuía para a baixa fidelidade característica de suas imagens. Além da sua intencionalidade, outros agentes não-humanos também tinham agência na determinação de características que permeiam toda a sua produção. Gianfranco Sanguinetti destaca que é justamente a técnica específica do fotógrafo, em toda sua limitação e relativa imprecisão, que permitiu que a estética precária, característica de suas fotos, fosse atingida (SANGUINETTI, 2011, p. 35). Para uma melhor compreensão do processo de produção fotográfica de Tichý serão detalhadas, a seguir, as suas diversas etapas: a construção dos equipamentos fotográficos artesanais, os processos químicos empregados ao acaso, as interferências manuais, feitas à lápis ou caneta, na cópia ampliada e a deterioração sofrida pelas imagens depois de finalizadas.

⁶¹ I've never looked through the camera when I took my pictures. I see it in front of me. (WORLDSTAR, 2007, tradução nossa).

2.2.1 Os equipamentos fotográficos artesanais e sua agência na captura das imagens

Os equipamentos fotográficos utilizados por Miroslav Tichý eram todos construídos artesanalmente, por ele mesmo, o que incluía as câmeras, as lentes e até mesmo o ampliador. Já os químicos para revelação, os filmes e os papéis fotográficos, ele comprava prontos. Roman Buxbaum tentou inferir o motivo pelo qual Tichý não utilizava equipamentos industrializados. Segundo ele, tal atitude seria uma afirmação de independência e negação do mundo social, da mesma forma que o descuido com a aparência, a falta de higiene pessoal e a excentricidade nos comportamentos (BUXBAUM, 2008a, p. 16). É pertinente analisar a percepção de Buxbaum de que Tichý seria um reacionário, no sentido literal da palavra, já que andava na contramão de toda ideologia de progresso característica da década de 1960, quando ele começou a fotografar (BUXBAUM, 2008b, p. 39-40). Ao mesmo tempo em que a tecnologia desenvolvia-se a pleno vapor, incitada especialmente pela Guerra Fria, Tichý construía seus equipamentos utilizando refugo industrial e restos de materiais domésticos, o que indicava uma recusa, não apenas do produtivismo, mas também da exaltação da evolução e do progresso da tecnologia fotográfica. Sanguinetti observa que na época em que o artista atuava, a indústria fotográfica já havia se desenvolvido a ponto de uma câmera destinada ao consumo de massa poder ser adquirida por valores muito reduzidos, o que significa que qualquer pessoa poderia fotografar de forma amadora e atingir resultados relativamente bons, segundo os cânones da fotografia tradicional⁶². O autor atenta também para uma motivação política por trás das práticas de Tichý, já que construir uma câmera e processar as imagens de forma caseira, como ele fazia, era muito mais complicado do que fotografar com câmeras industrializadas e mandar processar os filmes em laboratórios especializados, pois exigia conhecimentos específicos sobre física óptica e química (SANGUINETTI, 2011, p. 35). A opção pela construção das próprias câmeras parece estar relacionada à recusa a um mundo industrializado, homogeneizado e asséptico, e tem como consequência imagens únicas, em contraponto à fotografia como objeto de massa.

⁶² A Instamatic, lançada em 1963, é um exemplo de câmera voltada para as massas, com preço acessível.

Roman Buxbaum conta que para construir seus equipamentos Tichý utilizava restos de materiais que encontrava em seu ambiente doméstico: latas, caixas de sapato, pedaços de tecidos, elástico de roupas velhas, embalagens de cigarro, tubos de papelão provenientes dos rolos de papel higiênico, entre outros. O autor descreve de forma minuciosa os mecanismos de funcionamento dos equipamentos, evidenciando que construir câmeras e objetivas fotográficas de forma artesanal é tarefa complexa que exige conhecimentos técnicos específicos. O corpo da câmera era produzido com uma caixa feita de papelão e madeira compensada, selada com asfalto retirado das ruas e pintada de preto. Para a movimentação do filme, ele usava dois carretéis de linha, ligados por um elástico de costura, similar à um sistema de polias, onde era preso também o obturador, confeccionado com um pedaço de compensado com uma abertura no meio. Dependendo da tensão do elástico, a placa passava de um lado para o outro com maior ou menor velocidade, variando o período de exposição do filme. As lentes das objetivas eram construídas em Plexiglas⁶³, material que era cortado manualmente com uma faca, depois lixado, polido com pasta de dente e cinzas de cigarro e, finalmente, inserido num corpo adaptado de tubo de papelão ou cano plástico.

Frequentemente Miroslav Tichý fotografava as pessoas de longe, seja no parque, na piscina ou em situações que requeriam o uso de lentes de maior distância focal. De acordo com Buxbaum, para esses casos o fotógrafo montava um sistema com várias lentes, afixadas em um tubo com asfalto ou cola, criando teleobjetivas funcionais apenas com materiais ordinários. O ampliador era construído a partir de placas e ripas de madeira. A cabeça do ampliador era composta de uma lâmpada, uma lata de metal e uma objetiva subtraída de uma câmera fora de uso, de forma que a lâmpada era colocada dentro da lata e a objetiva posicionada na abertura. Entre o foco de luz e a objetiva ficava uma bandeja para os filmes fotográficos, feita de madeira compensada. As ripas de madeira seguravam a cabeça do ampliador, e eram mantidas juntas por placas de metal, de forma que era possível deslizá-las para cima ou para baixo, conforme necessário, para obter o foco (BUXBAUM, 2008a, p. 16-17).

⁶³ Plexiglas é o nome comercial do composto feito de polimetil-metacrilato (PMMA), um material termoplástico rígido, transparente e incolor. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Poly\(methyl_methacrylate\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Poly(methyl_methacrylate))>. Acesso em: 23 ago 2015.

Os mecanismos artesanais de Tichý funcionavam bem, apesar da aparente rudimentaridade, mas, evidentemente, não eram capazes de reproduzir os resultados idealizados pelos equipamentos fotográficos industrializados. E, na verdade, esse não era seu objetivo. Há na produção de Tichý uma busca deliberada por métodos não convencionais de captura da imagem fotográfica. Construir as próprias câmeras, além de ser uma afirmação de independência do mundo social, é também uma forma de recusa do sistema de representação perpetuado pelas câmeras fotográficas industrializadas, pré-programadas de fábrica. Tichý reconhecia a limitação de seus equipamentos, mas isso não parecia incomodá-lo. Quando Buxbaum perguntou, surpreso, se uma determinada objetiva que Tichý construiu havia funcionado, o fotógrafo respondeu: "Claro que funcionou. Quando eu faço algo, tem que ser preciso. Verdade, a lente não era precisa, mas talvez aí é que esteja a arte."⁶⁴ Essa afirmação do artista nos indica que a falta de precisão e nitidez de suas imagens o agradavam a ponto de serem buscadas e provocadas intencionalmente.

2.2.2 Acaso e falhas nos processos de ampliação e revelação

Miroslav Tichý selecionava as imagens que seriam processadas com base na semelhança delas com o mundo físico. O artista comenta: "Eu não escolhia nada. Eu olhava sob o ampliador, e tudo o que parecia ser o mundo para mim, eu imprimia. Mas o que é o mundo? Tudo que é, que é o mundo. O que quer que se parecesse com o mundo para mim, eu imprimia, é isso."⁶⁵ A declaração de Tichý sugere que a semelhança, para ele, tinha um significado distinto daquele fomentado pela indústria fotográfica, já que suas imagens não traziam como característica a mimese com o referente. Semelhança parece ser, nessa circunstância, um conceito subjetivo, mediado pela percepção individual.

Depois de escolhidas as imagens a serem processadas, Tichý dedicava-se às etapas de ampliação e revelação, que aconteciam nos cômodos e no quintal de

⁶⁴ Of course it worked. When I do something it has to be precise. True, the lens was not precise, but maybe that's where the art is" (BUXBAUM, 2008b, p. 47).

⁶⁵ I didn't choose anything. I looked under the enlarger, and whatever seemed like the world to me, I printed. But what is the world? Everything that is, that is the world. Whatever seemed like the world to me, I printed, that is all" (BUXBAUM, 2008b, p. 48).

sua casa. Todo o processamento químico levado a cabo pelo artista tinha regras e valores próprios. Para obter resultados que atendam à precisão almejada pela fotografia tradicional, o processo de revelação tem que ser realizado de acordo com regras rígidas, havendo pouca abertura para a ocorrência de erros. Segundo informa Roman Buxbaum, Tichý conduzia seus processos químicos sem preocupar-se em atender à esse tipo de precisão técnica, deixando grande espaço para que erros, falhas e o próprio acaso agissem sobre o seu produto final. O autor descreve de forma detalhada a sala escura que o fotógrafo construiu no quintal de sua casa para realizar o processamento de seus filmes e fotografias, e como ele conduzia os processos de revelação e ampliação. Em uma mesa Miroslav mantinha o ampliador. Ao lado, em uma tigela rasa, pousava o revelador, ao passo que o fixador ficava em uma panela grande ou em uma banheira velha. Uma pia era usada para lavar as imagens no final do processamento. O tempo de exposição do papel fotográfico à luz do ampliador era marcado intuitivamente: quando o fotógrafo achava que o papel já tinha recebido luz suficiente, ele o retirava. Os banhos químicos também tinham os tempos marcados de forma imprecisa. Por vezes as cópias fotográficas passavam a noite inteira no fixador, depois ficavam por tempo indeterminado no banho final, para somente então serem penduradas num varal para secagem. Algumas imagens despontavam claras ou escuras demais, às vezes com granulação bem aparente. O registro fotográfico, que já carregava as características determinadas pela câmera e objetiva artesanais, ganhava mais uma camada de névoa que borrava ou mesmo escondia contornos e vestígios do mundo físico. Além da variação de exposição, as imagens apresentavam inúmeras manchas.

De acordo com Roman Buxbaum, depois de secas, as cópias eram depositadas numa caixa, ao lado da cama de Tichý, lugar de fácil acesso para quando ele resolvesse trabalhar nelas outra vez. De cada imagem, ele fazia uma cópia única, apenas para o seu uso pessoal, não visando a distribuição ou exibição (BUXBAUM, 2008a, p. 16-17). Isso não quer dizer que Tichý desconhecia ou recusava a dimensão pública do trabalho artístico, nem o caracteriza necessariamente como um “outsider”. Quando jovem, ele integrava o coletivo Brno Five, tendo participado de um pequeno número de exposições. Mesmo que nesse momento posterior de sua vida essas experiências já não importassem mais, não

podemos afirmar que ele fosse alienado ou desconhecesse o contexto social do fazer artístico.

2.2.3 A pós-produção fotográfica: retoques manuais, montagem e deterioração

As imagens produzidas por Miroslav Tichý passavam por uma espécie de revisão após serem ampliadas, para serem então eventualmente emolduradas, ou pelo menos dadas como finalizadas. A revisão consistia no uso de lápis ou caneta para completar o tratamento da imagem. Às vezes o fotógrafo reforçava linhas pouco visíveis, como os contornos do biquini da mulher que vemos na **Figura 38 (p. 123)**; ou consertava falhas, abrasões ou manchas na fotografia, como os pontos riscados em azul da **Figura 39 (p. 123)**. Outras vezes as intervenções enfatizavam contornos já nítidos, o que insinua a importância dada pelo artista a esses elementos. Para ele, a intervenção na imagem acarretava uma melhoria, como indica a resposta dada por ele, a uma indagação de Buxbaum, sobre o retoque que fazia nas imagens: “Sim, eu as melho um pouco” (TARZAN, 2004). A observação de Tichý, à primeira vista, remete-nos à estética pictorialista, que considerava as intervenções manuais necessárias para agregar valor artístico às imagens criadas através de um meio mecânico - a fotografia - , que supostamente não seria capaz de produzir obras de arte. Mas enquanto os fotógrafos pictorialistas produziam suas cópias com extremo preciosismo, a partir de técnicas conhecidas e difundidas entre os fotoclubistas, como o bromóleo e a goma bicromatada, o artista checo, ao contrário, não obedecia a parâmetros pré-estabelecidos. Clint Burnham observa que ambas as práticas fotográficas partilhavam, ainda, uma outra característica: a névoa e a falta de foco. Porém, enquanto na estética pictorialista esses elementos eram acrescentados artesanalmente na pós-produção, através de intervenções altamente controladas, na produção de Tichý elas estavam intimamente ligadas à própria precariedade mecânica dos seus equipamentos e ao modo como ele conduzia o processamento químico de suas imagens (BURNHAM, 2008, p. 175).

Mesmo que diversos aspectos da obra de Miroslav Tichý sejam decorrentes da singularidade de seu equipamento, ele parece ser indiferente à preocupação com a especificidade da fotografia, tão manifesta na maioria das vanguardas

fotográficas e na fotografia moderna, que recusavam enfaticamente os retoques manuais e quaisquer outras interferências que não fossem produzidas especificamente pela câmera fotográfica. Além dos retoques, o fotógrafo também fazia uso de práticas herdadas da pintura, como a montagem de suas fotos em molduras trabalhadas ou a produção de apenas uma cópia de cada imagem, mantendo a unicidade da obra. Em seu processo de produção, referenciais de diferentes procedências se misturam, mas ainda assim fica clara a herança de seu treinamento formal oriundo das Belas Artes.

A maioria das fotografias de Tichý pertencentes ao acervo do MMK não contém intervenções de qualquer espécie, mas 37 imagens trazem marcas feitas a lápis ou a caneta (**Tabela 1**). Além dos retoques, algumas imagens apresentam riscos horizontais próximos das bordas, como na parte inferior da borda esquerda da **Figura 40 (p. 124)**, sugerindo o que poderiam ser linhas guias para corte e reenquadramento das imagens.

Tabela 1 - Quantidade de fotografias de Miroslav Tichý pertencentes ao acervo do MMK com e sem intervenções manuais

Existência de intervenções	Quantidade de fotografias
Intervenções a lápis ou caneta	37
Sem intervenções	50
Total	87

Não raro as fotografias de Miroslav Tichý recebiam algum tipo de montagem na pós-produção (**Tabela 2**). Desta coleção, 17 imagens estão afixadas em folhas de papel ou papelão, que servem, ao mesmo tempo, de suporte e moldura (**Figura 38, p. 123**). Outras 10 imagens estão montadas em *passepapouts*, como a **Figura 41 (p. 124)**. Por fim, 6 imagens encontram-se coladas no verso de outras fotografias (**Figuras 42 e 43, p. 124**). Buxbaum relata que atrás da moldura ou do *passepapout*, Tichý colava um outro papel, aproximadamente da mesma gramatura como uma folha de jornal ou capa de livro, para que o suporte não empenasse (BUXBAUM,

2008a, p. 17-18). Isso demonstra que ele tinha conhecimento de como o papel reagia a longo prazo e preocupava-se com o aspecto que a fotografia montada iria adquirir com o passar do tempo. Algumas molduras eram ornamentadas à mão com canetas coloridas, giz de cera ou lápis de cor. Jan Freiberg comenta que alguns dos ornamentos criados por Tichý eram inspirados na decoração folclórica do sul da Morávia, o que sugere a ligação do artista com a arte e a cultura da sua região natal.⁶⁶

Tabela 2 - Fotografias de Miroslav Tichý pertencentes ao acervo do MMK, divididas por tipo de montagem⁶⁷

Tipo de montagem	Quantidade de fotografias
<i>Passepartout</i>	10
Montagem frente e verso (imagem colada no verso de outra fotografia)	3 pares (6 imagens)
Montagem em papel ou papelão	17
Sem montagem	54
Total	87

As cópias fotográficas produzidas por Tichý, depois de ampliadas, processadas, retocadas e eventualmente montadas, passavam por um período de “maturação”, quando recebiam um último conjunto de intervenções. Curiosamente essa etapa final não era fruto da ação direta do fotógrafo, e sim de seu descaso com o próprio trabalho. Segundo Buxbaum, as fotografias eram abandonadas por Tichý em sua casa, guardadas dentro de armários, empilhadas no chão à mercê da sujeira que se acumulava no ambiente e de outras intempéries que promoviam a deterioração física das imagens. Aqui fica clara a dimensão material da fotografia,

⁶⁶ Jan Freiberg escreveu a seção sobre Miroslav Tichý no site ARTLIST, disponível no endereço <<http://www.artlist.cz/en/miroslav-tichy-102666/>>. Acesso em: 19 mai 2015.

⁶⁷ Como já esclareci não tive oportunidade de manusear as fotografias e verificar essas informações pessoalmente, mas o site do MMK fornece informações detalhadas sobre cada imagem, inclusive sobre o tipo de montagem. Disponível em: <<http://mmk-frankfurt.de/en/the-collection/werkuebersicht/?kuenstler=166207&all=1>>. Acesso em: 01 fev 2017.

que por um lado a sustenta, mas também pode ser responsável por seu eventual desaparecimento.

O descuido de Miroslav Tichý com as suas fotografias pode ser interpretado como desprezo pelo valor de culto que a obra de arte tradicionalmente carrega, ou mesmo desprezo pelo fruto de seu trabalho. Ao ser questionado se olhava para as suas fotografias depois de prontas, ele respondeu: “Nunca [olho para as fotografias]. Apenas quando eu as encontro acidentalmente, mas logo depois já me livro delas novamente.”⁶⁸ Apesar de serem evidências da crescente fragilidade que as fotografias de Tichý adquiriam ao longo do processamento, já que a deterioração interfere diretamente na sua conservação, tais marcas parecem dialogar com as outras falhas acumuladas, e aponta para a complexidade que caracteriza a sua obra.

A crítica de arte Karen Rosenberg, em artigo sobre Miroslav Tichý publicado no *The New York Times*, em 2010, problematiza a condição física precária de suas imagens, afirmando que mais do que representar a falta de cuidado, ou mesmo uma suposta decadência mental do fotógrafo, simbolizaria uma sentimento de degradação e desprezo pelas mulheres, seu tema principal e mais recorrente (ROSENBERG, 2010). Apesar de não ser possível inferir com segurança sobre a intenção do fotógrafo, tal interpretação não é de todo descabida se considerarmos a obsessão do fotógrafo pelo tema da mulher e, ao mesmo tempo, a sua relação problemática e objetificante com as mulheres na vida real. Essa hipótese pode ser reforçada por meio de outras análises do conjunto de fotografias pertencentes ao MMK, onde encontramos imagens de mulheres seminuas na piscina, tomadas sem autorização, que contém retoques feitos manualmente no contorno dos bustos, costas, pernas e virilhas, partes do corpo que se remetem à sexualidade. Há ainda imagens, que devido aos enquadramentos deixam os rostos das mulheres de fora, destacando apenas as formas de seus corpos. A relação de Tichý com as mulheres parecia ser de conflito e objetificação.

Clint Burham, por sua vez, indaga se o fato de Miroslav Tichý incorporar a deterioração como parte de suas fotografias seria, de fato, uma falta de

⁶⁸ Never. Only, when I find them accidentally then I throw them away again. (WORLDSTAR, 2007).

preocupação com o fruto de seu trabalho ou um indicativo de uma intenção consciente de que as fotografias nunca fossem finalizadas, ficando eternamente em estado de maturação (BURNHAM, 2008, p. 168). Essa hipótese toma a precariedade, característica da obra de Tichý, como consequência de uma postura premeditada, de um intenso controle do fotógrafo sobre as suas imagens: as fotografias estariam fadadas à deterioração porque o fotógrafo não só assim o quis, como permitiu que isso acontecesse. Apesar de funcionar bem para alimentar ainda mais a mitologia em torno do artista, essa conjectura é perigosa, pois racionaliza ao extremo o processo de criação de Tichý, afora o fato de que nunca poderá ser confirmada ou negada, já que o artista não deixou declarações sobre o assunto. Cabe reforçar que uma análise subjetiva das intenções do artista não é o propósito deste trabalho.

2.3 Obsessão e falhas: analisando fotografias

Neste item proponho-me a analisar a coleção de fotografias de Miroslav Tichý pertencentes ao MMK, de forma a levantar possibilidades de interpretação coerentes com a proposta desta dissertação. Essa coleção é composta de 84 peças, sendo que 3 têm imagens na frente e no verso, somando 87 fotografias. Desse total, 82 imagens foram adquiridas em 2006 e as 5 restantes em 2008. Para proceder à análise do conjunto, cataloguei as imagens a partir dos seguintes critérios:

- . **Data:** data da incorporação da imagem ao acervo do MMK (lembrando que as fotos de Tichý não são datadas);
- . **Procedência:** se as fotos foram doadas ou compradas e nesse caso com que recursos;
- . **Tema:** se as fotografias tem ou não registro de seres humanos.
 - . No caso de terem pessoas registradas foi feita uma classificação por gênero e idade; se encontram-se paradas ou em movimento; se aparentam ter consciência ou não de que estavam sendo fotografadas;
- . **Local:** se a cena retratada é em ambiente fechado ou área externa;
- . **Composição:** plano aberto, plano americano, plano médio ou close;
- . **Indícios de “precariedade” na tomada da foto:** falta de foco, vazamento de luz, granulação aparente, problemas na exposição à luz, etc;
- . **Indícios de “precariedade” na pós-produção:**
 - . Identificação de sinais de deterioração provocados deliberadamente ou não pelo fotógrafo durante a pós-produção de seu trabalho;
 - . Existência de intervenções/retoques, de que tipo e com quais materiais ou objetos;
- . **Suporte:** se as imagens estão montadas com *passepapouts* e/ou molduras.

Meu objetivo, com essa classificação era, primeiramente, o de tentar confirmar a suspeita de que havia uma predominância temática nesse conjunto de imagens de Miroslav Tichý, para em seguida averiguar se além do tema o fotógrafo se dedicava a algum tipo de investigação formal, como por exemplo em termos de

composição ou escolha de cenários. Além disso, esperava conseguir identificar as falhas e marcas de precariedade que os equipamentos fotográficos artesanais produziam, de forma a comprovar a hipótese de que os elementos não-humanos também teriam agência na criação estética das imagens.

Primeiramente convém abordar a temática predominante na obra de Miroslav Tichý como um todo e que se destaca também no conjunto de imagens que iremos analisar. A **Tabela 3** explicita a preferência que ele tinha por fotografar mulheres, de diferentes idades e tipos físicos. Frequentemente as fotografias eram clicadas em espaços públicos e capturavam as mulheres em situações cotidianas: caminhando, conversando em grupos, fazendo compras, empurrando crianças em carrinhos, descansando em bancos ao ar livre ou tomando sol. Segundo o pesquisador francês Marc Lenot, algumas das fotografias de mulheres eram tomadas diretamente da tela da televisão (**Figura 44, p. 125**) e mostravam situações de nudez e cenários de programas adultos veiculados pela televisão austríaca.⁶⁹ (LENOT, 2008, p. 187).

Tabela 3 - Fotografias de Miroslav Tichý pertencentes ao acervo do MMK, classificadas por gênero e idade das pessoas retratadas

Gênero	Quantidade de fotografias
Feminino - Adultas	69
Feminino - Meninas e adolescentes	4
Grupo misto (mulheres e homens)	10
Masculino	0
Gênero não identificado	2
Referente não identificado	1
Fotografia sem referente humano (paisagem)	1
Total	87

⁶⁹ A Áustria fica há apenas 40 quilômetros de Kyjov e oferece canais de televisão menos austeros do que os checos.

Do total de 69 imagens de mulheres, 65 delas têm as figuras localizadas no centro do enquadramento, ocupando parte significativa do quadro. Os ângulos de tomada variam: plano aberto, plano americano, plano médio ou perfil, mas a composição centralizada é recorrente. O estudo fotográfico levado a cabo por Tichý parecia se resumir à temática, e não à composição, pois os enquadramentos nos quais elas estavam inseridas eram simples e repetitivos. Não havia nenhum tipo de investigação formal que indicasse a experimentação de composições ou cenários mais complexos. Parecia importar apenas que as mulheres fossem registradas, nas mais diversas poses. Importante destacar que nessa coleção não há nenhuma foto em que apareça apenas homens.

Outro aspecto desse conjunto que chama a atenção é a existência de seis fotografias de mulheres sem rosto. Em cinco imagens a cabeça da figura feminina foi cortada pelo enquadramento (**Figura 44 e 45, p. 125**). Cortar um rosto por meio do enquadramento parece demonstrar descaso com as feições, elementos que diferenciam e definem as pessoas como indivíduos. O mesmo descaso pode ser identificado em uma outra foto, na qual o rosto da mulher está dentro dos limites das margens, mas parte da emulsão sofreu abrasão, de tal forma que os detalhes da face não podem ser reconhecidos (**Figura 46, p. 125**). Fotografar apenas fragmentos como costas, pernas, braços e bustos não deixa de ser uma forma de objetificar o corpo feminino.

Das 87 fotografias que compõem a coleção do MMK, 24 são imagens que contém mulheres e meninas seminuas, vestindo apenas roupas de banho, como vemos na **Tabela 4**. Roman Buxbaum oferece uma interpretação a respeito disso, sugerindo que na piscina pública da cidade Tichý teria reencontrado as modelos a que tinha acesso antes dos comunistas banirem os modelos vivos nus da Academia, em 1948 (BUXBAUM, 2008a, p. 16).

Tabela 4 - Fotografias de Miroslav Tichý pertencentes ao acervo do MMK que retratam pessoas com roupa de banho, divididas por gênero e idade das pessoas retratadas

Gênero das pessoas retratadas com roupa de banho	Quantidade de fotografias
Feminino - Adultas	20

Gênero das pessoas retratadas com roupa de banho	Quantidade de fotografias
Feminino - Meninas e adolescentes	1
Grupo misto (mulheres e homens)	3
Masculino	0
Total de pessoas retratadas com roupa de banho	24

Roman Buxbaum entende que Miroslav Tichý teria feito, por meio de suas fotografias, um estudo amplo da figura feminina e estabelece um paralelo entre as poses nas quais as mulheres eram fotografadas e as poses tradicionalmente adotadas nas sessões de modelo vivo nas academias de belas artes: mulheres reclinadas, alongando-se, curvando-se, de perfil, de frente, de trás, etc. Ainda segundo o autor, algumas das imagens parecem ser estudos de movimento. (BUXBAUM, 2008b, p. 8). Tendo frequentado a Academia de Belas Artes de Praga, faz sentido que as referências de Tichý estejam ligadas à tradição do nu presente na pintura ocidental europeia.

Com exceção das imagens feitas a partir da tela da televisão, não é fácil inferir se a pessoa fotografada estava de acordo com o registro de sua imagem. Em algumas fotos é possível deduzir que a pessoa sabia que estava sendo fotografada, pois olhava diretamente para a câmera; em outras as mulheres parecem estar sorrindo, não aparentando incômodo perante a câmera (**Figura 47, p. 125**). Há, ainda, diversas imagens em que a pessoa já não aparenta tanta tranquilidade, o que poderia ser sinal de desconforto com a presença do fotógrafo e sua câmera, como na **Figura 48 (p. 126)**. Muitas fotografias parecem ter sido tomadas sem autorização ou mesmo consciência da pessoa retratada, como aquelas produzidas na piscina. Como o fotógrafo não adentrava o local, era provável que ficasse no parque ao redor, e que usasse uma teleobjetiva para alcançar as banhistas. Diversas fotos feitas no local apresentam, em primeiro plano, a grade que cercava a piscina e ficava interposta entre o fotógrafo e as pessoas fotografadas (**Figura 49, p. 126**).

Nas fotos de Miroslav Tichý, a presença da grade pode ser vista como um elemento divisor entre dois mundos: o mundo individual do homem excêntrico e solitário, que, segundo Buxbaum, não tinha permissão para frequentar a piscina pública, e o mundo compartilhado onde se reuniam os outros habitantes da cidade (BUXBAUM, 2008b, p. 45). O escritor suíço Gianfranco Sanguinetti compreende a grade como um símbolo de separação entre o artista e seu objeto de desejo fotográfico, que podia ser tocado apenas simbolicamente através da objetiva da câmera (SANGUINETTI, 2011, p. 37). Fotografar mulheres de toda sorte é, de certa forma, buscar um simulacro de encontro, ainda mais se considerarmos que Tichý não materializava seu desejo em flertes reais. Ele apenas registrava platonicamente em suas fotos as representações ficcionais de sua obsessão.

Uma mulher, para mim, é um motivo. Nada mais me interessa. Eu não corria de forma selvagem atrás das mulheres. Mesmo quando vejo uma mulher que eu gosto - e talvez eu poderia ter tentado fazer contato - eu percebo que eu não estou realmente interessado. Em vez disso, eu pego um lápis e a desenho. O erótico é apenas um sonho, de qualquer maneira. O mundo é apenas uma ilusão, nossa ilusão... Prazer é um conceito que eu absolutamente recuso. Como poderia um cético assim desfrutar de algo! - Sentimentos momentâneos! Eu não levo nada mais a sério, muito menos a mim mesmo.⁷⁰

O caráter voyeurístico da prática de Miroslav Tichý fica patente em seu depoimento. Ele não interagiu com as mulheres e, ao invés disso, as observava, desenhava e registrava com sua câmera. Não raro suas imagens são caracterizadas pela grande imprensa, e mesmo por publicações especializadas em arte, como homenagens à beleza feminina. Até mesmo o livro do MMK sobre a coleção de fotografias de Tichý, analisadas aqui, recebeu um título que faz referência às feições das mulheres retratadas, caracterizando-as como sendo mais ou menos bonitas⁷¹. O livro publicado pela Walther König, em 2008, recebeu o título de “Miroslav Tichý:

⁷⁰ A woman, for me, is a motif. Nothing else interests me. I didn't run wild with women. Even when I see a woman I like – and perhaps I could have tried to make contact – I realize that I'm not actually interested. Instead, I pick up a pencil and draw her. The erotic is just a dream, anyway. The world is only an illusion, our illusion. ... Enjoyment is a concept that I absolutely disallow. How could such a skeptic enjoy something! – Momentary feelings! I don't take anything seriously anymore, least of all myself. (TICHÝ apud BUXBAUM, 2008a, p. 16, tradução nossa).

⁷¹ BEE, Andreas; GAENSHEIMER, Susanne; KITTELMANN, Udo (ed.). **Bilder von mehr bis minder schönen Frauen / Pictures of Fair to Middling Women**. Nuremberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2013.

dedicado às mulheres de Kyjov.”⁷² A galeria Delmes & Zander, em Berlin, fez uma mostra do artista intitulada “Retratos de mulheres por Miroslav Tichý, de clandestinos à sexy.”⁷³ Apesar do componente voyeurístico do trabalho de Tichý ser reconhecido, tanto por matérias de jornais quanto por textos acadêmicos, poucas vezes é problematizado ou percebido como resultado de uma atitude de assédio às mulheres que não autorizaram o registro de suas imagens. Das publicações sobre Tichý com as quais me deparei no decorrer da pesquisa bibliográfica para esta dissertação, a única que problematizou esse aspecto foi a de Karen Rosenberg, intitulada “Um subversivo pervertido com uma câmera artesanal.”⁷⁴ Não é meu objetivo nessa pesquisa discutir a recepção do trabalho do fotógrafo pela imprensa e pelas publicações especializadas, mas não posso me furtar de comentar brevemente esse aspecto, que se tornou evidente no meu contato com sua obra, por meio de livros e de artigos sobre ele. A naturalização e a fetichização do assédio, presente na obra de Miroslav Tichý, parece-me ainda mais incômodas do que as imagens em si.

Uma das premissas adotadas nessa dissertação, já explicitada anteriormente, é que o equipamento fotográfico também possui agência sobre a imagem que produz. Consideramos que o agente humano, mais especificamente o fotógrafo, não é o único responsável pelo resultado final. No caso de Miroslav Tichý, parece-me inevitável notar que diversas características estéticas comuns às suas imagens são determinadas por falhas, que podem acontecer em diferentes momentos da produção fotográfica. Pretendo a seguir buscar identificar de onde surgiam e como aconteciam estas falhas, bem como tentar inferir quais características estéticas elas viriam a determinar nas imagens de Tichý. Vale destacar que tal investigação resultará em hipóteses, já que nem sempre é possível afirmar com certeza qual a origem de cada uma das falhas observadas em suas fotos.

⁷² BUXBAUM, Roman (ed.). **Miroslav Tichý: Dedicated to The Women of Kyjov**. Köln: Walther König, 2008.

⁷³ Miroslav Tichý's Portraits of Women, From Surreptitious to Sexy.

⁷⁴ ROSENBERG, Karen. An Ogling Subversive With a Homemade Camera. **The New York Times**, Nova Iorque, 11 fev. 2010. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2010/02/12/arts/design/12photos.html?_r=0>. Acesso em 15 abr 2015.

O primeiro momento em que podem ocorrer falhas no processo criativo de Miraslov Tichý é na própria construção artesanal do seu equipamento. A objetiva, por exemplo, afeta diretamente a forma como a imagem é formada. Riscos, sujeiras ou irregularidades nas lentes eventualmente são registrados na superfície sensível, dependendo de seu tamanho. A presença de fungos nas lentes pode interferir no contraste das imagens, e se a quantidade desses organismos for grande, interfere inclusive na nitidez, originando uma imagem ainda mais desfocada. Essa pode ser a causa das névoas presentes nas **Figuras 50 e 51 (p. 126)**. Se na segunda imagem esse efeito contribui para intensificar o seu caráter de instantâneo fotográfico, na primeira impede quase totalmente a identificação da cena registrada.

O corpo da câmera, por sua vez, se não estiver completamente vedado, acaba possibilitando a entrada de luz por frestas que eventualmente existam. A luz intrusa materializa-se em manchas na imagem, como parece ser o caso da mancha clara que invade o canto superior direito da **Figura 52 (p. 127)** e da mancha sinuosa que surge na borda superior da **Figura 53 (p. 127)**. Se a câmera não tiver um obturador capaz de abrir e fechar em um espaço de tempo curto o suficiente para congelar uma determinada cena, as fotos podem sair tremidas devido às marcas deixadas pelo movimento do referente ou mesmo do fotógrafo que segura a câmera, afastando-se da representação mimética do mundo físico. Na **Figura 54 (p. 128)** vemos que as feições da mulher não estão nítidas, provavelmente por conta da velocidade do obturador ter sido inadequada para congelar a situação em que a mulher parece estar se movendo.

Diversas falhas podem ser decorrentes também do negativo fotográfico. Ainda na **Figura 54 (p. 128)** vemos, principalmente na região central, diversos filamentos brancos que parecem ser resultado de sujeiras impregnadas no negativo, que teriam bloqueado a passagem da luz no momento da ampliação. Voltando à **Figura 52 (p. 127)** é possível observar, sobre as coxas da mulher fotografada, pontos e filamentos pretos, possivelmente devido a falhas na emulsão do negativo, que na ampliação permitiram que a luz passasse e queimasse parte do papel fotográfico. Outra característica que pode ser decorrente do negativo é a granulação aparente. Os negativos rápidos, com ISO mais alto (800 ou 1600), são compostos por grãos de prata maiores e, portanto, originam cópias com registros

menos nítidos e mais granulados, como pode ser percebido nas **Figura 49 e 55 (p. 126 e 128)**. Além de decorrer do uso de filmes rápidos, o tamanho do grão pode variar devido à chamada “revelação puxada”. Quando a imagem é registrada na película de forma subexposta, com menos luz do que seria necessário para sua formação, e depois é super revelada, como se tivesse recebido maior quantidade de luz, o resultado é um aumento no contraste das cores e no tamanho do grão. Essa técnica pode ser utilizada em situações em que o fotógrafo tem uma película lenta que necessita de mais luz para registrar imagens e se depara com uma situação com pouca luz, ou simplesmente quando ele busca obter efeitos estéticos devido ao aumento do grão e do contraste.

As câmeras de Miraslov Tichý por serem artesanais não tinham uma regulagem precisa da entrada de luz e, de acordo com Buxbaum, ele não controlava o tempo de banho das imagens nos químicos para revelação (BUXBAUM, 2008a, p. 16-17). Sendo assim, não é improvável que seus filmes eventualmente fossem puxados. Tal característica não necessariamente é considerada uma falha, podendo ser uma opção deliberada visando a um determinado efeito, mas de qualquer forma compõe a estética precária característica da obra do fotógrafo checo.

O processamento químico também é capaz de ocasionar falhas no resultado final das imagens. Para começar, químicos velhos, dispostos ao ar livre, oxidam e perdem o poder de ação, podendo originar inconstâncias na revelação, tanto do negativo, quanto das cópias ampliadas. Se, depois de passarem pelos banhos químicos, as imagens ampliadas não forem lavadas suficientemente em água corrente, resquícios do fixador permanecem no papel e deterioram-se ao longo do tempo, ocasionando manchas acastanhadas, como nas **Figuras 36, 43 e 44 (p. 123-125)**. Outro tipo de mancha, proveniente do processo de revelação, decorre de impressões digitais, como pode ser visto na parte inferior da borda direita da **Figura 56 (p. 128)**. Buxbaum relata que Tichý não usava pinças, e sim as próprias mãos para manusear os papéis fotográficos nos banhos de revelação, prática que removia partes da imagem que ainda não estavam completamente fixadas e acabava por deixar marcas de suas digitais na superfície das fotos (BUXBAUM, 2008a, p. 17).

É comum encontrar nas fotografias ampliadas de Tichý margens irregulares, resultado do refilamento rudimentar que ele realizava. Na **Figura 50 (p. 126)** a borda esquerda parece ter sido rasgada com as mãos, assim como a borda superior da **Figura 38 (p. 123)**. Nesta última fotografia, as outras margens parecem ter sido aparadas com uma lâmina cortante, mas sem a ajuda de alguma ferramenta como guia para garantir o alinhamento. O resultando são margens tortas, como é possível observar também nas **Figura 39, 40, 44, 46 e 51 (p. 123-126)**.

Como vimos, logo após a ampliação e revelação das imagens de Tichý, já iniciava-se sua deterioração, potencializada e acelerada pelo descaso do fotógrafo com seu produto final de seu trabalho. O armazenamento inadequado facilitava a ocorrência de diversos tipos de danos nas imagens, como rasgos, riscos, abrasões, perda de partes do suporte. Pequenos pontos escuros presentes na **Figura 57 (p. 128)** parecem ser fezes de pestes domésticas, como baratas e ratos. Essa hipótese poderia ser confirmada se tais pontos forem salientes ao toque. Esses pequenos animais também podem, eventualmente, ocasionar perda do suporte das cópias, devido à roeção. Líquidos derramados, por sua vez, além de criarem manchas, devido à sua própria consistência, contribuem para a incrustação de mais sujidades, como é possível ver também na **Figura 57 (p. 128)**. Como as fotografias de Tichý eram mal armazenadas, marcas devido a dobras e vincos eram frequentes, principalmente nas pontas das fotografias não montadas, como ocorre, por exemplo, nas **Figuras 51, 52 e 54 (p 126-128)**. Desgastes e perda de emulsão, presentes nas **Figuras 41, 44, 46 e 56 (p. 124, 125, 128)**, também eram comuns. Poeira e sujeira acabavam se acumulando sobre a superfície das fotografias, intensificando ainda mais o efeito de névoa, presente em muitas imagens do artista, acentuada pela presença de fungos que se alimentam da emulsão e criam malhas de nuvens brancas na cópia ampliada, observadas nas **Figura 41 e 48 (p. 124 e 126)**.

Outra característica de deterioração da imagem fotográfica, relativamente comum, é o espelhamento ocasionado pelos íons de prata que oxidam, voltam ao estado de prata metálica e migram para a superfície da emulsão, afetando determinadas porções da imagem. Esse efeito é mais facilmente identificável quando se manipula a cópia fotográfica, no entanto, uma análise mais detida das

fotografias de Tichý em formato digital me leva a crer que na borda superior da **Figura 37 (p. 123)** há um pouco de espelhamento, assim como a borda inferior da **Figura 53 (p. 127)**.

* * *

Detalhar o processo de criação fotográfica de Miroslav Tichý torna possível visualizar os agentes que dele fizeram parte. A precariedade dos equipamentos, o descaso com as regras do processamento técnico tradicional de revelação e ampliação, as intervenções manuais e a deterioração que sofrem as imagens depois de impressas, são fatores determinantes na aparência da imagem final. As análises apresentadas nesse capítulo buscaram substanciar a hipótese levantada no primeiro capítulo, de que a câmera dispõe de agência na criação fotográfica e contribui para a determinação de características estéticas na imagem que produz.

Vale retomar a definição de acaso, proposta por Ronaldo Entler, apresentada no capítulo inicial dessa dissertação. O autor define o acaso como sendo o resultado de eventos desconexos, sem relação de causa e consequência, que em dado momento se cruzam, determinando um novo acontecimento⁷⁵. Seguindo essa definição, podemos afirmar que, na produção de Miroslav Tichý, a precariedade das câmeras e objetivas, o descaso com as regras do processamento técnico tradicional e os fatores de deterioração que interferem nas imagens, são eventos desconexos, que ao se cruzarem, resultam em imagens peculiares. Esse tipo de resultado é praticamente impossível de ser repetido, devido à aleatoriedade de cada um dos eventos, que ultrapassam a própria intenção do artista e subvertem o seu controle.

Marc Lenot chama a atenção para a materialidade da obra de Miroslav Tichý como uma característica que não pode ser ignorada. De fato, os suportes em papel e papelão, os *passepapouts*, as abrasões e as sujeiras, assim como os rasgos, conferem às imagens do fotógrafo checo uma tridimensionalidade gritante, lembrando-nos que a imagem analógica também é, antes de tudo, um objeto. O aspecto material é frequentemente desprezado quando observamos imagens na tela do computador ou mesmo na parede do museu, onde elas se encontram

⁷⁵ Sobre a definição de Ronaldo Entler sobre o acaso, ver página 61 dessa dissertação.

domesticadas pelas molduras e por outros aparatos expositivos. Tal materialidade explicita o processo físico-químico pelo qual passavam as imagens de Tichý, e que parece ser mais importante que o produto final, abandonado na casa do artista, sem perspectiva de ser exposto, documentado ou minimamente conservado (LENOT, 2008, p. 183). Lenot caracteriza o processo criativo de Tichý como um ritual, que abrangia desde a construção das câmeras, passando pelos retoques manuais nas imagens impressas e o eventual emolduramento. É a primazia do processo sobre o resultado (LENOT, 2009, p. 8).

Quentin Bajac discorre sobre o papel das técnicas fotográficas na produção de Tichý. Ele afirma que sua câmera se comportaria como um instrumento capaz de reduzir a realidade a quase uma abstração, mantendo apenas alguns pontos de referência. Sua prática fotográfica viabilizaria a alteração da percepção, o acesso à uma consciência alternativa, jogando o observador, literalmente, em um novo mundo.

Primitivas e deliberadamente arcaizantes, as técnicas fotográficas de Tichý efetuam uma filtragem da realidade ambiente, resultado da óptica rudimentar por um lado e da técnica primitiva de impressão por outro. Como extensões protéticas do olho, as câmeras mudam sua forma de ver as coisas. Rejeitando toda conceitualização (“Mulheres são o tema principal de minha arte. Não deve se pensar muito abstratamente”), comprometido com a simples descrição das coisas por elas mesmas (“Eu sou um observador. Eu observo de forma mais consciente possível”), e reivindicando a mimese (“Qualquer coisa que se assemelhe com a realidade, eu tirava uma foto. Tudo que existe é uma representação do mundo!”), a aproximação fenomenológica de Tichý se transforma, em sua simplicidade militante, em um poderoso instrumento de transformação do real.⁷⁶

A análise de Bajac nos leva a pensar na sofisticação da produção fotográfica de Tichý e de seu pensamento, camuflados sob a sua aparente simplicidade. Karen Rosenberg aponta na mesma direção quando afirma que as fotografias de Tichý

⁷⁶ Primitive and deliberately archaizing, Tichý’s photographic technique effects a filtering of ambient reality, the result of the rudimentary optics on the one hand and the primitive printing technique on the other. As prosthetic extensions of the eye, the cameras change his way of seeing things. Rejecting all conceptualisation (“Women are the main theme of my art. One mustn’t think too abstractly”), committed to simple description of things themselves (“I am an observer. I observe as conscientiously as possible”), and claiming to mimesis (“Anything that resembled reality, I’d take a picture. Everything that exists is a representation of the world!”), Tichý’s phenomenological approach becomes, in its militant simplicity, a powerful instrument of transformation of the real. (BAJAC, 2008, p. 11, tradução nossa).

“[...] podem parecer *naïve*, mas são o produto de uma série de erros cuidadosamente orquestrados, que começam com câmeras artesanais rudimentares”⁷⁷. O curador Harald Szeeman, em entrevista para o documentário *Tarzan Retired*, faz uma avaliação semelhante: “A primeira vista você pensa que [o trabalho de Tichý] é *naïve*. Quanto mais você olha, menos *naïve* ele se torna. Quando você ouve o que ele diz, a diversão que ele tem em quebrar todas as regras, sem se importar a mínima com o resultado...”⁷⁸

Esses depoimentos indicam que Tichý tinha consciência da estética precária presente em suas fotografias, e mais que isso, tinha buscado esses resultados como uma recusa à arte formal e oficial presente nas instituições legitimadoras de arte, como museus e galerias. Ao recusar os equipamentos industrializados e o rigor técnico da fotografia tradicional, ele parecia engrossar intencionalmente o coro da contra-cultura, e a seu modo, adentrava e subvertia a caixa preta. Tichý concebia um novo universo, quase ficcional, já que as falhas características de suas fotografias enfraqueciam a ligação evidente da fotografia com a cena registrada. Suas imagens são compostas por vestígios, nem sempre suficientes para identificar o referente, muitas vezes presente apenas no plano da sugestão, distante alusão ao mundo físico, desprendido de existência real (**Figura 51**). A predominância de vestígios, mais do que o registro fiel do referente contribui para ampliar as possibilidades de fruição e interpretação de seu trabalho, afastando as fotografias de Tichý do plano documental. De acordo com Christov-Bakargiev, a granulação das imagens, a falta de foco, as marcas peculiares e o enquadramento são formas de celebrar a imperfeição e a falha (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2008, p. 149). Essa intenção pode ser corroborada por certas afirmações do próprio fotógrafo, em que dizia que as falhas eram a poesia da fotografia, que suas objetivas não eram precisas, e, justamente, nessa particularidade localizava-se o aspecto artístico de sua produção.^{79 80}

⁷⁷ His photographs may look naïve, but they’re the product of a carefully orchestrated series of missteps that begins with crude, homemade cameras. (ROSENBERG, 2010, tradução nossa).

⁷⁸ At first you think it is naive. The more you look, the less naive it becomes. When you listen, to what he says, what fun he has in breaking all the rules, without giving a damn about the result... (TARZAN, 2004, tradução nossa).

⁷⁹ The flaws are part of it. That's the poetry, the pictorial quality. (TARZAN, 2004, tradução nossa).

⁸⁰ True, the lens was not precise, but maybe that’s where the art is! (TARZAN, 2004, tradução nossa).

É importante notar que, à primeira vista, a percepção do processo criativo de Tichý como errático parece coerente, mas não se sustenta após uma análise mais detida. Esse entendimento apenas explicita o quanto o rigor técnico característico da fotografia tradicional está naturalizado. Tichý pode ser considerado absolutamente impreciso se tomarmos como referencia o rigor técnico da fotografia tradicional, mas no âmbito de seu processo de criação, suas técnicas eram consistentes e sistemáticas, já que as repetiu durante os seus 20 anos de prática fotográfica.

A recusa das regras rígidas da fotografia tradicional força a imagem até seu limite. Apesar das fotografias de Tichý serem concebidas em um ambiente que nada tinha de controlado e previsível, é importante destacar que elas, de alguma forma, sobreviviam. Há uma enorme preocupação nos processos técnicos tradicionais de manter a exatidão da temperatura dos químicos, dos tempos de agitação dos tanques de revelação e de imersão nos banhos, que parece que se essas regras não forem seguidas de forma criteriosa nenhuma imagem irá surgir na superfície sensível. O que Tichý nos mostra é, o contrário, que a imagem é resiliente, que sua materialidade é teimosa e insistente. Sua prática explicita a ideia de imagem latente, a imagem que está pulsando para romper a superfície e emergir, independentemente das condições. Ao recusar determinadas regras, ele cria e segue outras, que não necessariamente são mais simples - construir o próprio equipamento é tarefa indubitavelmente complexa - e representam, por certo, uma indiferença pelo modo de vida produtivista, asséptico e controlado que as regras da fotografia tradicional encarnam.

Já há algum tempo algumas correntes artísticas se afastam do desejo pela mimese e caminham na direção oposta, como ocorreu com as vanguardas e a arte moderna. Couchot discorre sobre a dissidência da pintura ocorrida quando do surgimento da fotografia. Segundo o autor, o que ele chama de “privilégio imagético” teria sido deslocado para as imagens produzidas tecnicamente, como fotografia e cinema. Por conta disso, a figura do pintor teria sido impelida a buscar outras formas de produção que lhe seriam próprias, já que a mimese e a fidelidade no registro imagético já teria sido dominado pelas imagens técnicas, que teriam grande capacidade de analogia (COUCHOT, 2003, p. 26). Segundo Philippe Dubois,

a maior capacidade de analogia de um sistema de representação teria relação com a proliferação de formas de desconstrução do mimetismo.⁸¹

[...] quanto maior for a potência de analogia de um sistema de imagens, maiores serão as manifestações contrárias de tendências ou de efeitos (secundários?) de "desanalogização" (ou desfiguração) da representação. Assim, quanto mais capaz for um sistema para imitar fielmente o real em sua aparência, mais ele suscitará a proliferação de pequenas formas que minam tal potência de mimetismo, visando desconstruí-lo. (DUBOIS, 2004, p. 55).

A fotografia, então, traz, ao mesmo tempo, tanto o potencial de mimese do mundo físico quanto o de desfiguração da representação, que se materializa, por exemplo, na fotografia de baixa fidelidade. De acordo com Christov-Bakargiev, a obsessão com a alta definição da cultura visual contemporânea cria um problema que ela chama de "ultra-visualidade"⁸², já que o excesso de detalhes destruiria, confundiria, chegando a diluir a visibilidade. Ter acesso aos mínimos detalhes das imagens não significa enxergar ou compreender o todo, já que esses também podem distrair de uma interpretação mais global.⁸³ Segundo a autora, a baixa fidelidade das imagens de Tichý propiciaria ao observador "ver melhor" pois ele teria espaço para projetar suas interpretações e preencher as lacunas com sua própria bagagem e referências (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2008, p. 155). É uma obra que se realiza pela ação do espectador, já que cada um completa as lacunas e termina de decifrar o que está meramente sugerido, de acordo com referenciais e experiências prévias

Em 1989, quando da primeira aparição de Tichý, pode ser que essa necessidade de desintoxicação da hiperrealidade ainda não fosse tão premente, já que ainda não havia imagens feitas com câmeras de 40 megapixels, nem filmes produzidos em 3D, em 4k ou 48 quadros por segundo, com uma nitidez e

⁸¹ Esse tópico já foi abordado na página 64 desta dissertação.

⁸² Do original "over-visibility" (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2008, p. 155).

⁸³ O filme *O Hobbit* (2012), dirigido por Peter Jackson, gerou polêmica na indústria cinematográfica por ter sido gravado em 48 fps (quadros por segundo), ao invés dos 24 fps utilizados comumente pelo cinema. A intenção ao gravar em 48 fps é aumentar a qualidade e quantidade dos detalhes nas cenas de movimento, já que gera o dobro de informação por segundo. O resultado dividiu os espectadores. Houve diversas críticas afirmando que o detalhamento dos movimentos desviava a atenção e dificultava a imersão na narrativa.

detalhamento que chega a causar náuseas e tonturas.⁸⁴ No século 21, no entanto, a tecnologia que viabiliza a construção desse hiperrealismo já está em todo lugar, e talvez já não tenha mais tanta graça assim ver tudo com tantos detalhes. Nesse ponto nos caberia, então, perguntar: será que não é exatamente a sugestão e a incerteza que nasce da falha que continuamos buscando, ao recorrer cada vez mais não só à fotografia de baixa fidelidade, mas mais especificamente à uma práxis da estética da precariedade? Essa tendência parece inclusive se materializar na apropriação e mercantilização da estética da precariedade pela indústria fotográfica digital, assunto que será desenvolvido, a seguir, no terceiro capítulo.

⁸⁴ Ainda dentro da mesma polêmica causada pelo filme *O Hobbit* (2012), citado acima, também houveram relatos de náuseas e vômitos que o alto grau de detalhamento dos movimentos do filme causou nos espectadores mais sensíveis.

Figuras do capítulo 2



Figura 36 - Inv. Nr. 2006/173 (frente)



Figura 37 - Inv. Nr. 2006/173 (verso)



Figura 38 - Inv. Nr. 2006/170



Figura 39 - Inv. Nr. 2006/115



Figura 40 - Inv. Nr. 2006/127



Figura 41 - Inv. Nr. 2006/106



Figura 42 - Inv. Nr. 2006/171 (frente)



Figura 43 - Inv. Nr. 2006/171 (verso)



Figura 44 - Inv. Nr. 2006/138



Figura 45 - Inv. Nr. 2006/121



Figura 46 - Inv. Nr. 2006/123



Figura 47 - Inv. Nr. 2006/104



Figura 48 - Inv. Nr. 2006/101



Figura 49 - Inv. Nr. 2008/20



Figura 50 - Inv. Nr. 2006/146



Figura 51 - Inv. Nr. 2006/113



Figura 52 - Inv. Nr. 2006/158



Figura 53 - Inv. Nr. 2006/153



Figura 54 - Inv. Nr. 2006/142



Figura 55 - Inv. Nr. 2006/129



Figura 56 - Inv. Nr. 2006/145



Figura 57 - Inv. Nr. 2006/109

CAPÍTULO 3

ARTIFICAÇÃO E MERCANTILIZAÇÃO DA ESTÉTICA DA PRECARIIDADE

Não há nenhum atributo intrínseco que seja capaz de, sozinho, definir uma obra de arte como tal. Um objeto ou prática muda de estatuto e passa a ser considerado como arte devido a um processo social complexo que envolve diversas instâncias de reconhecimento e legitimação. Essa transformação é denominada pelas sociólogas francesas Roberta Shapiro e Natalie Heinich de artificação, que se propõem a analisar como a não-arte transforma-se em arte, e como uma pessoa comum passa a ser reconhecida como artista. Depois de plantar alguns conceitos importantes nos capítulos anteriores, é meu intuito, nesse terceiro capítulo, trazer alguns desdobramentos do que floresceu dessa primeira semente, tomando como ponto de partida o conceito de artificação proposto por Shapiro e Heinich. Pretendo refletir sobre essas questões a partir dos principais temas que me propus a trabalhar nessa dissertação, que são a fotografia de baixa fidelidade e a produção fotográfica do artista checo Miroslav Tichý. No item 3.1 farei uma reflexão sobre o modo como a estética da precariedade e a obra de Miroslav Tichý foram alçadas ao estatuto de arte, investigando as diferentes instâncias que atuaram nessa transformação. A seguir, no item 3.2, tratarei da apropriação e emulação da estética da precariedade pela indústria da fotografia digital, partindo da hipótese de que a última etapa do processo de transformação de um objeto comum em arte seria a sua mercantilização, ou seja, sua transformação em mercadoria.

3.1 A transformação do objeto em arte e do produtor em artista: construções de discursos e outros mecanismos de legitimação

O objetivo desse item é refletir sobre o processo por meio do qual a não-arte é transformada em arte, e a pessoa que a produz passa a ser percebida e nomeada socialmente como artista. No que considero um processo de invenção, diversas instâncias atuam, tanto na construção de discursos, quanto na ativação de diversos mecanismos legitimadores de tais mudanças de *estatuto*, entre as quais podemos citar as instituições museológicas, os curadores, historiadores da arte, críticos, as publicações de arte, entre outros⁸⁵. De início, irei recorrer ao pensamento da socióloga francesa Roberta Shapiro, que propõe o conceito de **artificação** para tratar da problemática que pretendemos aqui abordar. Shapiro define artificação como:

[...] um processo social complexo da transfiguração das pessoas, das coisas e das práticas. A artificação não somente tem a ver com mudança simbólica, deslocamento de hierarquias e legitimidade, mas, implica, também modificações muito concretas nos traços físicos e nas maneiras das pessoas, nas formas de cooperação e organização, nos bens e nos artefatos que são usados, etc. (SHAPIRO, 2007, p. 135).

Shapiro considera que a artificação ocorre a partir da percepção dos atores sociais (SHAPIRO, 2007, p. 137). Para ela, o objeto de arte não seria definido como tal por características intrínsecas, e sim a partir da percepção de terceiros. Em artigo posterior, intitulado "Quando há artificação?", Shapiro, juntamente com outra socióloga francesa, Natalie Heinich, traz para a discussão as considerações de Nelson Goodman (1984). Este autor nega a classificação das propriedades das obras de arte como intrínsecas ou extrínsecas, apontando a confusão existente nessa suposta distinção. Mesmo as características consideradas tradicionalmente como sendo internas, como cor, forma e textura, por exemplo, também teriam relação com o mundo externo, já que podem ser compartilhadas por diferentes objetos e permitem tecer relações entre eles. De alguma forma, toda e qualquer característica física simboliza ou representa algo extrínseco: "Uma obra de arte, mesmo livre de representação e expressão, é ainda um símbolo mesmo quando o

⁸⁵ Estou usando a palavra **invenção** a partir do artigo *The Invention of Miroslav Tichý*, de Michel Lenot (2009b), no qual o autor aborda justamente os discursos que construíram a imagem do fotógrafo como artista, primeiramente no âmbito da *art brut*, depois na arte contemporânea.

que simboliza não sejam coisas ou pessoas ou sentimentos mas certos padrões de forma, cor, textura que exhibe” (GOODMAN, 1984, p. 4-6). Segundo o autor, não há uma característica interna capaz de definir a obra de arte como tal. Um objeto poderia ser considerado como arte em determinadas épocas, e em outras não. A pergunta, neste caso, não seria “Que objetos são (permanentemente) obras de arte?” mas “Quando um objeto é uma obra de arte?” (GOODMAN, 1984, p. 7). Shapiro e Heinich concluem a partir daí que a definição do que é arte só pode ser feita a partir da análise de contextos e processos (SHAPIRO, HEINICH, 2013, p. 14).

Segundo essa perspectiva, não existe a “arte em si” (en soi), baseada em uma definição essencialista que nos permitiria descrever como os atores sociais vivenciam a “arte para si” (pour soi), mas apenas concepções historicamente situadas, coletivamente aceitas e relativamente estabilizadas do que os atores sociais entendem da palavra “arte”. (SHAPIRO, HEINICH, 2013, p. 28).

Além de marcar o caráter contextual da arte, Shapiro e Heinich frisam outra característica determinante para o entendimento do conceito proposto, que seria a diferença entre artificação e legitimação. Aquela seria uma fase anterior, de construção da não arte em arte, um processo simbólico e pragmático, do qual esta seria um resultado, uma consequência (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p. 17-18). A artificação, segundo as autoras, seria “um processo de processos”, como descrito no **Quadro 1**. Elas identificam ainda quatro tipos de artificação, descritos no **Quadro 2**.

DESLOCAMENTO	Extrair ou deslocar uma produção de seu contexto inicial. Por exemplo, a institucionalização do grafite.
RENOMEAÇÃO E RECATEGORIZAÇÃO	A mudança terminológica implica em mudança na classificação e na hierarquia dos gêneros artísticos. Por exemplo, o grafite e a pixação começam a ser chamados de “arte de rua”.
MUDANÇA INSTITUCIONAL, ORGANIZACIONAL E PATROCÍNIO	No sistema acadêmico apenas uma elite de pintores recebia financiamento. Atualmente os sistemas governamentais financiam uma gama maior de atividades. Tais sistemas de apoio marcam uma diferenciação entre o que é considerado arte - e é digno de apoio financeiro - e o que não é deve receber dinheiro, nos diferentes contextos.

CONSOLIDAÇÃO JURÍDICA	Respaldo jurídico em questões relacionadas à produção artística. Por exemplo, quando os escritores e compositores tiveram direito a propriedade intelectual no fim do século 19.
INDIVIDUALIZAÇÃO DO TRABALHO	Atividades anteriormente coletivas tornam-se solitárias. Ascensão da figura do autor, consagração da subjetivação e da expressão pessoal. Por exemplo, quando o <i>breakdance</i> surgiu na França, era uma atividade coletiva. Atualmente as coreografias são feitas individualmente.
REFORÇO DISCURSIVO E A INTELLECTUALIZAÇÃO	A disseminação e reflexão sobre artistas e obras de arte. Por exemplo, a publicação de biografia de pintores, o nascimento da crítica de arte no século 18, o desenvolvimento da história da arte acadêmica no século 19, entre outros.

Quadro 1 - Etapas do processo de artificação (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p. 17-18).

DURÁVEL	O que é aceito e consagrado atualmente como arte, sem questionamento por parte da sociedade. Resultado de um processo de artificação extensivo. Por exemplo, a pintura, a música e a literatura.
PARCIAL	Casos em que o processo de artificação está estabilizado, porém é incompleto e não parece existir um caminho para se transformar em arte de forma inquestionável. Reconhecida como arte apenas por parte de sua produção, ou parte do público em potencial. Por exemplo, os ofícios que ficam entre arte e artesanato, ou arte e indústria, como a arquitetura, que devido a seu caráter utilitário nunca foi alçada ao estatuto de Belas Artes, ou como a fotografia, em que apenas determinadas esferas (como a fotografia artística ou <i>fine art</i>) são reconhecidas como arte.
CONTÍNUA	Casos recentes ou ainda em andamento. Por exemplo, a arte marginal.
INALCANÇÁVEL	Casos em que, na condição atual, existem obstáculos aparentemente insuperáveis para serem alçados ao <i>estatuto</i> de arte. Por exemplo, a gastronomia ou a jardinagem. Apesar de serem considerados como arte em determinadas condições, seus produtores não são reconhecidos de forma universal e institucional como artistas, nem suas produções são consideradas de forma generalizada como obras de arte.

Quadro 2 - Os tipos de artificação (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p. 24-25).

O processo de artificação baseia-se na hipótese de que a arte teria um valor superior e, portanto, estaria relacionada ao enobrecimento e à incorporação de valores a um determinado objeto ou prática. O objeto ou a prática transformam-se em arte e o produtor é nomeado artista. O que antes era fabricação passa a ser denominado criação e os observadores passam a ser público, enfim, os tipos de relações sociais e econômicas estabelecidas mudam radicalmente (SHAPIRO, 2007, p. 137). Shapiro e Heinich enfatizam, ainda, que a artificação é condizente com a ascensão social, e também está relacionada à consagração da figura do autor e a individualização da sua produção (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p. 21).

Para o processo de transformação de um objeto e/ou prática em arte, as instituições legitimadoras têm papel fundamental. No século 20 operou-se uma mudança estrutural: a Academia deixa de ser a única instância de legitimação da arte e a ideia de cânone único deixa de existir. Presenciamos a multiplicação de instâncias de reconhecimento: público, críticos, colecionadores, jornalistas, instituições públicas e privadas, historiadores, sociólogos, etc. Shapiro chama atenção para uma consequência muito relevante dessa multiplicidade, que seria a variação das formas de arte. Segundo a autora, se no século 19 os *marchands* e críticos contribuíram para o fim da Academia como regulamentadora da pintura e escultura, no século 20 outros "empreendedores de arte" ofereceram novas categorias e propuseram questionamentos às existentes. Não é mais a Academia, tampouco os críticos, *marchands* e estudiosos da arte que pronunciam-se sobre o que é arte e o que não é. Temos também as comissões de seleção de editais de fomentos públicos e/ou privados, os jornalistas, os historiadores, sociólogos, editores, produtores culturais, enfim, diferentes segmentos da sociedade que colaboram na construção dos artistas e no processo de artificação, o que contribui para diversificação tanto dos artistas quanto das formas de arte (SHAPIRO, 2007, p. 138-139).

A partir dos conceitos trazidos por Shapiro, Heinich e Goodman, proponho, primeiramente, uma análise do processo de artificação da fotografia de baixa fidelidade, que teve início no final do século 20. Se tomarmos como referência o **Quadro 2**, podemos afirmar que a fotografia de maneira geral passou por um processo de artificação parcial, uma vez que apenas determinados segmentos da

produção fotográfica são reconhecidos atualmente como arte. Arrisco afirmar que a fotografia de baixa-fidelidade estaria no limite entre o amadorismo e a fotografia artística por conta de outras instâncias, que não somente os críticos e curadores, que vêm atuando sistematicamente em prol da sua legitimação. Cabe destacar a atuação dos empresários do ramo da indústria fotográfica, em especial de duas empresas de grande relevância no meio: a Lomographic Society International (LSI) e a Polaroid, apresentadas no primeiro capítulo. Ambas buscaram, cada uma a sua maneira, estimular o uso e legitimar seus produtos como ferramentas de criação artística.

Penso ser necessário analisar mais detidamente a LSI, pois além de ser uma empresa fabricante de câmeras, ela aliou sua marca comercial ao movimento fotográfico conhecido como lomografia, que estimula a prática analógica e experimental, o uso de câmeras de baixa fidelidade (como as *toy cameras*), bem como o uso de insumos e processos técnicos em condições adversas às empregadas na fotografia tradicional. A seção *About* do site da empresa esclarece os seus objetivos.

Lomografia é uma organização ativa em nível global, dedicada à fotografia experimental e criativa. Com milhões de seguidores e amigos ao redor do mundo, o conceito de Lomografia abrange um modo de vida interativo, vívido e às vezes até confuso e louco. Através de nossa coleção de câmeras inovadoras, produtos instantâneos, filmes, lentes e acessórios fotográficos, em constante expansão, nós promovemos a fotografia como uma forma de abordagem criativa para comunicar, absorver e capturar o mundo.⁸⁶

Ao agregar aos seus produtos valores relacionados à experimentação e à criatividade, a LSI busca promover uma certa estética fotográfica derivada dos produtos que ela mesma fabrica e/ou distribui. A empresa parece alimentar a criatividade como valor intrínseco, pois não interessa o conteúdo, a narrativa, o fio condutor ou um eventual conceito que amarre as imagens, mas sim a técnica como forma de exaltação do que o próprio equipamento é capaz de produzir. Boa parte dos livros sobre lomografia são produzidos ou lançados pela LSI, e trazem imagens

⁸⁶ Lomography is a globally-active organization dedicated to experimental and creative photography. With millions of followers and friends across the world, the concept of Lomography encompasses an interactive, vivid and sometimes even blurred and crazy way of life. Through our constantly expanding collection of innovative cameras, instant products, films, lenses & photographic accessories, we promote photography as an inventive approach to communicate, absorb and capture the world (ABOUT, tradução nossa).

com diferentes motivos e narrativas, que têm em comum somente o fato de terem sido produzidas por uma câmera revendida pela LSI. As câmeras mais importantes da marca são vendidas juntamente com um livro de imagens sofisticado, bem encadernado, bem impresso, aproximando-se muito da estética dos fotolivros. A diferença é que as imagens expostas misturam-se com propagandas de acessórios e outras publicações da marca. Não tenho conhecimento de uma reflexão crítica sobre lomografia que alie a técnica à uma teoria, processo criativo ou artístico de fôlego e que não tenha o intuito de vender produtos.

É possível identificar nas propagandas das câmeras da LSI a tentativa de rotular seus produtos como experimentais e inventivos. A publicidade da câmera Diana F+ convoca o consumidor: “Fotografe imagens oníricas, encharcadas de cor, em filme 120 com esse *best-seller* da Lomography - uma câmera clássica analógica ainda altamente experimental.”⁸⁷ Outro exemplo é a propaganda a objetiva Daguerreotype Achromat Art Lens, inspirada na primeira objetiva fotográfica, datada do século 19 e criada por Charles Chevalier para a câmera de daguerreótipo. Na descrição do produto encontra-se a informação de que, para celebrar o grande retorno das imagens oníricas, o usuário pode alternar entre fotografar imagens absolutamente nítidas ou criar imagens com foco suave. Ou, no linguajar romantizado da empresa, “drapejar seu mundo em um foco suave sedoso.”⁸⁸

Em várias de suas publicações, a LSI associa essa estética supostamente inventiva e criativa, produzida por suas câmeras, à um novo tipo de fotografia experimental artística que teria sido concebido essencialmente pelos seus produtos (LOMOGRAPHY, [20—], p. 125; LOMOGRAPHY, 2007, p. 293; LOMOGRAPHY, 2008). Para ajudar a alçar a lomografia ao estatuto de arte, a empresa instalou espaços de exposição de fotografias em várias lojas, na tentativa de emplacar o conceito de Gallery Store, ou seja, uma loja que vende os equipamentos e, ao mesmo tempo, exhibe as imagens produzidas por eles como de obras de arte.

⁸⁷ Shoot dreamy, color drenched images on 120 film with this Lomography best-seller—an analogue classic yet highly experimental camera. Disponível em: <<https://shop.lomography.com/en/cameras/diana-f-family/diana-f-w-o-flash>>. Acesso em 04 nov 2016.

⁸⁸ No original, em inglês “...drape your world in silky soft focus”. Disponível em: <<https://shop.lomography.com/en/lenses/daguerreotype-achromat-art-lens/daguerreotype-achromat-artlens-canon>>. Acesso em 04 nov 2016.

Segundo a LSI, nas Gallery Stores o consumidor encontrará fotografias e arte produzidas por e para lomógrafos (LOMOGRAPHY, [20—], p. 142).

Considerando as etapas do processo de artificação apontadas por Shapiro e Heinich no **Quadro 1**, é possível afirmar que a própria LSI esforça-se para transformar o estatuto das imagens produzidas por seus equipamentos, com base em interesses econômicos. Uma das etapas descritas pelas autoras diz respeito ao deslocamento do contexto inicial. Se antes a produção de tais câmeras visava um público de massa que não podia pagar por equipamentos caros e sofisticados, hoje em dia tem como alvo um segmento bem específico da população, interessado em experimentação fotográfica analógica, numa era de predomínio da fotografia digital. Esse segmento se propõe, inclusive, a pagar mais caro pelo processamento analógico. Outra etapa da artificação refere-se à renomeação e recategorização. Neste caso a LSI foi muito bem sucedida ao cunhar um termo derivado do nome da própria empresa - lomografia - para designar uma suposta nova categoria de fotografia experimental artística, ou seja, aquela produzida por meio de seus equipamentos. Ao associar seus produtos à produção artística, a empresa agrega-lhes valor, tendo como principal consequência o aumento de seus preços no mercado. A câmera Diana, por exemplo, era produzida inicialmente por uma empresa de Hong Kong e vendida a preços módicos. Mas desde de 2007 ela é fabricada pela própria LSI e vendida por um valor bem mais alto. Por fim, a última etapa da artificação envolve a intelectualização, ou seja, a disseminação de reflexões teóricas e acadêmicas sobre determinado objeto e/ou prática que está passando pelo processo de artificação. Uma busca rápida pelo Google Scholar, pelo Banco de Teses e Dissertações da Capes e da Universidade de São Paulo retorna alguns resultados de trabalhos acadêmicos relacionados de alguma forma à lomografia⁸⁹.

A Polaroid foi outra empresa de grande relevância no âmbito da fotografia de baixa fidelidade. Edwin Land, fundador da empresa, também se valia de artifícios

⁸⁹ O Google Scholar é uma ferramenta de busca online focada em trabalhos acadêmicos. O Banco de Teses e Dissertações da Capes é um repositório de trabalhos acadêmicos vinculados à pós-graduação financiados pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, fundação vinculada ao Ministério da Educação (MEC). O Banco de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo é um repositório de trabalhos acadêmicos vinculados à pós-graduação dessa mesma universidade.

para promover seu produto entre os artistas. Desde o seu surgimento, as câmeras Polaroid encantavam os entusiastas e fotógrafos amadores pela capacidade de processamento das imagens em 60 segundos. Os fotógrafos profissionais, no entanto, tinham muita resistência ao novo produto, e consideravam que era uma ferramenta destinada apenas a amadores, como afirmam Christopher Salyers e Buzz Poole (2014, p. 172). A fotografia instantânea tinha realmente suas limitações técnicas, como cores esmaecidas, desbalanceadas e foco suave, entre outros.

Em resposta às críticas ao seu invento, Land contratou o fotógrafo Ansel Adams como consultor técnico, em 1949. Adams era um entusiasta da nova tecnologia, tendo ajudado a disseminá-la entre os fotógrafos profissionais (SALYERS; POOLE, 2014, p. 172). Na seção *The Polaroids Collections*, no site da empresa, encontra-se a informação de que além da contratação de Adams, Land convidava artistas e fotógrafos para testar seus produtos, buscando novas perspectivas de uso e *feedback* sobre seu funcionamento. O que começou como uma atividade de pesquisa⁹⁰ transformou-se num programa de fomento à produção artística, chamado *Artist Support Programs*. De acordo com a empresa, os artistas ganhavam bolsas de incentivo, suprimentos de filmes e equipamentos, e em troca eram solicitados a fornecer uma fotografia para coleção da Polaroid (POLAROID, 2006). Segundo o crítico norte-americano A. D. Coleman, o próprio Adams deixou aproximadamente 600 fotografias para coleção da Polaroid, que cresceu muito com as fotografias provenientes do programa, além de incluir trabalhos comprados de diversos artistas (**Figura 58, p. 169**). De acordo com Coleman, por meio dessa atividade, a empresa estimulava e viabilizava a exploração e experimentação da nova tecnologia fotográfica pelos artistas (COLEMAN, 2009), o que provavelmente não teriam feito com a mesma frequência de forma espontânea. Assim como Adams, os artistas beneficiados pelos programa de incentivos da Polaroid acabavam atuando como legitimadores da marca, atestando que a câmera não só era capaz de atender aos anseios profissionais - como era o objetivo inicial da contratação do renomado fotógrafo - mas também tinha êxito como ferramenta de criação artística.

⁹⁰ Tratava-se de uma atividade de pesquisa pois o programa buscava, ao fornecer câmeras para os artistas, obter *feedback* sobre elas e ter acesso a novas possibilidades de uso. Os artistas eram como um grupo de teste que informava se o funcionamento do produto estava a contento.

Dentre as etapas do processo de artificação, apontadas por Shapiro e Heinich, a institucionalização tem papel de destaque. Trata-se da entrada do objeto ou prática no espaço institucional de arte, ou seja, no museu, na galeria de arte e similares. A própria Polaroid incentivava a produção de fotografias visando a exibição no circuito de arte, como no caso do artista greco-americano Lucas Samaras, cujo trabalho com a manipulação da substância química do filme da Polaroid foi apresentado no capítulo 1. Segundo Raymond Hernández-Durán, apesar do interesse de Samaras pela fotografia instantânea ter se iniciado em 1969, apenas em 1973 ele passou a explorar a tecnologia, quando juntamente com outros artistas recebeu de John Holmes, funcionário da Polaroid, um convite para experimentar a SX-70, a nova câmera da empresa. O convite de Holmes era para que os artistas não só experimentassem a nova invenção, como também e expusessem suas fotografias na Light Gallery, em Nova Iorque, nos EUA. Outros dois casos expressivos marcam a entrada da fotografia de baixa fidelidade no espaço institucional. Em 1974, o Museum de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) adquiriu três imagens da fotógrafa americana Nancy Rexroth, produzidas com uma câmera Diana no início da década de 1970. Em 1979, David Featherstone organizou a mostra *The Diana Show*, na galeria da instituição The Friends of Photography, primeira exposição a exibir apenas fotografias produzidas com *toy cameras*⁹¹. A instituição era gerida por fotógrafos e curadores proeminentes, como Ansel Adams, Brett Weston e o casal Beaumont e Nancy Newhall, então o fato de escolherem expor fotografias feitas com câmera de baixa fidelidade certamente colaborava para sua legitimação como arte.

A crítica e historiadora da arte Rosalind Krauss afirma que “O discurso estético desenvolvido no século 19 organizou-se cada vez mais em torno daquilo que se poderia chamar de espaço de exposição” (KRAUSS, 2006, p. 156). Segundo a autora, o espaço de exposição - seja ele salão, feira, galeria, museu ou qualquer tipo de espaço com uma parede contínua e concebido para expor arte - traz implícito o binômio inclusão/exclusão, já que o que está excluído desses espaços

⁹¹ A instituição The Friends of Photography foi fundada em 1967 por Ansel Adams, Brett Weston, Beaumont e Nancy Newhall e outros amigos do grupo, na cidade de Carmel, estado da Califórnia, EUA. Em 1989 a instituição mudou-se para a cidade de São Francisco, CA, EUA e foi fechada em outubro de 2001. Fonte: Revista *Afterimage*, Vol. 29, No. 3, 2001. Disponível em: <<https://www.questia.com/library/journal/1G1-80757493/the-friends-of-photography-closes-news>>. Acesso em: 30 jun 2015.

significa não ter ascendido ao estatuto de objeto de arte. Sendo assim, o espaço de exposição em si teria a capacidade de determinar o que pode ou não ser alçado ao estatuto de arte (KRAUSS, 2006, p. 157).

O historiador da arte norte-americano Douglas Crimp também discorre sobre a relação entre o objeto de arte e o lugar no qual é inserido. O autor afirma que, no âmbito da arte moderna, defendia-se que a obra de arte teria significado intrínseco, não dependendo das especificidades dos lugares onde são expostas ou exibidas para produzir significados.

O idealismo da arte moderna, na qual o objeto artístico *em si e por si* mesmo era visto como tendo um significado definitivo e trans-histórico, determinava a falta de lugar do objeto, sua pertença a nenhum lugar em particular, um não-lugar que na realidade era o museu - o museu real e o museu enquanto uma representação do sistema institucional de circulação, que inclui também o estúdio do artista, a galeria comercial, a casa do colecionador, o jardim-escultura, a praça pública, o saguão da matriz das corporações, a cúpula do banco... (CRIMP, 2005, p. 18).

De acordo com a teoria modernista, o museu/sistema institucional seria considerado como um lugar neutro incapaz de emprestar significado ao objeto, nem direcionar a sua leitura. Ainda segundo Crimp, os escultores minimalistas teriam rompido com o ideal modernista de autonomia da obra de arte e finalmente os artistas passaram a reconhecer que o espaço em que a obra de arte está inserida empresta à ela uma especificidade (CRIMP, 2005, p. 18-19). Seguindo esse raciocínio, Crimp afirma que, ao adentrar o museu, a fotografia foi então “descoberta” como arte, e com isso determinou-se que ela teria sido arte desde sua invenção (CRIMP, 2005, p. 17). A exibição da fotografia de baixa fidelidade em uma galeria como a Friends of Photograph fundada por fotógrafos e curadores como Ansel Adams, Brett Weston, Beaumont e Nancy Newhall, e a sua incorporação por um museu do calibre do MoMA, foram certamente passos fundamentais para que esse tipo de fotografia fosse alçado ao estatuto de objeto de arte.

Normalmente uma obra é incorporada ao acervo de uma instituição por uma escolha curatorial, portanto, outra figura importante no processo de artificação é o curador. Alan Bowness, historiador da arte e ex-diretor da *Tate Gallery*, renomado museu britânico, afirma que existem quatro círculos de reconhecimento pelos quais

o artista moderno teria que passar até ser reconhecido como tal: reconhecimento por pares, reconhecimento pela crítica especializada, patrocínio através de galeristas, negociadores e colecionadores e, por fim, a consagração pelo público (BOWNESS, 1989, p. 11). Considero nesse caso que o curador tem papel similar ao do crítico especializado. Bowness comenta a exposição que organizou, juntamente com Lawrence Gowing e Philip James, na *Tate Gallery* em 1964, chamada *54:64 Painting and Sculpture of a Decade*, onde quiseram apresentar os artistas mais significativos daquela década. Ele afirma que, ao olhar para trás, vinte e cinco anos depois, ele consegue perceber que omitiram alguns artistas importantes, e exibiram outros que pareciam promissores porém acabaram desaparecendo. Ainda assim ele defende as escolhas feitas, pois elas teriam contribuído para estabelecer o consenso crítico que existe atualmente. Segundo o autor, ao escolher os artistas para uma exposição o curador não estaria simplesmente tentando impor seus gostos pessoais para o grande público, mas estaria fazendo uso de uma autoridade adquirida por meio de seu ofício, que inclui as conversas com artistas, a leitura de outras críticas, o contato estabelecido com produções artísticas diferentes, entre outros (BOWNESS, 1989, p. 31-33). Podemos dizer, que o curador tem um grande poder no processo de legitimação, tanto por essa autoridade adquirida, como pelo próprio lugar que ocupa, como o responsável por tomar decisões dentro de uma instituição.

Além do curador de museu, Bowness chama atenção para uma outra figura importante, a do colecionador privado, que, segundo ele, teria ainda mais poder de legitimação que o primeiro. O autor cita como exemplo o casal Charles e Doris Saatchi, e afirma que ter uma obra integrando sua coleção era algo de valor inestimável para qualquer artista. Os galeristas e colecionadores particulares operam uma mudança considerável na forma com que os novos artistas e suas obras chegam até o público. Até o final do século 19, o público tinha contato com os novos artistas - e também com os já experientes - principalmente através dos Salões Parisienses ou das exposições da *Royal Academy of Arts* de Londres. Pouco tempo depois as exposições independentes começaram a aparecer: os impressionistas londrinos foram expostos no *New English Art Club*, os fauvistas no *Salon d'Automne*, etc. Na sequência, vieram as galerias. O pequeno círculo dos cubistas foi exibido numa pequena galeria pertencente a Daniel-Henry Kahnweiler,

em Paris (BOWNESS, 1989, p. 37-42). Na verdade, as galerias costumam receber os novos artistas antes mesmo dos museus, e funcionam como uma porta de entrada no circuito de arte, já que as instituições tradicionais privilegiam artistas consagrados ou em vias de consagração.

Para além de pensar a artificação da fotografia de baixa fidelidade como um fenômeno amplo, é meu objetivo refletir especificamente sobre a artificação da obra de Miroslav Tichý e as diferentes instâncias que o legitimaram como artista. Nesse sentido irei ressaltar os discursos produzidos por diversos curadores com o intuito de enquadrar o artista em diferentes movimentos artísticos. Essa construção de discursos faz parte da etapa de reforço discursivo e intelectualização, segundo a classificação proposta por Shapiro e Heinich (Quadro 1). Ela seria a última do processo de artificação, capaz de definir a imagem do artista perante o público, bem como a sua trajetória posterior no sistema de arte (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p. 17-18).

Marc Lenot, identifica e analisa a existência de um discurso dominante sobre a figura de Tichý e outros discursos secundários que, por diversos motivos, teriam se distanciado do padrão (LENOT, 2013, p. 1). A partir da sugestão do autor proponho-me a analisar, a seguir, os dois principais discursos sobre Miroslav Tichý: o primeiro buscou inseri-lo no âmbito da *art brut* e o segundo na arte contemporânea.

A primeira aparição de Miroslav Tichý ocorreu em 1989, em uma exposição de arte marginal ocorrida em Colônia, Alemanha, chamada *Von einer Welt zu'r Andern*⁹². Dos seis curadores responsáveis pela conceituação da mostra e escolha dos artistas, quatro eram psiquiatras. Para a exposição, Roman Buxbaum, psiquiatra que descobriu o trabalho de Tichý, escreveu uma longa introdução e notas em que aborda alguns artistas em exibição, incluindo Tichý⁹³. Lenot frisa que, mais do que sua produção fotográfica, Buxbaum salientava, em seu texto, o visual desleixado de Tichý e sua vida excêntrica, descrevendo-o como um sobrevivente do sistema repressivo da Checoslováquia comunista, que tinha diversas passagens

⁹² Em português "De um mundo para o outro". Expressão criada pelo artista marginal suíço Adolf Wölfel (LENOT, 2013, p. 2).

⁹³ Para mais informações sobre o descobrimento da obra de Tichý, ver página 91 dessa dissertação.

pela prisão e por hospitais psiquiátricos e construía suas câmeras fotográficas com restos de materiais disponíveis ao seu redor. Além da construção de um discurso verbal a respeito de Tichý, Buxbaum também produziu diversos retratos do fotógrafo e de seu entorno, como se pode ver na **Figura 59 (p. 169)**. Podemos apontar a hipótese de que essas fotos funcionavam como traduções visuais do discurso construído por Buxbaum a respeito do fotógrafo, mostrando a ênfase que ele sempre dava à excentricidade e ao equipamento artesanal.

Para construir um discurso coerente e inquestionável sobre Tichý como artista marginal, Buxbaum evitava qualquer informação sobre o treinamento formal em Belas Artes que ele havia recebido, ou sobre o fato dele ter circulado entre artistas e intelectuais em diferentes momentos. Segundo o próprio Buxbaum, a exposição não teve repercussão na mídia, com exceção de um artigo publicado em um importante jornal de grande circulação, *Stern*, que abordava oito artistas com doenças mentais, cinco dos quais fizeram parte da exposição em questão. O artigo trazia um retrato de Miroslav Tichý, em duas páginas, com visual desganhado e sujo, segurando uma de suas câmeras, e incluía, ainda uma pequena reprodução de suas fotografias. A ênfase foi colocada na pessoa e em sua ferramenta de trabalho, mais do que em sua obra (LENOT, 2013, p. 2).

Lenot observa que o discurso construído em torno de Miroslav na época foi inadequado e atribui a isso a falta de sucesso da exposição.

A minimização de seu aprendizado não permitiu sua inscrição como artista nas filiações da história da arte, a falta de atenção a seus métodos o despojou de todo interesse conceitual e a falta de ênfase nos assuntos de suas fotos privou seu trabalho de muito interesse. Sua especificidade como pioneiro da fotografia marginal não foi suficiente para gerar e sustentar uma atenção por parte do mundo da arte.⁹⁴

Quinze anos depois, em 2004, o curador independente Harald Szeemann incluiu Tichý na Bienal de Sevilha. Tratava-se de uma segunda tentativa de inserção do fotógrafo checo no circuito de arte, agora, porém, no âmbito da arte

⁹⁴ The minimization of his apprenticeship didn't allow his inscription as an artist in the filiations of art history; the lack of attention to his methods dispossessed him of all conceptual interest; and the lack of emphasis on the subjects of his pictures deprived his work of much interest. His specificity as a pioneer of outsider photography wasn't enough to generate sustained attention by the art world. (LENOT, 2013, p. 2-3, tradução nossa).

contemporânea. Diferentemente da abordagem de Buxbaum, o curador enfatiza, a complexidade dos processos de Tichý, aborda a ambivalência entre ilusão e realidade em suas fotos, não negligencia sua passagem pela faculdade de Belas Artes, e atenta para a existência de um elemento central comum às suas fotografias que eram as mulheres. Szeemann analisa o processo criativo de Tichý e reconhece a impossibilidade de confiná-lo nos parâmetros limitados da *art brut* (LENOT, 2013, p. 3).

Quentin Bajac observa que, apesar do reposicionamento de Miroslav Tichý no campo da arte contemporânea, ele mesmo colocava-se à margem ao desprezar a apropriação de seu trabalho pela cultura dominante (BAJAC, 2008, p. 8-9). Embora mantivesse na parede de sua casa um pôster da mostra ocorrida na Kunsthaus de Zurique, o fotógrafo afirma, no documentário *Worldstar*, não ter visitado nenhuma das exposições das quais participou e parecia desprezar o entusiasmo despertado por seu trabalho no circuito de arte (**Figura 60, p. 169**). Em uma ocasião, Tichý recebe a visita do galerista alemão Matthias Arndt. Ao notar o interesse de Arndt em suas fotografias, ele o interroga, sorrindo: “por que você está olhando para essa besteira?”⁹⁵

Pela análise dos discursos em ambos os momentos da trajetória de Tichý, percebe-se o papel determinante dos curadores na construção de sua imagem enquanto artista, pois são eles que escolhem quais informações enfatizar e quais negligenciar, a fim de direcionar sua inserção na categoria desejada. O curador tem a capacidade de não apenas legitimar a não-arte como arte, como também de construir e lapidar a imagem a partir da qual o artista será visto pelo mundo.

Logo após a Bienal de Sevilha, em 2005, Miroslav Tichý obteve rapidamente reconhecimento internacional, tendo sua obra exposta em diversos países. Segundo Bajac, a legitimação de seu trabalho por um curador do porte e autoridade de Szeemann foi fundamental para atrair a atenção do circuito de arte (BAJAC, 2008, p. 8). Neste contexto fica claro que a BIACS de 2005 não apenas lança Tichý, mas também o legitima enquanto artista, pautando de certa forma outras instituições e servindo como justificativa para que elas exibam e adquiram suas

⁹⁵ Why are you looking at this nonsense? (WORLDSTAR, 2007, tradução nossa).

obras. Nesse sentido convém retomar a fala de Crimp, citada anteriormente, de que a fotografia tornou-se arte quando entrou no museu (CRIMP, 2005, p. 17). A produção de Tichý, antes esquecida nos armários e cômodos de sua casa, ou distribuída para os vizinhos como um tipo de agrado vindo do artista, ao ser exposta num evento espetacular como uma Bienal de Arte Contemporânea ascende ao estatuto de objeto de arte, adquire valor econômico e, de certa forma, ganha a aura que a fotografia não teria por conta da reprodutibilidade técnica⁹⁶. Precisamente neste ponto cabe explicar que nesta dissertação refiro-me a Tichý como artista pois ele passou a ser denominado como tal depois de alçado a esse estatuto por diversas instâncias. Desde seu descobrimento - ou “invenção”, como bem pontua Marc Lenot, ao se referir ao processo de construção imagética - houve um esforço por parte de curadores, museus, historiadores da arte e críticos com essa finalidade.

A Fundação Tichý Ocean, criada por Roman Buxbaum em 2004 com o objetivo de preservar e difundir o trabalho do artista, tinha o domínio sobre parte expressiva da produção fotográfica e dos equipamentos de Tichý, sendo que quase todas as exposições eram organizadas com sua intermediação. Lenot fez um levantamento dos textos de catálogos das exposições nas quais a produção do artista foi apresentada e notou a onipresença de textos escritos por Roman Buxbaum. Das dez publicações mais relevantes, 55% dos textos eram de Buxbaum.⁹⁷ Com exceção dos catálogos do ICP e do Centre George Pompidou, os textos do psiquiatra eram os mais longos e não apareceram apenas em pequenos volumes ou em publicações dedicadas a exposições de grupos. Lenot observa que o predomínio do discurso de Buxbaum ajudou na criação de uma mitologia, uma história fascinante que serviu de mediação e guiou os leitores na fruição da obra de Tichý. A história disseminada por Buxbaum traz elementos tão atrativos e supostamente coerentes que o público dificilmente os questiona: a repressão pelo

⁹⁶ Sobre o conceito de aura e o poder do museu conferir aura à fotografia ver: PHILLIPS, Christopher. The judgment seat of photography. *October*, v. 22, p. 27-63, Autumn, 1982.

⁹⁷ As dez publicações em questão seriam a da Galeria Taka Ishii, Tokyo (2007), da Galeria Beijing Art Now, Pequim e Xangai (2007 e 2008), do Centro Pompidou, Paris (2008), do Centro Internacional de Fotografia (ICP), Nova Iorque (2010), do Moscow House of Photography, Moscou (2012), da publicação da editora Torst, Praga (2006), da editora Walther König, Colônia (2008), da Tichý Ocean Foundation (2006) e a do catálogo organizado por Gianfranco Sanguinetti (2011).

governo comunista, a figura do anti-herói marginalizado, porém genial, e a sugestão da doença mental (LENOT, 2013, p. 3-5).

Ao examinar os textos sobre Miroslav Tichý que não foram escritos por Buxbaum, Marc Lenot observa que eles se dividem basicamente em três tipos de discurso. Alguns textos baseiam-se na mitologia criada pelo psiquiatra e tentam desenvolvê-la. Outros adotam uma abordagem mais teórica e acadêmica, e tentam inserir e contextualizar Tichý na História da Arte, sem tangenciar a mitologia de Buxbaum. O terceiro tipo de discurso, que analisarei a seguir, questiona tal mitologia, oferecendo perspectivas e reflexões independentes sobre o trabalho do artista. Um deles, aponta Lenot, está materializado no filme *Worldstar* (2007), da diretora checa-alemã Nataša von Kopp (LENOT, 2013, p. 5-7). Para a diretora, Tichý conta uma história completamente diferente daquela apresentada por Buxbaum em seu documentário *Tarzan Retired* (2004). Ele afirma não ter dado nenhuma de suas fotografias para Buxbaum, além de não ter consentido que seus trabalhos fossem expostos. Fica explícito nesse documentário que havia uma tensão entre Buxbaum e o fotógrafo checo. Em determinado momento, Buxbaum chega na casa de Tichý acompanhado de Matthias Arndt. Tichý pergunta quem seria ele, ao que o psiquiatra responde tratar-se de uma pessoa de Berlin, que estava produzindo uma exposição de suas fotos. Tichý responde de forma rude que não fará exibição em lugar nenhum. Buxbaum reitera que a exposição seria feita com fotografias que lhe teriam sido presenteadas pelo próprio Tichý, o que ele nega veementemente. Logo em seguida Jana Hebnarová intervém e sugere o fim da reunião, pois Tichý estava ficando muito confuso. Buxbaum sugere retornar naquela noite, mas o fotógrafo nega essa possibilidade categoricamente, afirmando que eles deveriam voltar num outro dia (WORLDSTAR, 2007). Esta cena explicita o desconforto de Tichý perante Buxbaum e seu convidado, assim como o clima de tensão que paira no ar.

Marc Lenot afirma que o artigo de Gianfranco Sanguinetti, presente no catálogo da exposição que o mesmo organizou sobre Miroslav Tichý seria um outro exemplo de reflexão independente e divergente do discurso dominante engendrado por Buxbaum. O texto adota um tom mais poético, menos crítico e menos acadêmico do que as publicações de historiadores e críticos de arte sobre o fotógrafo checo (LENOT, 2013, p. 7). Sanguinetti, inclusive, ironiza certas afirmações

feitas por Buxbaum, contrapondo-as diretamente. Um momento em que isso fica claro é quando Sanguinetti minimiza a ligação da obra do artista com o contexto ditatorial em que vivia, tão frisada pelo psiquiatra.

Reduzir a arte de Tichý a um mero protesto contra a ditadura comunista que subjogou a sociedade na qual o artista viveu é similar à fraudulência 'liberal' de afirmar que Tichý era um 'artista reacionário' simplesmente porque ele rejeitava as técnicas fotográficas modernas. Quando chegou a notícia boa do fim da ditadura, o próprio Tichý comentou, em tom irônico de desilusão: - E você acha que isso vai mudar alguma coisa para melhor? Qualquer um que conheça Tichý sabe *que ele não se curvaria a nenhum regime*. Todos aqueles que *fizeram tentativas totalmente inúteis* para incorporar Tichý na terra prometida do espetáculo capitalista e showbusiness devem estar bem cientes deste fato. Tichý permaneceu quem ele era e permaneceu onde estava; ele não se moveu nenhum centímetro e não se comprometeu, nem mesmo fazendo uma única visita a nenhuma de suas muitas exposições - o que não significa apenas suas mostras em Nova Iorque e Tóquio, mas em Brno, a apenas quarenta quilômetros de distância da aldeia onde ele vivia! [...] Pode parecer que Tichý tenha adotado para si a máxima de Epicureus - *lathe biosas*, ou 'permanecer oculto na vida', como se quisesse incorporar a profecia feita por Marcel Duchamp: 'O maior artista do futuro se esconderá.'⁹⁸

Sanguinetti renega a afirmação de Buxbaum de que Tichý seria um reacionário que se contrapunha à ideologia do progresso (BUXBAUM, 2008a, p. 15). Em nota, o próprio Sanguinetti se justifica: "Eu não quero disputar aqui o inegável crédito de Buxbaum ao fazer Tichý conhecido no mundo todo. Entretanto, surpreende a trivialidade de seus julgamentos e a frivolidade de algumas de suas abordagens."⁹⁹ De qualquer forma, apesar de Marc Lenot considerar que o discurso

⁹⁸ Reducing Tichý's art to a mere protest against the communist dictatorship that subjugated the society in which the artist lived is similar 'liberal' fraudulence to claiming that Tichý was a 'reactionary artist' simply because he rejected modern photographic techniques. When good news came of the end of the dictatorship, Tichý himself remarked in mocking disillusion: 'And you reckon that's going to change anything for the better?' Anyone who knows Tichý knows that he wouldn't bow down to any regime. All those who made wholly futile attempts to incorporate Tichý the man into the promised land of capitalist spectacle and show business must be well aware of this fact. Tichý remained who he was and remained where he was; he didn't budge an inch or compromise himself even by paying a single visit to one of his many exhibitions - which doesn't just mean his shows in New York and Tokyo but in Brno, a mere forty kilometers away from the village where he lives!
[...]

It might seem that Tichý has adopted for himself the maxim of Epicureus - *lathe biosas*, or 'remain hidden in life', as if he wished to embody the prophecy made by Marcel Duchamp: 'The greatest artist of the future will go underground'. (SANGUINETTI, 2011, p. 33, tradução nossa)

⁹⁹ I do not wish to dispute here Buxbaum's undeniable credit in making Tichý know around the world. One is, however, surprised by the triviality of his judgements and the glibness of some of his approaches" (SANGUINETTI, 2001, p. 45, tradução nossa)

de Sanguinetti diverge da mitologia construída por Buxbaum, ele contribui para construir uma outra mitologia, na medida em que investe na imagem de um artista que produz independentemente dos acontecimentos ao seu redor e pouco se importa com a repercussão da sua obra, mantendo-se isolado, produzindo apenas para mitigar uma angústia, que seria o combustível para seu processo criativo, como pode ser visto no trecho abaixo.

Não tenho ideia de quantas fotografias Tichý destruiu ou rejeitou. No entanto, entre todas aquelas que eu tive oportunidade de ver, não há uma única que poderia ser descrita como estragada, de qualidade inferior ou simplesmente incompatível com as outras. É precisamente o oposto da mediocridade da arte comumente exposta, domesticada, que só o que faz são concessões ao público e à crítica: Tichý sempre se considerou seu único crítico e público - a tal ponto de só ter criado suas fotografias em uma única cópia. Não se trata dos 'incunábulo' fotográficos de que fala Walter Benjamin, mas sim de manuscritos autográficos. *Paganini non ripete!* Como todos os verdadeiros artistas, Tichý sabe que sua maior e mais difícil tarefa é satisfazer a si mesmo. E ele conseguiu, porque ele não foi um espectador mediano e não procurou por qualquer outra coisa.¹⁰⁰

Esse discurso nos lembra que há uma forte mitologia criada em torno da figura do artista. Não raro ele é apresentado como um indivíduo genial, contemplado com um dom de nascença que lhe permite tecer mediações artísticas entre o mundo social e o que o filósofo polonês Krzysztof Pomian chamou de invisível¹⁰¹. Esse conceito romântico de artista é falacioso, pois pressupõe um indivíduo que, da noite para o dia, mediante inspiração quase divina, pari uma obra pronta, sem as agruras, falhas e descaminhos inerentes ao processo de criação.

¹⁰⁰ Tichý has always considered himself to be his sole critic and public - to such a degree that he has only ever created his photographs in a single copy. It is not a matter of the photographic 'incunables' that Walter Benjamin speaks about, but rather autographic manuscripts. *Paganini non ripete!* Like all true artists Tichý knows that his greatest and most difficult task is satisfying himself. And he has succeeded, because he has not been an average viewer and has not searched for anything else (SANGUINETTI, 2011, p. 32).

¹⁰¹ Segundo Krzysztof Pomian "O invisível é o que está muito longe no espaço: além do horizonte, mas também muito alto ou muito baixo. E é aquilo que está muito longe no tempo: no passado, no futuro. Além disso, é o que está para lá de qualquer espaço físico, de qualquer extensão, ou num espaço dotado de uma estrutura de facto particular. É ainda o que está situado num tempo sui generis ou fora de qualquer fluxo temporal: na eternidade. É por vezes uma corporeidade ou uma materialidade distinta daquela dos elementos do mundo visível, por vezes uma espécie de anti-materialidade pura. Pode ser algo de autónomo com respeito a algumas ou a todas as limitações impostas ao que se encontra cá em baixo, mas pode também ser uma obediência a leis diferentes das nossas. Trata-se aqui, naturalmente, apenas de quadros vazios, destinados a serem preenchidos pelas entidades mais diversas: antepassados e deuses, mortos, homens diferentes de nós, acontecimentos, circunstâncias" (POMIAN, 1984, p. 66).

Analisar a trajetória de um artista, em particular, é um excelente exercício para percebermos que pouco - ou nada - dessa mitologia condiz com a realidade cotidiana do fazer artístico. Ao esmiuçar a trajetória de Miroslav Tichý fica patente que os discursos veiculados sobre ele não são neutros nem desinteressados e têm a capacidade de modificar e induzir a forma com que sua obra vem sendo recebida e percebida como arte desde 1989.

A última etapa da artificalização, esse “processo de processos”, seria o reforço discursivo e a intelectualização, de acordo com Shapiro e Heinich (**Quadro 1, p. X**). Mas defendo que há, ainda, uma etapa derradeira, quando o produtor já se tornou artista e o produto já virou obra de arte. Esta passa, então, não apenas a agregar valor de mercado como também sai de um circuito exclusivo e elitizado, abrindo-se para o consumo de massa. O objeto, transformado em obra, deixa de figurar apenas nas galerias e museus e vai para as lojas, vira estampa de bolsa ou de almofada, capa de caderno, aplicativo de celular, enfim, passa a ser reproduzido em maior escala e a ter suas características copiadas em outras produções¹⁰². Enfim, a obra de arte é mercantilizada, assunto a ser abordado no próximo item.

¹⁰² O aplicativo Prisma se propõe a oferecer filtros de arte moderna (ver: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.neuralprisma&hl=pt_BR). A tilibra está produzindo cadernos com capa do Romero Britto (ver: <http://www.tilibra.com.br/tilibra/pt/produtos/visualizar/codproduto/141321/caderno-esprial-capa-dura-universitario-1-materia-romero-britto-96fls.html>). O quadro Nighthawk (1942), de Edward Hopper, virou papel de parede nativo do sistema operacional Mac OS X. A Mona Lisa (1503), de Leonardo da Vinci, virou capa de caderno, caneca, entre outros.

3.2. A apropriação e emulação estética da precariedade pelos meios digitais automatizados

Neste item pretendo abordar um fenômeno contemporâneo, que é a apropriação e emulação da estética da precariedade pelos meios digitais automatizados. Por meios digitais automatizados estou considerando aplicativos para celular, como Instagram, Aviary, Vignette, Hipstamatic, FxCamera, e perfis de tratamento em softwares de edição de imagens, como o Adobe Lightroom e Photoshop. Essas ferramentas funcionam através da aplicação de filtros pré-definidos, que buscam emular defeitos (como os ruídos e falhas produzidas por câmeras de baixa-fidelidade), reproduzir efeitos específicos da fotografia analógica (como a viragem em sépia, granulação e o processo cruzado) ou, ainda, simular marcas de deterioração (como o esmaecimento das cores).¹⁰³ Estou utilizando a expressão **emulação** no sentido dado pelo campo da informática, que diz respeito à ação efetuada por um software que simula comportamentos e funções de outro ambiente. O que os meios digitais fazem não é produzir ou criar uma estética da precariedade, mas sim imitar. Tais ferramentas automatizadas funcionam como atalhos, pois atingem um determinado resultado sem que necessariamente seja preciso passar pelo processo de produção analógica, que inclui lidar com uma câmera, entender como ela produz certas características, fotografar em película e revelar através do físico-químico de processamento fotográfico.

Em 2010 surgiu uma nova rede social, com uma proposta diferente das redes populares até então. 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

¹⁰³ Pelos nomes dos filtros é possível entender qual a inspiração para o efeito que ele aplica. O aplicativo FxCamera oferece os filtros Polandroid e ToyCam. O Instagram oferece os filtros Lo-Fi (de lo-fidelity, baixa fidelidade em português) e X-Pro II (x-pro é diminutivo para cross-process, ou processo cruzado em português). O Vignette oferece as opções de adicionar vazamentos de luz (light leaks), efeitos de revelação (processo cruzado, bleach bypass, solarização), efeitos de películas específicas (infravermelhas ou de marcas específicas, como Portra, Velvia ou Ilford), escolher efeitos de deterioração, como esmaecimento ou saturação de cores, entre diversas outras possibilidades. O app Camera ZOOM Fx comunica logo na primeira vez que o aplicativo é executado: crie efeitos retrô, Polaroid ou acrescente aspecto de filme antigo.

oferecia acesso por meio de um aplicativo de celular¹⁰⁴ ¹⁰⁵. Além de disponibilizar os serviços característicos das redes sociais, como a postagem de fotos, o acompanhamento de perfis e acesso a postagens de outras pessoas, o Instagram oferece uma novidade em relação aos seus concorrentes, na medida em que permite capturar e editar as imagens com filtros digitais. Esses filtros permitiam aplicar sobre as imagens efeitos retrô/vintage que naquele momento estavam começando a despontar, provenientes de uma verdadeira febre de valorização de estéticas do passado. Na lógica cada vez mais imediatista trazida pela possibilidade de acesso à internet através de um aparelho que cabia no bolso do usuário, a rapidez e facilidade com que se criava imagens “artísticas” foi uma das chaves do sucesso do Instagram. Não era mais necessário aprender a mexer no Photoshop, ou em outros softwares de edição de imagem mais complexos, nem mesmo ficar horas na frente do computador para produzir uma foto que impressionaria nas redes sociais. Tira-se uma foto, escolhe-se um filtro e pronto, está online e disponível em seu perfil o seu registro mais recente, com um toque artístico que o diferencia de uma foto comum tirada com o celular.

No uso das redes social há todo um ritual de exibir - e ostentar - momentos da vida privada que supostamente são dignos de vir à público. Nessa circunstância, o editor de imagens, fornecido pelo Instagram, é visto como uma ferramenta capaz de promover uma distinção entre as postagens do usuário do aplicativo e a massa imagética publicada na internet diariamente. No contexto da popularização de ferramentas que seguem a proposta do Instagram, é relevante lembrar que a tecnologia para celular está se desenvolvendo de modo cada vez mais rapidamente, e um dos itens que tem merecido mais atenção e destaque é justamente a câmera. Busca-se disponibilizar nesses aparelhos, câmeras cada vez mais capazes de registrar o mundo físico com a pretensa fidelidade e mimese características da fotografia tradicional ou até mesmo melhor que ela. Mas por que será que os filtros disponibilizados pelo Instagram caminham na direção inversa **(Figura 61, p. 170)**, inserindo ruídos, granulação e vinhetas, desbalanceando as

¹⁰⁴ Criado em 2002, o Fotolog ainda existe e pode ser acessado através do site <<http://fotolog.com>>. Acesso em 29 ago 2016.

¹⁰⁵ Criado em 2004, o Flickr também existe ainda (apesar de ter sido alterada e repaginada diversas vezes) e pode ser acessado em <<https://www.flickr.com>>. Acesso em 29 ago 2016.

cores, operando, aparentemente, na contramão do desenvolvimento tecnológico da maioria das câmeras fotográficas? Com a proliferação de tantos aplicativos e ferramentas automatizadas que operam nesse sentido, é possível inferir que a estética da precariedade, construída 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 estética da precariedade em mercadoria. Considerando o processo de artificação proposto por Shapiro e Heinich, proponho uma última etapa: a mercantilização. Adotoo nessa dissertação a definição de mercadoria feita por Igor Kopytoff: “Uma mercadoria é algo que tem valor de uso e que pode ser trocado por uma contrapartida numa transação descontínua, sendo que o próprio fato da troca indica que a contrapartida tem um valor equivalente, dentro do contexto imediato.” (KOPYTOFF, 2008, p. 8). No caso da estética da precariedade, as imagens produzidas não seriam as mercadorias em questão, mas sim a sua própria forma de emulação - os algoritmos, os *presets* de tratamento de imagem e os filtros pré-definidos presentes nos *softwares* e aplicativos de edição de imagem digital. Segundo Kopytoff, ser mercadoria não é um estatuto constante na vida social das coisas. Os objetos são mercantilizados e podem eventualmente ser desmercantilizados, apesar de continuar mantendo seu potencial mercantil (KOPYTOFF, 2008, p. 16). Entendo que a emulação digital da estética da precariedade esteja em “situação mercantil”, levando em conta a definição de Arjun Appadurai:

Proponho que a situação mercantil na vida social de qualquer "coisa" seja definida como a situação em que sua trocabilidade (passada, presente ou futura) por alguma outra coisa constitui seu traço social relevante. (APPADURAI, 2008, p. 27)

Os softwares e aplicativos que emulam a estética da precariedade são amplamente divulgados, estão disponíveis em lojas online e mesmo que sejam gratuitos, ou seja, não envolvam a troca monetária, seu uso resulta em lucro para o fabricante de maneira indireta, como através das propagandas exibidas e obrigatoriamente consumidas pelo usuário. Tais aplicativos nascem com o intuito principal de serem trocados por contrapartida equivalente, sendo que esse traço social é essencial, inclusive, para a viabilização de sua produção.

Parece ser contraditório o interesse em apropriar-se, 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, convém trazer para essa discussão as considerações de Vilém Flusser. Segundo o autor, os aparelhos e centros emissores de informações têm o seu potencial aperfeiçoado quando confrontados por tentativas de subversão e desobediência aos seus programas (cf. FLUSSER, 2009, p. 79-87). O autor define centro 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 serviria 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. Em sua leitura do pensamento de Vilém Flusser, Arlindo Machado afirma que:

Na sua situação limite, a relação entre usuário e aparelho aparece como um *jogo*, em que o primeiro usa toda sua astúcia para submeter a intenção do segundo, enquanto este trabalha no sentido de resgatar as descobertas daquele para seus próprios propósitos. [...] Para ele, cedo ou tarde, o universo tecnológico incorporará as descobertas e os desvios dos artistas para seus fins programados. Toda invenção e toda nova rota descoberta serão acrescentadas ao universo de possibilidades do(s) aparelho(s), tornando-se possível afirmar que, no fim das contas, as máquinas semióticas se alimentarão das inquietações dos artistas experimentais e as utilizarão como um mecanismo de feedback para seu contínuo aperfeiçoamento. (MACHADO, 2001, p. 44-45).

Só que os aplicativos e softwares que oferecem esses filtros e *presets* não o fazem por um interesse na subversão de convenções fotográficas estabilizadas por uma indústria bem estabelecida, e sim por conta de uma demanda, por parte do público interessado em fotografia, no resultado estético de uma prática que teria inicialmente um caráter de insubordinação. Daí surge a necessidade de se refletir sobre o motivo pelo qual tal questionamento 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 como o foco suave, granulação aparente e baixa fidelidade na reprodução das cores, proponho refletir sobre alguns conceitos de ruído, reunidos pela artista e pesquisadora holandesa Rosa Menkman, em seu livro 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). O *glitch* é comumente encarado como uma falha em um sistema de informação eletrônico, e não raro se manifesta na forma de ruídos, disfunções ou desvios no que seria considerado um fluxo imagético normal (**Figura 62, p. 170**). 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, daí considerar válida a discussão de Menkman sobre o ruído.

A autora recorre à Paolo Prandoni e Martin Vetterli para afirmar que, na teoria de processamento de sinais, o ruído seria fruto da imprecisão mecânica dos instrumentos¹⁰⁶. Ela utiliza a adaptação da teoria de processamento de sinais para teoria da comunicação, feita pelo matemático Claude Elwood Shannon¹⁰⁷, e diz que o ruído é acrescentado ao sinal durante sua transmissão, obscurecendo sua pureza, motivo pelo qual seria considerado como inexplicável ou erro aleatório (apud MENKMAN, 2011, p. 12-13). O ruído seria entendido como interferência na pretensa transparência de um sistema de comunicação (**Figura 63, p. 171**). A partir de Shannon, a autora conclui que os canais comuns de transmissão de informação têm capacidade finita e sempre terão ruído, sendo uma transmissão exata e pura praticamente impossível¹⁰⁸ (MENKMAN, 2011, p. 12). No primeiro item de seu Manifesto dos Estudos do Glitch, ela constata a inutilidade da busca por um canal de comunicação puro:

A busca dominante e continuada por um canal sem ruído foi - e sempre será - não mais do que um dogma lamentável e malfadado. Reconheça que, embora a busca constante por uma completa transparência produz mídias mais recentes e melhores, cada uma dessas técnicas melhoradas sempre irá possuir seus próprios vestígios inerentes de imperfeição.¹⁰⁹

Além de inevitável, de acordo com Menkman, o ruído seria relativo, já que em um contexto social, o conceito de ruído não existiria de forma absoluta, e sim de forma relacional, ou seja, só existe em contraponto com aquilo que não é ruído. A ideia de ruído traz 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).

¹⁰⁶ Paolo Prandoni and Martin Vetterli, *Signal Processing for Communications*, Lausanne: EPFL Press, 2008, <http://www.sp4comm.org/webversion.html>.

¹⁰⁷ Claude Elwood Shannon, ‘A Mathematical Theory of Communication’, Reprinted with corrections from *The Bell System Technical Journal* 27 (July, October, 1948): p. 1

¹⁰⁸ Claude Elwood Shannon, ‘A Mathematical Theory of Communication’, Reprinted with corrections from *The Bell System Technical Journal*, Vol. 27 (July, October, 1948): p. 48.

¹⁰⁹ 1. The dominant, continuing search for a noiseless channel has been – and will always be – no more than a regrettable, ill-fated dogma. Acknowledge that although the constant search for complete transparency brings newer, ‘better’ media, every one of these improved techniques will always possess their own inherent fingerprints of imperfection. (MENKMAN, 2011, p. 11, tradução nossa).

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 naturalizados pela percepção. Por isso é tão importante entender essa para poder definir aquela, pois não existem em estados independentes e absolutos. 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 exposto pela autora 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 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”¹¹⁰ (MENKMAN, 2011, p. 28). A precariedade questiona a ilusão de transparência e a obsessão por precisão, e cria estranhamento em relação às características tão naturalizadas na fotografia tradicional.

É nessa mesma contraposição, proposta por Menkman, que entendo a estética da precariedade como obscurecimento da pureza idealizada, característica da fotografia tradicional.¹¹¹ Estou chamando de pureza a busca pela representação mimética, supostamente precisa, baseada na perspectiva linear, a imagem sem ruídos, com grãos cada vez menores e menos aparentes, com a mais alta fidelidade na reprodução de cores. Convém recordar que tal forma de representação nada tem de puro e transparente e é, antes de tudo, um código construído, que, neste tempo-espço naturalizou-se como sendo o sistema de representação mais preciso e fiel, escondendo o sistema de regras e convenções sociais a ela 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

¹¹⁰ Paul Hegarty, *Noise/Music: A History*, London and New York: Continuum, 2007. p. 5

¹¹¹ Estou considerando a fotografia aqui como um processo de comunicação, já que pressupõe minimamente um emissor (uma fotógrafo), uma mensagem (uma fotografia) e um receptor (um observador).

uma forma de interrupção da ilusão de superfície lisa, sem pontas nem rugas, estável e transparente da fotografia tradicional. Menkman aborda a percepção dessa interrupção, afirmando que geralmente são percebidas como desastrosas e estranhas, e quando acontece, o espectador é deslocado para um vácuo de significado, que não era planejado, esperado nem previsto (MENKMAN, 2011, p. 30).

O ruído da estética da precariedade é um desvio no modo de fruição ao qual estamos acostumados diante da fotografia tradicional. Trata-se de deslocamento e estranhamento, e nesse sentido Menkman é precisa ao afirmar que o que ela chama de estética do ruído é um desafio de percepção às convenções, justamente por quebrar esse ideal de transparência. O *glitch*, que segundo ela está sob esse guarda-chuva da estética do ruído, é uma interrupção no discurso ordinário, que o desloca em direção a um significado destruído¹¹² (MENKMAN, 2011, p. 29). A estética da precariedade seria de certa forma essa interrupção no discurso convencional à qual Menkman se remete, pois surge quando o fotógrafo abre mão de um conjunto de regras naturalizado pela fotografia tradicional, quando ele cria um estranhamento com o que é dado *a priori*. É necessário atentar para o fato de que abrir mão de um certo conjunto de regras não significa não ter regra nenhuma, significa apenas explorar outras, não naturalizadas, e, portanto, percebidas claramente como construções. Do mesmo modo, destruir um determinado significado construído sobre um certo conjunto de regras não constitui buscar não ter significado, mas explicita a potencialidade de outros. 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. O ruído na estética da precariedade é exatamente isso, 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.

¹¹² No original a autora usa a expressão "destructured meaning" (MENKMAN, 2011, p. 29).

Fato é que, de alguma forma, tal suspensão de regras traz certo prazer estético, talvez proveniente justamente da confusão e da insegurança. Na tentativa de justificar esteticamente o prazer nesse desvio, Menkman recorre a Ernst Gombrich, que discorre sobre a origem do prazer estético.

Apesar de analisarmos a diferença entre o regular e o irregular, devemos finalmente ser capazes 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.¹¹³

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 de fato 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 cultuar 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 absolutamente 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. A partir do momento em que a indústria busca se apropriar de uma estética que se originou da fratura do discurso da fotografia tradicional, é porque descobriu que alguma potência existe aí, ou melhor, vislumbrou que essa potência pode ser rentável de alguma forma ao ser mercantilizada. O que puder ser lucrativo será apropriado e vendido, aterrando qualquer indício de contradição.

¹¹³ However we analyse the difference between the regular and the irregular, we must ultimately be able to account for the most basic fact of aesthetic experience, the fact that delight lies somewhere between boredom and confusion. (GOMBRICH apud MENKMAN, 2011, p. 29). Ernst Hans Josef Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, London: Phaidon Press, 1984. p. 9.

Parece-me que essa tomada de gosto pelo ruído é parte de uma tendência contemporânea mais ampla, que a artista e pesquisadora Giselle Beiguelman caracteriza como *retromania*, um fetiche pelo vintage, por um passado romantizado. A autora chama a atenção para o fato de que a cultura pop tenta, cada vez mais, reviver o passado, mas de forma acrítica, apropriando-se dele como um objeto de consumo, descolado do presente e do futuro (BEIGUELMAN, 2014, p. 26-28). O passado como objeto de consumo materializa-se em diversas coisas materiais, como móveis, objetos de decoração, roupas e carros, mas também em um determinado estilo de vida. O fetiche por esse passado idealizado onde “[...] lambretas, milk-shakes, bananas-split e cadeiras pés-palito fazem sucesso em busca da saudade de um passado não vivido” (BEIGUELMAN, 2014, p. 28) também respinga na estética fotográfica, como não poderia deixar de ser, e na romantização da deterioração e das marcas deixadas pela passagem do tempo como nostalgia do tal passado idealizado. Só que esse culto acrítico ao passado não vem sem consequências. Os filtros aplicados pelo photoshop ou pelo Instagram, por exemplo, que emulam o amarelecimento das imagens causado pelo tempo, não trazem com eles a experiência vivida pelos anos que teriam de fato se passado para que os pigmentos esmaecessem. Ao invés disso, essas ferramentas estandardizam e pasteurizam a deterioração como um *look vintage*, descolado da forma como originalmente é produzido. O que era para ser uma marca existencial transforma-se numa referência estética esvaziada, já que não existe tempo hábil para esperar que as imagens envelheçam por si só ou paciência ver como seus componentes materiais se alterariam no longo prazo.

Assim como acontece com o fenômeno do amarelecimento, diversas outras características produzidas pelas câmeras de baixa fidelidade ou pela deterioração física das imagens, são atualmente emuladas por algoritmos digitais. Através do aplicativo Instagram é possível baixar o contraste ou alterar a nitidez da imagem, deixando-a propositalmente mais desfocada, escolher qual cor de pigmento esmaecer, ou, ainda, acrescentar uma vinheta em suas bordas. Além dessas alterações genéricas na edição da imagem, é possível aplicar filtros ou *presets* que

simulem técnicas de processamento fotográfico, como o processo cruzado¹¹⁴. Softwares mais complexos de edição de imagem como, por exemplo, o Lightroom, da Adobe, oferecem mais opções de *presets*, como a tonalização característica dos processos fotográficos do século 19 (cianótipo, platinotipia) e a possibilidade de adicionar granulação. Rapidamente é possível obter resultados que até há pouco tempo atrás só seriam possíveis através da experimentação fotográfica ou da paciência em esperar que as imagens, de fato, começassem a se decompor. A deterioração e a estética da precariedade foram digitalizadas e mais ainda: padronizadas.

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 padronizam características que não são tão controláveis assim. O resultado do processo cruzado vai variar de acordo com diversos parâmetros, como o tipo de película utilizado, sua idade - películas vencidas vão agregando outras características, e são bastante utilizadas justamente pela rebeldia em relação a seu propósito original -, a temperatura do processo de revelação, etc. Já em um software de edição de imagem, o *preset* vai sempre adicionar as mesmas características, a mesma tonalidade, sem nenhuma variação. Quando muito, os *presets* levam em conta a marca da película, mas deixam para trás diversas outras especificidades. O uso dos filtros padroniza uma aparência - por exemplo, digitalmente o sépia tem sempre a mesma tonalidade - quando na verdade a produção fotográfica é mais incontrolável que isso. Uma imagem feita com uma *toy camera* tem a chance de agregar acidentes, falhas e acasos que a imagem produzida por meio de filtros não tem. A imagem emulada não se rebela, não sai do controle, não traz surpresas, nem boas e nem ruins. Ela obedece única e exclusivamente aos comandos do fotógrafo, que tem como único trabalho escolher entre determinadas opções que já foram criadas, desenvolvidas e testadas. Convém lembrar de Flusser e sua caixa-preta pré-programada e pré-determinada, da onde se vê apenas o *input* e o *output*, sem entender o que se

¹¹⁴ Processo cruzado (também conhecido como *x-pro*) consiste em revelar filme fotográfico reversível (também conhecido como *cromo* ou *slide*) em um processamento químico específico para filme negativo. Resulta em imagens mais contrastadas, com vinhetas, que “puxam” para determinadas cores, de acordo com a película usada.

passa no interior dela ou como se dá o processo que codifica o mundo físico em imagem (cf. FLUSSER, 2002, p. 15).

A facilidade de uso e aplicação dos filtros contribuiu para a popularização da estética da precariedade, produzida inicialmente pelos equipamentos de baixa fidelidade e/ou resultante dos processos de deterioração. Isso se refletiu em diversas instâncias, como no sucesso dos aplicativos e softwares que oferecem a ferramenta e possibilitam a sua apropriação pela cultura de massas.¹¹⁵ Por exemplo, a novela *Êta Mundo Bom* utiliza a tonalização de cenas para criar o ar retrô de uma narrativa que supostamente se passaria na década de 1940.¹¹⁶ Diversas peças publicitárias também se utilizam dessa estética *vintage* para dialogar com o público que se deixa seduzir por tais efeitos.¹¹⁷

Podemos dizer que a possibilidade de aplicação de filtros padronizados nas imagens contribui para a criação de um gosto coletivo e compartilhado, cada vez mais presente no imaginário dos usuários das redes sociais. Uma busca no Google pela expressão “qual melhor filtro do Instagram” retornará diversos resultados, desde listas dos melhores filtros até tutoriais sobre como e em quais situações utilizar cada um deles.¹¹⁸ A proliferação desse tipo de informação sugere a percepção de que existe um modo correto de utilização de cada filtro, que balizaria um fazer fotográfico ideal no contexto dessa *retromania*. Nesse sentido pode-se falar na padronização dos resultados dos processos alternativos de experimentação fotográficos. O que era decorrente de uma experiência, para a qual concorriam vários fatores, como a câmera, a película, o processamento químico, a deterioração,

¹¹⁵ Em 2012 o Instagram foi vendido para a gigante Facebook por US\$ 1 bilhão de dólares. <http://oglobo.globo.com/sociedade/tecnologia/facebook-compra-instagram-por-us-1-bilhao-em-dinheiro-acoes-4530157>

¹¹⁶ *Êta Mundo Bom* é uma novela de Walcyr Carrasco, exibida pela Rede Globo entre janeiro e agosto de 2016 na faixa de horário das 18h.

¹¹⁷ A empresa Pets do Bem é uma marca que lança mão de diversas fotos com efeitos retrô, na linha dos filtros do Instagram, para fazer propaganda de seus serviços. Disponível em <<https://www.facebook.com/petsdobem>>. Acesso em 27 fev 2017.

¹¹⁸ Fiz tal busca no dia 16 de agosto de 2016, às 7h45, e alguns dos resultados obtidos estão listados abaixo:
<http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/veja-dicas-de-como-usar-o-filtro-certo-no-instagram#7>
http://www.brasilpost.com.br/2014/04/21/ranking-instagram_n_5187748.html
<http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2015/05/lista-revela-os-filtros-do-instagram-mais-populares-no-brasil-e-no-mundo.html>

etc., foi simplificado até virar uma aplicação de filtros pré-definidos, que não tem abertura alguma ao acaso e sempre irão 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 criativo-político de fato.

Apesar de sua contribuição para a perda do caráter subversivo da experimentação fotográfica e do esvaziamento da força política de seu questionamento contra a indústria e a padronização do gosto, a estética da precariedade deve 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, 1994a, 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, 1994a, 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-comprimada 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 alta resolução, tão reverenciada, Steyerl recoloca a polêmica hierarquia contemporânea existente no campo das imagens, que, segundo ela, seria baseada em nitidez e resolução. Para ilustrar sua afirmação, a autora cita o filme “Desconstruindo Harry” (1997), de Woody Allen, no qual o personagem perde o foco, tornando-se uma figura sem nitidez (**Figura 64, p. 171**). Como esse personagem é, ele próprio um ator, que trabalha basicamente em frentes às câmeras, a perda de foco torna-se um grande problema, na medida em que os outros atores com quem ele contracena estão sempre em foco. Esse transtorno dificulta sua vida para encontrar trabalho. Ninguém quer contratar um ator que aparece sempre fora de foco (STEYERL, 2009, p. 3), seja na frente das câmeras, seja fora delas, na vida real. A perda da nitidez na vida real e as dificuldades que isso gera são metafóricas para a própria hierarquia das imagens. 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, fora de foco, precária, 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 imagem¹¹⁹.

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

¹¹⁹ Resolution was fetishized as if its lack amounted to castration of the author (STEYERL, 2009, p. 3, tradução nossa).

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 postados apenas imagens estereotipadas que simulavam as fotografias tiradas por uma determinada parcela da população que só podia dispor de aparelhos de baixo custo. Refeições baratas, transporte público e chinelos havaianas seriam os temas mais recorrentes¹²⁰.

Por fim, gostaria de trazer à baila Clement Greenberg e seu ensaio “Vanguarda e Kitsch”. Arrisco-me a fazer uma relação da estética da precariedade com aquilo que Greenberg chama 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, p. 28).

Proponho essa aproximação, 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 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 através

¹²⁰ O site *Pobrogram* está disponível no endereço <<http://pobrogram.tumblr.com>>. Acesso em: 27 02 2017.

de algoritmos, no caso 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 rotular os consumidores do kitsch como "insensíveis à cultura genuína", sendo que essa tal cultura genuína é 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.¹²¹ A automatização e a valorização do kitsch acabam sendo alternativas à essa experimentação aurática e elitista.

Eventualmente os consumidores do kitsch sejam curiosos, sejam interessados na tal fratura que é a estética da precariedade, mas não tenham meios - financeiros, culturais e temporais - para alcançá-la através de uma experimentação analógica artístico-fotográfica e se apropriem 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.

* * *

¹²¹ Em seu Manifesto pelos Estudos do Glitch, composto de dez itens, Menkman afirma:

3. Get away from the established action scripts and join the avant-garde of the unknown. Become a nomad of noise artifacts!

The static, linear notion of information-transmission can be interrupted on three occasions: during encoding-decoding (compression), feedback or when a glitch (an unexpected break within the flow of technology) occurs. Noise artists must exploit these noise artifacts and explore the new opportunities they provide.

[...]

5. Realize that the gospel of glitch art also tells about new standards implemented by corruption.

Not all glitch art is progressive or something new. The popularization and cultivation of the avant-garde of mishaps has become predestined and unavoidable. Be aware of easily reproducible glitch effects automated by softwares and plug-ins. What is now a glitch will become a fashion. (MENKMAN, 2011, p. 11)

A partir da análise do processo de artificalização proposto por Roberta Shapiro e Natalie Heinich, é possível compreender como diversas instâncias foram capazes de alçar a estética da precariedade ao estatuto de arte. No caso da fotografia de baixa fidelidade, a indústria vem trabalhando para a artificalização das imagens produzidas por seus equipamentos e tenta alcançar o espaço institucional de exposição por sua reconhecida capacidade de transformar em arte as obras que nele adentram. Seja pela indústria fotográfica, seja por intermédio da construção discursiva, a estética da precariedade foi artificalizada, e mais, foi mercantilizada, ou seja, adquiriu valor de troca. Inúmeros aplicativos e softwares que emulam a estética da precariedade hoje se multiplicam pelas lojas online.

Miroslav Tichý e sua produção fotográfica, por sua vez, não ficaram imunes ao processo de artificalização. Ele foi alçado ao estatuto de artista através das diferentes construções de discursos por parte de curadores, que buscaram enquadrá-lo, em diferentes tendências artísticas e transformaram suas fotografias em cobiçadas peças presentes em mostras e coleções. A partir da legitimação chancelada por um curador, de grande renome no meio como Harald Szeemann, Tichý ganhou diversas exposições individuais e sua obra passou a figurar nos principais museus do mundo, mesmo que isso pareça ter sido feito à sua revelia.

Não por acaso, Miroslav Tichý tem uma página própria no site da empresa de leilões inglesa Christie's, onde suas imagens são vendidas por preços que variam entre US\$ 3.000,00 e US\$ 7.000,00¹²². Ao fim e ao cabo, uma estética que nasceu como fratura em relação a um discurso imagético convencional, acabou respondendo perfeitamente às demandas contemporâneas da mercantilização fotográfica.

¹²² Ver <<http://artist.christies.com/Miroslav-Tichy--60858.aspx>>. Acesso 01 03 2017.

Figuras do capítulo 3



Figura 58 - Yosemite Falls (1979), Ansel Adams



Figura 59 - Miroslav Tichý com uma de suas câmeras. Foto de Roman Buxbaum (1987)



Figura 60 - Miroslav Tichý em sua casa e o pôster da exposição ocorrida na Kunsthaus Zürich. Frame retirado do documentário Worldstar (2007), de Nataša von Kop

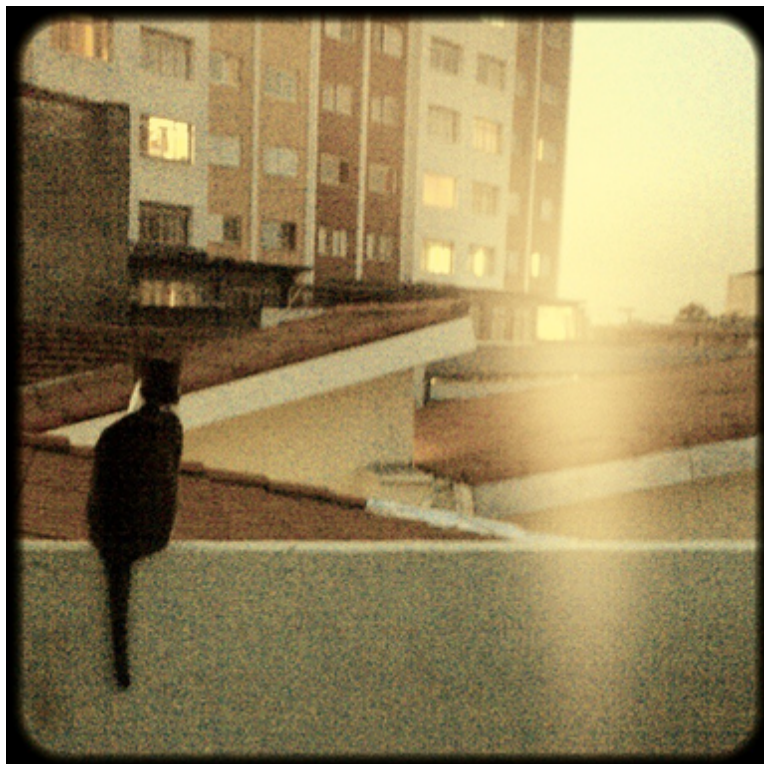


Figura 61 - Imagem editada com o Instagram



Figura 62 - Cinema Lascado - Perimetral (2016), de Giselle Beiguelman

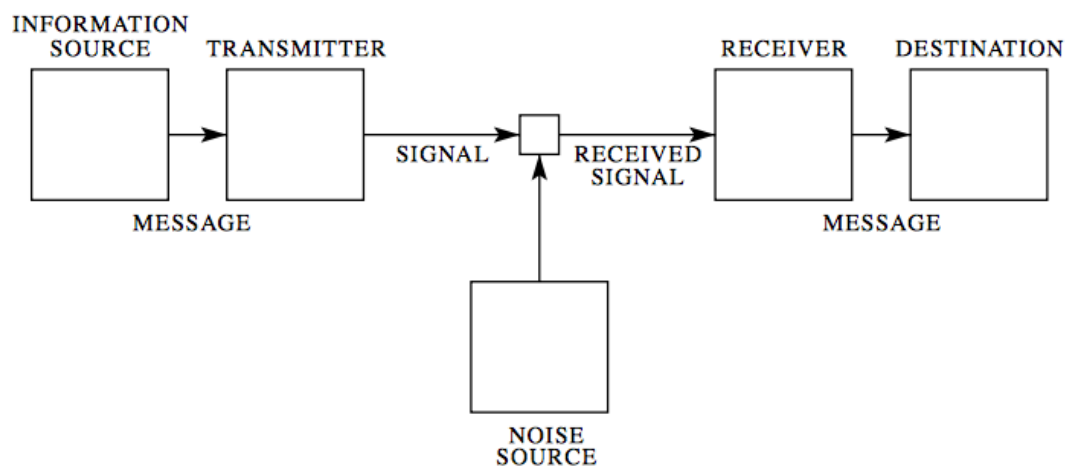


Figura 63 - Diagrama esquemático de um sistema de comunicação genérico (SHANNON, 1948, p. 2).



Figura 64 - Cena do filme “Desconstruindo Harry” (1997), de Woody Allen

O QUE LEVO DESSA VIAGEM

Se você quer ser famoso, você deve fazer alguma coisa de forma pior do que qualquer pessoa no mundo inteiro.

Miroslav Tichý

Nessa dissertação minha proposta foi investigar a agência dos equipamentos técnicos na criação fotográfica, particularmente como as câmeras de baixa fidelidade operam na produção de uma estética da precariedade, caracterizada por diversas falhas e ruídos. Como estudo de caso trouxe o artista checo Miroslav Tichý (1926-2011), um fotógrafo que construía artesanalmente todo seu equipamento. A partir de seu processo peculiar de produção, analisei como os equipamentos artesanais, o processamento químico marcado pelo acaso e os agentes de deterioração determinavam a estética manifesta em suas imagens. Por fim, me propus a investigar a artificação da obra de Tichý e da estética da precariedade, bem como a sua apropriação e automatização por meio da indústria da fotografia digital, através da multiplicação dos softwares e aplicativos de tratamento de imagem.

Ao tentar compreender como as câmeras de baixa fidelidade determinam as características das imagens que produzem, dei-me conta de seu papel subversivo. O que a primeira vista pareciam ser apenas características formais, mostraram ser, na verdade, fruto de um conjunto de práticas que incluía não só o uso de câmeras precárias, mas também a agência de outros elementos não-humanos, como o acaso e as próprias imposições e determinações da matéria. Desse modo, passei a entender a estética da precariedade como uma práxis complexa e não apenas um conjunto de características formais resultantes da insubordinação do fotógrafo em relação às regras da fotografia tradicional. Pude entender também que, ao fim e ao cabo, na fratura, na descontinuidade e na subversão que a caracteriza, a estética da precariedade carrega uma forte dimensão política.

A pesquisa realizada para essa dissertação mostrou que a prática fotográfica de Miroslav Tichý também é política e subversiva. Construir os próprios equipamentos é recusar o que a indústria fotográfica é capaz de fornecer, rejeitar os valores estéticos e o sistema de representação que ela sustenta. Seus equipamentos e procedimentos atípicos determinam características peculiares nas

suas imagens e atacam a reprodutibilidade técnica. A fotografia de Tichý é processo ao invés de resultado, e nos lembra que a imagem também é objeto e que em sua materialidade é resiliente. Mesmo fora do ambiente controlado, das condições tidas como ideais, a imagem deixa o estado de latência e teima em despontar na superfície sensível.

O meu entendimento sobre seu processo de criação de Miroslav Tichý mudou radicalmente ao longo dessa pesquisa. À primeira vista é fácil tomar suas práticas como limitadas e imprecisas e seu processo como pouco rigoroso. Mas essa percepção é equivocada e apenas explicita o quanto o rigor técnico característico da fotografia tradicional está naturalizado. Construir o próprio equipamento, inclusive os ópticos, é tarefa complexa e exige conhecimentos científicos específicos. Brincar/jogar com os banhos químicos também. Tichý acompanhava os resultados de suas atividades e fica evidente a sua busca por outros métodos de captura e processamento da imagem fotográfica. Por meio de seus depoimentos é possível inferir que ele estava consciente das falhas e falta de nitidez de suas imagens, mas isso não era para ele um problema, pelo contrário. O rigor técnico existia, apenas não era aquele que comumente se considera adequado, e o resultado era um novo universo, quase ficcional.

Além dos atributos estéticos da obra de Miroslav Tichý, acabei me interessando pelas questões trazidas por sua trajetória singular no sistema de arte. E entendi que o processo de artificação pouco ou nada tem de neutro ou desinteressado, sendo atravessado pelos mais diversos interesses, inclusive, econômico. Transformar um objeto ou prática comum em obra de arte modifica radicalmente o seu estatuto a percepção que o público têm sobre ele.

Ficou claro para mim que a estética da precariedade também passou por um processo de artificação e foi mercantilizada, ou seja, adquiriu valor de troca. Ela foi apropriada, automatizada e emulada pela indústria digital, que descobriu nela um potencial de rentabilidade, devido à sua grande aceitação pelo potencial público consumidor. Foi inevitável perceber que, ao se apropriar de um discurso eminentemente subversivo, a prática dominante o subjulga, o adequa aos seus próprios interesses e o enfraquece. Ao se apropriar da estética da precariedade, a indústria da fotografia digital o padronizou e o domesticou. A imagem emulada não

se rebela, não sai do controle, não está aberta a outras ações que não de seu próprio algoritmo. Os filtros e *presets* são estéticas sancionadas pelo *status quo* imagético e pelo discurso convencional. Não creio que a digitalização por si seja um problema, nem defendo uma volta às origens, a ideia romântica do fotógrafo solitário trabalhando horas a fio no laboratório analógico. Mas simplificar uma experiência em algoritmos numéricos e reduzir a agência do acaso à randomização de parâmetros pré-estabelecidos em nada contribui para que tenhamos uma posição crítica em relação às imagens, numa época em que ela se faz tão necessária.

Faz sentido pensar em arte e tecnologia sem considerar suas implicações políticas? Mesmo sendo uma estética sancionada, será que a apropriação digital da estética da precariedade não seria uma forma de estimular e/ou facilitar o acesso à uma pretensa experimentação fotográfica? Teria ela potencial crítico? Como tratar a experimentação artística sob a luz de questões econômicas e sociais que o sistema de arte parece deliberadamente ignorar?

Saio dessa pesquisa com reflexões e questionamento outros, diferentes daqueles que me conduziram ao mestrado. Pergunta puxa pensamento que reverbera em nova pergunta, e assim forma-se o círculo viciante que é fuçar, escarafunchar, meter-se onde não é chamado. Pesquisar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referências bibliográficas

ABOUT. Seção do site da empresa Lomography. Disponível em: <<https://www.lomography.com/about/>>. Acesso em: 29 out 2016.

ANDREWS, Blake. **Q & A with Nancy Rexroth**. 2011. Disponível em: <<http://blakeandrews.blogspot.com.br/2011/02/q-with-nancy-rexroth.html>>. Acesso em: 30 jun 2015.

APPADURAI, Arjun. Introdução: Mercadorias e a Política de Valor. In: _____. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF, 2008.

AQUINO, Livia Afonso de. **Picture Ahead : a Kodak e a construção de um turista-fotógrafo**. 2014. 234 f. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Campinas, 2014. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=000935968>>. Acesso em: 31 ago 2015.

AZEVEDO, Francisco Ferreira Santos. **Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/thesaurus**. São Paulo: Lexikon, 2010.

BAJAC, Quentin. Discoveries of Miroslav Tichý, 1989-2008. In: **Press pack Miroslav Tichý**. Paris: Centre Pompidou, 2008. Disponível em: <<http://issuu.com/bintphotobooks/docs/tichypompidou>>. Acesso em: 21 mai 2015.

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

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: **O cinema: ensaios**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEE, Andreas. Pictures of fair to middling women. In: BEE, Andreas; GAENSHEIMER, Susanne; KITTELMANN, Udo (ed.). **Bilder von mehr bis minder schönen Frauen**. Nuremberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2013.

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

BEIGUELMAN, Giselle. A era do capitalismo fofinho e seus dissidentes. **Select**, 13 fev 2012. Disponível em: <<http://www.select.art.br/a-era-do-capitalismo-fofinho-e-seus-dissidentes/>>. Acesso em: 12 ago 2016.

BELÉM, Alexandre. Cássio Vasconcellos. **Olhavê**, 13 abr 2010. Disponível em: <<http://olhave.com.br/2010/04/entrevistando-cassio-vasconcellos/>>. Acesso em: 22 jan 2016.

BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In: PARENTE, André. **Imagem Máquina**. Rio de Janeiro: Ed, v. 34, 1993.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política, v. 1**, São Paulo: Ed. Brasiliense, p. 166-196, 1994a.

_____. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política, v. 1**, São Paulo: Ed. Brasiliense, p. 91-107, 1994b.

BLENFORD, Adam. Lomos: New take on an old classic. **BBC News**, 22 set 2007. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/7007160.stm>>. Acesso em: 01 jul 2015.

BOWNESS, Alan. **The conditions of success: How the modern artist rises to fame**. Nova Iorque: Thames and Hudson, 1989.

BRISSAC, Nelson. Noturnos. In: VASCONCELLOS, Cássio. **Noturnos: São Paulo**. São Paulo: Bookmark, 2002.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janáina. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

BURNHAN, Clint. Miroslav Tichý: beat pictorialism. In: BUXBAUM, Roman (ed.). **Miroslav Tichý: Dedicated to The Women of Kyjov**. Köln: Walther König, 2008.

BUXBAUM, Roman. Tarzan Retired - Memories of Miroslav Tichý. In: **Press pack Miroslav Tichý**. Paris: Centre Pompidou, 2008a. Disponível em: <<http://issuu.com/bintphotobooks/docs/tichypompidou>>. Acesso em: 21 mai 2015.

BUXBAUM, Roman. Miroslav Tichý: Tarzan retired. In: BUXBAUM, Roman (ed.). **Miroslav Tichý: Dedicated to The Women of Kyjov**. Köln: Walther König, 2008b.

CAREW, Anthony. Genre Profile - Lo-Fi. **About entertainment**. Disponível em: <<http://altnmusic.about.com/od/genres/a/lo-fi.htm>>. Acesso em: 23 jun 2015.

CENTRE Pompidou. **Press pack Miroslav Tichý**. Paris: Centre Pompidou, 2008. Disponível em: <<http://issuu.com/bintphotobooks/docs/tichypompidou>>. Acesso em: 21 mai 2015.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. The artist with the bad camera. In: BUXBAUM, Roman (ed.). **Miroslav Tichý: Dedicated to The Women of Kyjov**. Köln: Walther König, 2008.

CONDAX, Philip L. A touch of whimsy: fanciful decoration and the camera as a toy. **Image**, Rochester v. 34, n. 3-4, pp. 52-58, 1991.

CONRAD, Peter. Elegy for the Polaroid. **The Guardian**, 30 Mai 2010. Culture, Arte and Design. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/30/polaroid-auction-peter-conrad>>. Acesso em: 02 jul 2015.

Referências bibliográficas

COPELAND, Colette. Breaking the Rules. **Afterimage**, v. 38, n. 6, 30-31, 2011.

COSTA, Ana Angélica Teixeira Ferreira da. **Imagens precárias**. 2008. 145 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://www.ppgartes.uerj.br/discentes/dissertacoes/dismestanaangelica2008.pdf>>. Acesso em: 22 jan 2016.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *An. mus. paul.*, São Paulo, v. 16, n. 2, p.131-173, Dez. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142008000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 26 fev 2017.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Martins Fontes, 2005.

DICHTER, Claudia. In: BEE, Andreas; GAENSHEIMER, Susanne; KITTELMANN, Udo (ed.). **Miroslav Tichý: Pictures of Fair to Middling Women**. Nuremberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2013.

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

ENTLER, Ronaldo. A travessia de Guilherme Maranhão. **Icônica**, 15 mar 2015. Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/a-travessia-de-guilherme-maranhao/>>. Acesso em: 21 abr 2015.

ENTLER, Ronaldo. **Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística**. 2000. 202 f. Tese (Doutorado). Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/ronaldo_entler_poeticas_do_acaso.pdf>. Acesso em: 20 set 2015.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercurssões sociais. In: FABRIS, Annateresa; DE LIMA, Solange Ferraz (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991.

FABRIS, Annateresa. A imagem hoje: entre passado e presente. In: DOMINGUES, Diana. **Arte, ciência e tecnologia**. São Paulo: Itaú-Unesp, 2009.p. 201-206.

FEATHERSTONE, David. **The Diana Show: Pictures Through A Plastic Lens**.Carmel, EUA: The Friends Of Photography, 1980.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Enigmas. In: VASCONCELLOS, Cássio. **Noturnos: São Paulo**. São Paulo: Bookmark, 2002.

Referências bibliográficas

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Processos de Criação na Fotografia apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. **FACOM**, nº 16, 2o semestre, 2006.

FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes**. 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.

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

FRAYZE-PEREIRA, João A. Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. **Estud. av.**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 197-208, Dez. 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 01 Mar. 2017.

FREIBERG, Jan. **Miroslav Tichý**. Disponível em: <<http://www.artlist.cz/en/miroslav-tichy-102666/>>. Acesso em: 19 mai 2015.

GATCUM, Chris. **Plastic cameras: lo-fi photography in the digital age**. Lewes: Ammonite Press, 2012.

GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GREPSTAD, Jon. Pinhole Photography – History, Images, Cameras, Formula. **Pinhole photography**. 2015. Disponível em: <<http://home.online.no/~gjon/pinhole.htm>>. Acesso em: 07 jul 2015.1

GUSTAVSON, Todd. **Camera: a history of photography from daguerreotype to digital**. Nova Iorque, EUA: Sterling Innovation, 2009.

HEBNAROVÁ, Jana. **Life of Miroslav Tichý**, 2009a. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20120323205543/http://www.tichyfotograf.cz/en/miroslavtichy-life.html>>. Acesso em: 20 mai 2015.

HEBNAROVÁ, Jana. **True story about Miroslav Tichý**, 2009b. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20140723181657/http://www.tichyfotograf.cz/en/miroslavtichy-about.html>>. Acesso em: 20 mai 2015.

HERNÁNDEZ-DURÁN, Raymond. Phototransformation (10/25/73), 1973; Phototransformation (4/4/76), 1976; Phototransformation (7/31/76), 1976 by Lucas Samaras. **Art Institute of Chicago Museum Studies**, Chicago, v. 25, n. 1, Modern

Referências bibliográficas

and Contemporary Art: The Lannan Collection at The Art Institute of Chicago, pp. 48-49, 1999.

HIRSCH, Robert. **Photographic possibilities: the expressive use of equipment, ideas, materials, and processes**. 3º ed. Oxford, Inglaterra: Focal Press, 2009.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 5a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

INTERNATIONAL Center of Photography. **Media release Miroslav Tichý**. 2010.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: _____. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF, 2008.

KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, p. 155-167, 2006.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede**. Salvador: Edufba, 2012.

LAW, John. **Notas sobre a teoria do ator-rede: ordenamento, estratégia, e heterogeneidade**. Tradução Fernando Manso. 1992. Disponível em: <[http://www.necso.ufrj.br/Trads/Notas sobre a teoria Ator-Rede.htm](http://www.necso.ufrj.br/Trads/Notas_sobre_a_teor%C3%ADa_Ator-Rede.htm)>. Acesso em 22 de junho de 2014.

LENOT, Marc. The Critical Reception of Miroslav Tichý. Tradução de NOT BORED!. In: SCHIRMBÖCK, Thomas; WIECZOREK, Alfried (ed.). **Die Stadt der Frauen - Miroslav Tichý. Heidelberg**: Kehrer Verlag. 2013. Disponível em: <<http://www.notbored.org/marc-lenot.html>>. Acesso em: 18 mai 2015.

_____. The Invention of Miroslav Tichý. Tradução de James Gussen. **Études photographiques**, n. 23, pp. 216-238, 2009. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/3430>>. Acesso em: 17 mai 2015.

_____. The wanderer. In: BUXBAUM, Roman (ed.). **Miroslav Tichý: Dedicated to The Women of Kyjov**. Köln: Walther König, 2008.

LOMOGRAPHY. **The Wonderful World of Lomography**. [S.l.: s.n.], [20—].

LOMOGRAPHY. **Diana F+ More True Tales and Short Stories**. Austria: Lomographic Society International, 2007.

LOMOGRAPHY. **Colorsplash Chakras: A Spiritual Guide to the Lomographic Colorsplash Camera**. Austria: Lomographic Society International, 2008.

LOMOGRAPHY. The Cameras. In: **Lomo Life: The Future is Analog**. Londres, Inglaterra: Thames & Hudson, 2013a.

Referências bibliográficas

LOMOGRAPHY. The Story. In: **Lomo Life: The Future is Analog**. Londres, Inglaterra: Thames & Hudson, 2013b.

MACHADO, Ana Filipa Barbosa de Pena. **Going retro in a high-tech: how analog lomographic cameras survived the advent of digital cameras society international world : case study : lomography society international**. 2012. 102 f. Dissertação (Mestrado). ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/6242>>. Acesso em: 01 jul 2015.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. 3º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Edusp, 1993.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MAUÉS, Dirceu. Dos sonhos que não acordei. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/dirceumaues/2158105087/in/album-72157623256411752/>>, Acesso em: 22 jan 2016.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

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

MICHAELIS dicionário de português online. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>>. Acesso em: 03 de set 2015.

MITCHELL, William J. T. O que as imagens realmente querem? Tradução Marianna Poyares. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

OKAZAKI, Manami. Holga's Unlikely Story. **The Wall Street Journal**, 19 fev. 2014. Scene Asia, Arts & Culture. Disponível em: <<http://blogs.wsj.com/scene/2014/02/19/holgas-unlikely-story/>>. Acesso em: 30 jun 2015.

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>. Acesso em: 28 dez. 2015.

Referências bibliográficas

POLAROID collections. 2006. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20060212034339/http://www.polaroid.com/company_info/collection.jsp>. Acesso em: 02 jul 2015.

REDE, Marcelo. História ecultura material. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

RENNER, Eric. **Pinhole Photography: From Historic Technique to Digital Application**. 4º ed. Oxford, Inglaterra: Focal Press, 2009.

ROSENBERG, Karen. An Ogling Subversive With a Homemade Camera. **The New York Times**, Nova Iorque, 11 fev. 2010. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2010/02/12/arts/design/12photos.html?_r=0>. Acesso em 15 abr 2015.

SALYERS, Christopher D.; POOLE, Buzz. **Camera Crazy**. Londres, Inglaterra: Prestel, 2014.

SANGUINETTI, Gianfranco. **Miroslav Tichý: Forms of Truth**. Praga: Kant, 2011.

ŠEVEČEK, Ludvík. **Vladimír Vašíček: selective retrospect**. 2005. Disponível em: <[http://art.vasicek.contact.sweb.cz/E005 Nove publikace.pdf](http://art.vasicek.contact.sweb.cz/E005%20nove%20publikace.pdf)> . Acesso em: 20 abr 2016.

SHANNON, Claude Elwood. The Mathematical Theory of Communication. Reprinted with corrections from **The Bell System Technical Journal**, Vol. 27, pp. 379–423, 623–656, July, October, 1948. Disponível em <[http://worrydream.com/refs/Shannon - A Mathematical Theory of Communication.pdf](http://worrydream.com/refs/Shannon-A%20Mathematical%20Theory%20of%20Communication.pdf)>. Acesso em 30 ago 2016.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? **Soc. estado., Brasília**, v. 28, n. 1, p. 14-28, Apr. 2013 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922013000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 13 Oct. 2016.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? **Soc. estado., Brasília**, v. 22, n. 1, p. 135-151, Abr. 2007 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922007000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 13 Out. 2016.

SIMONDON, Gilbert. **On the Mode of Existence of Technical Objects**. Tradução Ninian Mellamphy. Ontario: University of Western Ontario, 1980.

STEMP, Antonia. The interpretation of dreams. **Black & White Photography Magazine**, 8 nov. 2010. Disponível em <<http://susanburnstine.com/pdf/BWPNov2010.pdf>>. Acesso em 22 de março de 2015.

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

Referências bibliográficas

STEYERL, Hito. The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation. In: _____. **The wretched of the screen**. Berlin: Sternberg Press, 2012.

TARZAN retired. Direção: Roman Buxbaum. República Tcheca. 2004. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BAA-0pEB08g>>. Acesso em: 21 fev 2015.

VILLAR, Maria Helena Saburido. **A fotografia estenopeica revisitada: desconstrução da homologia tradicional através das dimensões sócio-culturais da tecnologia**. 2008. 249 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: <http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/dissertacoes/2008/ppgte_dissertacao_260_2008.pdf>. Acesso em: 01 ago 2015.

WORLDSTAR. Direção: Nataša von Kopp. Alemanha: Filmakademie Baden-Württemberg, 2007.

ANEXO

Segue seleção de outras dezenove fotografias produzidas por Miroslav Tichý que ainda não apareceram no decorrer dessa dissertação. Essas imagens também fazem parte da coleção do Museum für Moderne Kunst (MMK) de Frankfurt.

As obras não apresentam título nem data, portanto serão identificadas por meio de seu número de inventário fornecido pelo MMK. Quentin Bajac estima que o artista tenha fotografado entre as décadas de 1960 e 1980 (BAJAC, 2008, p. 10).



Figura 65 - Inv. Nr. 2006/147



Figura 66 - Inv. Nr. 2006/110



Figura 67 - Inv. Nr. 2006/157



Figura 68 - Inv. Nr. 2008/22



Figura 69 - Inv. Nr. 2008/23



Figura 70 - Inv. Nr. 2006/167



Figura 71 - Inv. Nr. 2008/21



Figura 72 - Inv. Nr. 2006/165



Figura 73 - Inv. Nr. 2006/105



Figura 74 - Inv. Nr. 2006/176



Figura 75 - Inv. Nr. 2008/19



Figura 76 - Inv. Nr. 2006/177



Figura 77 - Inv. Nr. 2006/156

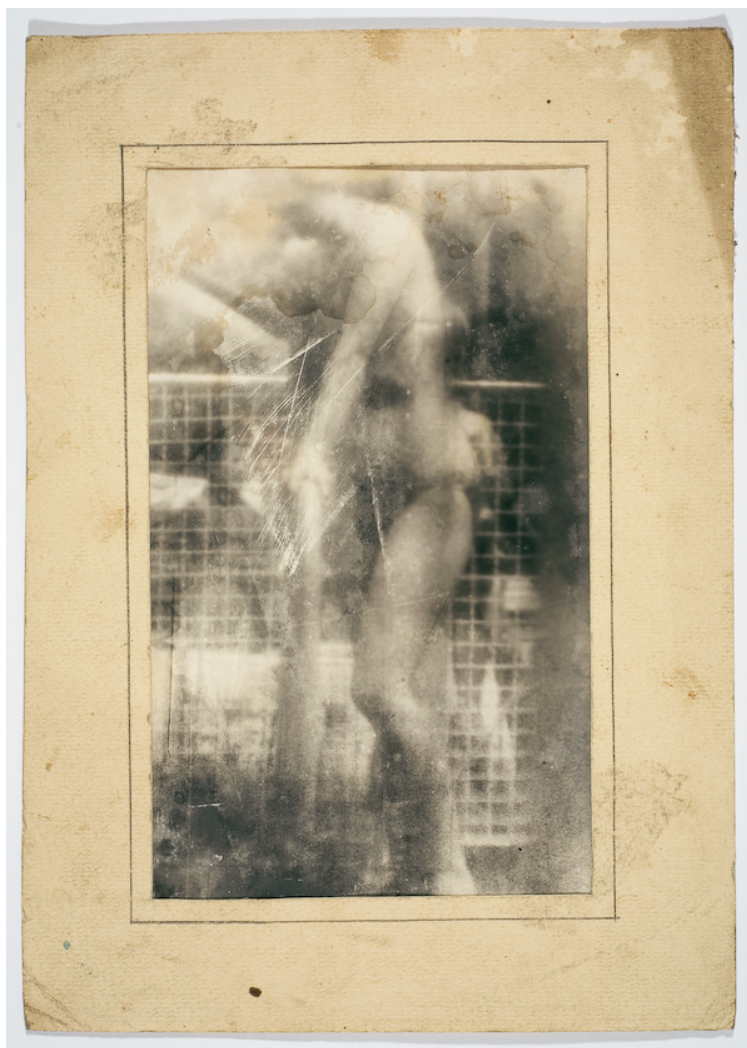


Figura 78 - Inv. Nr. 2006/100



Figura 79 - Inv. Nr. 2006/153



Figura 80 - Inv. Nr. 2006/122



Figura 81 - Inv. Nr. 2006/161



Figura 82 - Inv. Nr. 2006/98

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1

- Figura 1 - Propaganda da Brownie na revista *The Cosmopolitan* (1900)
Figura 2 - Propaganda da Brownie na revista infantil *The Youth's Companion* (1902)
Figura 3 - Câmera Charlie the Tuna
Figura 4 - Câmera Mick-A-Matic
Figura 5 - Câmera binóculo National Geographic (2005)
Figura 6 - Fotografia feita com a câmera binóculo
Figura 7 - Webster's dictionary book camera (1970)
Figura 8 - Fotografia feita com a câmera Webster's
Figura 9 - Câmera Diana
Figura 10 - Pictorial Tree, Galapolis, Ohio (1971), Nancy Rexroth. Fotografia feita com uma câmera Diana
Figura 11 - Câmera Holga 120SF
Figura 12 - Al Gore: 2000 campaign (2000), David Burnett. Fotografia feita com uma câmera Holga
Figura 13 - Câmera Lomo LC-A (à esquerda) e Cosina CX-2 (à direita).
Figura 14 - Fotografia feita com a câmera LC-A
Figura 15 - Land Camera Model 95
Figura 16 - Capa da Revista Life com a SX-70
Figura 17 - Polaroid SX-70 Land Camera
Figura 18 - Figura 18 - Photo-Transformation, June 13, 1974, Lucas Samaras
Figura 19 - Abandoned House (ca. 1973-1974), Walker Evans
Figura 20 - Rostos #5 (1990), Cássio Vasconcellos
Figura 21 - Praça da Sé #3 (1998-2002), Cássio Vasconcellos
Figura 22 - Estádio do Pacaembu #4 (1998-2002), Cássio Vasconcellos
Figura 23 - Marginal Pinheiros #33 (1998-2002), Cássio Vasconcellos
Figura 24 - Formação de imagem em câmara escura, a partir da passagem da luz através de um pequeno orifício
Figura 25 - Feet and Sunspots (2000), Abelardo Morell
Figura 26 - Stretching Marilyn (1996), Eric Renner
Figura 27 - The third eye 1 (1986), Thomas Bachler
Figura 28 - Fotografia da série Bon Voyage! (1998), Thomas Bachler
Figura 29 - Dos sonhos que não acordei (2007), Dirceu Maués
Figura 30 - Dos sonhos que não acordei (2007), Dirceu Maués
Figura 31 - Criciúma (2003), Ana Angélica Costa
Figura 32 - Jacarepaguá (2003), Ana Angélica Costa
Figura 33 - In Passage (2005), Susan Burnstine
Figura 34 - Fotografia da série "Travessia" (2014), Guilherme Maranhão
Figura 35 - Fotografia da série "Índios Molhados" (2014), Nair Benedicto

Capítulo 2

- Figura 36 - Inv. Nr. 2006/173 (frente)
Figura 37 - Inv. Nr. 2006/173 (verso)

Figura 38 - Inv. Nr. 2006/170
Figura 39 - Inv. Nr. 2006/115
Figura 40 - Inv. Nr. 2006/127
Figura 41 - Inv. Nr. 2006/106
Figura 42 - Inv. Nr. 2006/171 (frente)
Figura 43 - Inv. Nr. 2006/171 (verso)
Figura 44 - Inv. Nr. 2006/138
Figura 45 - Inv. Nr. 2006/121
Figura 46 - Inv. Nr. 2006/123
Figura 47 - Inv. Nr. 2006/104
Figura 48 - Inv. Nr. 2006/101
Figura 49 - Inv. Nr. 2008/20
Figura 50 - Inv. Nr. 2006/146
Figura 51 - Inv. Nr. 2006/113
Figura 52 - Inv. Nr. 2006/158
Figura 53 - Inv. Nr. 2006/153
Figura 54 - Inv. Nr. 2006/142
Figura 55 - Inv. Nr. 2006/129
Figura 56 - Inv. Nr. 2006/145
Figura 57 - Inv. Nr. 2006/109

Capítulo 3

Figura 58 - Yosemite Falls (1979), Ansel Adams
Figura 59 - Miroslav Tichý com uma de suas câmeras. Foto de Roman Buxbaum (1987)
Figura 60 - Miroslav Tichý em sua casa e o pôster da exposição ocorrida na Kunsthaus Zürich. Frame retirado do documentário Worldstar (2007), de Nataša von Kop
Figura 61 - Imagem editada com o Instagram
Figura 62 - Cinema Lascado - Perimetral (2016), de Giselle Beiguelman
Figura 63 - Diagrama esquemático de um sistema de comunicação genérico (SHANNON, 1948, p. 2).
Figura 64 - Cena do filme “Desconstruindo Harry” (1997), de Woody Allen

Anexo

Figura 65 - Inv. Nr. 2006/147
Figura 66 - Inv. Nr. 2006/110
Figura 67 - Inv. Nr. 2006/157
Figura 68 - Inv. Nr. 2008/22
Figura 69 - Inv. Nr. 2008/23
Figura 70 - Inv. Nr. 2006/167
Figura 71 - Inv. Nr. 2008/21
Figura 72 - Inv. Nr. 2006/165
Figura 73 - Inv. Nr. 2006/105
Figura 74 - Inv. Nr. 2006/176
Figura 75 - Inv. Nr. 2008/19
Figura 76 - Inv. Nr. 2006/177

Figura 77 - Inv. Nr. 2006/156
Figura 78 - Inv. Nr. 2006/100
Figura 79 - Inv. Nr. 2006/153
Figura 80 - Inv. Nr. 2006/122
Figura 81 - Inv. Nr. 2006/161
Figura 82 - Inv. Nr. 2006/98

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Quantidade de fotografias de Miroslav Tichý pertencentes ao acervo do MMK com e sem intervenções manuais

Tabela 2 - Fotografias de Miroslav Tichý pertencentes ao acervo do MMK, divididas por tipo de montagem

Tabela 3 - Fotografias de Miroslav Tichý pertencentes ao acervo do MMK, classificadas por gênero e idade das pessoas retratadas.

Tabela 4 - Fotografias de Miroslav Tichý pertencentes ao acervo do MMK que retratam pessoas com roupa de banho, divididas por gênero e idade das pessoas retratadas.

Essa dissertação foi encadernada com paciência,
amor e carinho por Nina Abreu.
abreu.ninas@gmail.com
(11) 99750-5488