



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



## A Fotografia Experimental<sup>1</sup>

Marc Lenot<sup>2</sup>

Como definir o conceito de fotografia experimental?

No campo da história da arte, existem dois perigos iniciais ao procurar realizar uma definição deste tipo. O primeiro deles é o de iniciar o trabalho de pesquisa com uma teoria fixa e tentar aplicá-la sobre um corpus de obras de arte sem a devida discussão crítica, sem explicações sobre as razões tidas para escolhê-la como a mais pertinente no lugar de outras teorias, sobretudo sem tomar como possibilidade a validade de outras postulações. O esforço para enquadrar todas as obras de arte dentro da teoria, escolhida à partida, muitas vezes ofusca a riqueza e a diversidade das obras. O outro perigo é o de fazer apenas uma descrição bem completa das obras de arte, com uma classificação temática ou iconográfica ou cronológica ou geográfica, mas sem buscar emergir um pensamento, uma forma de reflexão teórica sobre estas obras, sem as situar dentro de uma visão estética, teórica, política ou social.

Ambos os riscos estão presentes quando se tenta definir o que é a fotografia experimental. É óbvio a existência de um campo que poderia denominar-se como “fotografia experimental”, com obras que estão fora do universo da fotografia documental, representativa ou clássica: ao identificar-se, com efeito, nos trabalhos de muitos fotógrafos contemporâneos uma indubitável dimensão experimental, assim como explorações originais e procedimentos à margem de certa ortodoxia fotográfica.

Antes de 2010 faltava, porém, uma explicação, uma definição, uma conceitualização que permitisse reunir essas diversas práticas e ter uma visão, senão unificada, ao menos coerente. Há 15 anos, a palavra “fotografia experimental” não se encontrava nos livros de história da fotografia, nos

---

<sup>1</sup> Este texto é resultado da palestra “Fotografia Experimental” proferida pelo Dr. Marc Lenot durante a abertura da VI Grão Fino: Semana de Fotografia, em 07 de novembro de 2023.

<sup>2</sup> Crítico de arte e historiador da fotografia. Marc Lenot é autor do livro *Jouer contre les Appareils* (2017); desde 2005 é autor do blog *Lunettes Rouges* (publicado pelo jornal Le Monde); e é coordenador do site *Flusser France*.



**VII Grão Fino: Semana de Fotografia**  
**Campina Grande/PB**  
**1 a 3 de outubro de 2024**  
**CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS**



dicionários ou nas enciclopédias, e quando raramente aparecia, referia-se às experiências sobre o início da fotografia nos anos de 1840, ou descrevia várias técnicas bizarras, arcaicas como a *camera obscura*, mas sem análise crítica, sem pensamento teórico. Os trabalhos experimentais realizados no século XIX desvinculavam-se de uma estética da fotografia como imagem representativa, como índice, mas não apresentavam um real conceito de fotografia experimental antes dos anos 1970. Não se encontrava quase nada sobre a fotografia experimental, seja no âmbito acadêmico, seja nos livros publicados. Realidade bastante distinta se comparada a outras artes, com a já reconhecida prática do cinema experimental, com muitos livros e teses sobre essa temática.

Nos livros de teoria fotográfica, quase todos os autores, de Walter Benjamin até Roland Barthes, Philippe Dubois e Susan Sontag, escrevem sobre o índice, o referente, ao considerar como óbvio que a fotografia deveria ser representativa, documental, produzida a partir de uma máquina fotográfica com uma objetiva, revelada num processo já bem definido, impressa sobre um papel fotográfico standard etc. Poucos autores possuíam uma visão diferente sobre a fotografia, pouquíssimos autores se interessam pela fotografia como dispositivo, como conjunto de regras, como ontologia. Em sua origem, a quase totalidade dos historiadores e dos críticos, como os filósofos que sobre ela escreveram, contentaram-se com uma definição muito limitada da fotografia, de modo a postular, implicitamente, que ela deveria necessariamente representar o objeto fotográfico e ser obtida exclusivamente por uma técnica negativo/positivo, sem que tais escritores explicitem ou analisem as razões de suas escolhas restritivas. Ora, essa definição que enquadrava toda a teoria da fotografia, impediu a emergência de uma reflexão sobre uma fotografia que se destacasse desses postulados, uma fotografia experimental.

Pude identificar, no entanto, apenas algumas “aberturas” reflexivas sobre o tema em autores como o francês Michel Poivert, o americano James Elkins (IAC Chicago), ou o belga Henri Van Lier, mas sem uma definição clara do conceito. Eles refletem sobre uma fotografia em busca de sua coerência interna, de uma fotografia inquieta consigo mesma, ou ainda, do prazer a partir do teste



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



e da tentativa, do gosto pela incerteza da forma. Eles constatam que há também imagens que não necessariamente representam alguma coisa, que podem ser consideradas como abstratas, que são de algum modo, inúteis em uma lógica de representação. E, sobretudo, eles se preocupam com o objeto fotográfico como tal, em sua materialidade antes da sua representatividade. Para eles, algumas fotografias que não são mais representações segundo as normas estabelecidas, que “vão além da operação de captação para trabalhar a substância, o espaço, o objeto ou a ação” (Poivert, 2015, p. 103-104), podem parecer enigmas ou bizarrices visuais, mas seguem sendo fotografias, como resultado da ação da luz sobre uma superfície fotossensível. São, contudo, poucos os que tentam assim explorar novos campos e com isso abordar o que poderia ser a fotografia experimental.

\*\*\*

O único livro que define a fotografia experimental, mas sem apresentar um único exemplo ou nome, é o livro *Filosofia da Caixa Preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*<sup>3</sup> do filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser. Flusser nasceu na cidade de Praga no ano de 1920, numa família de intelectuais judeus, mas fugiu do nazismo em 1939/40 para São Paulo, onde atuou por cerca de 30 anos como professor de filosofia (sem titulação acadêmica), jornalista, conferencista e escritor. Em 1972 mudou-se para Itália e depois para França; e faleceu em 1991 nas proximidades de Praga. Escreveu muitos livros e ensaios em várias línguas, com um estilo denso, lúcido e frequentemente provocativo. Os seus interesses intelectuais foram ecléticos e abordavam vários campos, tais como: fenomenologia, epistemologia, ética, estética, filosofia da linguagem, tecnologia, escritura, nomadismo e imigração, filosofia da comunicação, arte, imagens e fotografia.

---

<sup>3</sup> Existem duas versões desse livro em língua portuguesa: uma feita no Brasil, escrita pelo próprio Flusser, sob o título *Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, publicada em 1985 (1985b); e uma outra realizada em Portugal, intitulada *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica*, editada em 1998 (1998b). As duas versões possuem diferenças textuais, com ligeiras adaptações.



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



No livro em questão, Flusser (2018, p. 95) define a fotografia como “imagem produzida e distribuída por aparelhos segundo um programa, a fim de informar recetores”,

imagem produzida e distribuída automaticamente no decorrer de um jogo programado, que se dá ao acaso que se torna necessidade, cuja informação simbólica, em sua superfície, programa o recetor para um comportamento mágico.

Ele comenta imediatamente que esta definição “exclui o homem enquanto fator ativo e livre” e que esta definição é inaceitável e deve estar contestada.

Flusser (2018, p. 100) também afirma que “a liberdade é jogar contra o aparelho” e que, se muitos fotógrafos são simplesmente funcionários do aparelho, outros se tornaram exceção e foram denominados experimentais: estes “tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho” (Flusser, 2018, p. 101) Na última página do livro Flusser (2018, p. 101) conclui:

A conscientização de tal práxis é necessária porque, sem ela, jamais captaremos as aberturas para a liberdade na vida do funcionário dos aparelhos [...] as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos. [...] Assim vejo a tarefa da filosofia da fotografia: apontar o caminho da liberdade. Filosofia urgente por ser ela, talvez, a única revolução ainda possível.

Este domínio tem o valor de exemplo para a sociedade pós-industrial: a fotografia, para Flusser, é apenas uma ilustração de um fenômeno bem mais amplo do mundo atual, a dominação dos programas e do funcionalismo em todos os aspectos, tanto científicos como políticos ou estéticos. Esses fotógrafos que exercem sua liberdade e lutam contra o aparelho talvez sejam, assim, os únicos capazes de responder à questão da liberdade no seio do aparelho. Para caracterizar sua postura, Flusser se vale de termos relativos ao combate e à astúcia: combater, perverter, enganar, ludibriar, contestar, transcender, subverter e define-se desde o ano de 1966 por metonímia, como “funcionário do



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



programa e instrumento programado sem liberdade”, ele escreve: “Devo rebelar-me. Posso rebelar-me? Creio que posso.” (Flusser, 1966). O autor qualifica esses fotógrafos um após o outro de “stricto sensu”, puros, verdadeiros, autênticos, vanguardistas ou experimentais e até mesmo de acrobatas. Mas o que fazem esses fotógrafos rebeldes, experimentais, esses hackers da fotografia? Esses fotógrafos demonstram que podem enganar intencionalmente e dominar o programa do aparelho, por mais obstinado, automatizado e rígido que ele seja: eles podem introduzir clandestinamente, em seu programa, intenções humanas que não estavam previstas e assim constranger o aparelho fotográfico a produzir algo de acidental, de improvável, de imprevisto e de imprevisível, quer dizer, algo de informativo – Flusser se vale diversas vezes da imagem de uma luva que se vira do avesso –, e eles conseguem assim resistir à vaga de imagens regurgitadas pelo aparelho: “Em outros termos, a liberdade é a estratégia que consiste em submeter o acaso e a necessidade à intenção humana. Ser livre é jogar contra os aparelhos” (Flusser, 2004, p. 83).

Para Flusser, o fotógrafo experimental não busca documentar o mundo, mas lhe conferir um sentido novo: “não é o mundo exterior que lhe interessa, mas as virtualidades escondidas que ele busca descobrir em seu aparelho” (Flusser, 1984a, p. 04). O que é importante, de fato, é distanciar-se da representação do mundo como realidade, ao interessar-se pela própria mecânica da fotografia, por sua essência, percebida por meio dessas “virtualidades escondidas” do aparelho. Flusser ostenta, de bom grado, um lirismo a respeito da perspectiva de liberdade que essa nova abordagem fotográfica pode abrir; em uma revoada de tonalidades libertárias, ele anuncia a maneira pela qual a sociedade se emancipará do totalitarismo do aparelho:

Não é exagerado dizer que o fotógrafo autêntico é aquele que busca abrir um espaço para a liberdade humana, em um contexto cada vez mais automatizado. Cada fotografia produzida no contexto de um tal empreendimento constitui uma janela para a liberdade, aberta em nosso universo fotográfico. (Flusser, 1984b, p. 04)



**VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS**



Para ele, a fotografia constitui o terreno de uma batalha de vanguarda que poderia na sequência se estender a todos os aparelhos, políticos, econômicos e sociais, “a única revolução ainda possível.” (Flusser, 1985b, p.41).

Este texto de Flusser e outros ensaios que ele produziu permitem iniciar uma reflexão teórica, combinados com o pensamento de alguns outros filósofos<sup>4</sup>, como Michel Foucault e Giorgio Agamben (sobre o dispositivo), Gilbert Simondon (sobre a máquina), Jean-Louis Déotte (sobre o aparelho), Guy Debord (sobre o espetáculo), Pierre Bourdieu (sobre a conformidade social), Ivan Illich, John Berger e Ariella Aïsha Azoulay (sobre as maneiras de lutar contra o aparelho) e, finalmente, Günther Anders (sobre a vergonha prometeica, a vergonha do homem em frente à máquina).

Navegando entre essas duas margens: a da prática fotográfica experimental e a da teoria do aparelho / dispositivo junto aos rebeldes em discordância, permiti-me propor uma definição para fazer convergir ideologia e estética, a coerência dos conceitos e a diversidade das práticas, desta forma “A fotografia experimental é um ato deliberado de recusa crítica das regras do aparelho de produção fotográfica, com qual o fotógrafo reavalia um ou alguns dos parâmetros estabelecidos do processo fotográfico” (Lenot, 2017a, p.202). Importante ressaltar que esta definição é apenas *uma* abordagem, bem como é possível encontrar outras mais alargadas, por exemplo nos textos da Professora Ludimilla Carvalho Wanderlei da Universidade Federal de Pernambuco, na qual ela questiona se a escolha pelo experimental não faria parte de um agenciamento estético-político que busca dar relevo a temáticas de gênero, sexualidade, raça, ou que pautam desigualdades sociais, ou promovem releituras de processos históricos, articulando forma e conteúdo, com os exemplos das fotógrafas brasileiras Rosana Paulino e Giselle Beiguelman.

\*\*\*

A partir da relação entre fotografia conceitual e experimental, os fotógrafos experimentais têm práticas variadas que podem ser apresentadas em quatro

---

<sup>4</sup> Ver a bibliografia ao fim do ensaio.



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS

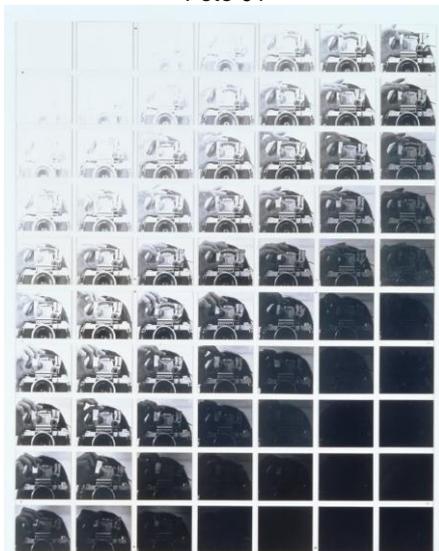


grupos distintos: “jogando com os aparelhos”, “enganando os aparelhos”, “jogando sem aparelhos”, e “desviando-se dos aparelhos”.

Antes de apresentá-los vale ressaltar que, a fotografia experimental pode se inscrever numa linha histórica desde o início da fotografia, com as experimentações dos fotógrafos científicos no século XIX, os pictorialistas por volta de 1900, os dadaístas e os surrealistas, todos que produziam fotografias não para mostrar a realidade do mundo, mas jogavam com o processo. Michel Poivert chama tal prática de “les machines célibataires”, segundo Duchamp são as máquinas solteiras (e estereis do ponto de vista da representação). Contudo, é no início da reflexão sobre a natureza, sobre a ontologia da fotografia que ocorre por volta de 1970, que alguns fotógrafos conceituais se interessam pelo processo em si mesmo, e não pelo aspecto documental.

Um exemplo é o Britânico **John Hilliard** com a foto “Camera recording its own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)” (**foto 1**), uma fotografia da fotografia no processo de estar feita, sem qualquer interesse próprio, fora da realização de um processo. Poderia também mencionar Michael Snow, Jan Dibbets e, mais notável, Ugo Mulas. Foram 5 ou 6 fotógrafos que, separadamente, entre 1967 e 1972, fizeram obras com a mesma intenção: questionar a ideia de fotografia.

Foto 01



John Hilliard. Camera recording its own Condition  
(7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors), 1971. ©John Hilliard



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



\*

O primeiro grupo (**foto 2, Bellusci Vanvolsem**) discorre sobre fotógrafos que utilizam uma câmera fotográfica, mas jogam com os parâmetros da máquina: a luz, o tempo, a revelação, a tiragem. Alguns usam pouca luz fazendo fotos quase obscuras, outros operam com demasiada luz e produzem fotos quase brancas (**Rossella Bellusci**<sup>5</sup>), ou ainda, fotografam o sol diretamente. Já outros fotógrafos não respeitam a regra da instantaneidade do “momento decisivo” e criam fotos por meio de um tempo considerável, com a técnica do fotofinish (Maarten Vanvolsem<sup>6</sup>).

Foto 02



Rossella Bellusci. Controforma, 2009. ©Rossella Bellusci.

Há também as fotografias de longa exposição, como por exemplo a foto (**foto 3**) do Alemão **Michael Wesely**<sup>7</sup>, que para ser produzida levou 2 anos e 4 meses, o tempo necessário para construir os prédios retratados em Berlim. Wesely acionou o obturador da sua máquina fotográfica no dia 5 de abril de 1997

<sup>5</sup> <https://www.grossettiart.it/artisti-arte-contemporanea-grossetti/rossella-bellusci-opere>

<sup>6</sup> <https://lup.be/products/99952>

<sup>7</sup> <https://wesely.org/>



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



e fechou-o no dia 3 de junho do ano de 1999, exatamente o tempo de duração para a construção dos prédios. Tal fato é contrário a todo o “progresso” da fotografia desde Daguerre, cuja intenção sempre foi reduzir o tempo de exposição, com um obturador sempre mais veloz. Na foto de Wesely, os prédios parecem leves, transparentes, aéreos; o céu parece quase sólido, com o traçado do percurso do sol, uma encarnação de tempo cosmológico.

Foto 03



Michael Wesely. Potsdamer Platz, Berlin (5.4.1997 - 3.6.1999), 1999. ©Michael Wesely

Alguns fotógrafos desviam as regras da revelação química, ao recorrer a polaroid, por exemplo, já outros fazem tiragens não ortodoxas. Ora, outra regra do progresso fotográfico é ter impressões fotográficas de alta qualidade, para durar para sempre, ou ao menos se manter bem conservadas numa longa duração. Porém, ao contrário disso, alguns fotógrafos fizeram voluntariamente impressões que vão desaparecer com tempo, como o casal britânico **Heather Ackroyd & Dan Harvey**<sup>8</sup> (foto 4) que imprimiram as suas fotos sobre a grama. Recorreram, obviamente, à uma gramínea especial “stay-gren”, mas ainda assim é um suporte onde a fotografia vai estar, pouco a pouco indistinta, difícil de se

---

<sup>8</sup> <https://www.ackroydandharvey.com/>



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



ver. Mas a imagem estará sempre lá: como uma reflexão sobre a efemeridade e a permanência, a impossibilidade de possuir o instante. Não é mais o “ça a été” (isso foi) de Barthes, é um “ça ne sera plus” (isso não mais será). Logo, estas contestações das regras fotográficas tradicionais, luz, tempo, revelação, tiragem, são uma forma de questionar a fotografia, de se liberar do aparelho.

Foto 04



Ackroyd & Harvey. Mother and Child, 1998. ©Ackroyd & Harvey

\*

Neste segundo grupo, os fotógrafos vão enganar os aparelhos, construindo, destruindo ou desconstruindo as máquinas fotográficas. O Tcheco **Miroslav Tichý**<sup>9</sup> (foto 5) produziu as suas próprias máquinas com objetos descartados: tubos, cadarço de sapatos, lentes de óculos. Já os suíços **Taiyo Onorato & Nico Krebs**<sup>10</sup> (foto 6) confeccionaram uma máquina humorística e crítica, onde a luz antes de tocar a superfície fotossensível, deve atravessar os

---

<sup>9</sup> <http://tichyfotograf.cz/>

<sup>10</sup> <https://tonk.ch/>

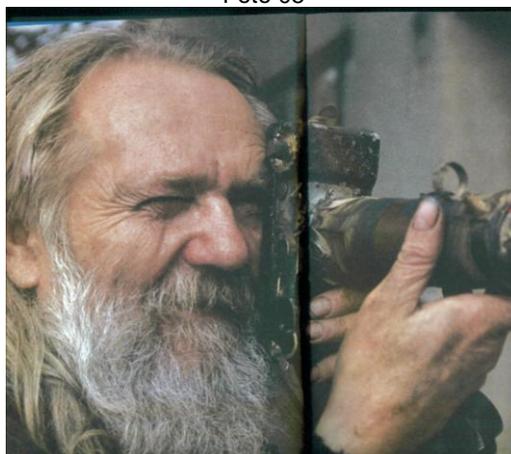


VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



livros de teoria fotográfica de Roland Barthes, Susan Sontag, Ansel Adams e Beaumont Newhall.

Foto 05



Miroslav Tichý. Portrait. DR.

Foto 06



Taiyo Onorato & Nico Krebs. BookCam, 2011. ©Taiyo Onorato & Nico Krebs

(foto 7) A *camera obscura* é uma outra maneira de reinventar a máquina fotográfica, na qual os fotógrafos a utilizam não como um substituto da máquina sem objetiva, mas como uma ferramenta para experimentar. Alguns transformam elementos de arquitetura (**Gabor Ösz**<sup>11</sup>), máquinas para lavar roupa, toaletes ou embrulhos postais em *camera obscura*. O Israeliano **Aim Deüelle Lüski**<sup>12</sup> (fotos 8) cria *camera obscura* com múltiplos buracos (sténopés ou pinhole), onde

<sup>11</sup> <http://www.gaborosz.com/>

<sup>12</sup> <http://www.rhizomes.net/issue23/aimExhibit/index.html>



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



múltiplas imagens reúnem-se sobre um único papel fotossensível. Não existe um ponto de vista único, não é mais o fotógrafo a decidir qual a fotografia a ser tirada, mas a translação de um evento fotográfico, um encontro entre fotógrafo, sujeitos e âmbitos, numa forma de fotografia horizontal.

Foto 07



Gabor Ösz. Liquid Horizons #7, Wissant, 1999. ©Gabor Ösz

Fotos 08



Aïm Deüelle Lüski. Barrel Camera, 2021.  
©Aïm Deüelle Lüski.



Aïm Deüelle Lüski. The Tel-Aviv Museum Square, 2021.  
©Aïm Deüelle Lüski.

Finalmente, também questionando a dominação da máquina fotográfica, alguns artistas, como o Britânico **Steven Pippin**<sup>13</sup> (foto 9), vão destruir o aparelho, acertá-lo com um revólver, ou fazê-lo estéril. Uma máquina que só pode fotografar ela própria, numa forma de masturbação fotográfica sem

<sup>13</sup> <https://www.mrpippin.co.uk/>



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



procriação, sem utilidade: o ato de fotografar e aquilo que foi fotografado coincidem, a imagem se torna invisível.

Fotos 09



Steven Pippin. Non Camera, 2010. ©Mr. Pippin

\*

O terceiro grupo concerne aos fotógrafos que **jogam sem aparelho**. Eles não utilizam uma máquina fotográfica, trabalham diretamente com o papel fotossensível. Faz-se necessário pontuar que a técnica do fotograma data do início da fotografia, com Talbot e Anna Atkins por volta de 1845, foi redescoberta em 1918 por Christian Schad, e depois nos anos 1920 com Man Ray e Laszlo Moholy-Nagy. Atualmente, vários são os fotógrafos que fazem fotogramas, principalmente britânicos e alemães, como **Garry Fabian Miller**<sup>14</sup> (foto 10). Neste contexto, apresento um conjunto de fotogramas mais originais de um fotógrafo-escultor francês, **Henri Foucault**<sup>15</sup> (foto 11), já que ele não só faz um fotograma, mas aumenta-o com uma terceira dimensão, retrabalhando a superfície da fotografia, cortando o papel ou aplicando alfinetes. Esta tentativa escultural para dar volume à fotografia significa que a fotografia não é só um meio, uma representação, mas é também uma matéria; e por isso ele transgride as regras do dispositivo fotográfico.

<sup>14</sup> <https://www.garryfabianmiller.com/>

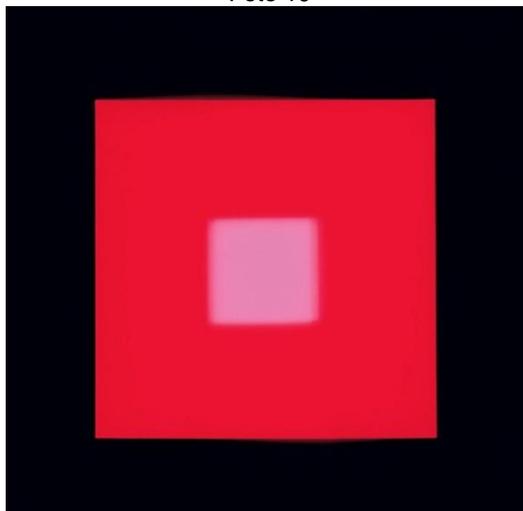
<sup>15</sup> <https://oneartymminute.com/artistes/henri-foucault>



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



Foto 10



Garry Fabian Miller. Giamonios 49, 2005-06. ©Garry Fabian Miller

Foto 11



Henri Foucault. Tête penchée, 2005. ©Henri Foucault studio

Jogar sem o uso dos aparelhos pode ser também uma subversão a matéria fotográfica. **Juliana Borinski**<sup>16</sup> (foto 12) é uma fotógrafa brasileira que vive em Paris. Sua investigação é uma das mais avançadas sobre a matéria, pois ela quer penetrar nas entranhas da película, descobrir as suas profundezas. Nesta série *In the Soul of Film*, ela explora com um microscópio a imagem fixada na película: mas não a representação, o lado transversal, a estrutura físico-química da emulsão, com macrofotografias desde 2 milímetros até 2 micrômetros.

---

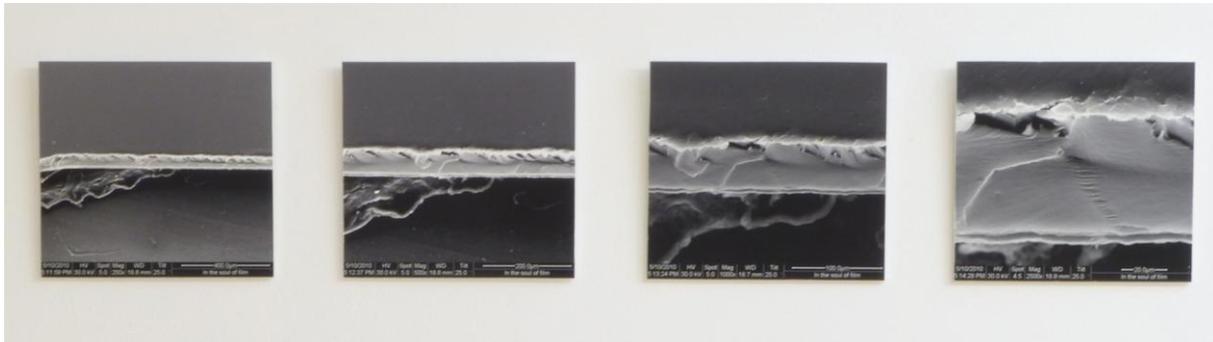
<sup>16</sup> <http://julianaborinski.com/>



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



Foto 12



Juliana Borinski. In the Soul of Film, 2010. ©Juliana Borinski

Outra artista que joga com a matéria fotográfica é a norte-americana **Alison Rossiter**<sup>17</sup> (foto 13) que recorre ao papel fotográfico muitos anos depois de expirado: a degradação química, os raios de luz que atravessaram a embalagem e outras intervenções deixaram marcas no papel, e com isso Rossiter apenas revela o papel fotográfico com revelador e fixador, mas sem capturar qualquer imagem. Esta emergência de imagens adormecidas, latentes, mostra que a fotografia é o único assunto das suas fotografias, que estas imagens são apenas um testemunho da criação delas e nada mais.

Foto 13



Alison Rossiter. Eastman Kodak Velvet Velox, Expired May 1945, processed 2013, 2013. ©Alison Rossiter

<sup>17</sup> <https://www.alisonrossiter.com/> Ver também Lenot M., Expired Paper (Papel Expirado) de Alison Rossiter. In: *Studium*, nº41, 2019, <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12614>



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



\*

O último grupo refere-se aos fotógrafos que se desviam dos aparelhos, fogem ou escapam das máquinas. Neste universo, encontram-se alguns fotógrafos que não produzem fotografias pessoalmente, mas as fazem por meio do acaso (Noël Dolla) ou organizam o processo a partir de uma máquina automática (fotomaton, a cabine de máquina fotográfica instantânea) onde os próprios visitantes realizam suas fotografias. Neste sentido, o artista **Franco Vaccari**<sup>18</sup> (foto 14) (no ano de 1972, em Veneza) pode ser considerado como o organizador, aquele que promove o conceito e não um fotógrafo. Trata-se de uma forma de apagar o autor, de recusar o papel de funcionário do aparelho, de distanciar-se da fotografia tradicional.

Foto 14



Franco Vaccari. Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio.  
Esposizione in tempo reale n° 4, 1972. ©Franco Vaccari

Outros recusam os aparelhos utilizando o corpo como parte do processo fotográfico. O Italiano **Ignaz Cassar** (foto 15) transformou numa *camera obscura* uma loja em frente ao prédio onde Jacques Lacan trabalhou. Ao produzir esta fotografia, ele ficou dentro da *camera obscura*, imóvel, assim a sua imagem é uma silhueta branca, uma “reserva” deixada branca, uma sombra voluntária dentro da imagem. O corpo invertido é comido pela máquina, é presente-

<sup>18</sup> <https://www.galleriamazzoli.com/en/artists/fvaccari.html>



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



ausente. Esta imagem é a manifestação de uma fusão entre o ator-fotógrafo e o sujeito fotografado.

Foto 15



Ignaz Cassar. Face à Lacan (Autoportrait avec Jacques Lacan),  
2007. ©Ignaz Cassar

Foto 16



Jean-François Lecourt. La balle crée l'image, 1997.  
©Jean François Lecourt

De forma semelhante, o corpo do fotógrafo pode intervir como um elemento do processo fotográfico. Para **Jean-François Lecourt**<sup>19</sup> (foto 16), o corpo é o obturador, o desencadeador da fotografia. Ele constrói uma *camera*

---

<sup>19</sup> <https://www.pointtopointgalerie.com/jean-francois-lecourt-documents>



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



*obscura* sem entrada de luz (pinhole), se coloca em frente a mesma e atira com uma pistola, uma espingarda ou um arco. A abertura criada resulta em uma “pinhole” e o furo na parede posterior é um buraco na película, desta forma a imagem do buraco é um buraco. A violência desta performance é também uma violência dentro da imagem, atribuindo um papel diferente ao fotógrafo: não só sujeito, mas também atirador, o que atira é o que tira (a fotografia).

O uso do corpo no processo fotográfico pode colocá-lo como a própria câmara fotográfica: todas as cavidades do corpo, todos os orifícios podem ser transformados em câmaras fotográficas, a mão, a boca, a vagina... Neste sentido, **Paolo Gioli**<sup>20</sup> (**fotos 17**) utiliza o seu punho e coloca dentro seus dedos uma tampa de garrafa onde é fixado um pedaço de película. Abrindo ligeiramente os dedos, ele captura a fotografia dele próprio (seu retrato num busto de gesso). Essa é a última rebelião contra o aparelho fotográfico.

Fotos 17



Paolo Gioli. Pugno stenopeico, 1989.  
©Carla Schiesari-Gioli



Paolo Gioli. Pugno contro me stesso, 1989.  
©Paolo Gioli

\*

<sup>20</sup> <http://www.paologiolli.it/>



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



Quase todos os exemplos mencionados são da fotografia analógica. A fotografia experimental digital, fora do aparelho, também existe, mas é limitada por causa das funcionalidades da máquina. O francês **Jean-Baptiste Perrot**<sup>21</sup> é um dos mais interessantes fotógrafos análogos que subverte a máquina digital, ao usar os glitches existentes ou perturbar a máquina para obter falhas elétricas a fim de modificar as imagens (**foto 18**).

Foto 18



Jean-Baptiste Perrot. Foule\_DSC05199, 2011. ©Jean Baptiste Perrot

Mais criativo na minha opinião é o trabalho de fotógrafos (ou talvez devamos dizer artistas, não fotógrafos) que jogam contra os programas de inteligência artificial. (**foto 19**) O francês **Lionel Bayol-Thémines**<sup>22</sup> envia de maneira repetitiva instruções para um programa de inteligência artificial durante horas, assim ele recebe inúmeras imagens banais até o momento em que o software não sabe mais como responder. Porém, como o sistema tem uma obrigação estrutural de responder, produz imagens aberrantes, bem remotas da pesquisa inicial. Esta imagem é uma captura de tela, não é produzida com uma máquina fotográfica.

---

<sup>21</sup> <https://jbperrot.net/>

<sup>22</sup> <https://bayolthemines.fr/>



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



Foto 19



Lionel Bayol-Thémines. AI Generated / 2 / Another story of photographic accidents with machines, 2023. ©Lionel Bayol- Thémines

\*\*\*

Na conclusão desta investigação sobre fotografia experimental, é importante notar que ela não é um movimento estruturado, uma escola de fotografia. Todos esses fotógrafos fazem pesquisa sobre os limites da fotografia, cada um no seu lugar, sem muita unidade. Apenas o crítico e o pesquisador podem ter um olhar mais abrangente, mais sintético e propor uma forma de unificação destas várias práticas. A fotografia experimental é um momento entre o declínio da fotografia documental e o apogeu da fotografia digital de massa.

O fato de que a fotografia experimental contemporânea acompanha o declínio da mídia analógica, levanta uma questão mais ampla sobre o porquê e como a obsolescência de uma mídia pode encorajar a transgressão de suas regras históricas: as regras relativas aos programas da mídia antiga (analógica), perdendo sentido e força face ao sucesso da nova mídia (digital), expõem-se então mais facilmente a modificações subversivas. Há aí uma analogia com a evolução da pintura no fim do século XIX, quando o pintor francês Maurice Denis ousa o seu aforismo: “Se lembrar de que um quadro – antes de ser um cavalo



**VII Grão Fino: Semana de Fotografia**  
**Campina Grande/PB**  
**1 a 3 de outubro de 2024**  
**CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS**



de batalha, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores dispostas em certa ordem.”<sup>23</sup>

Ao mesmo tempo, a fotografia começa a se difundir mais amplamente e se torna um instrumento ao alcance de todos: a técnica permite reduzir os tempos de exposição e fazer fotografias instantâneas, aparelhos baratos e de fácil utilização são colocados no mercado, a Kodak inventa o slogan “You press the button, we do the rest” [“Você aperta o botão, nós fazemos o resto”]. A pintura se liberta então, de certo modo, de sua missão histórica de representar fielmente a realidade; ela pode, a partir daí, não mais se consagrar exclusivamente ao tema, mas, ao contrário, explorar livremente a matéria pictórica, a forma, as cores, sem preocupação com a representação e assim evoluir em direção ao impressionismo, ao pontilhismo, ao cubismo, à abstração: “Ao tomar para si a tarefa de retratar de forma realista, tarefa que era até então um monopólio da pintura, a fotografia liberou a pintura para a sua grande vocação modernista — a abstração” (Sontag, 2008, p. 56).

De modo semelhante, o desenvolvimento da fotografia digital, no fim do século XX, libera a fotografia analógica de seu papel de representação do real e lhe permite se reorientar para a matéria fotográfica e, logo, para a sua essência. É verdade que, assim como ainda houve pinturas figurativas após o aparecimento da abstração, ainda hoje há fotografias analógicas que representam os temas de maneira clássica, em um caso como em outro, não se trata de uma ruptura absoluta e radical, mas de uma evolução de fundo.

Desde os anos 2010 tive mais e mais interesse pela fotografia experimental. Foram várias exposições: V&A Londres (2010), Rencontres d’Arles em França (2012), Folkwang em Essen (2014), ICP em Nova York (2014), Getty em Los Angeles (2015), MAM Paris (2016), CPIF na periferia de Paris (2020) e, em 2023, na Biblioteca nacional de França, a exposição “Épreuves de la Matière” (Provas da matéria). Há também um festival em

---

<sup>23</sup> [Denis Maurice] Pierre-Louis [*pseudo*], « Définition du néo-traditionnisme », *Art et Critique*, n°65 et 66, 23 et 30 août 1890.



VII Grão Fino: Semana de Fotografia  
Campina Grande/PB  
1 a 3 de outubro de 2024  
CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS



Barcelona, uma Bienal em Paris, várias feiras, muitos ensaios e alguns livros. Trata-se neste momento de um campo reconhecido.

Pode-se assim, ver no fenômeno, antes que um canto do cisne da fotografia analógica, uma forma dândi de reticência face à modernidade, uma maneira anacrônica e elegante de resistir ao mundo contemporâneo, ou até mesmo de repensá-lo e reinventá-lo de modo inovador e fecundo, situando-se no legado de Vilém Flusser.

Nota:

O autor agradece aos artistas por autorizarem graciosamente a reprodução das suas fotografias neste artigo.

Edição e revisão:

Cristianne Melo

Paulo Matias de Figueiredo Júnior

## BIBLIOGRAFIA

Agamben G. (2014): *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot [2006]

Anders G. (2002): *L'obsolescence de l'homme*, Paris, Encyclopédie des Nuisances [1956]

Azoulay A. (2012), *The Civil Contract of Photography*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press [2006]

Barthes R. (1980): *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard

Benjamin W. (2012): *Sur la photographie*, Arles, Photosynthèses [1931]

Berger J. (2013), *Understanding a Photograph*, Londres, Penguin

Bourdieu P. (2003): *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit [1965]

Carvalho Wanderlei L. (2021): *Desarranjos maquínicos: ruído, tecnologia, imagem*, [livro eletrônico]

Carvalho Wanderlei L. & Velasco e Cruz N.(2023): *Fotografia experimental: um conceito em construção*, [Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação,



**VII Grão Fino: Semana de Fotografia**  
**Campina Grande/PB**  
**1 a 3 de outubro de 2024**  
**CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS**



Arte e Tecnologias da Imagem do 32º Encontro Anual da Compós. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 03 a 07 de julho de 2023]

Debord G. (2006): *La Société du Spectacle*. In: *Œuvres*, Paris, Gallimard [1967]

Déotte J.-L. (2004). *L'époque des appareils*, Paris, Léo Scheer

Dubois P. (2011): *O ato fotográfico*, Campinas, Papirus [1990]

Elkins J. (2011): *What Photography Is*, New York / Londres, Routledge

Flusser V. (1966) "Do Programa", *O Diário* (São Paulo), 12/05/1966.

Flusser V. (1984a): *La Production Photographique*, conférence à l'ENP d'Arles le 23 février 1984

<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusserpremiere-conference.pdf>

Flusser V. (1984b): *La Réception Photographique*, conférence à l'ENP d'Arles le 2 avril 1984

<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusserterroisieme-conference.pdf>

Flusser V. (1984c): *Photocriticism*. In: *European Photography*, n°17, vol. 5, n°1, p.22-25

Flusser V. (1985): *Einführung*. In: Fontcuberta J., *Herbarium*, Göttingen, European Photography

Flusser V. (1988): *Paolo Gioli: Publication*. In: *European Photography*, n° 35, vol. 9, p. 40-41 <http://www.paologioi.it/download/Flusser.pdf>

Flusser V. (1998a): *Standpunkte. Texte zur Fotografie*, Göttingen, European Photography (Éditions Flusser, vol. VIII)

Flusser V. (1998b): *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma filosofia da técnica*, Lisboa, Relógio D'Água [http://www.pucrs.br/famecos/professores/sempe/Vilem\\_Flusser.pdf](http://www.pucrs.br/famecos/professores/sempe/Vilem_Flusser.pdf)

Flusser V. (1999): *Gestes*, Cergy/Paris, Éditions D'ARTS / Éditions HC

Flusser V. (2000): *Towards a Philosophy of Photography*, London, Reaktion Books

Flusser, V. (2004): *Pour une Philosophie de la Photographie*, Belval, Circé [édition originale en allemand 1983, trad. Jean Mouchard ; 1ere traduction française en 1996]

Flusser V. (2006): *Une révolution dans le domaine de l'image*. In: *La Civilisation des Médias*, Belval, Circé

Flusser V. (2011a): *Into the Universe of Technical Images*, Minneapolis, University of Minnesota Press [édition originale en allemand 1985; trad. Nancy Ann Roth]



**VII Grão Fino: Semana de Fotografia**  
**Campina Grande/PB**  
**1 a 3 de outubro de 2024**  
**CONTANDO HISTÓRIAS, COLECIONANDO MEMÓRIAS**



Flusser V. (2011b): Introduction/Einführung. In: *Philosophy of Photography*, volume 2 nº2, p.257-259 <http://muellerpohle.net/texts/project-texts/transformance/>

Flusser V. (2013): *Post-history*, Minneapolis, Univocal  
Flusser V. (2017): *Artforum Essays*, Metaflux Publishing [éd. Martha Schwendener]

Flusser V. (2018): *Filosofia da caixa preta*, São Paulo, É Realizações [1985]

Foucault M. (1994): *Dits et écrits (1954-1988), Tome 3 (1976-1979)*, Paris, Gallimard  
Illich I. (1973): *La convivialité*, Paris, Le Seuil

Lenot M. (2017a): *Jouer contre les Appareils*, Arles, Editions Photosynthèses  
<http://photographieexperimentale.com/>

Lenot M. (2017b): Flusser e os fotógrafos, os fotógrafos e Flusser. In: *Flusser Studies*, nº 24  
<https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/marc-lenot-flusser-fotografos-fotografos-flusser.pdf>

Poivert M. (2015): *Petite Histoire de la Photographie*, Paris, Hazan.

Simondon G. (2012): *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier [1958]

Sontag S. (2008): *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois [1977]

Van Lier H. (1983): *Philosophie de la Photographie*, Paris / Bruxelles, Les Impressions Nouvelles

Van Lier H. (1992): *Histoire photographique de la Photographie*, Laplume, Cahiers de la Photographie