

Marc Lenot

## Flusser e os fotógrafos, os fotógrafos e Flusser

No seu prefácio à tradução do *Ensaio sobre a fotografia* para o português, o mediólogo brasileiro Arlindo Machado (Flusser 1998b: 10) entende que a fotografia “funciona mais propriamente como um pretexto para que, através dela, Flusser possa verificar o funcionamento das nossas sociedades ‘pós-históricas’.”<sup>1</sup>

Os livros de Vilém Flusser sobre a fotografia, *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (1985b) e *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade* (2008), são bastante conhecidos, e nós retomaremos aqui apenas brevemente as definições de imagens técnicas, de aparelho<sup>2</sup>, de programa e de fotógrafo-funcionário. Ademais, os quarenta e nove ensaios sobre a fotografia reeditados na coletânea *Standpunkte* (1998a) lançam uma luz complementar sobre sua visão da fotografia. Destacam-se, ainda, especialmente seu prefácio (2011b) ao livro de fotografias *Transformance*, de Andreas Müller-Pohle, de 1983, sua conferência sobre a crítica fotográfica (1984c) e o capítulo de seu livro *Gestes* (1999: 81-101) a respeito do gesto na fotografia. Pode-se completar essa antologia de textos de Flusser sobre a fotografia com suas outras conferências na Escola Nacional de Fotografia de Arles em 1984 (1984a e 1984b) e com um de seus últimos textos sobre o assunto (1991), alguns meses antes de sua morte, para o catálogo da exposição *Metropolis*, em Berlim.

Claro está que Flusser escreveu bastante sobre fotografia. Como escreveu Machado, porém, não se trataria apenas um pretexto? A fotografia não seria apenas um vetor cômodo que lhe permitia expor sua visão do mundo pós-histórico, um simples conceito abstrato no seio do qual a própria imagem fotográfica importaria pouco? Em outros termos, para além da abstração da fotografia, Flusser se interessou pelas fotografias em si mesmas, por suas representações e por sua materialidade?

A primeira parte deste ensaio, pressupondo suficientemente conhecidas as teorias de Flusser sobre a fotografia, explora seus escritos sobre alguns fotógrafos e sobre suas obras, situando-os no

---

<sup>1</sup> Existem duas traduções desse livro em língua portuguesa: uma feita no Brasil, 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). Ao longo de todo o artigo, utilizo a tradução brasileira, exceto na citação acima mencionada, que fui buscar ao prefácio da edição portuguesa e que não existe na edição brasileira. Resta informar que as traduções possuem diferenças textuais, com ligeiras adaptações.

<sup>2</sup> Pese a ambiguidade da expressão “aparelho” para a tradução do termo “*apparatus*”, preferimos utilizá-la ao longo do artigo. Seguindo, desta forma, a própria opção feita por Flusser, que nos seus escritos em português usava “aparelho” para adaptar o termo “*apparatus*”.

contexto do interesse de Flusser pela arte e pelos artistas. A segunda parte propõe uma definição da fotografia experimental, em sintonia com as últimas páginas de *Filosofia da Caixa Preta*. A terceira parte, enfim, examina como fotógrafos contemporâneos se inserem na corrente assim definida.

## Flusser e os fotógrafos

Flusser se interessou pela fotografia na década de 1960, no Brasil, especialmente graças à sua amizade com os artistas Mira Schendel e Samson Flexor. Ele contribuiu regularmente com o periódico artístico norte-americano *Artforum*, assinando uma coluna intitulada “Curie’s Children”, de setembro de 1986 até uma última publicação, póstuma, no número do verão de 1992, textos recentemente publicados em uma coletânea (2017).<sup>4</sup> Ele se pronunciou, em 1972, diante da Assembleia Geral da AICA (Associação Internacional dos Críticos de Arte) e foi (a despeito do boicote de muitos artistas em razão da ditadura militar) responsável pela seção Arte e Comunicação da 13ª Bienal de São Paulo, em 1973 – para a qual ele convidou, entre outros, o artista francês Fred Forest –, uma experiência que estimulou seu interesse pela teoria da arte. Pode-se dizer, no entanto, que seu interesse pela arte se manifestou de modo mais frequente em seus trabalhos sobre as mídias e a comunicação, embora nunca tenha sido realmente central em sua obra. Em seu livro *Flusser und die Kunst*, o historiador alemão Marcel René Marburger debulhou 2400 manuscritos e textos datilografados conservados nos Arquivos Vilém Flusser: apenas 70 deles tratam de arte, 13 dos quais são dedicados a artistas específicos, obras ou exposições, e todos, conta-nos Marburger, escritos de um ponto de vista *comunicológico* (von Graeve). Para Marburger (2015), “nas obras de arte, Vilém Flusser se interessa especialmente pelas qualidades comunicativas e menos pelas qualidades estéticas.” Flusser não era um crítico de arte profissional, mas alguém que perseguia seus próprios interesses teóricos no domínio da arte, especialmente o questionamento do aparelho. Notemos de passagem que, diferentemente da quase totalidade dos livros sobre a fotografia, os de Flusser não comportam, em qualquer edição ou tradução, qualquer fotografia, sendo a única exceção a capa da edição francesa de *Filosofia da Caixa Preta*, em que figura a reprodução de uma obra do fotógrafo experimental francês Patrick Bailly-Maître-Grand, *Les Gémelles* [*As Gêmeas*].

Quase todas as críticas de arte de Flusser tratam de fotógrafos: é o caso dos treze curtos ensaios reunidos na coletânea *Standpunkte* (1998a). Os fotógrafos em questão são (em ordem cronológica):

---

<sup>4</sup> Essas crônicas não eram ilustradas e não mencionam qualquer artista (com exceção de algumas palavras sobre Van Gogh e a cor na última crônica, póstuma, do verão de 1992, p. 243) e apenas duas obras: a Mona Lisa (outubro de 1990, p. 174) e, muitas vezes e com grande pertinência, a caverna de Lascaux. A editora, Martha Schwendener, empreendeu uma louvável esforço para ilustrar o livro com obras de arte que, segundo ela, seriam mais ou menos relacionadas a Flusser e ao *Artforum*.

Andreas Müller-Pohle, Herbert W. Franke, Joan Fontcuberta, Nancy Burson, Astrid Klein, Gerd Bonfert, Paolo Gioli, Boyd Webb, Lizzie Calligas, Henri Lewis, Herlinde Koelbl, Bernard Plossu et Jiri Hanke. A maior parte dos textos foram publicados originalmente na revista *European Photography*,<sup>5</sup> editada desde 1980 por Andreas Müller-Pohle, veículo no qual Flusser assinava a rubrica “Reflexões”. Alguns outros textos, que não foram coligidos em *Standpunkte*, tratam de Gottfried Jäger, John Goto, Ed Sommer, Roland Gunter, Mark Berghash, e João Urban e Teresa Urban Furtado. Na maioria de suas críticas – com a notável exceção daquelas sobre Andreas Müller-Pohle e Joan Fontcuberta, às quais voltaremos na sequência – Flusser adota, de modo bastante clássico, um ponto de vista de espectador relativamente ao fotógrafo e ao assunto, como o fazem quase todos os críticos e escritores. Essa postura parece algo contraditória com o fato de que, em seus escritos teóricos, ele não se satisfaz com o ponto de vista estreito do espectador consumidor de imagens, mas, buscando redefinir a crítica (1984c), considera o fotógrafo como um criador em embate com o aparelho, alguém que deve adotar uma postura filosófica de distância crítica para com o mundo. Ora, tal postura crítica aparece apenas em um número muito reduzido de seus textos sobre fotógrafos específicos.

Os dois únicos fotógrafos relativamente aos quais Flusser ecoa, em seus textos críticos, o importe de seus textos teóricos são Andreas Müller-Pohle e Joan Fontcuberta (em um outro domínio, o cinema, é o caso também com o diretor Harun Farocki). Pode-se também incluir aí seu texto sobre Paolo Gioli (1988), cujo trabalho *Autoanatomie* (**Imagens 5 & 6**) se inscreve perfeitamente na linhagem das pesquisas flusserianas de trabalho contra o aparelho: ele destaca, nesse texto, o desvio operado por Gioli com a Polaroid, trabalhando com ela e contra ela, mas desenvolve sobretudo uma reflexão sobre a oposição entre a experiência privada e sua divulgação pública.

Andreas Müller-Pohle<sup>6</sup> é um artista e editor alemão, nascido em 1951, cujo trabalho foi fortemente influenciado pelas teorias de Flusser sobre a fotografia depois de terem se encontrado em fevereiro de 1981, quando do simpósio sobre fotografia organizado pela fotógrafa Erika Kiffel no Schloss Mickeln, perto de Düsseldorf. Ele se tornou um amigo próximo de Flusser, bem como seu editor. Quando, em 1983, Flusser escreveu a introdução (2011b) ao livro de fotografia *Transformance*,<sup>7</sup> a primeira monografia de Müller-Pohle (**Imagens 1 & 2**), ele teve ocasião, talvez pela primeira vez, de explicitar suas teses vindas a lume no mesmo ano no livro *Für eine Philosophie*

<sup>5</sup> < [http://www.equivalence.com/pavillon/pav\\_ep\\_back.shtml](http://www.equivalence.com/pavillon/pav_ep_back.shtml) >

<sup>6</sup> Cf. seu sítio eletrônico: < <http://muellerpohle.net/> >

<sup>7</sup> Um neologismo que combina transformação (*transformation*) e performance (*performance*). Algumas dessas fotografias, realizadas entre 1979 e 1982, podem ser visualizadas online: < <http://muellerpohle.net/projects/transformance/> > e também < <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/transformance.pdf> >

*der Fotografie*<sup>8</sup>, aplicando-as a um trabalho fotográfico. Nesse texto, Flusser primeiramente retoma a sequência típica que o aparelho fotográfico dita ao fotógrafo – “primeiro ver e depois agir; primeiro observar o mundo através do aparelho fotográfico e depois apertar o botão de disparo”<sup>9</sup> (Ibid: 257) – e pergunta, na sequência:

O fotógrafo pode perguntar: o que aconteceria se eu não seguisse a sequência preestabelecida, o que aconteceria se eu agisse antes e apenas olhasse depois de ter agido? As imagens resultantes não seriam prova de que pode fotografar sem seguir o programa fotográfico? (Ibid: 258)

Em princípio, o fotógrafo hesita antes de apertar o botão de disparo, devendo, nesse instante, decidir precisamente qual possibilidade concretizará, qual futuro tornará presente, qual fotografia fará. Müller-Pohle, por sua vez, não hesita, não se detém para calcular, ele se submete ao acaso, sem uma visão predeterminada: ele primeiramente tira 10 mil fotografias ao acaso, sem planejá-las, sem sequer mesmo olhar pelo visor, de maneira cega e se movimentando sem parar; depois as revela e as olha, e é apenas então que ele seleciona. Ao passo que as fotografias tiradas de acordo com a norma devem se esforçar por ser perfeitas desde quando são tiradas, é apenas graças a sua visão diferida, a seu olhar crítico posterior, que as fotografias de Müller-Pohle se tornam presentes e reais. Se as fotografias normais dissimulam seu caráter artificial, programado pelo aparelho, e pretendem representar o mundo objetivamente, as de Müller-Pohle destroem essa ilusão; elas são gestuais, abstratas, elas impedem qualquer mito e qualquer magia, e é difícil reconhecer o mundo por meio delas. Em vez de nos mostrar o mundo, elas nos mostram a matéria bruta de que as fotografias são feitas, o que antes não era visível: o interior da caixa preta e os processos que aí se desenvolvem e, especialmente, o tempo. Elas questionam a própria ontologia da fotografia e subvertem o sentido normal da palavra liberdade, cujo terreno é de fato esse acaso deliberado. E Flusser conclui seu texto escrevendo: “Esse livro, assim, abre uma perspectiva para o que poderia ser a vida em um mundo dominado por câmeras e outras máquinas: uma informação deliberada e criativa a respeito dos produtos acidentais do aparelho” (Ibid: 259). Müller-Pohle se valeu, como epígrafe de seu livro, de uma frase inspirada por Man Ray: “O que eu não quero ver, eu fotografo. O que eu não quero fotografar, eu vejo,” e, depois, em uma versão ulterior, “O que eu não vejo, eu fotografo. O que eu não fotografo, eu vejo” (Coleman 1997). Dissociando assim a visão do ato fotográfico, ele se afirma como um prático, um investigador da fotografia em si mesma, a partir do interior.

---

<sup>8</sup> E publicado pela editora European Photography Verlag, coordenada também por Andreas Müller-Pohle (Flusser 1983)

<sup>9</sup> Como o texto original de 1983 não tem paginação, as referências são à sua publicação em 2011, na revista *Philosophy of Photography*.

O outro fotógrafo de que Flusser foi particularmente próximo é o catalão Joan Fontcuberta (nascido em 1955). Os elementos da correspondência entre Flusser e ele que se encontram nos Arquivos Flusser (Flusser & Fontcuberta 2012) demonstram a cumplicidade dos dois a partir de 1984, bem como a proximidade de suas ideias; eles se visitam com as respectivas famílias, desenvolvem projetos em comum, trocam textos, Flusser encomenda a Fontcuberta um trabalho fotográfico para ilustrar um de seus textos (Flusser 1988a: 291-298), e cada um escreve sobre o trabalho do outro. Uma das últimas viagens de Flusser antes de sua morte será feita na companhia de Fontcuberta e de Müller-Pohle.<sup>10</sup> Em carta a Fontcuberta datada de 1º de janeiro de 1986, Flusser cita o que acabara de lhe dizer o crítico italiano Angelo Schwarz: que Fontcuberta é “um dos fotógrafos mais importantes, porque [ele entende] para que servem as fotos: para documentar algo que não existe” (Flusser & Fontcuberta 2012: 10). Flusser escreveu notadamente o prefácio da coletânea de fotografias *Herbarium* (Flusser 1998a: 113-116), em que Fontcuberta apresenta vinte e oito fotografias de plantas “que não se originam de mutações de informações genéticas, mas de manipulações de informações fotográficas” (Ibid: 113): são fotografias de montagens de pequenos resíduos de metal ou de plástico, que evocam os estudos botânicos do fotógrafo alemão Karl Blossfeldt, mas são apenas ilusões ironicamente perversas, manipulações que arruinam o mito do realismo fotográfico (**Imagens 3 & 4**). Nesse prefácio, Flusser desenvolve a noção de informação, distinguindo a informação biológica da informação fotográfica, pondo em relevo a importância do acaso na produção de informação, tanto na biologia como na fotografia, e destacando a diferença que o critério de utilidade produz. De maneira mais geral, o trabalho fotográfico de Joan Fontcuberta combina, com efeito, três grandes preocupações: um questionamento da veracidade, do naturalismo da imagem, pela ficção e pela manipulação (como no *Herbarium*), uma interrogação sobre a própria natureza do meio fotográfico por meio de trabalhos experimentais e, mais recentemente, uma investigação dos mecanismos de difusão das imagens pelas redes informáticas. Fontcuberta dedicará, em 1996-97, seu ensaio teórico *O Beijo de Judas* (Fontcuberta 2010) a Vilém Flusser, mencionando-o por quatro vezes, invocando suas teses sobre o aparelho, o programa e o funcionário e celebrando “o gesto belicoso da recusa, a dignidade oposta ao programa” (Ibid: 95); nesse livro, Fontcuberta questiona radicalmente o naturalismo e a função da fotografia, celebrando a manipulação e a rebelião contra a ordem visual. Andrea Soto Calderon e Rainer Guldin (2012) analisaram em detalhe as relações entre os dois homens e mostraram especialmente as semelhanças

---

<sup>10</sup> Em setembro de 1991, os três vão a Israel, para a terceira (e última) Bienal de Fotografia, no Museu Mshkan le'Omanut de Ein Harod. Flusser pronunciou uma conferência intitulada “Photography and History”, cujo texto está disponível online: < <http://flusserbrasil.com/arte131.pdf> >. Eles também vão a Jerusalém e à Palestina ocupada e encontram o fotógrafo experimental israelense Aïm Deüelle Lüski. De acordo com este (diálogo com o autor em 24 de outubro de 2012, <<http://photographie-experimentale.com/aim-deuelle-luski-mon-entretien-et-echange-de-correspondance/>>), Flusser escreveria um texto sobre as fotografias de Lüski, mas não teve tempo para tanto antes de morrer.

entre o pensamento de Flusser e a descrição, por Fontcuberta, de sua *contravisão* em *O Beijo de Judas* (Fontcuberta 2010: 106): ambos, em termos muito próximos, interpelam o fotógrafo de vanguarda, aquele que rompe com as rotinas, que critica a intenção visual e que ataca os pontos vulneráveis do sistema para conduzir uma subversão tripla: primeiramente, a do programa do aparelho fotográfico, de suas rotinas internas com ambições predefinidas e limitadas, de seu “inconsciente tecnológico”. Sua segunda subversão diz respeito ao estatuto ontológico da imagem fotográfica – isto é, do naturalismo da imagem e da objetividade da fotografia – bem como ao estatuto das plataformas de distribuição. Enfim, ele põe em questão o sentido habitual do conceito de liberdade, tal qual mascarado pelas miragens da sociedade tecnocrática, a fim de ultrapassar os limites impostos pelo programa. É necessário, ao fim, assinalar que, em 1996, Joan Fontcuberta, diretor artístico dos Encontros Internacionais de Fotografia de Arles daquele ano, organizou, nessa ocasião, um programa intitulado *Réels, Fictions, Virtuel* [Reais, Ficções, Virtual], em homenagem a Roland Barthes, a Jorge Luis Borges e a Vilém Flusser.

## A fotografia experimental

Nas páginas finais de *Filosofia da Caixa Preta*, Flusser, após definir o aparelho e qualificar como funcionários os (numerossíssimos) fotógrafos que respeitam seus programas, nota que certos fotógrafos, no entanto, rebelam-se contra essas restrições e lutam contra essa programação automática. É, assim, necessário estruturar uma filosofia da fotografia que “tenha por tarefa pôr em evidência essa luta entre homens e aparelho tal qual ela se desenvolve no domínio da fotografia, bem como refletir sobre uma possível solução para o conflito” (Flusser 2004: 76)<sup>11</sup>, domínio que tem o valor de exemplo para o conjunto da 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. Desde 1966, definindo-se, por metonímia, como “funcionário do programa e instrumento programado sem liberdade”, ele escreve: “Devo rebelar-me. Posso rebelar-me? Creio que posso.” (Flusser 1966). E ele qualifica esses fotógrafos, um após o outro,

---

<sup>11</sup> A citação acima provém da edição original. Nas duas edições em português o texto foi adaptado e traduzido da seguinte maneira: “O dever de uma filosofia da fotografia seria o de desmascarar esse jogo”, veja-se edição brasileira (1985b: 38) e portuguesa (1998b: 90)

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 constringer o aparelho fotográfico a produzir algo de acidental, de improvável, de imprevisto e de imprevisível, quer dizer, algo de informatizo – 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<sup>12</sup> à intenção humana. Ser livre é jogar contra os aparelhos” (Flusser 2004 : 83)<sup>13</sup>. Para Flusser, a fotografia é o campo privilegiado dessa rebelião, pois, distintamente da câmera cinematográfica, por exemplo, de todos os instrumentos produtores de imagens, o aparelho fotográfico é o único cujo potencial foi inteiramente explorado; os outros ainda reservam surpresas para os seus utilizadores. (...) O aparelho fotográfico, por sua vez, entregou todos os seus segredos, ele pode até ser considerado como maçante, e muitos fotógrafos falam do fim próximo da fotografia (Flusser 1991: 52).

Essa rebelião contra o aparelho, contra o programa que ele impõe, apenas pode ser feita a partir do interior, adentrando aquilo que Theodor W. Adorno chamou a “lógica de produção” das próprias imagens:<sup>15</sup> “A faculdade de ver as obras de arte a partir do interior, na lógica de sua produção – a sintonia entre a realização e a reflexão, que não se refugia atrás da inocência nem dissolve apressadamente as determinações concretas no conceito geral – é, sem dúvida, a única forma de estética possível hoje” (Adorno 1984: 102).

A maior parte dos fotógrafos, porém, é reticente em adotar tal abordagem rebelde; espontaneamente, eles afirmam fazer imagens tradicionais, produzir obras de arte, representar o mundo. E os críticos da fotografia adotam frequentemente a mesma linha de pensamento. Com uma exceção, diz então Flusser – a dos fotógrafos ditos “experimentais”: “os fotógrafos assim chamados experimentais; estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da *imagem, do aparelho, do programa e da informação*. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a

---

<sup>12</sup> A referência ao acaso e à necessidade é claramente uma alusão ao livro de Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité* (Paris, Seuil, 1970), de que Flusser tinha uma tradução para o alemão em sua biblioteca de viagem e ao qual ele se referiu por diversas vezes.

<sup>13</sup> A citação acima provém da edição original. Nas duas edições em português o texto foi adaptado e traduzido da seguinte maneira: “Tais respostas, e outras possíveis, são redutíveis a uma: *liberdade é jogar contra o aparelho*. E isto é possível.” veja-se edição brasileira (1985b: 41) e portuguesa (1998b: 95).

<sup>15</sup> “Logik des Produziertseins”. Essa ideia aparece no posfácio de von Amelunxen (2000: 92). Nós agradecemos ao Professor von Amelunxen por nos haver esclarecido seu sentido, a nosso pedido, em mensagem eletrônica de 22 de março de 2010, e por ter indicado a referência da citação de Adorno.

produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua **práxis é estratégia** dirigida contra o aparelho.” (Flusser 1985b : 41).

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: 4). O que é importante, de fato, é distanciar-se da representação do mundo como realidade, para se interessar 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: 4).

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: 41) .<sup>16</sup>

Mas o que é essa fotografia experimental? Como indicado acima, Flusser escreveu poucas críticas sobre trabalhos fotográficos que possam explicitar seu pensamento por meio de exemplos. Alguns de seus escritos teóricos, no entanto, lançam uma luz complementar para se apreender de modo mais concreto o que Flusser entende precisamente por fotografia experimental ou rebelde, para além dos conceitos enunciados acima. Em seu texto de 1975 sobre o gesto fotográfico, Flusser evoca a potencialidade de um “espelho fotográfico”, dizendo ignorar qual aparelho fotográfico poderia concretamente ser a realização técnica dessa ideia: a reflexão, ele escreve, pode ser “um espelho para vermos a nós mesmos quando tomamos nossas decisões” (Flusser 1999: 99). Flusser imagina então um aparelho em que o fotógrafo veria a si mesmo fotografando, incluindo-se na situação. A visão permitida por esse tipo de aparelho metafórico não reflete o fotógrafo como objeto passivo... Ela reflete o sujeito ativo (o que é o objetivo de certas filosofias). E tais espelhos, se é que existem, devem permitir o controle não do fotógrafo, mas do próprio gesto de fotografar. O autocontrole, outra forma de liberdade (Ibid.).

“Essa busca do espelho da fotografia evoca certos fotógrafos contemporâneos, como por exemplo Jean-François Lecourt (**Imagem 7**), que atira com um fuzil ou com um arco em uma *camera obscura*, desprovida de abertura (*pinhole*) ou em um aparelho fotográfico com a objetiva fechada, criando assim uma perfuração pela qual a luz entra: o filme ou o papel sensível é então

---

<sup>16</sup> Frase final do livro.



impressionado com a imagem que se encontra diante da abertura, aquela do artista atirando. No caso do filme, após a revelação, nós temos apenas a imagem da fratura causada pela bala; mas, no caso da câmera *pinhole*, o papel sensível foi, ele mesmo, atravessado pela bala, e nós vemos seu rastro no papel. Como diz o historiador da arte Didier Semin a esse respeito, “o sujeito da imagem é apenas a maneira pela qual ela se faz – poder-se-ia dizer quase que a fotografia é seu próprio sujeito” (Semin 1986: 23). Está aí o reflexo do gesto fotográfico a que Flusser faz alusão.

Outra indicação dada por Flusser se encontra em seu último texto sobre a fotografia, em 1991, talvez depois de sua descoberta dos fotogramas do artista alemão Floris Neusüss, em 1990. Nesse texto, Flusser fala das imagens feitas sem qualquer aparelho, noção que pode se aplicar, entre outras, aos fotogramas, mas que ele não explicita mais pormenorizadamente. Ele escreve que se trata de imagens que transcendem os aparelhos, diferentes tanto das imagens antigas como das imagens técnicas:

Aqueles que produzem imagens sem aparelhos estão em busca de vazios até agora não preenchidos pelos aparelhos; eles buscam o que os aparelhos não são capazes de fazer. É, assim, equivocado (e injurioso para os que o fazem) considerar suas imagens como elos suplementares em uma cadeia milenar. Essa cadeia foi rompida pela invenção da fotografia... (Flusser 1991: 53). Sua diferença relativamente às imagens técnicas advém do fato de que os fotogramas denunciam os limites do aparelho, mas não constroem os aparelhos a fazer aquilo para que eles não foram programados, pois eles já eliminaram o aparelho. Esse postulado não foi, tanto quanto o sabemos, desenvolvido mais além por Flusser, mas esse breve texto abre perspectivas interessantes a respeito da natureza das imagens feitas sem aparelho.

Ainda que conscientes de que outras definições são possíveis, nós podemos, desde logo, propor uma tentativa de definição da fotografia experimental como “um ato deliberado de recusa crítica das regras do aparelho de produção fotográfica, pelo qual o fotógrafo põe em questão um ou vários dos parâmetros estabelecidos do processo fotográfico” (Lenot 2017: 202).

Como indicado na introdução desse livro, que eu retomo aqui (Lenot 2017: 15-20), minha pesquisa nasceu da constatação da ausência da fotografia experimental na história da fotografia: Na origem, a quase totalidade dos historiadores e dos críticos dessa mídia, 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.

É verdade que alguns autores [como Jean-Claude Lemagny, Michel Poivert ou James Elkins] estendem seu olhar para além da representação: eles falam de uma fotografia em busca de sua coerência interna, de uma fotografia inquieta consigo mesma ou ainda do prazer do teste 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, com sua materialidade antes que com 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: 103-104), podem parecer enigmas ou bizarrices visuais, mas seguem sendo fotografias, 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.

Esta obra nasceu da frustração experimentada em face dessa lacuna: em lugar nenhum a noção de fotografia experimental é definida, ela está ausente dos dicionários e dos índices de livros de história da fotografia, e as pesquisas nas bases de dados especializadas não retornam praticamente nada. Quando ela é vagamente mencionada, ela apenas remete, mais frequentemente, a explicações técnicas, às tentativas e erros do começo da fotografia ou às estranhezas de um ou de outro procedimento. Uma vez que a literatura sobre outras artes experimentais é abundante, esse vazio conceitual e essa lacuna histórica podem surpreender. Identifica-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. Falta, porém, uma explicação, uma definição, uma conceitualização que permitam reunir essas diversas práticas e ter delas uma visão, senão unificada, ao menos coerente.

A literatura teórica sobre a fotografia não permite tampouco formular uma tal definição, pois ela não trata, no mais das vezes, da fotografia senão como representação; pouquíssimos autores se interessam pela fotografia como dispositivo, como conjunto de regras, como ontologia.

A obra *Filosofia da Caixa Preta*, de Vilém Flusser, um autor tão desconhecido [na França] quanto a fotografia experimental, permite conceber um enquadramento comum para os trabalhos de todos esses fotógrafos presumidamente experimentais. (...)

Esta pesquisa tem, assim, por ambição, propor uma definição da fotografia experimental contemporânea e ilustrar essa corrente, situando-a historicamente e analisando, a contar de 1970, os trabalhos de uma centena de fotógrafos, especialmente europeus e norte-americanos (não tendo sido possível, infelizmente, incluir os fotógrafos que vivem no Japão). Ela resultou em uma tese orientada por Michel Poivert, defendida em junho de 2016 na Universidade Paris-1-Panthéon-Sorbonne, e, depois, neste livro, em que uma reflexão teórica sobre a fotografia converge com o

estudo da obra de fotógrafos que atuam contra os aparelhos, com eles ou sem eles, que os manipulam e os contrariam, no qual estão reproduzidas mais de cinquenta obras.

Minha pesquisa se inscreve no contexto de um novo questionamento dos postulados fotográficos estabelecidos. Com efeito, há alguns anos, instituições, museológicas ou educativas, começam a se perguntar sobre a própria definição da fotografia (...). É verdade que essas abordagens permanecem, mais frequentemente que não, confinadas nos limites de uma teoria fotográfica bastante clássica, sem que haja um questionamento demasiadamente radical; elas dão testemunho, todavia, de um intenso interesse por uma definição mais ontológica da fotografia. De onde vem esse interesse? Por que curadores e autores franceses, americanos, mas também italianos, espanhóis, alemães, britânicos, tchecos, questionam a fotografia de modo concomitante, ainda que não necessariamente coordenado?

(...) O fato de que a fotografia experimental contemporânea acompanha o declínio da mídia analógica levanta a questão mais ampla de saber por que 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. Eu vejo aí uma analogia com a evolução da pintura no fim do século XIX, quando Maurice Denis ousa o seu aforismo: “Se lembrar de que um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores dispostas em certa ordem.”

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, e 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 2004: 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, há ainda hoje 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.

## Os fotógrafos (experimentais) e Flusser

A fotografia experimental é, assim, em primeiro lugar, uma atitude de recusa, de transgressão das normas estabelecidas e da disciplina predefinida e, assim, de crítica ao dispositivo fotográfico estabelecido. Trata-se, como escreve o poeta Olivier Domerg a respeito do fotógrafo experimental Denis Bernard, de “se libertar das modas e dos moldes, da padronização, do controle comercial e da uniformização das escolas, dos formatos e das máquinas” (Domerg 2010: 182) e de explorar todas as pistas possíveis. Esse critério é, de algum modo, a pedra de toque da fotografia experimental, quer ele resulte de uma proposta bem articulada do fotógrafo, quer ele seja mais implícito.

Podemos resumir essa definição com uma fórmula tomada a Flusser: “jogar contra os aparelhos”. Ela aparece ao fim de *Filosofia da Caixa Preta*, em sua definição dos fotógrafos experimentais e foi frequentemente retomada por seus comentadores e críticos, considerada como uma de suas fórmulas mais significativas, por exemplo por Gottfried Jäger: “Seu legado intelectual se exprime assim: ‘A liberdade é jogar contra o aparelho’” (Jäger 2001: 8). Trata-se, em primeiro lugar, de jogo e, com efeito, a dimensão lúdica é importante nessa definição; talvez seja uma consequência da vida nômade de Flusser, que escapou das ditaduras nazista na Tchecoslováquia e depois militar no Brasil, e mais apta à evasão e ao jogo que a um confronto direto. Para Adrian Martin, “essa dimensão lúdica – a importância do jogo era muito importante para ele – é a única forma de revolução (social ou estética) que ele podia tolerar” (Martin 2012). Tal dimensão lúdica aparece muito frequentemente como uma plataforma essencial para a criatividade dos fotógrafos experimentais contemporâneos.

Também se trata de ser contra, e a maneira de ser contra, de recolocar em questão, pode seguir abordagens muito diferentes. Se Adrian Martin pensa que subverter é uma palavra muito forte para Flusser, e que é melhor se valer de verbos como perturbar, reorientar, ser mais esperto que, outros críticos utilizaram palavras bem mais violentas: provocação, revolta, rebelião, destruição. O mais radical é, sem dúvida, Giorgio Agamben, que escreve: “Não se trata simplesmente de destruí-los [esses dispositivos], nem, como sugerem alguns ingênuos, de usa-los de modo justo”, mas se trata de os profanar – o contrário de consagrar (que consiste em retirar à esfera do direito humano) – isto é, “restituí-los ao uso livre dos homens” (Agamben 2005: 13, 14). Essa diversidade se encontra, obviamente, nas abordagens adotadas pelos fotógrafos experimentais: alguns se satisfazem com

contornar ou experimentar os limites existentes do aparelho fotográfico; outros, ao contrário (como, por exemplo, Aïm Deüelle Lüschi, Pierre Cordier, ou Mr. Pippin) optam por se contrapor frontalmente ao dispositivo, por recusar o aparelho existente e tentar inventar um outro.

Uma leitura original desse contra-ataque é a do psicanalista americano Martin Wilner, que conversou com o fotógrafo experimental Marco Breuer no modelo de uma consulta psicanalítica. As conclusões que Wilner tira desse esboço de análise podem se aplicar a todos os fotógrafos experimentais que lutam contra a autoridade da mídia fotográfica e, mais amplamente, do aparelho: com efeito, Wilner revela em Breuer, cujo trabalho maltrata o papel fotográfico, uma tendência a “se rebelar contra as constrações formais” da mídia fotográfica e a desaprender as suas regras. O psicanalista diz ao artista que ele lhe parece “engajado em uma luta contra a autoridade, representada simbolicamente por sua abordagem de sua mídia” (Wilner 2002: 46-47). O fotógrafo experimental ataca, em seu trabalho, os símbolos da tradição e da autoridade.

Essa problematização, esse contra-ataque, traduz-se, assim, em uma extensão dos cânones da fotografia. Pode se tratar de uma variação de parâmetros, como sugere o historiador da fotografia Clément Chéroux (2003: 92), referindo-se à definição de experimentação científica de Claude Bernard<sup>17</sup>: a fotografia experimental “consiste, na mais pura tradição do método experimental de Claude Bernard, em fazer variar intencionalmente as condições do experimento, isto é, os parâmetros do dispositivo fotográfico, para observar precisamente as consequências estéticas da operação” (Ibid: 97). É, por exemplo, a direção tomada, por volta de 1970, pelos fotógrafos conceituais, tais como Ugo Mulas, John Hilliard ou Jan Dibbets, fazendo variar, ora o diafragma ou o tempo de exposição, ora o foco, ora a luminosidade. Mas a experimentação é muito mais do que uma variação dos parâmetros do dispositivo fotográfico no interior de regras definidas; é, segundo Clément Chéroux, em citação a Werner Gräff, o fato de que “o novo fotógrafo não aceita qualquer regra restritiva” (Ibid: 80). O livro de Werner Gräff sobre o novo fotógrafo, de 1929, é, de acordo com Chéroux, “um manual ao contrário, um abecedário às avessas, a bíblia da subversão fotográfica” (Ibid: 81). Em 1956, László Moholy-Nagy amplia essa problematização e essa recusa das normas: “O inimigo da fotografia é o convencional, as regras rígidas dos modos de uso. A salvação da fotografia vem da experimentação. Aquele que experimenta não tem uma ideia preconcebida da fotografia” (Ibid: 84).

A fotografia experimental pode, a partir daí, incluir as fotografias que não deram certo, os erros fotográficos, mas não se pode reduzir a subversão ao erro mais ou menos deliberado. Ela também pode encampar as práticas pobres, a *foto povera*. Com efeito, como diz Roberta Valtorta: “Os fotógrafos experimentais se opõem também à técnica do ‘bem feito’, como Robert Filliou, eles

---

<sup>17</sup> Claude Bernard (1813-1878) médico e fisiologista francês, reconhecido por seus estudos no campo da medicina experimental oitocentista

fazem o contrário do que dizem os manuais técnicos, caso, por exemplo, de Paolo Gioli com suas polaroides”,<sup>18</sup> mas ainda assim não se poderia limitar a subversão a uma prática de técnicas pobres. A fotografia experimental também pode compreender a prática do acaso na fotografia, e, mesmo assim, tampouco poderia reduzir a fotografia experimental à perda de controle do fotógrafo.

Com efeito, se essas diversas abordagens podem se albergar sob a égide da noção de fotografia experimental, tal como aqui definida, a interrogação ontológica sobre a mídia, sobre a própria fotografia, encontra-se no centro dessa problematização e ultrapassa e transcende essas abordagens do erro, da foto pobre e do acaso. Das mesma maneira como, com a abstração, depois com um movimento como Supports/Surfaces, a pintura do século XX se questionou a respeito de sua própria essência, um questionamento semelhante está no âmago da fotografia experimental. Hubert Damisch apontava para isso desde 1963: “tentativas dessa ordem têm como primeiro mérito nos introduzir à reflexão sobre a natureza e as funções da imagem fotográfica, na medida em que elas concretizam, no plano experimental, (...) o equivalente de uma análise fenomenológica que pretenderia atingir a essência do fenômeno considerado submetendo-o a uma série de variações imaginárias” (Damisch 1963: 34). Mais à frente: “a fotografia tem pretensão de *arte* toda vez que ela põe em questão, na prática, sua essência e suas funções históricas” (Ibid.: 37).

Essa problematização da mídia, tal qual formulada, por exemplo, por Ugo Mulas em sua apresentação das *Verifiche* – “das fotografias que têm por tema a própria fotografia – uma maneira de analisar a operação fotográfica para identificar seus elementos constitutivos e seu valor próprio” (Mulas 2016: 145) – está, assim, no cerne da definição da fotografia experimental. Pode-se associar essa abordagem àquilo que o historiador da arte suíço Víctor Stoichita afirma a respeito de uma pintura do holandês Cornelis Norbertus Gisbrechts,<sup>19</sup> no século XVII, que representa simplesmente a parte posterior de um quadro (**Imagem 8**): Stoichita, que reproduz essa tela na capa de seu livro, escreve: “O objeto desse quadro é o quadro com coisa” (Stoichita 1999: 364). As fotografias experimentais não pretendem, portanto, ser representações fieis do real, mas antes testemunhos do próprio processo fotográfico, da essência mesma da fotografia. Elas podem ser ou não fruto do acaso, elas podem ou não atribuir aura à imagem, elas podem ou não provir de uma proposta conceitual, elas podem ou não ser descritas como abstratas, elas podem ter sido obtidas com “aparelhos pobres” ou, ao revés, com máquinas sofisticadas, e podem ainda resultar de uma ampla gama de técnicas. A definição da fotografia experimental não se poderia assim reduzir, como frequentemente ocorreu, à utilização de uma ou outra técnica que não necessariamente problematiza os parâmetros do aparelho fotográfico.

<sup>18</sup> Entrevista do autor com Roberta Valtorta em 5 de janeiro de 2010, em Milão: < <http://photographie-experimentale.com/roberta-valtorta-mon-entretien/> >

<sup>19</sup> Cornelis Norbertus Gisbrechts [ou Gysbrechts], *Quadro virado*, c. 1670-1675, óleo sobre tela, 66 x 86.5 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst.

É evidentemente necessário precisar que os fotógrafos que nós consideramos experimentais não se definem todos assim; alguns expressam claramente sua tentativa de subversão do dispositivo fotográfico, ao passo que outros explicitam muito pouco sua prática. São poucos aqueles que leram Flusser, e ainda mais raros os que o encontraram (para além de seus amigos Müller-Pohne e Fontcuberta, Lüski – cf. nota 10 – e Franco Vaccari<sup>20</sup> são os únicos que o mencionaram em nossas conversas).

Nossa tentativa de definir uma corrente experimental contemporânea não pretende, no entanto, caracterizá-la como uma escola ou como um movimento coerente. Distintamente de outras escolas que a puderam influenciar (fotografias criativa, generativa, concreta), a fotografia experimental contemporânea não tem mestre nem escola, manifesto ou capital; ela forma antes uma corrente polimorfa e informal que não se define nem se representa como tal, que só aparece por meio da análise crítica. Como diz o historiador da arte Jean-Pierre Montier: “O caráter experimental da fotografia não advém de uma escola, nem consiste na atenção dirigida apenas à mídia em si mesma; é uma ética de artista e uma regra de vida” (Montier 2013: 101).

Nossa pesquisa (Lenot 2017) se debruçou sobre uma centena de fotógrafos contemporâneos, especialmente europeus e norte-americanos. Alguns artistas conceituais, por volta de 1970, estiveram entre os primeiros a questionar os próprios princípios da fotografia: William Anastasi (a partir de 1967), Michael Snow, Ugo Mulas, Jan Dibbets, Timm Rautert e John Hilliard.

Depois desses pioneiros, alguns fotógrafos experimentais contemporâneos manipulam os aparelhos infringindo as regras padronizadas de produção da imagem fotográfica: uns manipulam a luz e fazem imagens no limite do visível, com Adam Fuss em preto ou Rossella Bellusci em branco ofuscante, Chris McCaw diante do Sol ou SMITH com uma câmera térmica. Outros se liberam da obrigação do tempo instantâneo e produzem fotografias ao longo do tempo: são as imagens em exposição contínua de Patrick-Bailly-Maitre-Grand ou de Paolo Gioli, as fotografias congeladas de Estefanía Peñafiel Loiza ou as longuíssimas capturas de Michael Wesely, todas as quais introduzem uma dimensão temporal na fotografia. Muitos fotógrafos desfazem a imagem manipulando a química de distintas maneiras, sendo as mais originais, por certo, as oxidações de Nino Migliori e as manipulações das polaroides de Ellen Carey ou de James Welling. Enfim, alguns artistas questionam o negativo (como Gábor Ösz) e manipulam as impressões, produzindo-as sobre suportes muito distintos (como Ackroyd & Harvey sobre plantas herbáceas) ou não as fixando deliberadamente (como Thu Van Tran ou Indira Tatiana Cruz). Em todos, ou quase todos, esses casos pode-se perguntar: “Trata-se ainda de fotografia? Quando Dennis Oppenheim toma

---

<sup>20</sup> O fotógrafo e escritor italiano Franco Vaccari encontrou Flusser em Turim, em 19 de junho de 1985, quando do evento *Torino Fotografia*, e se recorda de que Flusser demonstrou muito interesse por suas ideias a respeito do inconsciente tecnológico (Lenot 2014: 70-71).

uma queimadura solar , quando Richard Conte expõe uma maçã com um desenho, ainda se trata de fotografia? Ela pode ser definida pelos seus limites, por aquilo que ela inclui e por aquilo que ela exclui?”

Outros fotógrafos experimentais intervêm nos próprios aparelhos, utilizando aparelhos rudimentares (como Bernard Plossu), construindo seus próprios aparelhos (como Miroslav Tichý ou Roger Newton) ou os desconstruindo, chegando até mesmo a destruí-los (Mr. Pippin). Outros, em grande número, desprezam a objetiva e fazem assim fotografias com a *camera obscura* (como Paolo Gioli, Gábor Ösz, Vera Lutter, Mr. Pippin e muitos outros). Nessa linhagem, Aïm Deüelle Lüski chega ao ponto de praticar uma fotografia horizontal, em que o suporte não é mais perpendicular à luz, e a relação do fotógrafo com o tema é, por consequência, radicalmente alterada. Alguns atuam sem aparelho, diretamente na superfície fotossensível e produzem fotogramas (entre eles, ingleses como Garry Fabian Miller ou Adam Fuss, mas também a escola alemã ao redor de Floris Neusüss, franceses como Pierre Savatier ou Henri Foucault e norte-americanos como Michael Flomen, Walead Beshty e James Weling). Outros trabalham a própria matéria fotográfica, como Silvio Wolf, Denis Bernard ou Juliana Borinski; Pierre Cordier pratica o quimigrama, e Alison Rossiter trabalha com papeis com a data de validade vencida há muito tempo.

Enfim, outros fotógrafos experimentais despistam os aparelhos deslocando o próprio fotógrafo. Uns implicam o corpo do fotógrafo no ato fotográfico, seja porque ele aparece como reserva na imagem (Ignaz Cassar), seja porque ele aparece como disparador (como nas *camerae obscurae* de Jean-François Lecourt ou de Thomas Bachler, em que um tiro de fuzil em uma caixa fotográfica fechada criará o orifício de entrada da luz), seja porque sua própria impressão sozinha cria a imagem (Morgane Adawi), seja enfim porque uma cavidade corporal se transforma em câmara de captura, no interior da qual uma superfície sensível é impressionada pela imagem de fora: a boca de Lindsay Seers ou de Ann Hamilton, o punho de Paolo Gioli ou a vagina de um fotógrafo americano transgênero que agora deseja permanecer anônimo. Outra maneira de deslocar o autor é excluí-lo, deixar ao acaso, em seu lugar, a captura de fotografias (como com Noël Dolla ou Andreas Müller-Pohle) ou preparar um dispositivo em que são os visitantes de uma exposição que tirarão, eles mesmos, as fotografias e em que o artista não é mais realmente um fotógrafo, mas se torna um ordenador, incitador e programador (Franco Vaccari).

Essas práticas experimentais são, a um só tempo, diversificadas e homogêneas: cada artista pratica uma técnica (mais frequentemente analógica), um protocolo diferente, mas todos questionam os parâmetros estabelecidos da fotografia, afirmando assim sua criatividade, sua liberdade, sua vontade de jogar contra o aparelho, frequentemente com humor. Esses fotógrafos não constituem efetivamente um movimento estabelecido, uma escola, mas quando muito uma corrente, um momento inscrito no tempo, entre o declínio do documentário analógico e o advento



da fotografia digital. É, assim, no momento em que a fotografia digital assume a função de representar o mundo que a fotografia analógica, desde então aliviada dessa tarefa, pode se consagrar a uma reflexão sobre si mesma, que a leva ao domínio experimental (assim como, no fim do século XIX, a fotografia, que se tornara fácil e instantânea, permitiu à pintura, por essa razão desincumbida da missão de representar a realidade, interrogar-se sobre si mesma e evoluir em direção ao cubismo e à abstração). 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.

Traduzido por Eduardo Henrik Aubert

## Bibliografia

- Adorno T. W. (1984): *Les Écarts de Valéry*. In : *Notes sur la Littérature*, Paris, Flammarion [édition originale en allemand 1960, trad. Sybille Muller]
- Agamben G. (2014) : *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris, Payot [édition originale en italien 2006, trad. Martin Rueff]
- von Amelnunxen H. (2000) : *Afterword*. In : *Flusser 2000*
- Arrouye J. & Guérin M. (dirs.) (2013) : *Le photographiable*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence
- Chéroux C. (2003): *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now
- Coleman A.D. (1997): *Seems / to Be*. In : Müller-Pohle A.: *Synopsis*, Göttingen, European Photography  
<http://muellerpohle.net/texts/project-texts/seems-to-be-on-the-photography-of-andreas-mueller-pohle/>
- Damish H. (1963): *Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique*. In : *L'Arc*, n°21
- Domerg O. (2010) : *photo synthèse d'une photo sensible*. In: Denis Bernard, *Écarts, éclairs et corps*, Martigues / Lyon, *Autres et Pareils* (n°33-34) / Page
- 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/flusser-premiere-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/flusser-troisieme-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*, Göttingen, n. 35, vol 9, p 40-41  
<http://www.paologioli.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]
- Flusser V. (2011b): *Introduction/Einführung*. In: *Philosophy of Photography*, volume 2 n°2, 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. & Fontcuberta J. (2012): *Correspondance*. In: *Flusser Studies*, n°13 <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-fontcuberta-1984-88.pdf>
- Fontcuberta J. (2005) : *Le Baiser de Judas*. Photographie et vérité, Arles, Actes Sud [édition originale en espagnol 1997]
- von Graeve D.: *Flusser as an Art Critic*. In: *Flusser Studies* (s.d.)  
<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/detlev-von-greave-flusser-as-art-critic.pdf>
- Jäger G. (dir.) (2001): *Fotografie denken, Über Vilém Flusser's Philosophie der Medienmoderne*, Bielefeld, Kerber
- Lenot M. (2014): *La photographie comme action, non comme représentation*. Entretien avec Franco Vaccari. In : Challine E., Meizel L. & Poivert M (dirs.), *L'Expérience Photographique*, Paris, Publications de la Sorbonne (Histo.Art n°6), p. 59-73  
[https://www.academia.edu/7693963/La\\_photographie\\_comme\\_action\\_non\\_comme\\_repr%C3%A9sentation\\_entretien\\_avec\\_Franco\\_Vaccari](https://www.academia.edu/7693963/La_photographie_comme_action_non_comme_repr%C3%A9sentation_entretien_avec_Franco_Vaccari)
- Lenot M. (2017) : *Jouer contre les Appareils*, Arles, Editions Photosynthèses <http://photographie-experimentale.com/>
- Machado, A. (1998): *Apresentação*. In *Flusser 1998b*
- Marburger M.R. (2015): *Artwork*. In : Zielinski S. & Weibel P. (dirs.), *Flusseriana. An Intellectual Toolbox*, Minneapolis, Univocal
- Martin A. (2012): *Revolution of the Head: Vilém Flusser*. In: *Lola*, vol. 2  
<http://www.lolajournal.com/2/flusser.html>
- Montier J.-P. (2013): *Le photographiable à la lumière d'un genre*. In : *Arrouye & Guérin 2013*
- Mulas U. (2016) : *La photographie*, Cherbourg, Le Point du Jour [édition originale en italien 1973, trad. Laura Brignon]
- Semin D. (1986): *J.-F. Lecourt ou le témoin oublié*. In : *Ateliers internationaux des Pays de la Loire: deux ans d'acquisition*, Paris, Fondation nationale des arts graphiques
- Soto Calderon A. & Guldin R. (2012): "To document something which does not exist". Vilém Flusser and Joan Fontcuberta: A collaboration. In: *Flusser Studies*, n°13  
<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/calderon-guldin-to-document.pdf>
- Stoichita V. (1999): *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz
- Wilner M. (2002): *Marco Breuer – A Psychoanalytic Sketch*. In: *Marco Breuer. SMTWTF(S) (Reader)*, New York, Gallery Roth Horowitz