



**A fotografia digital expandida:  
do hibridismo às imagens sem referente**

**Ricardo Brisólla Ravanello**

Artigo recebido em: 22/10/2018

Artigo aprovado em: 26/04/2019

**DOI 10.5433/1984-7939.2019v15n26p64**

# A fotografia digital expandida: do hibridismo às imagens sem referente\*

Expanded digital photography:  
from hybridity to images without reference

Ricardo Brisólla Ravello\*\*

---

**Resumo:** *O artigo discute as transformações na fotografia a partir de um conceito criado por Andreas Müller-Phole, publicado na revista European Photography no ano de 1985. Tendo o termo Fotografia Expandida como ponto inicial, discute-se as transformações e os ganhos na linguagem fotográfica para além do que foi identificado inicialmente pelo autor, colocando em análise as evoluções próprias do código fotográfico a partir da entrada do sistema digital.*

**Palavras-chave:** *Fotografia expandida. Linguagem fotográfica. Fotografia sem referente. Ficção fotográfica.*

**Abstract:** *The article discusses the transformations in photography from a concept created by Andreas Müller-Phole published in European Photography magazine in 1985. Having the term Expanded Photography as starting point, the transformations and the gains in the photographic language are discussed beyond of what was initially identified by the author, analyzing the evolutions proper to the photographic code from the entry of the digital system.*

**Keywords:** *Expanded photography. Photographic language. Photography without reference. Photographic fiction.*

---

---

\* O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

\*\* Doutor em Ciências da Comunicação (UMinho). Professor do Curso de Desenho Industrial da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

A segunda metade do século XX se caracteriza pelo amplo desenvolvimento da eletrônica, a tecnologia ancestral ao digital. O equipamento fotográfico, passa a incorporar uma série de sensores que, ao realizarem medidas do mundo, irão pré-configurar a máquina para o disparo. Cada vez mais as medições feitas pelo fotógrafo passam a ser desenvolvidas pelo próprio aparelho, que assim vai se automatizando, tal como é automatizada a produção em diversos setores da sociedade, transformando radicalmente o mundo pós-industrial no que viria a ser a sociedade da informação.

Nos anos 60 do século XX os sensores acoplados à câmera conseguiam realizar de forma autônoma a medição da luz e ajustes para diversas situações de luminosidade. No final dos anos 70 as câmeras já realizavam a focagem de maneira automática pela ação de uma nova categoria de sensores. Com o passar do tempo, além da evolução dos sensores já acoplados e a inserção de novos sensores, a câmera chega a um ponto de autonomia que pôde se opor à ordem de disparo do fotógrafo. Em câmeras atuais, se a função de focagem automática estiver habilitada e a cena não estiver em foco, mesmo que o fotógrafo clique insistentemente, a câmera não irá disparar.

O instante decisivo também pode ser totalmente gerenciado pela câmera na medida em que os sensores digitais conseguem detectar os sorrisos faciais e definir o momento do disparo. Na primeira década do século XXI, algumas câmeras, através da habilitação de *softwares*, já eram capazes de determinar esse instante sem o comando do fotógrafo. Tais sensores destituem o fotógrafo de uma função que historicamente foi essencial: o momento da tomada.

Na medida em que o processo de automação chega a diversos equipamentos de expressão (fotografia, cinema, vídeo, música, etc.),

o nível de facilidade de uso permite que as artes produzidas por meio desses equipamentos sofram um processo de miscigenação, pois os mecanismos de representação visual tornam-se mais acessíveis. O purismo dos meios, que pelo alto nível de conhecimento técnico exigido para a atividade profissional durante o século XX restringia a atividade para os que se submetessem a anos de aprendizado, começa a perder força com um processo de transição onde as linguagens e as técnicas passam a se misturar, facilitados pelo automatismo inserido na câmera - o que, evidentemente, abre enormes campos de possibilidades. O artista fazendo uso da tecnologia consegue produzir com um alto nível de originalidade por um certo tempo; pelo menos até a tecnologia se popularizar. Podemos reforçar esse argumento lembrando que muitas das inovações e facilidades referentes à tecnologia fotográfica na virada do século XIX para o século XX - as quais popularizaram a fotografia, criando o gênero dos amadores (vernacular) -, também foram imprescindíveis para a construção da estética da fotografia direta e condenaram ao fim o pictorialismo.

A evolução dos sensores eletrônicos e depois os digitais, liberta o fotógrafo do domínio aprofundado da técnica relativa à uma tradição fotográfica. Esse automatismo também facilita a experimentação e a exploração do meio. Assim, com as possibilidades de intervenção que o digital permite, passa a fazer menos sentido limitar a produção de imagens à realidade direta.

---

## A Fotografia Digital

---

Na fotografia digital a mudança fundamental no equipamento

de captura se refere à substituição da película fotográfica por um sensor com a capacidade de codificar uma certa luminosidade em código binário. Ou seja, na câmera o código-luz é transformado em uma tabela numérica, que será transmitida a outro equipamento, o qual irá converter cada um dos elementos da matriz matemática em unidades visuais (*pixels*), que juntas irão construir uma imagem na tela do computador.

O sensor fotográfico, então, é uma matriz composta por milhares de micro sensores de fotodiodo dispostos em linhas e colunas, onde cada fotodiodo tem a capacidade de registrar a quantidade de fótons que chegam pela objetiva da câmera. No entanto, o fotodiodo não consegue compreender a frequência de onda dos fótons e capta, assim, dados para a construção de uma imagem em preto e branco. Para solucionar essa limitação é aplicado uma espécie de filtro sobre o sensor, composto por uma matriz com as cores vermelho, verde e azul (RGB). Por conseguinte, cada cor cobre um fotodiodo, tendo lado a lado um fotodiodo com filtro vermelho, um fotodiodo com filtro verde e um fotodiodo com filtro azul, fazendo com que os fótons que consigam atravessar cada um dos filtros sejam os do comprimento de onda da cor do filtro. Dessa forma, um terço da luz é capturada por um fotodiodo e os outros dois terços são perdidos, mas, a partir dessa amostra, e cruzando os dados de captura dos fotodiodos vizinhos, o processador da câmera calcula e atribui um valor para o vermelho, um para o verde e outro para o azul, para cada fotodiodo. Esses valores, informados ao computador por matrizes matemáticas, são transformados nos valores cromáticos de cada um dos *pixels* da imagem. Sendo assim, cerca de 1/3 dos dados de uma imagem digital são coletados da realidade e os outros 2/3 são criados por um algoritmo.

De forma resumida, temos um certo espectro luminoso que é emitido ou refletido pelo referente, o qual é transformado em código-luz pelo sistema formado pelas lentes da câmera. Este irá ser recodificado pelo sensor da câmera e transformar-se em código matemático que, posteriormente, será interpretado e recodificado pelo computador em código-cor formando a imagem final.

Mais que uma mera mudança técnica, o novo procedimento de produção de imagens traz algumas condições potencialmente transformadoras. Em primeiro lugar, a câmera não é mais um instrumento para a captura de imagens; é antes um instrumento que captura dados para, então, a partir de outro instrumento, transformá-los em imagem. Em comparação com a fotografia analógica, onde o momento crucial era o da captura e o laboratório possuía uma condição de ser complementar ao processo, no digital, o momento pós-fotográfico passa a ser tão ou mais importante que o momento de tomada. Há uma transferência fundamental de importância do ato fotográfico para o ato pós-fotográfico. Além disso, no sistema analógico, se por algum motivo a luz que emana do referente não chegar na película não haverá imagem registrada. No digital, se por algum processo, tal como simulações computadorizadas, substituir-se a emanção da luz da realidade material os dados criados pela simulação irão produzir uma imagem, mesmo que esta não tenha referência direta na realidade concreta.

É salutar notar a importância do *software* nesse processo e todas as implicações transformadoras que esse fator pode trazer. Lev Manovich é um dos autores que têm aprofundado o entendimento sobre os impactos sociais gerados pelo uso do *software*, sendo de sua autoria o termo “sociedade do *software*”. Manovich (2008, 2013)

também se refere aos *softwares* como “a cola invisível que une tudo e todos” na sociedade do século XXI. Na fotografia digital também é o *software* que compila os dados de todas as fontes e gera a imagem final. Compreender o seu papel, segundo Manovich (2013), é um dos fatores fundamentais para compreender a própria sociedade contemporânea.

Em segundo lugar, é preciso notar que a captura de dados não se limita aos aspectos luminosos. No arquivo gerado pela câmera, os chamados metadados são agregados à imagem final. Dessa forma, as informações como a data e o horário, a velocidade do obturador, o diafragma usado, a distância focal da objetiva, a localização exata indicada por coordenadas de GPS e mais uma série de informações passam a constituir a imagem. Ou seja, aos dados da imagem, um outro conjunto de dados pode ser inserido. No exemplo que indicamos, relatamos apenas os dados capturados pela própria câmera, mas podemos vislumbrar o desenvolvimento de outros equipamentos que, acoplados à câmera, poderão fornecer outros tipos de dados capazes de mudar radicalmente a produção de imagens. Neste aspecto está uma dimensão imensurável de evolução.

Por uma parte, a tecnologia digital acentua a fratura entre imagem e suporte, entre informação e matéria. A tecnologia digital desmaterializou a fotografia, que se torna hoje a informação em estado puro, conteúdo sem matéria, cujo poder de fascinação passará a se reger por fatores novos. Por outro lado, a substituição do grão de prata pelo pixel não equivale a uma mera transformação de suportes; e sim nos obriga a reconsiderar a essência mais íntima do meio. O estatuto icônico do registro fotográfico convencional está suplantado por outro, distinto, que se acerca, por um lado, ao estatuto da pintura e por outro, ao da escritura (FONTCUBERTA, 2007, p. 8).

Mais recentemente, a ampliação da função dos sensores de captura de dados se tornou mais evidenciada e manifesta visualmente no equipamento fotográfico. As câmeras de celular começaram a ser lançadas com duas ou três objetivas<sup>1</sup>, onde uma delas tem a função específica de coletar dados de luminosidade que são integrados aos dados coletados da outra objetiva, produzindo, assim, imagens finais de maior qualidade.

Novos equipamentos, como a câmera L16 – que possui 16 sensores para captar a imagem de ângulos diferentes –, mesclam todos os dados para a produção da imagem final. Esta evolução do *hardware* também precisa estar acompanhada do software que fará o processamento dos dados captados.

Assim, a produção da imagem hoje passa a ser uma questão de coleta de dados. Esta é a questão essencial da fotografia digital, que nos aponta para duas problemáticas de análise. Por um lado, os dados são significativamente mais manipuláveis que a matéria. De outro, tal como os acessórios fotográficos levaram a fotografia a suas diversas especializações no passado e possibilitaram que a imagem fotográfica revelasse realidades invisíveis ao olho humano, os dados de diversas outras fontes poderão agora ser relacionados na produção da imagem. Nisto reside a capacidade indelével da transformação, uma expansão que ocorre com a criação de novos códigos, originalmente e exclusivos da fotografia, e que parece ir além da expansão do período analógico identificada por Andreas Müller-Pohle (1985). A expansão de agora, além da dimensão discursiva de se negar a objetividade e libertar o fotógrafo do instante decisivo,

---

1 Acessado em: <http://www.tudocelular.com/android/noticias/n69206/huawei-p9-leica-camera.html>.



aponta para uma mudança do sistema fotográfico.

No editorial da edição número 21 da revista *European Photography*, Andreas Müller-Pohle (1985) lança as bases conceituais para compreender a fotografia dentro de um movimento estético que estende os limites da produção fotográfica para além de um estilo dominante, neste caso, ao cânone da fotografia direta – que o autor chama de ‘*Fotografia Estendida*’. O artigo, publicado originalmente em alemão e em inglês, utiliza o termo “*Extended Photography*” para nomear uma espécie de movimento dentro da fotografia que renovaria toda a produção de imagens a partir do entendimento das novas possibilidades nas formas de produzir, distribuir e consumir fotografias.

Na direção contrária ao purismo dos herdeiros da fotografia direta, que nos anos 1970 encontravam expressão na Nova Objetividade alemã, por exemplo, **são contrapostas a** fotografia estendida, expandida<sup>2</sup> e/ou contaminada<sup>3</sup>, também típicas desse período de grandes transformações e contradições. Momento esse que alguns teóricos como David Harvey (2001), Fredric Jameson (1997) e Jean-François Lyotard (1998) indicam ser a transição final da metanarrativa<sup>4</sup> do modernismo para o pós-modernismo.

2 No Brasil, o professor e pesquisador Arlindo Machado, desde pelo menos o ano 2000, alerta sobre o movimento de expansão da fotografia. Apesar da sutil diferença semântica entre estendido e expandido, em sua tradução, Machado utiliza o termo expandido, sendo adotado desde então por alguns de seus orientandos e se consolidando como sinônimo.

3 Termo correlato cunhado por Tadeu Chiarelli (2002).

4 Metanarrativas são descrições do projeto humano em dados períodos históricos, são uma tradução do modelo de mundo. Nelas estão as descrições de um conjunto de crenças e orientações de todos os gêneros (ética, moral, política, espiritual, etc.) que permeiam o pensamento de uma época. As metanarrativas se consolidam a partir dos modelos de ciência ou da forma como o conhecimento se manifesta em cada período de tempo. Dessa forma, um dado paradigma científico irá produzir

Na segunda metade do século XX, com os indicativos de fracasso da metanarrativa da ciência moderna, no pós-guerra, o paradigma de ciência racional passa a ser substituído pela ciência da complexidade de forma mais evidente e a discussão epistemológica começa a ser pautada pelos princípios da incerteza, que ganha expressão na física quântica, na teoria do caos e na biologia do conhecimento, por exemplo. Toda essa ebulição produz a pós-modernidade, de onde a fotografia não escapa. Os hibridismos e a mistura de linguagens também são resultados dessa onda epistêmica. A ciência do complexo é a ciência que não pretende mais segmentar para estudar, pelo contrário, compreende que tudo está interligado em um abraço único. Caminhando por essa macro orientação é que as fronteiras disciplinares vão sumindo e a linguagem fotográfica deixa para trás o purismo e passa a se abraçar e ser abraçada por e com outras linguagens. Atribuir nos dias de hoje apenas a isto a noção de expansão é atribuir à fotografia a condição de ter absorvido tal tendência. Ao mesmo tempo que explica a transformação a partir de uma condição do mundo, não comprova nenhuma evolução ontológica nos códigos da linguagem, exclusivamente, fotográfica.

Se a superfície da fotografia se estende para além do que prevê o manual do equipamento fotográfico, pelo experimentalismo, e se contamina pelo hibridismo, essas transformações não superam as possibilidades expressivas técnicas do sistema analógico, pois são todas elas transformações derivadas de um contexto de mundo, que modifica a fotografia pela forma como ela produz e não por uma evolução técnica. Relembramos, que o período da fotografia oitocentista, o período analógico-industrial do século XX e o período

---

ou influenciar uma dada metanarrativa.

digital são caracterizados por conjuntos de técnicas e tecnologias, por modos de fazer, de produzir imagens e de distribuí-las. Já os movimentos estéticos são caracterizados por ideologias, por formas de pensar e de se posicionar discursivamente.

A fotografia *digital expandida*, nos dias de hoje, acaba indicando duas condições. A primeira continua representando aquela condição destacada por Müller-Phole (1985): uma postura intelectual que nega o discurso de objetividade da fotografia e promove a ficção a partir da criação de imagens construídas, seja pela encenação, pela montagem, pela manipulação, pelo experimentalismo, etc. Evidentemente que, em relação aos gêneros, essa postura irá encontrar inicialmente muito mais facilidade no campo artístico do que no documental. No entanto, como toda mudança de paradigma, o processo de ruptura não ocorre sem resistência ou conflito. Em segundo, e aqui reside a novidade, sua dimensão técnica aponta para a caracterização do sistema digital na medida em que esse tipo de fotografia está reduzindo cada vez mais a dependência da realidade direta. No digital a imagem passa a ser construída com dados de outras fontes que não a realidade, tornando cada vez menor a importância do referente, ao ponto de, em alguns casos, o referente ser completamente descartado. Expandindo, portanto, os códigos de expressão próprios e exclusivos da fotografia através da expansão das técnicas. O que também se configura em uma vantagem para o campo artístico e uma problemática para o documental, que não abre mão do discurso de objetividade, na medida em que as garantias mínimas da captura da imagem por ação direta da luz passam a se esvanecer.

Queremos dizer, então, que a condição de expansão da fotografia no período digital ocorre em todos os gêneros de produção

e não apenas no terreno artístico – como se identificou com clareza no período analógico –, justamente porque a mudança do sistema analógico para o digital não acontece por uma mudança estética ou que se limite à superfície visível. Antes disso, a transformação é ontológica, está enraizada nas condições de produção que são modificadas drasticamente pela evolução técnica e, com isso, colocam a linguagem própria do meio em outro patamar, pois agregam novos códigos de visualidade, os quais permitem produzir tipos de imagens que não eram produzidas antes.

Dessa forma, como sabemos, quando expandimos nossa capacidade de ver - com tecnologias como o microscópio e a luneta - novos mundos se revelam, ampliando nosso referencial de informação e, portanto, nossa capacidade de compreender o mundo que nos cerca em outra escala de linguagem, do micro ao macro.

A fotografia digital expandida pressiona ainda mais o entendimento da imagem para o campo da ficção do que a fotografia expandida do período analógico. Porém, o faz, não pelo esgotamento de uma suposta hegemonia indicial, pois a ficção sempre teve espaço no campo fotográfico. A condição ficcional torna-se potencialmente ainda mais promissora na medida em que os meios técnicos passam a produzir imagens que se distinguem radicalmente da imagem sem mediação que chega ao olho, ou que é captada pela câmera analógica. Da mesma forma que o microscópio revela um universo desconhecido, a imagem que é resultado da manipulação de dados pode levar a percepção para além da dimensão da realidade concreta que nosso sistema visual consegue detectar. Em função disso, também, a imagem passa a ter uma ligação maior com a imaginação do que com a realidade.

Ontologicamente, a fotografia digital expandida não possui mais a realidade concreta como fonte de referência, nem limita sua produção somente ao programa do equipamento. A fonte de referência passa a ser qualquer dispositivo que consiga incorporar dados na imagem final.

Assim, nosso argumento consiste em reconhecer mais um momento de mudança substancial da *timeline* da evolução fotográfica. Se no Renascimento o problema da imagem foi sanado com o uso de lentes e espelhos que possibilitaram projetar a imagem em um formato de código-luz sobre uma superfície, a fim de orientar o trabalho do pintor, configurando-se como um problema de ótica, tal imagem passou a ser fixada em meados do século XIX, sendo tratada, então, como um problema de química. Mais tarde, no início do século XX, o problema da imobilidade, limitação espaço-tempo da tomada fotográfica, foi solucionado com a aceleração da química e a diminuição do tamanho da câmera, permitindo uma condição de portabilidade que não restringia mais a mobilidade do fotógrafo. Agora, na sociedade que se virtualizou gradativamente, a produção de imagens passa a ser um problema relativo à captura e à manipulação de dados.

Nesse sentido é que apontamos a dimensão técnica da mudança para posteriormente verificar as consequências na estética e na expressividade e, portanto, na linguagem.

A técnica não é um servilismo obediente ao conhecimento nem um sub produto da ciência. [...] Simultaneamente artefacto e matéria moldada, arte e ofício, saber e fabrico, a técnica não se opõe à cultura: é cultura. [...] É que as indústrias do saber enredam-se intimamente com as do crer e o seu corolário: as do fazer crer. Quanto mais se afirma

– no primeiro nível – o desconhecimento do dispositivo de visão, melhor se exerce – no segundo – a função política das imagens. É ao manifestarem a sua neutralidade que melhor transmitem pontos de vista deliberados; [...]. (SICARD, 2006, p. 17).

O uso do termo expandido ao invés de estendido nos parece mais adequado, pois estender se relaciona mais a levar ao limite, esgotar, prolongar, dilatar, esticar ao máximo, de conquistar um pouco mais. Enquanto que expandir remete à abertura, de se anexar outras áreas, de crescer ou ampliar sem o horizonte de um limite. Ao mesmo tempo, temos que diferenciar a fotografia expandida do período analógico da fotografia digital expandida. A primeira refere-se ao processo de miscigenação de signos e ao nível de consciência e liberdade do artista para intervir na imagem, tal como explica Entler, e a segunda acrescenta a possibilidade de dispensar o referente.

Outros termos como fotografia híbrida, fotografia contaminada, fotografia expandida tentam dar conta dessa situação, que não se pretende necessariamente ‘nova’ em seus resultados, mas sim ‘recentemente legitimada’ por um discurso mais crítico dos artistas, curadores e teóricos. Isto é, sempre foi necessário admitir que havia precedentes históricos que dialogavam com essas obras. O que havia de efetivamente novo era o grau de liberdade e o nível de consciência que esses agentes reivindicavam sobre o fazer fotográfico. (ENTLER, 2016, p. 65).

O termo estendido proposto nos anos 1980 por Müller-Pohle fez todo o sentido naquele contexto, uma vez que uma de suas propostas estéticas, enquanto crítico e fotógrafo, era a de estender o uso do aparelho até as condições de erro, além do que o manual

indica. Essa postura, estimulada pela proposta da “Filosofia da Caixa Preta”, de Vilém Flusser (1985), publicado originalmente em 1983, entende que o sistema fotográfico de cada época é limitado tecnologicamente de forma que só consegue produzir um certo tipo de imagens. A câmera é programada para tais imagens e, por isso, quando nos referimos ao código fotográfico, estamos tratando de apontar para as possibilidades e limitações de produzir determinadas imagens.

É contra essas limitações, que obrigam o fotógrafo a produzir dentro de um certo espectro, que os movimentos disruptivos dos anos 1970 e 1980 se rebelam. Nessa rebelião, alguns fotógrafos buscaram formas de produzir que desafiassem o cânone, usando o equipamento de forma contrária ao que ensina o manual. Apesar disso, o código (o programa do equipamento) ainda é o limite e não é pelo experimental que novos códigos são criados. As técnicas experimentais permitem explorar todas as possibilidades do aparelho, é verdade, mas é necessário transformar o equipamento para que se possa fazer coisas que antes não eram possíveis.

A diferença que pretendemos tratar nesses termos pode ser assim explicada: a linguagem de um meio de comunicação, seja ele qual for, possui categorias de códigos que são próprias deste meio e que constituem os mecanismos de expressão do mesmo, além de outros códigos que são importados de outros meios. O limite da linguagem de um meio de comunicação está inscrito no que pode ou não fazer o código próprio do meio.

Nesse sentido, podemos entender que quando a fotografia começa a se contaminar pelo processo natural de mistura entre linguagens, ampliam-se as possibilidades expressivas dentro das

categorias em curso. Estas, entretanto, permanecem as mesmas, pois são determinadas pelas condições próprias da fotografia enquanto meio. Assim sendo, o meio em questão só terá uma expansão das suas categorias quando conseguir produzir novas formas de expressão próprias e exclusivas, isto é, novas categorias de códigos.

Apesar de o processo de contaminação da fotografia na segunda metade do século XX ter estendido, modificado, subvertido, miscigenado, mesclado, detonado os supostos cânones da fotografia analógica tradicional, tal fenômeno ocorre dentro das possibilidades expressivas limitadas pelas condições técnicas, ou seja, dentro das possibilidades de extensão que aquele meio, limitado por uma certa condição expressiva dos códigos, permitiu.

Desse modo, quando falamos em fotografia digital expandida nos referimos aos novos códigos criados originalmente no campo fotográfico que produzem uma evolução do meio, já que criam novas categorias de imagens fotográficas que não eram possíveis anteriormente (no período analógico), sem ignorar o histórico referencial que o termo expandido carrega.

Dado o atual estado da arte do campo fotográfico, a fotografia digital expandida é resultado do acúmulo histórico dos sentidos e significados da imagem fotográfica e, principalmente, das novas condições expressivas do meio fotográfico, resultado da sua evolução teórico-conceitual e da sua tecnologia de produção, possível no momento em que a fotografia deixa de ser resultante da ação direta da luz sobre a película e passa a ser um produto da captura e da manipulação de dados.

A Fotografia Contaminada (expandida, construída, miscigenada, etc.) se refere então a todas as mutações que a fotografia



sofre no seu uso e na sua superfície a partir da segunda metade do século XX, relativas exclusivamente à dimensão estético-conceitual, enquanto que a Fotografia Digital Expandida, para nós, trata também, e mais especificamente, da ampliação da expressividade pelos ganhos da evolução técnica. Ou seja, no conceito de contaminação e seus correlatos, tais como: fotografia expandida, construída, miscigenada, híbrida, contemporânea, etc., do período analógico, está a prática de incorporar os códigos expressivos de outras áreas para o uso na fotografia. Já na noção de expansão do período digital agrega-se a condição de se criar novos códigos exclusivamente dentro do campo fotográfico.

Para clarificar ainda mais essa posição podemos usar como exemplo o efeito da aceleração da química nas primeiras décadas do século XX. No período da fotografia química oitocentista, tanto o daguerreótipo como o colódio úmido não possibilitavam fotografar nada que estivesse em movimento. A captura do movimento, portanto, não estava contemplada no código fotográfico desse período. Nesse sentido, o sistema analógico (que predomina no século XX) expande o código da fotografia oitocentista, pois, entre outras coisas, a captura do movimento passa a ser possível através das melhorias dos processos que permitem capturar imagens em frações de segundos, com emulsões de maior sensibilidade, melhoria do sistema mecânico (implementação do sistema de obturação cada vez mais rápido) e ótico (criação de objetivas mais luminosas), criando então o código de linguagem necessário para paralisar o movimento. Mudanças como esta produzem verdadeiras revoluções na expressividade – basta ver como foi a cobertura de guerra realizada com o colódio úmido por Roger Fenton, Mathew Brady e Alexander Gardner, e

depois com a película de 35mm por Robert Capa.

Arlindo Machado, visionário pesquisador de longa data no campo da imagem, discute o conceito de fotografia expandida há bastante tempo. A partir das ideias originais da Müller-Pohle (1985), Machado (1984, 2000) aprofundou a noção do entendimento semiótico da imagem fotográfica na condição de símbolo, o que entre tantas vantagens, destituiu definitivamente a condição de dependência da realidade e do estatuto do “momento decisivo” para uma condição mais aberta, rica e criativa da imagem, no sentido de que torna mais aceito a concepção de manipulação.

Se, pelo lado da técnica, a fotografia digital expandida pode ser entendida a partir das novas possibilidades de produzir imagens que a mudança no formato de captura do analógico para o digital possibilitou, pelo lado da teoria, essa mudança descortina um campo inesgotável de produção, pois liberto do mundo material a ficção pode se tornar o signo predominante da fotografia no presente.

Com a câmara digital e o *software* de processamento tomando rapidamente o lugar das tradicionais técnicas fotográficas, podemos dizer que a fotografia vive um momento de expansão, tanto no que diz respeito ao incremento de suas possibilidades expressivas, como no que diz respeito às mudanças em sua conceitualização teórica. (MACHADO, 2000).

Um das concepções mais importantes da fotografia digital expandida é que, ao assumir a manipulação obrigatória dos dados, elimina-se a dicotomia criada no início do século XX entre a fotografia direta e a fotografia manipulada dos pictorialistas. Essa divisão legou à fotografia uma ilusão de pureza de representação de onde

surge a motivação *bressoniana* do momento decisivo. A fotografia direta estipula que o fotógrafo deve limitar sua ação expressiva ao código puro do equipamento, ou seja, utilizar apenas os recursos originários do processo fotográfico, para fins de obter a objetividade da representação. Com o passar do tempo, a manipulação passou da significação de intervir manualmente, como propunham os pictorialistas, para um significado relativo à enganação.

É claro que o purismo fotográfico é mais uma condição discursiva do que uma prática. O manifesto de 1965 de Otto Steinert sobre as possibilidades de criação fotográfica demonstra que a fotografia é sempre um processo resultante de uma larga cadeia de decisões. No entanto, na medida em que ocorreu a automatização da fotografia e os fotógrafos se limitaram à operação burocrática do aparelho, as decisões foram se eclipsando no automatismo e nas limitações de procedimentos que padronizaram industrialmente muitas etapas do processo.

Contudo, a força com que emerge e se esparrama a condição ficcional da fotografia digital expandida traz um contributo permanente para o campo fotográfico, ao ponto de hoje contaminar todos os gêneros. Compreender a produção fotográfica em sua totalidade como ficção não é dizer que toda a fotografia é uma invenção fantasiosa ou que esta delimita-se como gênero exclusivamente artístico. É antes amarrar o relato do mundo que tal fotografia produz a quem fotografa e a uma intenção discursiva. A ficção como condição para a fotografia não pretende isentá-la de suas responsabilidades testemunhais ou de denúncia, ao contrário, liberta o relato visual das condições limitadoras do que é verificável materialmente. Nesse jogo, verdade e falsificação ocupam o mesmo

plano de possibilidades e tornam visível a tensão e a complexidade dessa problemática. Assumir esta posição é acender uma luz neon no escuro, piscando a seguinte mensagem: não há garantias na imagem.

Aceitar a ficção é reconhecer um nível de complexidade das coisas que autorizam o uso de recursos narrativos para construir uma imagem-síntese, diferente do momento decisivo que aguarda passivamente o mundo se revelar, aposta sua legitimidade no mecanismo instintivo humano e que nos faz considerar verdadeiro, sem maior juízo de análise, o relato da visão.

---

## Referências

---

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos, 2002.

ENTLER, Ronaldo. Entre olhares diretos e pensamentos obtusos. In: FATORELLI, Antonio, CARVALHO, Victa de, PIMENTEL, Leandro (org.). **Fotografia contemporânea: desafios e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016. p. 65-75.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FONTCUBERTA, Joan. **Estética fotográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 2001.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Lisboa: Jose Olympio, 1998.

MACHADO, Arlindo. **A fotografia como expressão do conceito**. Studium, Campinas, n. 2, p. 5-23, 2000. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>. Acesso em: 15 nov. 2015.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MANOVICH, Lev. Estudos do software. In: PERISSINOTTO, Paula; BARRETO, Ricardo. **Teoria digital: dez anos do FILE** - Festival Internacional de Linguagem Eletrônica. São Paulo: Imprensa Oficial. p. 182-194, 2008. Disponível em: <https://file.org.br/book/digital-theory-10-years-of-electronic-language-international-festival/?lang=pt>. Acesso em: 18 jul. 2018.

MANOVICH, Lev. **Softwares takes command**. New York: Bloomsbury, 2013.

MÜLLER-POHLE Andreas. **Information strategies**. European Photography 21, Bonn, West Germany, v. 6, n. 1, jan./mar. 1985.

SICARD, Monique. **A fábrica do olhar: imagens de ciência e aparelhos de visão (Século XV-XX)**. Lisboa: Edições 70, 2006.