

RESUMO

Com a meteórica ascensão da tecnologia, é inegável a soberania com a qual a fotografia digital se impôs no cotidiano. Qualquer indivíduo com um dispositivo móvel é capaz não só de captar, guardar e transmitir instantaneamente uma imagem, mas de produzir facilmente (e como poucos do passado puderam) legítimas obras de arte. Entretanto, mesmo com a disponibilidade de câmeras de altíssima definição e laboratórios equipados com os mais avançados recursos de reprodução gráfica, ainda existe um pequeno grupo de artistas espalhados pelo mundo, inclusive no Brasil, que andam na contramão da tecnologia e fazem disso seu principal meio de expressão criativa. O objetivo deste artigo é oferecer uma abordagem histórica e crítica sobre as motivações que levam esses artistas a recusarem tais comodidades tecnológicas para se dedicarem à *Fotografia Alternativa* — termo genérico que abrange a retomada dos processos fotográficos históricos, já ultrapassados comercialmente.

Palavras-chave: Fotografia expandida, neopictorialismo, arte contemporânea, cultura visual, impressão fine art.

ALTERNATIVE PHOTOGRAPHY: the resumption of the historical photographic processes in the digital image era

ABSTRACT

With the meteoric rise of technology, the sovereignty with which digital photography has imposed itself on everyday life is undeniable. Any individual with a mobile device is capable of not only capturing, saving, and instantly transmitting an image, but also easily producing (and as few in the past have been able to do) legitimate works of art. However, even with the availability of very high-definition cameras and laboratories equipped with the most advanced graphic reproduction resources, there is still a small group of artists spread around the world, including in Brazil, who go against the grain of technology and make this their main medium of creative expression. The objective of this article is to offer a historical and critical approach to the motivations that lead these artists to refuse such technological amenities to dedicate themselves to *Alternative Photography* — a generic term that covers the resumption of historical photographic processes, which are already commercially outdated.

Keywords: Expanded Photography, neo pictorialism, contemporary art, visual culture, fine art printing.

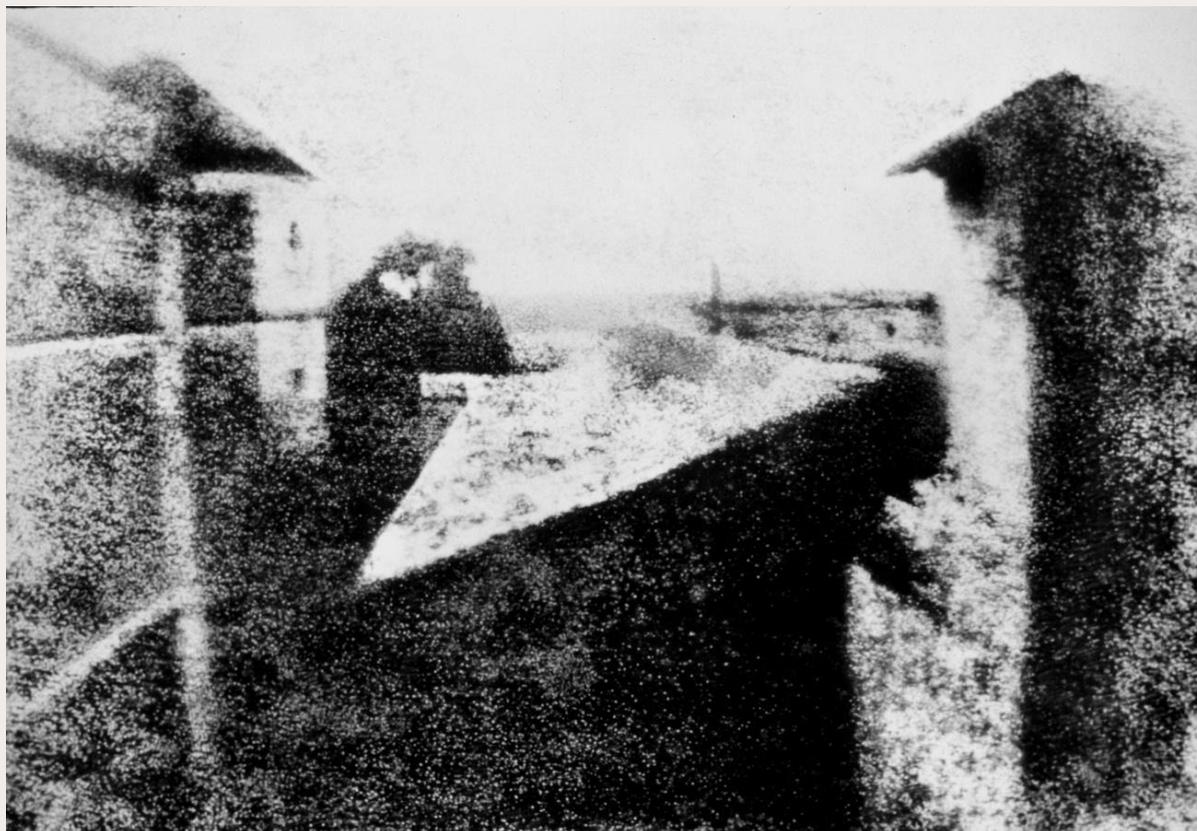
¹ Artista visual e designer. Mestrando em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGD - EBA/UFRJ), bacharel em Gravura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, pós-graduado em História da Arte pela Universidade Estácio de Sá e técnico em Publicidade com ênfase em Direção de Arte pela Escola Técnica de Comunicação. Atua desde 1998 nas áreas de Design Gráfico e Web Design. Nas Artes Visuais, dedica-se, desde 2006, à pesquisa teórico-prática sobre Fotografia Expandida e processos fotográficos históricos. Portfólio: <https://rafaelfrota.com>.

FOTOGRAFIA ALTERNATIVA: o resgate dos processos fotográficos históricos na era da imagem digital**A FOTOGRAFIA ALTERNATIVA E OS PROCESSOS FOTOGRÁFICOS HISTÓRICOS**

Embora ainda não haja consenso sobre o assunto, de acordo com Giorgi (2017), o nome *Fotografia Alternativa*² é um termo genérico usado para abrigar todos os processos fotográficos artesanais que foram desenvolvidos entre o século XIX e início do XX, bem como o objeto físico resultante deles. A expressão *alternativa* parte do pressuposto de que esses processos não possuem mais nenhuma aplicação comercial nos dias de hoje, integrando-se com mais propriedade ao campo experimental. Brächer (2016) evidencia que uma das principais características da Fotografia Alternativa é a singularidade do resultado. Por seu caráter artesanal, cada imagem impressa é única e guarda inúmeras particularidades resultantes das mãos do artista, distinguindo-a de todos os tipos de reprodução mecânica disponíveis atualmente.

A Fotografia Alternativa nos remete aos primórdios da própria tecnologia fotográfica, mais especificamente às experiências do inventor francês Joseph Nicéphore Niépce. Em busca de fabricar matrizes de impressão que independessem de sua pouca habilidade com o desenho, Niépce dá origem, em 1826, à primeira imagem fotográfica fixa da história, *Point de vue du Gras*, criada a partir de uma placa de estanho coberta de betume da Judeia e exposta ao sol em uma câmara escura. A esse processo foi dado o nome de *heliogravure*, que significa *gravação pelo sol* (Nakano e Gimenes, 2018).

Imagem 01 – *Point de vue du Gras* (1826), por Joseph Nicéphore Niépce. Heliogravura.



Fonte: <https://bit.ly/3wEQmMh>.

Em 1829, Niépce se associa ao artista Louis Jacques Mandé Daguerre, que se mostrava interessado em contribuir para o aprimoramento dessa descoberta. Contudo, Niépce morre em 1833 sem que a dupla

² Outras terminologias, como *artesanal*, *analógica*, *tradicional* e *química*, também são usadas entre os artistas da área. Entretanto, *Fotografia Alternativa* continua sendo a mais usada.

tivesse feito grandes avanços. Somente em 1837 que Daguerre descobriria que uma placa revestida com prata quimicamente tratada poderia ser processada com vapores de mercúrio e fixada em solução salina, revelando uma nítida e única imagem em positivo. A invenção, batizada de *daguerreotipia*, foi anunciada por François Arago na Academia Francesa de Ciências em 1839, surpreendendo o mundo com a sua capacidade de reprodução da realidade. Entretanto, ela ainda apresentava algumas limitações: era um processo caro, portanto, pouco acessível ao grande público; o tempo de exposição era grande, obrigando o fotografado a manter-se imóvel durante vários minutos; e o resultado era único, não havendo possibilidade de reprodução.

Imagem 02 – *Nature morte avec bas-relief d'après J. Goujon* (1837), por Louis Jacques Mandé Daguerre. Daguerreótipo.



Fonte: <https://bit.ly/3vaauW2>.

As limitações da daguerreotipia viriam a ser superadas por uma nova e revolucionária invenção: a *calotipia*. Patenteada em 1841 pelo escritor e cientista inglês William Henry Fox-Talbot, foi o primeiro sistema fotográfico negativo/positivo bem-sucedido da história. Utilizava-se uma *camara obscura* para expor à luz um papel sensibilizado com nitrato de prata e ácido gálico, sendo então fixado em uma solução de hipossulfito de sódio, dando origem a um negativo. Este, portanto, servia de matriz para criação de uma cópia positiva em outro papel igualmente sensibilizado (Crawford, 1979). Essa característica de reprodutibilidade deu início à primeira onda de popularização da fotografia (Giorgi, 2017). É por meio desse processo que Talbot lança, entre 1844 e 1846, *The Pencil of Nature*, o primeiro livro ilustrado com fotografias a ser publicado comercialmente (Giorgi, 2019).

Imagem 03 – *A Fruit Piece* (1844), por William Henry Fox-Talbot. Calotipia que compõe o livro *The Pencil of the Nature*.



Fonte: <https://bit.ly/3lqJSmR>.

Em 1842, o matemático e astrônomo inglês John Frederick William Herschel apresenta um novo método de reprodução fotográfica: a *cianotipia*. Por ser fácil, rápida e com grandes chances de sucesso logo na primeira experiência, é frequentemente a porta de entrada para a Fotografia Alternativa. É um processo que explora as propriedades fotossensíveis da combinação entre dois sais de ferro: ferricianeto de potássio e citrato de ferro amoniacal. Mesmo sendo barata, tinha como grande desvantagem à época o fato de a imagem final ser sempre azul, o que levou a uma certa rejeição. Para o fotógrafo inglês Peter Henry Emerson (1890, p. 196), “apenas um vândalo imprimiria uma paisagem em vermelho ou em cianotipia”. No entanto, foi nessa técnica que a botânica inglesa Anna Atkins, amiga de Herschel e Talbot, lançou em 1843 o primeiro livro impresso por processo fotográfico que se tem conhecimento — *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*.

Imagem 04 – *Cystoseira foeniculacea* (1843), por Anna Atkins. Cianotipia que compõe o livro *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*.



Fonte: <https://bit.ly/3v1WMVf>

Herschel também foi o inventor de outras técnicas, como o *marrom Van Dyke* e a *antotipia* (ou *fitotipia*). Entretanto, de acordo com Nakano e Gimenes (2018), a calotipia continuou sendo o principal processo fotográfico de sua época. Sua soberania só seria desbancada, em 1850, pela criação do francês Louis Désiré Blanquart-Evrard: o *papel albuminado*. Esse processo utilizava clara de ovo (albúmen) como emulsificante dos sais de prata, impedindo que eles impregnassem as fibras do papel. Sua atuação em conjunto com o a *placa úmida de colódio*, inventada em 1851 pelo escultor inglês Frederick Scott Archer, possibilitou reproduções muito mais nítidas, colocando um fim na era do daguerreótipo e da calotipia.

Imagem 05 – *I wait* (1872), por Julia Margaret Cameron. Impressão em papel albuminado.



Fonte: <https://bit.ly/3T6gebB>.

Mesmo com a cópia fotográfica tendo chegado a patamares sem precedentes, experimentos continuaram a ser desenvolvidos na busca por métodos que fossem satisfatórios tanto química como artisticamente. Um exemplo disso foi a invenção, em meados do século XIX, da goma *bicromatada*, considerada por Monforte (1997, p. 119) como “um divisor de águas entre aquilo que é fotografia e aquilo que pode ser chamado de arte fotográfica”.

Imagem 06 – *Struggle* (1903), por Robert Demachy. Goma bicromatada.

Fonte: <https://bit.ly/4ajQI9R>.

Existem inúmeros processos fotográficos históricos, e cada um deles abre portas para um universo que ultrapassa o escopo deste artigo. No entanto, ao explorarmos a Fotografia Alternativa, mergulhamos em um rico panorama que nos convida a pensar não apenas a respeito da evolução técnica e tecnológica da fotografia, mas também do longo e tortuoso caminho que ela trilhou até ser legitimada como arte.

FOTOGRAFIA COMO ARTE

De acordo com Oliveira e Hoffmann (2015), a fotografia nasceu profissional e se tornou industrial. O início desse percurso deu-se com o advento das *chapas secas de gelatina*, por Richard Leach Maddox em 1871. Além de acabarem com as inconveniências do colódio úmido — não demandavam revelação imediata e o tempo de exposição chegava a frações de segundo —, podiam ser compradas já prontas para uso. Isso permitiu que empresas como a pioneira *Liverpool Dry Plate Company* levassem o processo a nível industrial (Hannavy, 2013).

Todavia, a verdadeira democratização da fotografia aconteceria graças a duas invenções de George Eastman, fundador da *Eastman Dry Plate and Film Company* (posteriormente *Eastman Kodak Company*): o *negativo flexível de celuloide transparente*, de 1884, e a *Kodak Nº.1*, de 1888, considerada a primeira câmera popular da história. Com o slogan *you press the button, we do the rest* e preço de \$25,00, a Kodak Nº.1 já vinha carregada com um rolo de filme de 100 poses e não dependia de qualquer habilidade especial no manuseio. Após o uso, o filme era revelado pela própria Kodak, e a câmera recarregada com um novo filme — tudo pelo preço de \$10,00 (Hall e Hall, 2006). O laborioso processo de se fazer uma fotografia, antes limitado aos profissionais, agora era possível com o simples toque de um botão.

Críticas às consequências dessa industrialização foram levantadas por diversos pensadores. Benjamin (1985a) concluiu que a obra de arte perdera aquilo que ele chamou de *aura*, relegando-se a uma existência meramente serial. Esse “modo de ser aurático da obra de arte” (p. 171) seria composto por dois elementos que supostamente inexisteriam no processo de reprodução: a *autenticidade* e a *unicidade*. Para o autor, a reprodutibilidade técnica negou às mãos a responsabilidade artística, e mesmo na cópia mais perfeita ainda falta sua existência única, o “aqui e agora da obra de arte” (p. 167).

Para Crawford (1979), o conceito de que a participação humana no processo fotográfico é ínfima, um simples automatismo impessoal, foi a principal barreira para que as futuras gerações aceitassem a fotografia como obra de arte. Surgem, então, no final do século XIX, movimentos de contestação a esse caráter tecnicista e ao comércio desenfreado que se desenvolveu ao redor da fotografia. O principal deles foi o *pictorialismo*, que teve início na França a partir da década de 1890 e tinha como objetivo “elevator a fotografia ao mesmo nível de prestígio da pintura, de fazer com que ela seja reconhecida como uma entre as belas-artes” (Rouillé, 2009, p. 254–255).

Entretanto, o caminho para o reconhecimento da fotografia como legítima expressão de arte foi repleto de obstáculos. Um exemplo disso é o texto *O público moderno e a fotografia*, de Charles Baudelaire, no qual faz referência ao Salão Francês de Belas-Artes de 1859. Como pode ser visto no trecho a seguir, o poeta toma a fotografia como um sintoma da decadência da arte de seu tempo:

A partir desse momento, a sociedade imunda se lança, como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário se apodera de todos esses novos adoradores do sol. Estranhas aberrações se produzem. Associando e reunindo homens desajeitados e mulheres desavergonhadas, afetados como os açougueiros e as lavadeiras no carnaval, pedindo a seus heróis que continuem a fazer suas caretas de circunstância pelo tempo necessário à tomada, eles se lisonjeiam de oferecer cenas, trágicas e graciosas, da história antiga. (Baudelaire, 1859, *apud* Entler, 2007, p. 12)

Felizmente, como bem observa Gombrich (1999), essa exaustiva divergência a respeito da legitimação artística da fotografia encontra-se hoje superada. Fotógrafos contemporâneos gozam do mesmo prestígio que qualquer pintor vivo, e a expressão *fotográfico*, antes tomada como insulto no meio artístico, foi amplamente explorada por correntes como o hiper-realismo e a pop art. Boa parte dessa legitimação pode ser atribuída aos movimentos de subversão da própria linguagem fotográfica, que recebem nomes como *fotografia expandida*, *fotografia plástica*, *neopictorialismo*, *fotografia contaminada*, *fotografia híbrida*, entre outros.

Para Baqué (2003), esse tipo de produção fotográfica não faz parte de uma história supostamente pura e autônoma do meio, mas atravessa as artes plásticas na busca pela hibridização e pelo desaparecimento das separações entre os diferentes campos de produção da imagem. Rouillé (2009), por sua vez, afirma tratar-se de uma espécie de *pictorialismo contemporâneo*, que promove o resgate dos processos fotográficos

históricos como parte de um culto ao original, restabelecendo conexões com um estado artesanal da fotografia na tentativa de resistir à aceleração e à desmaterialização.

Todavia, um evento traria um novo paradigma na relação entre fotografia e arte: a revolução digital. Se graças à tecnologia nunca foi tão fácil captar, manipular e imprimir uma imagem, como fugir dessa banalização para criar algo verdadeiramente original e relevante?

FOTOGRAFIA ALTERNATIVA NA ERA DIGITAL

Como observa Fontcuberta (2012), a tecnologia digital proporciona calamidade para uns e libertação para outros. Muitos foram os aspectos positivos que a fotografia digital trouxe para a sociedade; dentre eles, a expansão da cultura visual merece papel de destaque. Até bem pouco tempo, o ato de fotografar dependia de várias limitações, tanto de recursos da câmera quanto do número de poses do rolo de filme.

O advento da fotografia digital, principalmente sua integração aos dispositivos móveis, permitiu ao grande público não só guardar suas recordações de forma quase ilimitada, mas também incentivou a busca por novas experiências estéticas. O medo do erro já não é mais um impeditivo, uma vez que a imagem pode ser apagada e refeita quantas vezes forem necessárias. Isso levou a sociedade como um todo a fotografar mais e, por consequência, relativamente melhor.

Por outro lado, a tecnologia empobreceu a experiência humana. A fotografia não é mais um objeto físico, mas um conjunto de dados interpretados por um dispositivo eletrônico e só existe até o próximo arrastar de dedo. À câmera é delegado o poder de focar, fotometrar e decidir quando capturar a imagem — tudo a despeito do operador, que já não precisa nem sequer ter o trabalho de apertar um único botão. Essa facilidade, em conjunto com as redes sociais, deu origem à era do *fotografo, logo existo* (Fontcuberta, 2012): o homem passou a viver em função da imagem, esquecendo-se que a função da imagem é servi-lo (Flusser, 2002).

A dimensão filosófica deu lugar a uma corrida tecnológica e tecnicista. Criam-se câmeras com mais recursos, objetivas mais claras, sensores com mais *megapixels* e *softwares* capazes de extirpar a menor das imperfeições. Curiosamente, isso remete às origens da própria fotografia — mais precisamente ao daguerreótipo:

As pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele produzidas. A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos. (Dauthendey *apud* Benjamin, 1985b, p. 95)

Sendo assim, a retomada dos processos históricos em plena era da imagem digital justifica-se por oferecer um contraponto a toda essa superficialidade, fazendo com que o fotógrafo deixe de ser “um mero agente captador de imagens, ou um mero impressor, para assumir o papel de qualificador da imagem” (Monforte, 1997, p. 119). Em comparação com as tecnologias atuais, as limitações da Fotografia Alternativa exigem do autor um esforço em direção àquilo que o artista Gustave Le Gray (1852) deu o nome de *teoria dos sacrifícios*: “A beleza artística de uma prova fotográfica consiste quase sempre no sacrifício de certos detalhes, de modo a produzir um efeito que às vezes vai ao sublime da arte” (p. 1-2).

Imagem 07 – *Marella* (2013), por Rafael Frota. Temperaprint (ovo e pigmento).



Fonte: Autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da necessidade de se fomentar o debate sobre as diversas manifestações da fotografia na contemporaneidade, este artigo discorreu a respeito da Fotografia Alternativa e seus principais processos, evidenciando sua relevância em uma época marcada pela ubiquidade da imagem digital. O resgate das técnicas fotográficas antigas não apenas conserva um segmento crucial da história, mas também incentiva a artesanidade e a experiência sensível como parte de uma reconexão do autor com a sua obra.

Transcendendo a mera reprodução da realidade, a Fotografia Alternativa emerge como expressão estética. Ela nos instiga a desafiar paradigmas e explorar novos horizontes criativos. Por meio dela, o fotógrafo pode mergulhar em processos mais intimistas e reflexivos, que valorizam a experimentação e a imperfeição como forma de se obter resultados mais surpreendentes e significativos.

Ao se contrapor aos padrões estéticos e técnicos estabelecidos pela fotografia digital, a Fotografia Alternativa resgata a importância do tempo, da paciência e do cuidado no processo de criação. Ela nos convida a desacelerar e apreciar cada passo do processo fotográfico e a reconhecer a singularidade de cada imagem produzida.

REFERÊNCIAS

BAQUÉ, D. **La Fotografía plástica**: un arte paradójico. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura***. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

BENJAMIN, W. Pequena História da Fotografia. *In: **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura***. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

BRÄCHER, A. O Espírito dos Sais: Luiz Eduardo Robinson Achutti e seu trabalho artístico com processos fotográficos alternativos. **Revista Gama, Estudos Artísticos**, Lisboa, v. 4, n. 7, p. 96–103, jun. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/4a5KBoS>. Acesso em: 6 mar. 2024.

CRAWFORD, W. **The keepers of light**: a history and working guide to early photographic processes. New York: Morgan & Morgan, 1979.

EMERSON, P. H. **Naturalistic Photography for Students of the Art**. 2. ed. London: S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1890. Disponível em: <https://bit.ly/3V81MSX>. Acesso em: 6 mar. 2024.

ENTLER, R. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. **FACOM**, São Paulo, n. 17, p. 4–14, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3uYECns>. Acesso em: 6 mar. 2024.

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

FONTCUBERTA, J. **A câmera de Pandora**. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

GIORGI, F. **Manual de Cianotipia e Papel Salgado**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2017.

GIORGI, F. Nota do Tradutor. *In: FOX-TALBOT, William. **O Lápis da Natureza***. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2019.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HALL, D.; HALL, S. G. **American icons**: an encyclopedia of the people, places, and things that have shaped our culture. Connecticut: Greenwood Press, 2006.

HANNAVY, J. **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. New York; London: Routledge, 2013.

LE GRAY, G. **Photographie**: Traité nouveau des procédés et manipulations sur papier et sur verre. Paris: Lerebours et Secretan, 1852. Disponível em: <https://bit.ly/MM8R>. Acesso em: 6 mar. 2024.

MONFORTE, L. G. **Fotografia Pensante**. São Paulo: Senac, 1997.

NAKANO, R.; GIMENES, A. **Fotografia do Séc. XIX**: Ambrotipia & Ferrotipia. 2. ed. São Paulo: Diafragma 8, 2018.

OLIVEIRA, M. de; HOFFMANN, M. L. A fotografia na era da incompetência técnica. **Revista FAMECOS**, Rio Grande do Sul, v. 22, n. 4, p. 86–103, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/438KXJA>. Acesso em: 6 mar. 2024.

ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre o documento e a arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.