

# **Fotografia Bruta**

## **Outsider photography**

NIKOLETA KERINSKA (TRADUÇÃO)

Université Polytechnique Hauts-de-France, LARSH - Département DeScripto, Valenciennes, França

NICOLAS DEVIGNE

Université Polytechnique Hauts-de-France, LARSH - Département DeScripto, Valenciennes, França

### **RESUMO**

Este texto apresenta a exposição Fotografia Bruta, realizada pelos alunos de Artes Plásticas da Universidade Politécnica Hauts-de-France, sob a direção de Nicolas Devigne. Parte das obras foi apresentada na III Bienal de Fotografia de Senigallia (Itália) em 2023. Dois anos depois, uma segunda exposição foi realizada no Museu Universitário de Arte – Muna, Universidade de Uberlândia, Brasil, em abril-maio de 2025.

### **PALAVRAS-CHAVE**

História da fotografia, fotografia vernacular, fotografia bruta, artes plásticas, exposição, mestrado em estudos curatoriais.

### **ABSTRACT**

This text presents the Photo Brute exhibition, created by fine arts students at the Université Polytechnique Hauts-de-France, under the direction of Nicolas Devigne. Some of the works were presented at the III Biennale della Fotografia di Senigallia (Italy) in 2023. Two years later, a second exhibition was held at the University Art Museum – Muna, University of Uberlândia, Brazil, in April-May 2025.

### **KEYWORDS**

History of photography, vernacular photography, outsider photography, visual arts, exhibition, master's degree in curatorial studies.



Figura 1. Lyu Jinming, Sociedades secretas, transfer fotográfico sobre algodão e pérolas, 2023.



Figura 2. Rubens Corneille, Serie : Fotografias brutas, colagens fotográficas, 24X30, 2023.

A fotografia é uma técnica que captura algo para oferecê-lo ao olhar; um meio de expressão que cria a ilusão de uma “pseudo-presença” (Sontag, 2000, p.30)<sup>1</sup>. O visível leva ao legível, não podemos deixar de decifrar o fotográfico que, de qualquer

---

<sup>1</sup> Susan Sontag, Sur la photographie, Paris, Le Seuil, 1979, rééd. Christian Bourgois éditeur, 2000, p. 30.

forma, cria uma imagem. Uma fotografia sempre tem uma identidade, sempre se apegando a um estilo, sempre é ‘aprendida’ pela estética, como poderia ser *bruta*?

É claro que, depois de Marcel Duchamp, não podemos esquecer que “é o observador que faz o quadro”, que fazemos de toda fotografia um objeto de transferência. Voltemos às origens.

Desde o seu nascimento, a fotografia foi qualificada de brutal, criticada por sua exatidão, sua retidão, sua frieza excessiva; o daguerreótipo era brutal por excesso de franqueza. “Comparada à arte, afirmava Henri Delaborde (1856, p. 617), a fotografia [...] parece insuficiente, até mesmo depravada, uma vez que não sabe produzir, em vez de uma imagem da verdade, ela é a efígie bruta da realidade”<sup>2</sup>; reproduzir tão perfeitamente as coisas, a natureza, é estar desprovido de qualquer ambição artística, isto é, nada mais nada menos do que plágio.

É certo que as imagens primitivas são por vezes brutais, rudimentares, mas são sinceras, mesmo sendo necessário encarar o assunto sob outro ângulo.

A fotografia é um ponto de vista e a visão bruta seria aquela que recusa qualquer forma de literatura, romance, ficção, mistificação: uma visão objetiva do assunto, uma realidade brutalmente direta, neutra, tratada sem complacência, cientificamente, com perfeita transparência.

Algumas fotografias documentais parecem desprovidas de emoção e, como tal, podem ser percebidas como uma arte minimalista. Paradoxalmente, sua austeridade brutal lhes confere uma certa beleza. Essa afirmação subjetiva impõe outro ponto de vista: além das imagens jurídicas ou das cabines fotográficas, como compreender o caráter bruto de uma radiografia, ou das imagens captadas por câmeras de vigilância? As imagens sem olhar, ou pelo menos sem emoção, que essas máquinas nos fornecem esclarecem em parte o assunto.

Com o digital substituindo o analógico, a fotografia bruta nos leva de volta à realidade primária que é o corpo da imagem. Deixemos de lado essa matéria-prima que é o negativo, a impressão mínima que constitui a folha de contato, bem como todas as operações noturnas realizadas no laboratório. O fato que hoje em dia o computador é usado no tratamento da imagem pouco importa; por mais virtual que

---

2 Henri Delaborde, «La photographie et la gravure », Revue des deux mondes, 1er avril 1856, p. 617.

seja, a fotografia pode ser considerada um material bruto a partir do momento em que ela conserva seus defeitos. Todo retoque, toda transformação para melhorá-la, a fazem perder este status.

Como bem resume Alexandre Dumas Filho: “O amor é a física, o casamento é a química”. Ou ainda, segundo Hippolyte Taine, “a gente se estuda três semanas, se ama três meses, discute três anos, se tolera trinta anos e os filhos recomeçam”.

A fotografia é uma amostra, um corte tão brutal quanto definitivo no tempo. Como uma imagem não é eternamente fixa, a fotografia é menos uma múmia do que um morto-vivo. Ela nos mostra um mundo, o seu, e o seu corpo químico designa sua natureza evolutiva: uma matéria que se altera com o tempo.

Por mais que tentemos retardar o inevitável processo de degradação, ele continua irremediavelmente: do “foi” da fotografia, passamos para o “é”, e então pensamos para o “será”.

Paralelamente, para alguns artistas plásticos, a fotografia é uma ilusão, um *trompe-l'œil*, que mais cega do que ilumina, colocando-os brutalmente nos antípodas das sutilezas próprias do meio fotográfico. Com a absoluta inutilidade das nuances de cinza, sua produção se impõe como uma interpretação plana da realidade. Uso literal da ferramenta reprodutora: *scanner*, impressora, fotocopiadora. A brutalidade do fac-símile desenvolve-se no plano técnico por meio da série ou da imagem fragmentada e recomposta. Olhamos para a obra, percebemo-la como uma imagem pobre; se fosse música, a canção seria em *playback*.

No entanto, o ato bruto que se revela através de fotos imediatas, espontâneas e, a priori, sem pretensões, traduz menos convicções estéticas do que angústias existenciais, sendo essas obras, portanto, profundamente pessoais.

Lucas Abis abre o espaço autobiográfico, e o desenvolve como um diário íntimo, as imagens se sucedem e fazem história. Fotos comuns de obras mostram os diferentes estágios de preparação, avanço e conclusão da construção de uma casa. Cimento, tijolos, uma parede, volumes e perspectivas... Restauração, renovação, tudo isso é bastante comum, a fotografia enquadra e detalha as diferentes etapas dos trabalhos que preenchem as lacunas do esquecimento, estendendo sobre elas a sombra do trabalho que está por vir. Arquivamento bruto, tão anedótico quanto repetitivo. Não se aprende muito, “a não ser que a biografia excede a cronologia bruta,



a não ser que uma vida, fielmente transcrita pelo próprio sujeito, já é uma seleção, uma construção”<sup>3</sup> (Kaenel, 2005, p. 176). Lucas age como um arqueólogo, uma vez reunidas em uma espécie de labirinto estruturado por perspectivas, suas imagens, brutas, são elementos estruturantes, provas de que a prática leva à teoria, de que a arte resulta de uma pesquisa perpétua no elementar e no modulável.

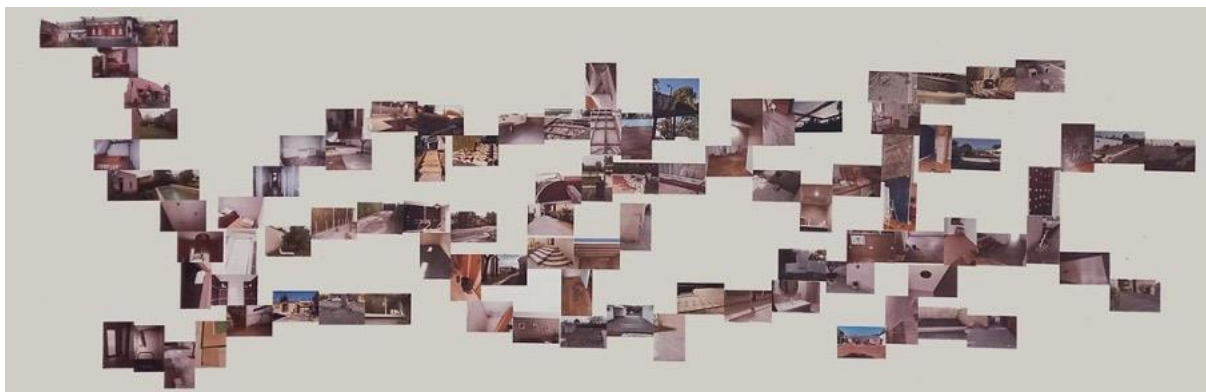


Figura 3. Lucas Abis, *Puzzel*, instalação fotográfica, dimensão variável, 2023.

Às vezes, o corpo, fonte de experiências e expressões, é dominado por afetos e impulsos que colocamos em cena. Sonhos, obsessões, pulsões, o que não podemos expressar em palavras, colocamos em imagens, dramatizamos. Assumindo sua artificialidade, as reproduções fotográficas conservam uma realidade material que nos lembra que tudo isso não passa de subjetividade e ficção.

“Mostre suas fotos a alguém; ele imediatamente mostrará as dele”<sup>4</sup>, dizia Roland Barthes (1980, p. 16). Só que hoje nossas imagens estão na ponta dos dedos, na palma da mão, disponíveis permanentemente no celular. A memória, a identidade familiar, agora se constroem online, virtualmente, sem a sacralização do suporte em papel. Viva a difusão exponencial. Exceto que o álbum-tela continua sujeito à eletricidade e ao princípio da obsolescência programada, podendo se volatilizar a qualquer momento, o que, ao mesmo tempo em que levanta a questão do destino dessa memória visual, suscita sua recuperação.

Aqui, devemos conjugar a recuperação no plural e distinguir aqueles que se expressam através das novas tecnologias e aqueles em que trabalham com

---

3 Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré.* - 2e édition. Genève, Droz, 2005, p. 176.

4 Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980, p. 16.

processos mais clássicos. Todas são recuperações de imagens, antigas ou contemporâneas, analógicas ou digitais, fotográficas ou cinematográficas.

Mas, uma vez que o virtual substitui o real, como ele pode conferir à imagem um caráter bruto?

Salomé Alary usa diariamente sua câmera de celular para gravar filmes. Partindo do princípio de que a câmera é a protagonista de seus filmes, os momentos de intimidade que ela grava constituem um espaço autobiográfico. Como esse acervo de imagens digitais ocupa toda a memória de seu celular, ela precisa constantemente brincar com ele, transferir ou simplesmente sacrificar, fazendo uma limpeza em suas experiências vividas.



Figura 4. Salomé Alary, Glitch, vídeo, 2023.

“Fazer espaço”, Jean-Luc Douin estima que cerca de 75% dos filmes mudos foram destruídos com a chegada do cinema falado (1929). O fenômeno não é, portanto, novo; a necessidade de espaço livre, de ar fresco, nos traz de volta brutalmente à realidade: colecionar é escolher, classificar, organizar; compor é escolher e, conseqüentemente, excluir.

Artista plástica, Salomé está ciente de que integrar narrativas visuais de si mesma em instalações cinematográficas é uma abordagem bastante comum na criação contemporânea, então ela parte do princípio de que, na falta de cultivar o

íntimo, de reinventar as subjetividades, é melhor afastar a ilusão e escolher a literalidade.

As 22 telas que compõem seu dispositivo digital reúnem fragmentos de vídeo tão breves quanto banais: pentear o cabelo, beber um chá ou uma cerveja, fumar, jogar bilhar, comer uma fatia de torta, acariciar um gato... Salomé parte do princípio de que o objeto filmado é menos importante do que a maneira como as aparências visuais são reproduzidas por seu meio. Privilegiar os efeitos de sentido em vez dos efeitos de presença; o real – se é que existe –, é o *Glitch*, o erro, o defeito, o parasita que se insinua no espaço-tempo fílmico e, ao mesmo tempo, na narração.

Seguindo a equação de Duchamp – arte é fazer, e fazer é sempre escolher<sup>5</sup> (Charbonnier, 1994, p.61) – ao selecionar o mais brutal na mais banal das realidades, Salomé faz do parasitismo e do heterogêneo, a base de seu discurso.

A memória, tão frágil quanto seletiva, é alterada pelo vídeo que a substitui. Sendo a memória ficção, passado adulterado, tanto vale brincar com ela, quanto vale instrumentalizá-la. Sendo a memória múltipla, cada um faz dela um quarto à parte, daí as múltiplas conversas sonoras que acompanham a projeção. Salomé conservou o som que acompanha cada falha. No início, essa agitação de diálogos, ruídos e ambientes adicionados incomoda, mas depois nos acostumamos.

“Quando um ruído te incomoda, ouça-o”, dizia John Cage, o que constitui um incômodo é, afinal, uma música: a ordem nasce da desordem.

Mas então, “tudo está em tudo”, pensaremos. É certo que o caráter bruto da fotografia é frequentemente iluminado pelo seu oposto. Partindo dessa constatação, em vez de expressar um sentimento de fracasso, partamos do princípio de que Fotografia Bruta leva a refletir sobre problemas plásticos.

o o o

Na era digital, alguns acreditam que este mundo precisa menos da fotografia do que da pintura. O teatro permanente representado pelas redes sociais é de uma rapidez brutal, com necessidades menos literárias do que jornalísticas, então por que não ir contra a corrente, dar vida aos seus sonhos e colocá-los em cena?

---

5 Georges Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Marseille, André Dimanche, 1994, p. 61.



Como observou Auguste Salzmann, “as fotografias são superiores aos contos. São fatos marcados por uma força bruta e convincente”<sup>6</sup> (*apud*. Naef, 1980, p.59). Essa força está presente na fotografia de família, meio de expressão que Pierre Bourdieu designou como uma “arte média”, uma estética popular a ser compreendida sob a ótica da cultura de massa.

Essas imagens abundam nas feiras de antiguidades. Algumas, por suas qualidades estéticas, atraem colecionadores, outras acabam no lixo. Condenadas à destruição, essas imagens precárias são recuperadas e coletadas pelo artista plástico, que as arquiva e explora. Sua acumulação forma um material particular para quem precisa se confrontar com a realidade da fotografia que, ao contrário da pintura ou da escultura, por exemplo, resulta de uma operação mecânica.

Essas imagens órfãs traduzem uma presença bruta das coisas, um *estar-lá*, a existência bruta do sujeito banal, e uma garantia da vida em toda a sua autenticidade. Às poses convencionais, ao domínio que caracteriza a fotografia profissional, opõe-se a verdade crua dos clichês amadores. Retratos individuais, de casais ou de grupos, atitudes espontâneas, naturais, banais, posturas estudadas, educadas, afetadas, esse vocabulário de formas dá origem a uma linguagem plástica multifacetada. Observação, experimentação, interpretação, apropriamo-nos das imagens. Apagamentos, retoques, sobreposições, recortes mais ou menos hábeis... Ora um jogo de criança, uma infância da arte expressiva, espontânea, brutal como um grafite, até mesmo tingida de mistério e magia, ora um jogo tão delicado quanto sutil.

Todos passam por isso, alguns modelos são despojados de seus retratos, estranhos a si mesmos, mascarados, desfigurados. Evoca-se a Teoria dos Espectros<sup>7</sup>: essas fotografias permanecem como impressões do real, mas têm a aura de relíquias às quais se dedicaria um culto profano.

---

6 Citado por Weston J. Naef, « Les débuts de l'art photographique en France », *Regards sur la photographie en France au XIXe siècle*, Paris, Berger-Levrault, 1980, p. 59.

7 Como relatou Félix Nadar, Balzac acreditava que “cada corpo na natureza é composto por uma série de espectros, em camadas infinitamente sobrepostas, foliáceas em películas infinitesimais [...]. E, naturalmente, [...] cada fotografia surpreendia, destacava e retinha, ao aplicá-la, uma das camadas do corpo objetado. A partir daí, para o referido corpo, e a cada operação renovada, perda evidente de um de seus espectros, ou seja, de uma parte de sua essência constitutiva. » Cf. Félix Nadar, « Quand j'étais photographe », em Nadar, *Dessins et écrits*, introdução, notas e comentários de Jean François Bory, 1994, p. 978.

Hesitamos entre a piedade e a misericórdia: essas pessoas estão mortas, restam-nos suas imagens, fragmentos de vidas que, uma vez retirados do lixo, sofreram estranhas manipulações. Emoções brutais, sentimentos confusos, num primeiro momento compartilhamos as lembranças e a dor da perda, imaginamos que isso possa acontecer com os retratos de nossos antepassados.

Seleção, observação, recuperação: entre essas imagens, afinal precárias, o desenhista, o pintor, o grafista, o informático identificaram certos detalhes e, por meio de pequenas ofensas, de brutalidades simbólicas, revelaram suas qualidades estéticas. Crueldade da ferramenta, com o pincel, a ponta ou a agulha, retocar, gravar, montar, costurar; atacar a superfície da imagem ou do seu negativo, superexpor, ampliar, tantos sacrifícios da imagem que podem, paradoxalmente, ser percebidos como sacrifícios fundadores.

Uma vez fora do círculo familiar, uma vez passadas do lixo para o ateliê do artista plástico, essas imagens podem reintegrar a história visual. Sua transferência para o espaço museológico permite que o público penetre no privado, e o espectador se questiona. Real/virtual, fotografia/pintura, relações bipolares... Dessa união pode nascer uma ideia em nossa mente, em nossos fantasmas, ou simplesmente nos questionar sobre a união bruta e opaca dessas matérias que se opõem.

Uma vez retocadas, manipuladas, certas fotografias compensam em abstração a perda de seu valor informativo. Essas manipulações lembram as de Brassaï que, com suas gravuras em placas fotográficas, pretendia “revelar a figura latente que jazia em cada imagem”, tornando a fotografia “a matéria-prima, o ponto de partida de mutações e transmutações que não tinham mais nada a ver com ela”<sup>8</sup> (Brassaï, 2000, p.69).

Passamos da relíquia para o quadro. Imagens queimadas, carbonizadas, foram salvas de um incêndio; são fatos brutos, provas, testemunhas mudas sobre as quais nada há a acrescentar. Do documento bruto, dessa “fetichização da realidade”, passamos para a imagem pintada, para o quadro. Em um exercício de escrita automática, a prática pictórica introduz uma estética da subtração.

---

8 Brassaï, Prefácio do portfolio Transmutations (1934/1967), citado in Brassaï-Picasso: conversations avec la lumière : [exposition], Paris, musée Picasso, 1er février - 1er mai 2000, Paris : Réunion des musées nationaux, 2000, p. 69.

Que, na imagem retocada, a ficção se misture com a realidade para fazer História é uma coisa, uma fotografia pode expressar um sentimento bruto, até selvagem: dar um soco na Mona Lisa, por exemplo.

Um gesto brutal, mas que tem valor simbólico: bater na Mona Lisa é, de certa forma, “matar o pai”, matar o mestre atacando sua imagem, uma transgressão necessária pois construtiva, que permite tornar-se a si mesmo. Poderíamos ver nesta fotografia uma mensagem anti-pictórica. Observando que seu estilo lembra certas obras do futurismo italiano, concluímos que ela se insere em nossa cultura visual de uma maneira, em suma, ilustrativa. Freud resumindo o complexo de Édipo ao associar ao desejo de matar o pai o desejo de casar-se com a mãe, a brutalidade do gesto dá origem a uma verdade mais elevada. O que pensar, de fato, dos recentes exemplos de hostilidade à arte e à cultura, expressos por ações tão diretas quanto brutais contra as obras de Vermeer, Goya, Van Gogh, Monet ou Warhol? “Matar o pai”, seja ele quem for, equivaleria a questionar sua autoridade e, ao fazê-lo, “salvar a mãe”, neste caso a Sociedade.

Mas que sociedade, afinal? Dado o tema, pensamos evidentemente no consumo de imagens, nessa sociedade do espetáculo que viu, sucessivamente, o cinema ser substituído pela televisão e a televisão pela Internet, essa vídeo-esfera onde, embora virtuais, as imagens têm peso<sup>9</sup> (Debray, 1992).

Sébastien Legrand pratica a cianotipia, um processo que, como o próprio nome indica, se caracteriza pela sua coloração azul. A imagem é obtida pelo contato de um negativo com um suporte fotossensível a sais de ferro. Utilizada durante muito tempo na indústria para a reprodução de plantas, desenhos industriais ou rendas, a cianotipia foi gradualmente abandonada, encontrando finalmente o seu caminho no campo da arte. Tingido de melancolia, o azul é menos adequado para retratos do que para paisagens; mas não importa, Sébastien nos apresenta retratos de jovens mulheres em busto, na maioria das vezes ao ar livre, na natureza ou em locais públicos. A princípio, ficamos confusos, pois essas imagens são fotomontagens. Em cada uma delas, um animal posa com a modelo: coruja, águia, peru, avestruz...

---

9 Ver Régis Debray, *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

Nenhuma indicação nos permite entender o que esses animais estão fazendo nas composições. Sob o olhar delas, o espectador atento não pode deixar de se questionar sobre o que une a série: 40 retratos de jovens mulheres mais ou menos sorridentes, com um olhar mais ou menos perturbador.



Figura 5. Sébastien Legrand, cianótipos, 2023.

São atrizes cujos rostos Sébastien capturou da primeira imagem de filmes pornográficos encontrados na Internet. Sem nudez, nada de obsceno ou indecente. Há animais que nos lembram a ligação entre pornografia e animalidade, mas isso continua sendo uma questão de olhar para rostos mais ou menos marcados.



Figura 6. Sébastien Legrand, instalação cianótipos, 2023.

Sébastien destaca a distância que separa o espectador das modelos. Se a fotografia inventou a pornografia, esta se tornou virtualmente livre, multiplicada na Internet, um espaço que, embora deva libertar o corpo e a subjetividade, não deixa de ser um espaço de servidão e ilusão. O corpo como mercadoria, a ficção neutralizada pelo efeito de realidade que constitui a primeira imagem do filme, aquela em que a

“figurante” se apresenta à câmera, uma imagem que deveria introduzir a “mentira verdadeira” da ficção, mas que brutalmente nos questiona como espectadores/voyeurs.

Em 1967, focando no “abuso de um mundo da visão, produto das técnicas de difusão em massa de imagens”, Guy Debord definiu a Sociedade do Espetáculo como um “instrumento de unificação”, precisando que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”<sup>10</sup> (Debord, 1992 [1967], p. 16). Muito longe dos rostos maquiados de Warhol, essas imagens se situam entre o espaço público e a imagem pública, materializando a indústria do sexo e, através delas, o lado obscuro, a aura amaldiçoada da objetividade fotográfica.

◦ ◦ ◦

No início era a luz, como atesta a força bruta e física do flash, que deixa os olhos do modelo vermelhos ou queima as superfícies refletoras dos espelhos ou quadros. Sob o verniz que os recobre, seja ele social ou acadêmico, algumas obras nos revelam, no entanto, uma verdade profunda.

Valentine Maréchal e Liloy Mescola fotografam bolhas de sabão, formas que não têm qualquer peso, e que estão associados ao tema da efemeridade, da fragilidade e da inconsistência da vida humana.

A fotografia ilumina o mundo, suas bolhas de cristal são diamantes brutos nos quais se reflete o infinito. Encontramos a mesma precisão da pintura do século XVII, mas que processo, que objetivo, que flashes, que equipamentos eles usaram para alcançar esse equilíbrio, essa nitidez? Estetismo em estado puro ou constatação física bruta?

Essas imagens teriam sido obtidas com um aparelho básico, o que leva a identificar o procedimento, e a especular. Não se trata de uma bolha da Internet, mas sim das experiências de Newton ou Foucault, seguidas pelas de Charles Vernon Boys que, na década de 1880, fotografava por meio de faíscas a queda de gotas de água, ou bolhas de sabão em suspensão.

---

10 Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris: Gallimard, Coll. Folio, 1992 [1967], p. 16, thèse 4.

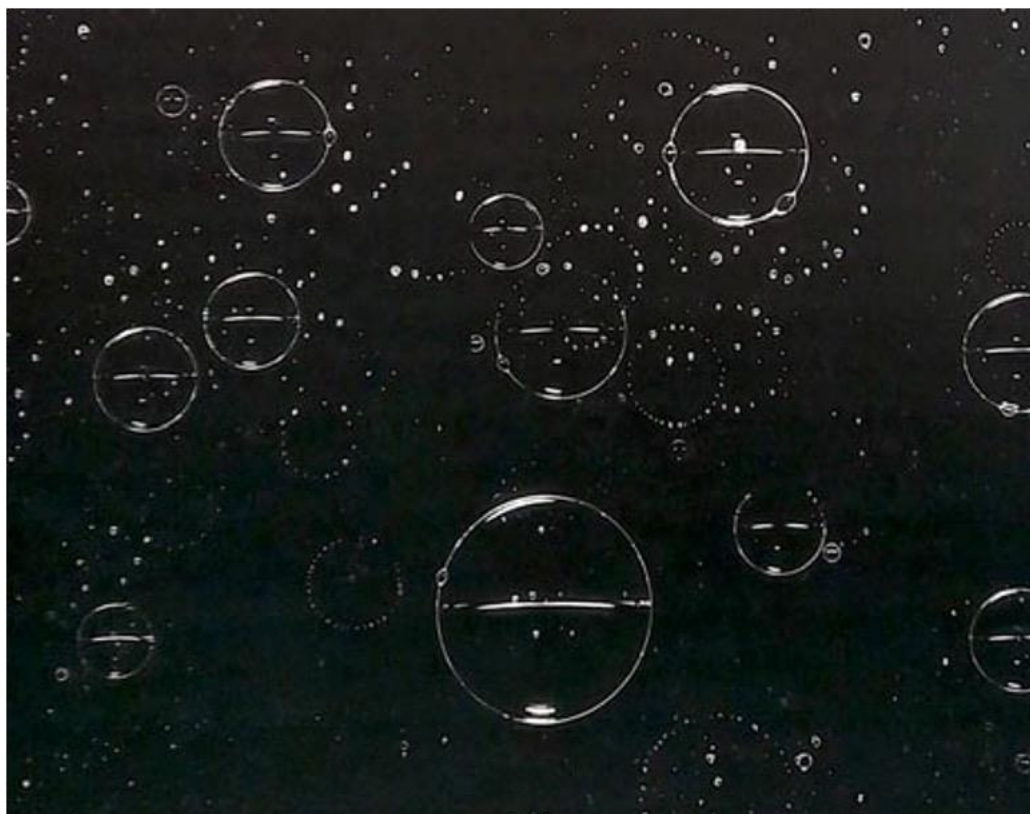


Figura 7. Valentine Maréchal & Liloy Mescola, TH81U4H0VJ, Les Bulles, impressão digital, dimensão variável, 2023.

Graças a Gabriel Lippmann, a luz irisou a fotografia do seu espectro, mas aqui não há qualquer intenção de alcançar a policromia. Não há qualquer iridescência perolada nestas bolhas. Em vez das mil cores do sol e da grandiosa simplicidade do arco-íris, Valentine e Liloy preferem a Obra no Negro<sup>11</sup>. Para artistas plásticos que trabalham habitualmente com tinta da China, carvão ou grafite, parece normal privilegiar o que remete à melancolia, a Saturno e, ao fazê-lo, condensar na espessura das trevas um discurso alquimista: morrer para o mundo para ganhar a eternidade.

Para Florence de Mèredieu, “a transmutação mais simples – e ao mesmo tempo mais radical – consiste no simples registro e na simples fixação de uma realidade já maquiada e disfarçada. Realidade fictícia e maquiada à qual a foto milagrosamente devolve o status de realidade bruta”<sup>12</sup>. (Mèredieu, 1986, p.65)

---

11 No original « l'Œuvre au noir » que significa também « trabalho no negro » (N.T.).

12 Florence de Mèredieu, « La photographie comme machine à transformation », Théâtre des réalités, Actes du Colloque de Metz pour la photographie, [Metz] 1986, p. 65.



Foto bruta, ou seja, foto informe, nua, original, virgem, natural, franca, espontânea, instintiva, simples, ingênua, nativa, verdadeira, elementar, inculta, arcaica, primária, sumária, rudimentar, rústica, involuntária, irrefletida, inacabada, imperfeita, bastarda, grosseira, vulgar, bestial, selvagem, bárbara, cruel...

Independentemente do adjetivo com que se possa caracterizar, por mais crua e, aliás, por mais estúpida que seja, a fotografia suscita sempre sutilezas críticas, não se pode deixar de lapidá-la, de polir o seu significado, de harmonizar o seu conteúdo. Consumimos as imagens como se fossem notícias, mal o assassinato é revelado nas telas, os meios de comunicação se apropriam dele, traçam seu perfil, dando sentido à história.

Felizmente, e é aí que reside, em última análise, o interesse de uma exposição como esta, em determinado momento a fotografia resiste, opõe-se ao discurso e torna-se enigmática<sup>13</sup>. O que a torna enigmática é esse elemento desestabilizador e, no entanto, fecundo que é a heterogeneidade, essa força irreduzível, esse fato pelo qual constatamos que o visível não pode ser reduzido ao legível. “Não há feiura onde há caráter”, dizia Champfleury. O que caracteriza o heterogêneo é a alteridade, a alteração, tudo o que se opõe ao que pode ser definido racionalmente.

Oposto ao homogêneo, lutando contra a uniformização, o heterogêneo se conjuga no plural. Uma vez compreendida a heterogeneidade estilística das práticas, abordagens e ideias implementadas, uma vez apreendidas as heterogeneidades visuais – fotomontagens, hibridizações, manipulações e outras imagens compostas – identificados os códigos visuais e linguísticos, as hierarquias e até mesmo os estereótipos que permitem distinguir o que é real e virtual, objetivo e subjetivo, arte e ciência, utopia e progresso..., a aparente unidade de certas imagens dá lugar a elementos indescritíveis, por vezes ecléticos, barrocos, incongruentes, transgressivos. Estes questionam a unidade das imagens, distorcem suas leituras,

---

13 “A imagem é um enigma”, escreve Maurice Blanchot, “assim que, por nossa leitura indiscreta, a fazemos surgir para destacá-la, arrancando-a do segredo de sua medida” (L’entretien infini, 1969). Sobre a imagem como enigma, ver, nomeadamente, Jean-Louis Leutrat, “L’intéressant dans l’image”, em L’Image récalcitrante / sob a direção de Murielle Gagnebin e Christine Savinel, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 9-10. Bem como Michel Frizot, Toute Photographie fait énigme, Maison européenne de la photographie, Musée Nicéphore Niepce, Kazan, 2014.

tornam-nas indescritíveis e, ao mesmo tempo, arruínam qualquer tentativa de interpretação.

Se toda exposição é uma escolha tanto ideológica quanto cenográfica, aqui não se trata tanto de ordenar, organizar o jogo entre as obras, colocá-las em cena, mas sim de mostrar o que constitui o “resíduo de uma experiência” <sup>14</sup>. É claro que se espera que uma exposição como essa se inscreva na história do meio fotográfico, traçando um panorama, que se apresente como uma realização e, apontando perspectivas e caminhos, e dando uma ideia do futuro da fotografia. Mas esse não é o assunto, pois, no fim das contas, os estudantes colocam, por meio de seus trabalhos, três questões fundamentais: O que somos? De onde viemos? Para onde vamos?

Graças à gentil cumplicidade de Serge Plantureux, a cidade de Senigallia ofereceu aos estudantes a oportunidade de expor suas primeiras obras. Que melhor ocasião para os jovens artistas do que uma peregrinação italiana, ainda disso nas Marcas, à sombra das paisagens sem horizonte de Giacomelli?



Figura 8. Emma Lassalle Carrère & Emma Maillard, L'Observateur observé, fotografias impressas sobre tecido, 2023.

---

14 Man Ray, « L'Age de la lumière », Minotaure, n°3-4, 1933, p. 1.



Figura 9. Lucas Vanelstraete, 213, impressão sobre cetim e caixa de madeira, 2023.



Figura 10. Maddy Mastrogiuseppe & Maïna N'Daw, Tu souviens ? fotografias coladas sobre madeira, 2023.



## Referências

- SONTAG, S. **Sur la photographie**, Paris, Le Seuil, 1979, rééd. Christian Bourgois éditeur, 2000.
- DELABORDE, H. « La photographie et la gravure », **Revue des deux mondes**, 1er avril 1856.
- KAENEL, Ph. **Le métier d'illustrateur**, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré. - 2e édition. Genève, Droz, 2005.
- BARTHES, R. **La Chambre claire : Note sur la photographie**, Paris, Gallimard, Seuil, 1980.
- DOUIN, J.-L. **Dictionnaire de la censure au cinéma**, Images interdites, Paris, PUF, Coll. Perspectives critiques, 1998.
- CHARBONNIER, G. **Entretiens avec Marcel Duchamp**, Marseille, André Dimanche, 1994.
- NAEF, W. J. « Les débuts de l'art photographique en France », **Regards sur la photographie en France au XIXe siècle**, Paris, Berger-Levrault, 1980.
- NADAR, F. « Quand j'étais photographe », in Nadar, **Dessins et écrits**, introduction, notes et commentaires par Jean François Bory, 1994.
- KRAUSS, R. Le photographique. **Pour une théorie des écarts**, Préface d'Hubert Damisch, Paris, Macula, 1990.
- DEBRAY, R. **Vie et mort de l'image; une histoire du regard en Occident**, Paris, Gallimard, 1992.
- DEBORD, G. **La Société du Spectacle**, Paris : Gallimard, Coll. Folio, 1992 [1967].
- MÈREDIEU, F. « La photographie comme machine à transformation », **Théâtre des réalités**, Actes du Colloque de Metz pour la photographie, [Metz] 1986.
- RAY, M. « L'Age de la lumière », **Minotaure**, n°3-4, 1933.

### Sobre o autor

Nicolas Devigne é artista plástico e professor universitário (HDR) de arte na Universidade Politécnica Hauts-de-France. Ele ensina a prática e a teoria das artes plásticas. As suas áreas de pesquisa são as relações entre artes e literatura, pintura e fotografia, fotografia e gravura, fotografia dos séculos XIX e XX. [https://www.uphf.fr/larsh/membres/devigne\\_nicolas](https://www.uphf.fr/larsh/membres/devigne_nicolas).  
[Nicolas.Devigne@uphf.fr](mailto:Nicolas.Devigne@uphf.fr)

### Sobre a tradutora

Nikoleta Kerinska (tradutora) é professora de artes e Humanidades Digitais na Universidade Politécnica Hauts-de-France. Sua pesquisa examina o estatuto ontológico de obras dotadas de inteligência

artificial, a simulação como meio de construção de ficções artísticas, e os diferentes meios de criação de imagens. Ela leciona cursos teóricos e práticos em criação contemporânea. <https://nk.artificialis.org/>  
LATTES: <http://lattes.cnpq.br/9119298795241795>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5486-1381>

[Nota da editoria: Gostaríamos de agradecer, em especial, ao autor que gentilmente aceitou o convite para contribuir com suas reflexões nesta edição.]

[Editor's note: We would like to extend our special thanks to the author who kindly accepted the invitation to contribute his reflections to this edition.]

#### Como citar

DEVIGNE, Nicolas. Fotografia Bruta. Tradução de Nikoleta Kerinska. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 6, n. 2, p. [n.p.], jul./dez. 2025.. DOI 10.14393/EdA-v6-n2-2025-80920. **(versão ahead of print)**.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.