

No rastro da ausência: sobre as exclusões nas sequências fotográficas

Patricia Kiss Spineli¹

1. Introdução

OS DOCUMENTOS DE PROCESSO APRESENTAM MATERIALIDADES DIVERSAS NO CAMPO DA FOTOGRAFIA. Na fotografia analógica, uma delas é a folha de contato e as anotações nelas realizadas; na fotografia digital, os equivalentes seriam os arquivos editados ou as folhas de contato digitais. Sob o viés do estudo da crítica do processo criativo², a visualização de uma sequência fotográfica via folha de contato pode oferecer uma perspectiva sobre a criação do fotógrafo. A sequência impressa no copião³ nos permite produzir um interpretante⁴ para cada imagem isolada da sequência e outro na análise de todo o conjunto.

Para além disso, a visualização da folha de contato revela a dinâmica da práxis do ato fotográfico em si⁵; o estudo dos copiões e do processo de feitura da imagem fotográfica como um todo auxilia a desfazer o estigma da foto única, do instante decisivo, possibilitando a reunião de elementos para ajudar a compreender o processo de busca do fotógrafo frente à sua criação em andamento, com erros e acertos, oscilações e hesitações⁶.

Na tese “Entre escolhas: o processo criativo e a poética fotográfica de Otto Stupakoff”⁷, o corpus da pesquisa estudou as folhas de contato conjuntamente a outros materiais como os negativos e anotações pertinentes para o estudo da criação de Otto Stupakoff. As folhas de contato de Stupakoff foram evidências fundamentais para a compreensão do processo criativo do fotógrafo, revelando aspectos da sua obra e de suas escolhas, permitindo-se assim uma aproximação da poética do autor. É importante destacar que, no material de Stupakoff depositado no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro (IMS-RJ), há fotogramas e/ou trechos de ensaios ausentes de alguns conjuntos e esse contexto demandou seguir uma conduta que permitisse contemplar esse material faltante.

A pergunta que norteia essa discussão está no como estudar e pensar aquilo que está ausente. O desafio é estudar o processo de criação na fotografia quando não há todos os fotogramas que compõem determinada sequência, buscando formas de identificar a falta de imagens durante o mapeamento do material. No aspecto físico, é possível detectar pela indicação na própria folha – através da numeração dos fotogramas no filme⁸ (figura 1). No entanto, quando expandimos a discussão para o meio digital, nem sempre é possível atestar sequências ausentes, mesmo que haja para cada imagem uma numeração de registro, pois o digital permite

¹ Doutora em Artes Visuais pela Unicamp. É Professora Doutora da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Apoio de pesquisa: PIPEq/PUC-SP.

² SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. 5 ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

³ Copião é outra denominação para folha de contato.

⁴ PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁵ FLEIG, Alan. Les jeux de la bande. In: *Les Cahiers de la Photographie numéro 10* (2ème trimestre 1983): Les contacts Broché, 1983.

⁶ SPINELI, Patricia Kiss. A potencialidade da folha de contato como investigação fotográfica. *Manuscrita*, São Paulo, v. 26, p. 76-85, 2014.

⁷ SPINELI, Patricia Kiss. *Entre escolhas: o processo criativo e a poética fotográfica de Otto Stupakoff*. 2017. 376p. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2017.

⁸ SPINELI, Patricia Kiss; PFÜTZENREUTER, Edson do Prado. Sobre o uso das marcas de seleção e edição em folhas de contato e cópia de trabalho na criação fotográfica. *Manuscrita*, São Paulo, v. 31, p. 136-149, 2016.

tanto a alteração do nome de arquivo quanto a exclusão de imagens, sendo que em ambos se ocasiona a perda de uma sequencialidade.

Frente a isso, o presente artigo visa apresentar a metodologia utilizada para lidar com essa ausência específica do material analógico de Otto Stupakoff, como também expandir a discussão para outras materialidades, dentre elas, a ausência no campo da fotografia digital.



Figura 1: Folha de contato da autora. No físico é possível, pela própria folha, detectar a indicação dos números dos fotogramas. Fonte: acervo pessoal.

2. O estudo da sequência fotográfica

A análise de imagens isoladas fornece elementos gerais para se estabelecer uma discussão sobre a poética de um fotógrafo. No entanto, para uma análise mais ampla do projeto poético⁹ se faz necessário o estudo e análise das sequências de fotogramas registradas em folhas de contato conjuntamente a outros materiais (ampliações, textos, depoimentos). Aqui, compartilhamos do pensamento de Boni¹⁰ que sugere ser fundamental preservar o acesso ao “conteúdo bruto” acumulado ao longo de vidas, as histórias completas, “(...) portfólios, ampliações, provas, filmes, notas e outros documentos, elementos que nos permitem entender, como cifras de um código, o processo de criação de mensagens, a comunicação por imagem”¹¹. Nesse sentido, discutimos a maneira com a qual o fotógrafo constrói uma sequência reflete parte do seu processo criativo, pois segundo Flusser “apenas séries fotográficas podem revelar a intenção do fotógrafo”¹².

O cerne da questão está em entender se é possível argumentar sobre um projeto poético a partir da análise de suas sequências materializadas em folhas de contato. Na tese “Entre escolhas: o processo criativo e a poética fotográfica de Otto Stupakoff”¹³ optou-se pela análise das sequências impressas na folha de contato como um dos meios de buscar evidências fundamentais para a compreensão do processo criativo e poética fotográfica de Stupakoff (1935-2009).

A apreciação das sequências foi pertinente para esclarecer o problema de pesquisa. No processo de análise do processo criativo coube: (a) seguir evidências quanto a morfologia das fotografias de Stupakoff para sugerir um possível padrão na criação do fotógrafo; e (b) estabelecer relação com as escolhas das imagens publicadas a fim de resgatar possíveis motivações para seleção de determinadas imagens dentre uma mesma sequência de fotos. A partir do material delimitado, foi realizada então uma análise comparativa entre o que foi publicado e/ou exposto, como foi publicado e o que não foi selecionado, a fim de contrapor as diversas aplicações da fotografia e, conseqüentemente, as diversas formas de seleção de

⁹ SALLES, op.cit., p.44

¹⁰ BONI, Zé de. Os guardiões das imagens. In: *Museu de Arte de São Paulo Pirrelli*. São Paulo: MASP, 1998.

¹¹ Ibidem, p. 6.

¹² FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 55.

¹³ SPINELLI, op.cit, 2017.

imagens fotográficas. A análise de outros materiais para além dos registros fotográficos permitiu o delineamento de propostas mais amplas quanto ao processo de criação de Stupakoff¹⁴.

Otto Stupakoff foi um fotógrafo plural e deixou conjuntos de obras relacionadas a fotografias de moda, retratos diversos, viagens, família, nus e naturezas mortas. Do material fotográfico repassado ao IMS-RJ constam negativos, diapositivos, folhas de contato e ampliações. Nesse acervo, as imagens abordam moda e retratos de pessoas do meio político e artístico produzidos para revistas estrangeiras e sequências de moda e retratos produzidos para revistas brasileiras. Entre o material, ainda foram encontrados outros conjuntos como retratos de desconhecidos, nus, instantâneos de rua, fotografias das inúmeras viagens feitas por Stupakoff pelo mundo e fotos de família, além de alguns abstratos e paisagens.

Ainda que bastante diversa em temas, a obra de Stupakoff depositada no IMS-RJ não é farta em quantidade, tendo em vista seus mais de cinquenta anos dedicados à fotografia. É importante destacar, a despeito disso, que o material depositado no Instituto não contempla toda a obra do autor. Vários dos fotogramas ausentes de alguns conjuntos, no decorrer da pesquisa da tese citada acima, foram analisados através de imagens publicadas em diferentes veículos.

É notório que os trabalhos comissionados de Stupakoff apresentam lacunas de tiras de fotogramas nas sequências em que estavam as fotos publicadas. Essas lacunas são muitas vezes decorrentes da retenção das matrizes fotográficas pelas agências e produtoras, pois os fotógrafos comissionados, por vezes, cedem seus negativos aos contratantes e nem sempre ficam com a totalidade da sua produção. Parte desse material pode ter se perdido quando Stupakoff se desfez de uma fatia significativa de sua produção ainda na década de 1960. Outro ponto a se considerar é o fato do fotógrafo ter se deslocado e residido em diversas cidades e países ao longo da vida, percurso esse que pode ter contribuído para o desaparecimento de ao menos parte do seu material – é sabido seu apreço pela mobilidade e liberdade; sua bagagem limitava-se a duas malas pequenas, sendo que maior parte dos seus pertences foram sendo repassados aos filhos¹⁵.

A partir das premissas supracitadas, na última etapa da pesquisa, debruçou-se sobre o material disponível e se estabeleceu uma proposta de análise – à luz da crítica de processo e da semiótica peirceana – que visou iluminar aspectos do processo criativo de Stupakoff, resultando em considerações pertinentes à sua poética a despeito das lacunas no material.

3. Identificação de uma ausência e práxis de estudo

As lacunas em alguns dos conjuntos analisados demandaram uma conduta específica de pesquisa, visto que os negativos, por vezes, permanecem com os contratantes e não com os fotógrafos responsáveis pelo trabalho. Assim, foi identificado que Stupakoff fez suas escolhas dentro das possibilidades permitidas pelo material que permaneceu com ele.

Caso esse da série com o ator Oskar Werner vista pela folha de contato que mostra do fotograma 2 ao 13 e depois do 26 ao 36. Na tira omissa, está a imagem escolhida e publicada pela revista Harper's Bazaar em outubro de 1965 (figura 2). O fotógrafo optou por um outro fotograma (4A do negativo) em sua seleção pessoal, ainda que dentre as imagens que permaneceram com Stupakoff os fotogramas 26 e 27 apresentem características muito parecidas com a imagem publicada; na escolha do fotógrafo o diferencial está no posicionamento de Werner em frente à janela com o Central Park ao fundo, composição figura-fundo apreciada por Stupakoff¹⁶. É uma escolha

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ STUPAKOFF, Otto. *Otto Stupakoff*: depoimento [10 out. 2000]. Entrevistadores: Ricardo Mendes e Valdir Arruda. Centro cultural São Paulo, 2000a. 1 cassete sonoro. 1 transcrição.

frequente por ele, aparecendo tanto na exposição do MASP, uma individual do fotógrafo em 1978, quanto na exposição São Paulo Fashion Week de 2005.



Figura 2: Foto de Otto Stupakoff do ator Oskar Werner conforme publicada na página 216 da Harper's Bazaar, 1965, e omissa do material de Stupakoff no IMS-RJ. Fonte: Harper's Bazaar, 1965.

Por outras vezes o que temos são curtos intervalos de sequência, caso de *Ansiedade* (figura 3) e *Baden Baden Águas termais* (figura 4). Em ambas as obras, as sequências parecem recortadas de seu conjunto maior – os outros fotogramas do filme.

No caso de *Ansiedade* (1990), a sequência consta de seis fotogramas, do 19 ao 24, indicando que existem registros anteriores e posteriores a eles. Essa tira de fotogramas parece ter sido isolada de um conjunto maior (*Homenagem a Balthus*, visto na Coleção Pirelli/MASP13, de 1991) que apresenta enquadramento mais aberto com distinta orientação de discurso. Todos os fotogramas da tira apresentam a fotografia em preto e branco, foco parcial e close na face da modelo como aspectos representativos em comum¹⁷.

Em uma comparação conjunta das imagens dos fotogramas 19 ao 24 do conjunto que consta *Ansiedade*, verifica-se experimentação de enquadramento: Stupakoff parte da captura de um plano mais fechado, em que apresenta somente boca e maxilar, para um mais aberto no qual o rosto da modelo ocupa todo o quadro. A imagem do fotograma 19 (figura 3) é a única com enquadramento distinto, no qual o close revela lábio, nariz e maxilar, exclui os olhos e impede, assim, a representação de um rosto em específico; o direcionamento da atenção do leitor recai nas mãos da modelo em torno do seu pescoço, destacando a ação do apertar. Nos outros fotogramas há alterações de enquadramento que alternam para uma prismagem mais afastada e que inclui o olhar feminino que encara a câmera. A inclusão dos olhos na imagem – presentes apenas nos fotogramas não escolhidos para a divulgação – amplia o processo de semiose, i.e., “uma ação, ou influência que é, ou envolve, a cooperação de três elementos, tais como um signo, seu objeto e seu interpretante”¹⁸ e expande a lista de possíveis interpretantes. A análise de todos os signos que compõem a imagem nos permite assegurar que o olhar da modelo é suficientemente expressivo para, no mínimo, partilhar com a mão no pescoço a atenção do leitor ou mesmo deslocar a atenção deste da mão para os olhos. Ainda existe o destaque da mão apertando o pescoço nos fotogramas não selecionados, mas com uma força expressiva menor¹⁹.

¹⁷ SPINELI, op.cit., 2017.

¹⁸ PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 8 vol., 1958, CP 5.484.

¹⁹ SPINELI, op.cit., 2017.



Figura 3: Otto Stupakoff, *Ansiedade*, Nova York (1990). Fonte: IMS

Já em *Águas Termais em Baden-Baden*, constam 6 fotogramas – do 19A ao 24A. Essas fotografias são resultantes da viagem de Stupakoff à cidade de Baden-Baden, na Alemanha, em 1974. Pela verificação da tira de seis fotogramas, a sequência é caracterizada inicialmente pela posição de Stupakoff, que se manteve fixa frente à cena das banhistas, mas com uma sutil mudança no enquadramento e no ângulo de registro. A modelo em primeiro plano sustenta a pose na mesma forma – apenas com diminutas variações – conforme registrado entre os fotogramas 20A e 24A. A sutileza da variação acontece pela ínfima alteração de ângulo com o qual Stupakoff, no abaixar, esconde com o cotovelo da modelo uma pia no último plano e mostra a parte inferior dessa garota entrando no enquadramento. O fotograma 19A (figura 4) é o único que apresenta de maneira diferenciada a forma do corpo e também uma movimentação mais significativa da modelo nessa sequência. No entanto, aqui também há um indicativo de existência de outros fotogramas considerando um filme de 36 poses, mas que foram excluídos da tira²⁰.

Diante disso resta ao pesquisador estabelecer dois cenários possíveis: (1) o conjunto aborda o mesmo tema/ensaio, mas foi retido/perdido em algum momento; (2) o conjunto aborda uma variedade de outros temas/referentes, i.e, o fotógrafo registrou no mesmo filme experiências díspares, e depois recortou e isolou essa sequência. O fato é que, a despeito do que aconteceu, por essa curta tira com 5 ou 6 fotogramas foi possível estabelecer algumas análises no que tange ao uso e escolhas do fotógrafo²¹.



Figura 4: Otto Stupakoff, *Baden-Baden Águas Termais*, Alemanha (1974). Fonte: IMS

²⁰ SPINELI, op.cit., 2017.

²¹ Ibidem.

4. Expansão da investigação para materiais digitais

O século XX foi marcado pelo desenvolvimento de tecnologias e conceitos que elevaram a compreensão da imagem fotográfica e de sua importância como meio de expressão. Na era digital, inauguraram-se e ampliaram-se dispositivos capazes de produzir imagens, entre eles: smartphones, câmeras digitais, webcams, drones e scanners.

A fotografia digital pode ser entendida como imagem fotográfica numérica, independente de sua forma de captura, se com câmera digital ou analógica posteriormente digitalizada²². Frente a isso, o digital promove a numerização, isto é, a conversão de tudo que é contínuo e variável qualitativamente em dados numéricos a partir de valores de escalas pré-definidas.

A imagem digital é uma conversão de dados matemáticos em pixels – menor ponto visível da imagem. Após a captura, cada pixel traz a informação por meio de dados que foram armazenados e interpretados pelo dispositivo eletrônico digitalmente codificador e decodificador. Se o pixel é o menor ponto visível de uma imagem digital, o bit é a menor unidade de informação que um dispositivo armazena; quando se trata de fotografia, essas são entendidas como imagens mapeadas por bits (bitmap). Esses conceitos são importantes para discutirmos o armazenamento e o tratamento dos dados mais a frente.

Quanto à sistematização do processo de registro no digital, temos que na captura das fotografias gravadas em cartão de memória, números são gerados automaticamente e atribuídos a cada imagem. A figura 5 exemplifica uma identificação numérica da sequência com o título original oriundo da câmera e uma extensão .NEF (um tipo de arquivo em RAW, esse discutido adiante) e na figura 6 há uma identificação da sequência através da numeração contínua, também com o título original oriundo da câmera e as fotografias capturadas em dois formatos de extensão (.JPG e .NEF). Grosso modo, podemos entender que a captura fotográfica digital gera arquivos e não uma matriz física (como a película na fotografia analógica).

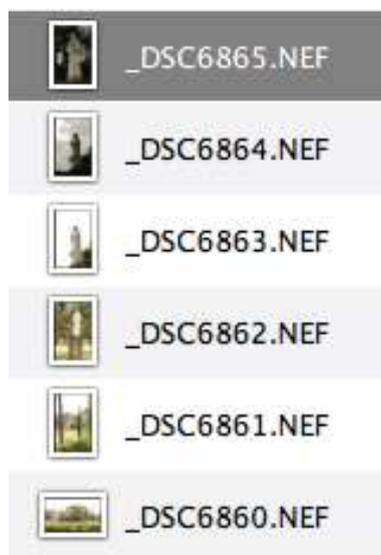


Figura 5: Sequência fotográfica em . NEF (RAW) com identificação numérica, Patricia Kiss.

Fonte: acervo da autora.

²² ZAMBONI, Silvio. Fotografia digital: o computador como hiperferramenta. In: Maria Beatriz de Medeiros. (Org.). *Arte em pesquisa: especificidades*, 2004, v. 2.



Figura 6: Sequência fotográfica em .NEF (RAW) e .JPG com identificação numérica, Patricia Kiss.

Fonte: acervo do autora.

Sendo do campo do arquivo, a imagem fotográfica digital pode ser obtida em diferentes formatos, entre os quais JPEG, TIFF e RAW. O formato RAW (cru) é uma denominação genérica para arquivos de imagens digitais que contém a totalidade dos dados da imagem tal como captada pelo sensor da câmera fotográfica (ele se configura através de suas várias extensões, .NEF, .DNG, .CR2 dependendo da câmera). São arquivos brutos, com dados da câmera, que depois podem ser transformados. RAW é um formato proprietário de arquivo digital gerado pelas câmeras digitais com imagens de alta qualidade que podem para ser alterados, corrigidos e convertidos sem perder a integridade do original. Nesse sentido, o RAW mantém muito mais informação em contraponto ao JPEG que apresenta mais perdas, pois é um arquivo comprimido.

O DNG pode ser entendido como um formato de arquivo não proprietário e um negativo digital, uma extensão do arquivo RAW criado pela Adobe Inc. como meio de padronizar os arquivos gerados por diferentes marcas de câmeras (a exemplo da Nikon que gera um .NEF e a Canon que gera .CR2). Por solucionar a falta de um padrão aberto para RAW, o DNG garante aos fotógrafos o fácil acesso ao arquivo, melhora o fluxo de trabalho, a edição e a compatibilidade com os programas de edição. Por ser um negativo digital, a qualidade da imagem se mantém melhor construída sem compactação e sem perda de informação. E por ser um RAW não proprietário, pode-se escrever nele metadados – que são dados que descrevem o contexto, o conteúdo e a estrutura do documento digital, assim como seu gerenciamento ao longo do tempo (figura 7) – e isso facilita a localização e posterior resgate de uma sequência.



Figura 7: Visualização de metadados que descrevem um arquivo de foto, Patricia Kiss.

Fonte: acervo da autora

As imagens digitais, quando importadas para um software, podem ser classificadas de acordo com certas padronizações definidas a partir desse trabalho com os metadados. Uma vez munidos dos metadados, que trazem com a imagem informações como: data e hora do registro, fabricante e modelo da câmera, resolução, exposição, entre outros, é possível reconhecer se toda a sequência registrada está ali posta e verificar a falta de alguma imagem em um dado conjunto. Além da informação salva automaticamente em cada foto no momento do processamento na câmera, alguns outros dados importantes, tais quais nome do autor e palavras-chave podem ser adicionados nos metadados.

Percebe-se, até aqui, que a foto digital se atualiza via arquivo, i.e, ela é um arquivo em si, com determinado formato e extensão. Isso significa que, em contraponto ao analógico, que está no campo da película e da marcação na própria matéria, no digital estamos no campo dos números, dos diversos formatos e extensões de arquivo o que difere no modo como essa imagem será capturada, armazenada e editada.

Para além dessa discussão do modo como a captura numérica está contida em um formato de arquivo, como características do digital podemos elencar que: (1) o cartão de memória registra em sequência as imagens fotografadas; (2) há a possibilidade de modo instantâneo de aquisição fotográfica, capacidade de realização de centenas de fotos, possibilidade de visualização e revisão imediata da imagem registrada; (3) o fotógrafo pode editar e deletar da sequência algumas das imagens produzidas durante o ato de registro fotográfico; (4) uma vez “descarregadas”, essas imagens podem ter os nomes alterados e escaparem da sequência; (5) a edição pode continuar via outros dispositivos e outras fotos podem ser eliminadas; (6) o material bruto pode sofrer alterações permanentes (i.e, as alterações salvas sobre o arquivo “cru” de captura); e (7) terceiros podem eliminar imagens da sequência.

Alguns desses procedimentos serão discutidos a seguir através da descrição de recursos que permitem identificar uma ausência na sequência do digital.

5. A identificação da ausência pelo mapeamento dos arquivos digitais

A captura digital tem suas particularidades no que concerne o registro e armazenamento da imagem. Diferentemente do analógico, no digital não há um espaço físico no qual as imagens são fixadas e posteriormente ampliadas em forma de folha de contato²³. A captura fotográfica digital, assim como no analógico, ocorre em sequência, mas uma imagem pode ser armazenada de forma independente à outra (apesar de no digital também podermos preparar um copião digital, esses são pouco usados). Dito isso, no digital conseguiremos identificar possível ausência na sequência se percebermos uma falha na progressão cronológica, detectada pela numeração dada a cada imagem (ver figuras 5 e 6), a partir de observação do registro encadeado dos fotogramas.

Um dos motivos dessa omissão na sequência digital recai diante da possibilidade de edição na própria câmera – o fotógrafo, guiado por critérios técnicos e/ou estéticos, pode eliminar ainda no equipamento algumas imagens de determinada sequência que não lhe interessam. Nessa prática, normalmente ocorre uma edição técnica: as imagens julgadas tecnicamente inadequadas – desfocadas, subexpostas ou superexpostas, por exemplo – podem ser eliminadas.

Isso implica dizer que, uma vez deletada, essa imagem não será recuperada. Ainda que aos olhos do fotógrafo a foto deletada possa não ter valor, pelo viés da análise de processo, tal imagem poderia indicar algo ao crítico e contribuir como objeto de análise dentro do contexto da sequência.

Uma outra forma de se perder algo da sequência é a partir do descarregamento das fotos, visto que aqui é possível fazer um desmembramento da sequência se as imagens forem alocadas em pastas separadas, e

²³ Reunião de fotos da sequência em um mesmo espaço assegurando ao fotógrafo a visualização rápida de toda a produção registrada.

renomeadas. Nesse sentido, se o fotógrafo não mantiver a numeração original em algum lugar, também não conseguiremos mais rastrear tal sequência, salvo se utilizada uma organização e marcação via metadados, por exemplo (conforme discutido no tópico anterior). Como caminhos possíveis para se identificar uma ausência de sequência teríamos a conferência via metadados, com a salvaguarda da imagem original advinda do dispositivo de captura e sem qualquer edição.

Quanto à edição na imagem, podemos considerar problemático as interferências realizadas diretamente na matriz, i.e, alterações na imagem bruta (como edição de corte, de cor, entre outros) sem o resguardar do original. Nesse exemplo, o fotógrafo edita a imagem “matriz”. Diferentemente da captura analógica, cujo trabalho com a cópia gerou uma edição, mas ainda podemos voltar ao negativo e verificar essas mudanças, no digital, uma vez alterada a própria a base, a interferência ocorre de forma permanente e não temos mais acesso ao olhar inicial da primeira tomada. Dito isso, para o processo de investigação de criação, desapareceu um traço da criação.

Outro apontamento pertinente diz respeito às interferências de terceiros. Assim como o material analógico pode ser perdido por outras pessoas, o risco no digital é mais iminente, pois um simples deletar elimina a foto de forma cabal. A título de exemplo, há relatos de práticas impostas por veículos de comunicação em que fica evidente que determinado material fotográfico foi descartado quando não aplicado em alguma matéria²⁴. Nesse caso, as fotos mantidas são aquelas usadas de alguma forma, o restante do conjunto pode ser deletado e isso significa ficar apenas com a fotografia já editada, com as imagens selecionadas da sequência, e descartar os demais fotogramas.

Por último, mas não menos importante, considera-se aqui a questão da salvaguarda dos arquivos fotográficos a partir da seguinte indagação: frente à produção cada vez mais volumosa de arquivos digitais, como pensar o lugar e modo de armazenar e salvaguardar esse material?

Como ponto de partida, podemos conjecturar *a priori* onde estão essas fotografias. Existem atualmente diversas mídias disponíveis para armazenamento de imagens, entre elas podemos considerar discos rígidos (*hard disk* ou HD) internos e externos, discos óticos como CDs e DVDs, pendrives, celulares diversos, inúmeras câmeras e cartões, redes sociais e sistemas de armazenamento nas nuvens. Para o armazenamento pelos recursos citados acima, é importante ressaltar que equipamentos eletrônicos são passíveis de defeitos e de obsolescência, logo, não sendo perenes e podendo oferecer curto tempo de vida à produção²⁵.

Diante disso, é premente a necessidade de se pensar em arquivos sustentáveis, aptos a serem abertos por novos softwares, aplicativos e plataformas. Para isso, é desejável o monitoramento dos arquivos para verificar se os mesmos continuam de fácil acesso, além de realização sistemática da leitura e migração das imagens para dispositivos mais atuais como meio de evitar a perda de conteúdo. Quanto ao armazenamento em si, podemos considerar também o tipo de organização empregado, uma vez que, com tantos dispositivos disponíveis, pode ocorrer a pulverização dos arquivos engendrando dificuldades em localizar determinadas imagens. O ideal seria, além do backup sistemático, também centralizar o material para facilitar a organização²⁶.

Dentre as formas de salvaguarda contemporânea, destacam-se o armazenamento em nuvem e o uso de redes sociais. O armazenamento em nuvem consiste em uma tecnologia que permite arquivar dados na internet através de um servidor on-line sempre disponível²⁷. Esse utilitário de internet possibilita a conexão de diferentes

²⁴ OLIVEIRA, Erivam Morais de. Da fotografia analógica à ascensão da fotografia digital. *Communicare*, São Paulo, v. 5, ed.1, p. 156-165, 2005.

²⁵ ARELLANO, Miguel Ángel Márdero. Preservação de documentos digitais. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 33, n. 2, p. 15-27, maio/ago. 2004.

²⁶ SCHISLER, Millard. Photo finished – A preservação, ou não, de fotografias digitais. Rio de Janeiro, *Brasiliana fotográfica*, 2018. Disponível em: < <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=13350> >. Acesso em 15 de setembro de 2020.

²⁷ SANTOS, Tiago. *Fundamentos da computação em nuvens*. São Paulo: Senac, 2018.

dispositivos a diferentes serviços e permite o compartilhamento de arquivos em diferentes plataformas. Contudo, tão pouco é um sistema garantido, pois apresenta complicadores como o limite de espaço para armazenamento – afetando especialmente imagens de alta qualidade como as em RAW e TIFF, que consomem mais espaço –, o armazenamento condicionado ao pagamento pelos serviços, sendo que os arquivos são apagados se o limite for excedido, e a largura da banda da internet.

Recorrer a backups via redes sociais, apesar de ser uma prática contemporânea para guardar imagens, também apresenta consideráveis restrições. A fotografia matriz – oriunda do celular ou câmera – enviada para redes sociais e WhatsApp tem necessariamente sua qualidade de imagem reduzida; com os dados comprimidos, os nomes podem ser alterados, perde-se o perfil de cor e metadados na transformação dos arquivos, há significativa perda de detalhes, e o DPI (Dots Per Inch ou Ponto Por Polegada) é diminuído, afetando também o tamanho do arquivo. Além disso, a depender do câmbio feito de um dispositivo a outro, pode ocorrer a alteração nos metadados, e, uma vez que o nome do arquivo também foi alterado, perde-se qualquer referência da data de realização da imagem.

Considerando todas as descrições acima, reitera-se a importância de usufruir da salvaguarda sistematizada e organizada dos arquivos fotográficos para identificar possíveis lacunas em sequências.

6. Como estudar e pensar aquilo que está ausente nas sequências digitais?

São notórias algumas diferenças entre as modalidades analógica e digital da fotografia. Um exemplo significativo dessa diferença pode ser visto pelo raciocínio que Flusser²⁸ perpetrou quanto à distribuição da fotografia. Para o autor, aquilo que diferencia a fotografia analógica das demais imagens técnicas é que as analógicas são folhas e, sendo folhas, não precisam de aparelhos projetores que as distribuam. Por sua vez, as fotografias eletrônicas exigem a distribuição por aparelhos. Para Flusser, fica evidente que a fotografia analógica depende do físico (uma vez que são folhas) e a digital prescinde de materialidade (cada imagem corresponde a dados numéricos que se transmitem via dispositivos eletrônicos).

A despeito das diferenças, à primeira vista identificamos problemas similares quanto às exclusões nas sequências fotográficas. Em ambas, é possível propor que seguir o rastro da ausência tem suas características e complicadores, como exposto pela descrição do material analógico de Otto Stupakoff, e pela argumentação acerca do processo e investigação em materiais digitais feitas no presente artigo.

No analógico, resgatando a discussão sobre a produção de Stupakoff, podemos destacar a sequência de “Ansiedade” composta por 6 fotogramas. Essa é a condição do material disponível no IMS, pelo qual não pudemos confirmar aquilo que estava posto antes do fotograma 19 e após o 24 de um filme TX da Kodak. No entanto, com esses 6 fotogramas, foi possível perceber que o fotógrafo reiteradas vezes escolheu uma das imagens para diversas exposições e, pelo senso de enquadramento e disposição dos outros fotogramas dessa curta sequência, pudemos inferir sobre alguns sentidos da criação do autor (discutido no tópico 3 deste artigo). Esse mesmo olhar pode ser empregado em uma sequência digital desde que tenhamos condição de afirmar e confiar que aquelas imagens analisadas fazem parte de determinada sequência. Para isso, precisamos acessar arquivos que tiveram o cuidado de salvaguarda quanto ao tipo de armazenamento e manutenção de uma determinada classificação, como visto no tópico 4 e conscientes dos entraves discutidos no tópico 5.

É fato que os documentos de processo que regem a criação aparecem às vezes fragmentados, desordenados tanto formalmente como cronologicamente. Nesse sentido, é tarefa do pesquisador “(...)

²⁸ FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogia da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

reunir, classificar, decifrar, transcrever e editar dossiês que serão investigados cientificamente para desvelar nuances da criação em ato”²⁹.

Isso significa que de um modo ou de outro, as lacunas sempre existiram para os pesquisadores da criação, independente do tipo de material de processo. Sob um ponto de vista crítico, cabe ao pesquisador de processo criativo costurar relações e manusear um objeto que se apresenta limitado em seu caráter material, mas que oferece recursos amplos em sua potencialidade interpretativa³⁰ e que pode ser exposto a outros ângulos e outros instrumentos analíticos.

No campo da fotografia, podemos empregar olhares diversos para os conjuntos que se oferecem, sejam esses analógicos ou digitais, e, a partir daquilo que está disponível, conduzir e indicar uma determinada análise, mas conscientes das possíveis lacunas no material. Isso significa dizer que podemos conduzir uma análise nos pautando pelo tipo de material apresentado, ainda munidos do olhar na sequência, mesmo que essa apresente faltas, e entender aquilo que ela tem a oferecer em termos de estética, de cenário e do tipo de composição.

Enquanto pesquisadores de processo, nossa preocupação maior com o digital se baseia no conhecimento de que arquivos digitais, cuja estrutura é de bits e bytes, são frágeis no que diz respeito à sua manutenção e perenidade. Sem a impressão dessas imagens em um meio físico, quantos acervos digitais serão descobertos futuramente? Onde estarão as imagens produzidas? Teremos no futuro conjuntos de imagens e sequências fotográficas para pesquisar?

Na esteira dessa reflexão, o problema maior da ausência estaria menos nas lacunas e mais na possibilidade de no futuro não existir sequência alguma a ser acessada. Nesse sentido, vale retomar a discussão do campo da salvaguarda da fotografia, com a indicação da necessidade elementar de preservação dos arquivos digitais e da importância de manter um rigor de salvaguarda, a despeito de qualquer procedimento ideal, como veículo de resgate e pesquisa no futuro.

Agradecimento: ao PIPEq/PUCSP (13478) pelo financiamento.

7. Considerações finais

O presente artigo se pautou na discussão de como estudar processo de criação na fotografia quando existem ausências de imagens em uma sequência fotográfica. Parte-se da premissa que a visualização de uma sequência fotográfica pode oferecer ao pesquisador de crítica de processo evidências fundamentais para a compreensão do processo criativo de um fotógrafo e permitir certa aproximação da poética do autor.

O primeiro aspecto destacado foi o procedimento adotado na pesquisa de doutorado aqui citada³¹ para dar conta da falta de fotogramas em sequências fotográficas de Otto Stupakoff. Ao longo do artigo, ampliou-se a discussão para as perspectivas de pesquisa relacionadas a identificação de lacunas nas sequências fotográficas digitais e para isso levantou-se particularidades quanto ao modo de captura, comportamento do fotógrafo e de terceiros frente na edição da imagem, meios de armazenamento e salvaguarda das fotografias digitais.

Cabe ressaltar que tanto a foto analógica quanto a digital operam em dissonância em relação a forma como corporificam a imagem, uma age pelo viés da marcação na matéria, a outra como arquivo que opera no campo dos números. Ao mesmo tempo atuam em consonância no que tange o lidar com as lacunas, especialmente no

²⁹ CIRILLO, José Aparecido. Crítica Genética: desvelando arquivos e documentos de artistas. *As Partes*, v. 1, p. 5-7, 2010, p. 7.

³⁰ SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3 ed. São Paulo: Educ, 2008.

³¹ SPINELLI, op.cit, 2017.

âmbito da pesquisa em processo de criação, visto que podemos acionar operações semelhantes para suprir a falta de imagens nas análises.

Por fim, entende-se que aqui foram alçadas possibilidades para se lidar com o material fotográfico excluído, mas considera-se que o agravamento para a pesquisa não está necessariamente nas ausências nas sequências e sim na possibilidade de no futuro não termos materiais com os quais operar, uma vez que os arquivos de fotos digitais podem não estar salvaguardados corretamente a ponto de não poderem mais ser recuperados.

Referências

- ARELLANO, Miguel Ángel Márdero. Preservação de documentos digitais. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 33, n. 2, p. 15-27, maio/ago. 2004.
- BONI, Zé de. Os guardiões das imagens. In: *Museu de Arte de São Paulo Pirrelli*. São Paulo: MASP, 1998.
- CIRILLO, José Aparecido. Crítica Genética: desvelando arquivos e documentos de artistas. *As Partes*, v. 1, p. 5-7, 2010.
- FLEIG, Alan. Les jeux de la bande. In: *Les Cahiers de la Photographie numéro 10* (2ème trimestre 1983): Les contacts Broché, 1983.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- OLIVEIRA, Erivam Moraes de. Da fotografia analógica à ascensão da fotografia digital. *Communicare*, São Paulo, v. 5, ed.1, p. 156-165, 2005.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *The Collected Papers*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 8 vol., 1958, CP 5.484.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5 ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- _____. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3 ed. São Paulo: Educ, 2008.
- SANTOS, Tiago. *Fundamentos da computação em nuvens*. São Paulo: Senac, 2018.
- SPINELI, Patricia Kiss. A potencialidade da folha de contato como investigação fotográfica. *Manuscrita*, São Paulo, v. 26, p. 76-85, 2014.
- _____. *Entre escolhas: o processo criativo e a poética fotográfica de Otto Stupakoff*. 2017. 376p. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2017.
- SPINELI, Patricia Kiss, PFÜTZENREUTER, Edson do Prado. Sobre o uso das marcas de seleção e edição em folhas de contato e cópia de trabalho na criação fotográfica. *Manuscrita*, São Paulo, v. 31, p. 136-149, 2016.
- SCHISLER, Millard. Photo finished – A preservação, ou não, de fotografias digitais. Rio de Janeiro, *Brasileana fotográfica*, 2018. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=13350>>. Acesso em 15 de setembro de 2020.
- STUPAKOFF, Otto. *Otto Stupakoff*: depoimento [10 out. 2000]. Entrevistadores: Ricardo Mendes e Valdir Arruda. Centro cultural São Paulo, 2000a. 1 cassete sonoro. 1 transcrição.
- ZAMBONI, Silvio. Fotografia digital: o computador como hiperferramenta. In: Maria Beatriz de Medeiros. (Org.). *Arte em pesquisa: especificidades*, 2004, v. 2.

Recebido em: 16 de setembro de 2020

Aceito em: 22 de setembro de 2020