

A fotografia ruidosa de Miroslav Tichý: a agência dos equipamentos fotográficos artesanais na construção de uma estética da precariedade

Paula Davies Rezende¹

<https://orcid.org/0000-0002-6662-2801>

I - Universidade de São Paulo
São Paulo (SP). Brasil.

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a agência de elementos não humanos, como os equipamentos fotográficos, na consolidação de uma estética caracterizada por ruídos e falhas, denominada aqui de estética da precariedade. Tal estética marca a produção fotográfica do artista checo Miroslav Tichý (1926-2011). Suas fotografias, singularizadas por falta de nitidez, ruídos e deterioração física, decorrentes de um processo fotográfico artesanal e peculiar, servem de estudo de caso para analisar a ingerência de elementos não humanos na configuração dessa estética da precariedade.

Palavras-chave: estética da precariedade; agência dos objetos; fotografia de baixa fidelidade; Miroslav Tichý; fotografia contemporânea.

Abstract: The noisy photography of Miroslav Tichý: the agency of artisanal photographic equipment in the construction of an aesthetic of precariousness - This article aims to analyze the agency of non-human elements such as photographic equipment in the consolidation of an aesthetic characterized by noise and flaws, entitled aesthetic of precariousness. Such aesthetic permeates the photographic production of Czech artist Miroslav Tichý (1926-2011). His photographs, distinguished by lack of sharpness, excess of noise and deterioration resulting from a homemade and peculiar photographic

process, serve as a case study to analyze the interference of non-human elements in the outline of this aesthetic of precariousness.

Keywords: aesthetics of precariousness; agency of objects; low-fidelity photography; Miroslav Tichý; contemporary photography.

Introdução

Em sua obra *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (1993), Arlindo Machado afirma que a história da arte não diz respeito apenas à história das ideias e criações estéticas, mas é principalmente a história dos recursos e expedientes que permitem aos seres humanos expressar tais ideias e criações. Esses recursos e expedientes não são inertes e imparciais, nem simples intermediários prontamente substituíveis, que transportam significados da mente do autor para a materialidade da obra. Eles estão relacionados a um contexto sociocultural específico e trazem em si conceitos peculiares, portando-se como motores de transformação sensorial e intelectual e fomentando mudanças estéticas, já que modificam a concepção da obra, bem como sua forma ou estilo. Machado relaciona também a produção cultural e artística com a modificação das técnicas e tecnologias que viabilizam sua expressão: seria impensável haver transformações tecnológicas sem o consequente desenvolvimento da arte e da cultura e vice-versa. Pensar a criação artística como fruto apenas da genialidade de um indivíduo e negar a atuação de outros elementos nesse processo, inclusive os não humanos, seria, portanto, uma distorção (MACHADO, 1993, p. 11-12). Este artigo foi desenvolvido com o propósito de refletir sobre como os equipamentos fotográficos interferem na produção fotográfica, a ponto de serem responsáveis por características estéticas que fogem à ingerência humana.

A agência da câmera na criação fotográfica

Segundo Machado, há nas câmeras uma “[...] força formadora mais que reprodutora”, sendo elas responsáveis por suas próprias estruturas simbólicas: mais do que reproduzir passivamente, elas dão significado às informações luminosas provenientes do mundo físico, construindo representações (MACHADO, 2015, p. 13-14). O problema é que, como a fotografia é realizada por meio de um aparelho mecânico teoricamente livre de subjetividade, essa construção simbólica não se explicita. Pelo contrário, apresenta-se como objetiva, naturalizada e universal, dispensando os esforços de decodificação

e contextualização, escondendo a atuação do aparelho que a produz. O filósofo Vilém Flusser também comenta a dificuldade em se decodificar as imagens técnicas, justamente por elas aparentarem ser janelas através das quais enxerga-se o mundo físico, passando a ideia errônea de que são livres de codificação (FLUSSER, 2002, p. 14-15).

Tanto Machado quanto Flusser partilham da convicção de que a câmera fotográfica codifica os raios luminosos refletidos pelo mundo físico de acordo com uma lógica particular inerente à sua natureza técnico-mecânica, para daí então transformá-los em fotografias. A pesquisadora mexicana Laura González Flores (2011, p. 98) também corrobora essa ideia e afirma que a fotografia, da forma como é conhecida atualmente, só existe por causa da mediação e ação da câmera fotográfica, já que ela fornece as características específicas desse tipo de imagem.

Tudo o que a câmara implica para a imagem concreta (suas marcas na imagem, sua ideologia explícita) é excluído da discussão da maioria dos livros de história da fotografia. Ela é considerada simplesmente uma ponte para a fotografia, um antecedente histórico ou uma ferramenta sem maior importância. A câmara parece uma “caixa preta” invisível que aparenta não existir. [...] E, no entanto, a Fotografia, tal como a conhecemos e como a pessoa comum a entende, só é possível graças à mediação da câmara: do contrário, seria simplesmente o desenho fotogênico de Talbot, ou o cliché-verre de Courbet. Da câmara derivam todas as características que depois, com meios fotossensíveis e químicos adequados, tornarão possível a materialização de uma imagem com características concretas. A morfologia das imagens depende inevitável e indiscutivelmente do aparelho que as produziu. No fundo, a definição do homem comum se aproxima perigosamente do segredo da caixa preta: nas características da câmara está a definição de suas qualidades como meio; em sua construção, a morfologia de suas imagens; e em seu funcionamento, o programa, os hábitos de relação dos usuários com o meio. A câmara é a base do “programa” ou “dispositivo” chamado Fotografia (FLORES, 2011, p. 98).

Flores, assim como Flusser e Machado, reconhece na câmera a capacidade de produzir elementos significantes e determinar características estéticas da imagem fotográfica. As câmeras fotográficas não agem como meros espelhos refletores, elas transformam as informações luminosas recebidas do mundo físico. A fotografia, continua Machado, não é um signo puramente indicial, ao contrário, é predominantemente simbólico — mesmo havendo

nela um certo grau de indicialidade (MACHADO, 2001, p. 127-129). Não se trata simplesmente de registro bruto, mas de interpretação mediada por conceitos científicos.

Com base nessa compreensão, convém retomar brevemente os primeiros processos fotográficos, mais especificamente os de Daguerre, Talbot e Bayard. De acordo com a historiadora da arte Annateresa Fabris, além de satisfazer a crescente procura por exatidão e fidelidade na produção de imagens, os primeiros processos fotográficos surgiram com o intuito de satisfazer outras demandas acarretadas pela Revolução Industrial, como a rapidez de realização, o baixo custo e a reprodutibilidade. A autora afirma que apesar de as técnicas fotográficas de Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), William Henry Fox-Talbot (1800-1877) e Hippolyte Bayard (1801-1887) terem surgido aproximadamente na mesma época, a de Daguerre obteve mais aceitação social por apresentar melhor nitidez, detalhamento e fidelidade em seu registro da realidade. As técnicas de Bayard e Talbot eram ainda inconsistentes, pois não ofereciam a mesma nitidez do daguerreótipo (FABRIS, 1991, p. 12-14).

Segundo Flores, as características do daguerreótipo de fidelidade e exatidão, associadas à mecanicidade e à Revolução Industrial, marcaram não apenas o surgimento da fotografia, mas também a primazia de um tipo específico de fotografia que busca mimetizar nítida e fielmente o objeto representado (FLORES, 2011, p. 139), nomeada aqui como *fotografia tradicional*. A autora afirma ainda que, além da nitidez, o grau de automatismo da câmera também seria um parâmetro significativo para esse tipo específico de fotografia. Quanto mais automática é a câmera, menos determinante é a ação do fotógrafo, garantindo a objetividade pretensamente inerente ao automatismo.

Estética da precariedade: a desanalogização da fotografia por meio da baixa fidelidade

A busca por satisfazer cada vez mais as demandas por fidelidade impulsiona incessantemente o desenvolvimento de novas tecnologias. Com o surgimento da fotografia digital, a possibilidade de controlar minuciosamente cada parte do processo fotográfico passou a ser acessível ao usuário comum.

Na contramão da corrida tecnológica empreendida pela indústria fotográfica estão as câmeras de baixa fidelidade, de funcionamento simples, que

oferecem registros fotográficos não tão fiéis nem tão exatos¹. As câmeras aqui consideradas precursoras da fotografia de baixa fidelidade são as *toy cameras* (câmeras de plástico), as câmeras instantâneas (Polaroids, por exemplo) e as câmeras artesanais (não industrializadas, construídas artesanalmente, como a câmera estenopeica).

As *toy cameras* são simples, de baixo custo, fabricadas com matérias-primas de baixa qualidade, em geral plástico, de funcionamento extremamente simples no estilo apontar e disparar. Em virtude da precariedade do mecanismo como um todo, as *toy cameras* têm funcionamento imprevisível e produzem imagens com características consideradas tradicionalmente defeitos técnicos: manchas de luz, ruídos e aberrações ópticas, vinhetas, foco suave, entre outros.

As câmeras instantâneas utilizam uma tecnologia que permite que a fotografia seja revelada em cerca de 60 segundos. Tal tecnologia realmente tem suas limitações técnicas, como a produção de imagens que se encaixam no conceito de baixa fidelidade, caracterizadas por foco suave, cores esmaecidas, às vezes desbalanceadas, puxando para tons esverdeados ou magenta, mas que, assim como as imagens produzidas pelas *toy cameras*, recusam a mimese fiel e exata do mundo físico.

As câmeras artesanais são construídas dos mais diversos materiais, desde utensílios caseiros ordinários, como latas de alumínio, elásticos de borracha e fita isolante, até refugos de equipamentos fotográficos industrializados fora de uso, que são reaproveitados em um novo contexto. As fotografias produzidas com essas câmeras são, em geral, menos nítidas do que as produzidas por câmeras com lentes, e, além das distorções resultantes da própria técnica em si, existem peculiaridades nos resultados devido ao próprio sistema. Se a caixa não estiver completamente vedada, por exemplo, a superfície sensível pode receber raios de luz provenientes de vazamentos, que formarão manchas não previstas pelo fotógrafo.

A capacidade de ingerência do equipamento fotográfico na produção estética acima fica mais patente quando consideramos tais câmeras, que trazem em seu bojo um potencial latente de subversão. As práticas fotográficas de baixa fidelidade, além de recusarem a precisão, a nitidez e os códigos representativos naturalizados da fotografia tradicional, antagonizam com o aumento

1 Não é o objetivo deste artigo analisar detalhadamente as câmeras de baixa fidelidade. Tal análise é feita de forma detida em Rezende (2018).

da complexidade e a tendência ao automatismo das câmeras fotográficas convencionais. A estética peculiar e ruidosa esboçada por essas câmeras é aqui denominada de *estética da precariedade*.



Figura 1. Guilherme Maranhão, série *Travessia*, 2014.

A precariedade técnica das câmeras de baixa fidelidade, além de dificultar o controle sobre o processo, abre possibilidades para a agência de outros fatores, por vezes imprevisíveis e inesperados, que acabam operando na produção. Como nesses casos a câmera nem sempre tem capacidade de responder de forma precisa e efetiva ao desejo e intenção do usuário, o ato de fotografar também pode admitir a agência, por exemplo, do acaso. Outro fator que se revela forte nesse tipo de fotografia e que também está relacionado à ideia de acaso é a insubordinação da matéria², ou seja, fenômeno em que a própria matéria se rebela e se impõe, forçando suas determinações. Assim como o acaso, esse fator não é exclusivo da fotografia de baixa fidelidade, mas aqui encontra terreno fértil, sendo estimulado e buscado. Um exemplo significativo é a série *Travessia*, do fotógrafo paulistano Guilherme Maranhão (Fig. 1). Apesar de não fazer uso de câmeras de baixa fidelidade, Maranhão produziu a série com filmes vencidos há 20 anos. O professor e pesquisador Ronaldo Entler (2015), ao analisar esse trabalho, questiona

2 A expressão *insubordinação da matéria* foi apresentada na arguição do professor doutor Ronaldo Entler por ocasião do exame de qualificação para a dissertação que deu origem a este artigo (Cf. REZENDE, 2017).

o que significa o filme estar vencido e quais as consequências desse fato. O autor afirma que tal característica não diz respeito à incapacidade do filme vencido de produzir imagens, pelo contrário, significa que ele se tornou sensível demais para obedecer à razão que rege a técnica, permitindo as manifestações de regiões esquecidas, sobre as quais estava esgotada a responsabilidade e autoridade da indústria. Fora do prazo de validade, a matéria pode ser/fazer o que quiser, não existem mais regras nem garantias.

Usar um filme vencido — assim como desmontar e remontar câmeras — não é se voltar contra a técnica. É libertá-la de seu uso dogmático, é fazer reaparecer aquilo que foi recalcado no uso dos dispositivos: uma natureza complexa da qual a ciência preferiu reter apenas as regularidades [...]. A palavra vencido esconde a arrogância de uma civilização que só consegue pensar a cultura como derrota da natureza: ou ela se comporta conforme o acordo que lhe é imposto ou é declarada obsoleta (ENTLER, 2015).



Figura 2. Nair Benedicto, série *Índios Molhados*, 2014.

A matéria tem seu grau de rebeldia, e nem sempre se comporta conforme esperado. Tanto a câmera quanto os negativos ou os químicos de processamento podem manifestar certas particularidades no resultado final, independentemente da vontade do fotógrafo. Às vezes isso se manifesta de forma provocada, como no caso da série de Maranhão, outras vezes, acidentalmente, como na série *Índios Molhados*, da fotógrafa paulistana Nair Benedicto (Fig. 2). Esse trabalho nasceu em 2014, como desdobramento de um registro

fotográfico do 1º Encontro dos Povos Indígenas do Xingu, em fevereiro de 1989. Na época, após selecionar e editar as imagens, Benedicto guardou o material não utilizado. Vinte e cinco anos haviam se passado quando sua casa foi inundada pelas chuvas de verão, e muitos de seus cromos se molharam. A fotógrafa conta que alguns tiveram a imagem completamente lavada, ao passo que em outros, as cores começaram a escorrer. Para não perder completamente as imagens, Benedicto reapropriou-se de seu próprio trabalho, deslocando-o de seu contexto original e criando uma nova leitura a partir do acidente³. Se na série original era possível reconhecer os referentes nas imagens, na nova série *Índios Molhados* as cores derretidas dividiam espaço com vestígios dos registros feitos em 1989, compondo uma paisagem distópica, quase abstrata. As cores derretidas desfizeram e refizeram as imagens que um dia foram consideradas analogias de seus referentes. A água carregando as cores de um cromo, as imagens se liquefazendo e escorrendo até sumirem completamente são um contraponto à própria força da imagem fotográfica, ao mesmo tempo tão potente e tão frágil.

Ao abordar as tecnologias de produção de imagem, Phillip Dubois afirmou que quanto maior for a potência de um sistema imagético de mimetizar fielmente o mundo visível, maiores serão as manifestações contrárias que visariam destruir ou *desanalogizar* tal tentativa de analogia (DUBOIS, 2004, p. 55). Nesse sentido, a fotografia de baixa fidelidade traz latente esse impulso de desconstrução de um sistema de representação que se supõe mimético e fiel por excelência, largamente impulsionado e legitimado pela indústria fotográfica. Ou seja, isso que chamei de estética da precariedade é de cunho político, não apenas por seu conteúdo ou construção formal, mas por sua própria gênese como forma de subversão de um *statu quo* imagético. Mais do que o resultado estético decorrente do uso de determinados tipos de câmera, seria o resultado de uma práxis específica, que inclui o afrouxamento do controle no ato fotográfico, a aceitação do acaso e das determinações da própria matéria que se rebela e impõe suas marcas e falhas. Pode se pensar como um modo de fotografar que opera mais como fratura no sistema de representação dominante do que na sua afirmação.

Miroslav Tichý: o fotógrafo e sua produção

A práxis mencionada acima marca a produção fotográfica do artista checo Miroslav Tichý (1926-2011), que tinha como prática construir seu equipamento

3 Informações retiradas do texto de parede presente na exposição *Por debaixo do pano*, de Nair Benedicto, ocorrida na Casa da Imagem (São Paulo/SP), de 7 de novembro de 2015 a 20 de março de 2016.

fotográfico, incluindo câmeras, objetivas e ampliadores. A estética precária de suas imagens, decorrentes de seu processo fotográfico peculiar, é uma evidência da agência do equipamento fotográfico na produção de uma estética da precariedade.

O artista nasceu em 1926, na cidade de Netčice — atualmente parte da cidade de Kyjov —, na região da Morávia, sul da República Checa. Seu primeiro contato com o ensino formal nas artes foi em 1945, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. De acordo com o psiquiatra Roman Buxbaum⁴, no mesmo ano ele iniciou seus estudos na Academia de Belas Artes, em Praga (BUXBAUM, 2008a, p. 14-15). Nessa época, Tichý começou a pintar, e seu trabalho tinha como referência Picasso, Matisse e artistas expressionistas alemães. Em 1948, o golpe comunista na então Checoslováquia trouxe mudanças radicais para a Academia de Belas Artes. Importantes professores foram demitidos e substituídos por outros indicados pelo novo governo. O Realismo Socialista passou a ser o estilo artístico dominante. Tichý, que rejeitava o estilo sancionado pelo Estado, parou de frequentar as aulas e acabou expulso da Academia, sendo por fim encaminhado para o serviço militar compulsório.

Findo o serviço militar, em 1950, Miroslav Tichý volta para a casa de sua família em Kyjov. De acordo com Buxbaum, ele forma o coletivo Brněnská Pětka (Brno Five), junto com Vladimír Vašíček, Bohumír Matal, Richard Fremund e Ida Vaculková, alunos da Academia de Belas Artes que também recusavam o Realismo Socialista, dialogavam com a pintura moderna europeia e viriam a ser importantes artistas do pós-guerra na região (BUXBAUM, 2008a, p. 15). Apesar de ser uma cidade pequena, Kyjov tinha uma cena cultural relevante, da qual Tichý participava, e onde tinha contato com outros artistas (MIROSLAV, 2010). Mesmo sendo vigiados e ameaçados pelo governo, o grupo chegou a fazer uma exposição clandestina, em 1956, no hospital da cidade. A exposição seguinte, para a qual ele havia sido convidado, estava marcada para o fim de 1957 em uma renomada galeria em Praga, mas pouco tempo antes, Tichý teve um episódio psicótico, cancelando de última hora sua participação. Segundo os registros médicos da clínica, Tichý tinha colapsos mentais desde a adolescência e, depois desse primeiro surto, recebeu tratamento repetidas vezes (BUXBAUM, 2008a, p. 15).

4 Roman Buxbaum é um psiquiatra checo-suíço que teve contato com Miroslav Tichý desde sua infância e que teve papel determinante na construção de sua imagem no meio artístico e na inserção de seu trabalho no sistema de arte. A relação da família de Buxbaum com a de Tichý vem de longa data. Sua avó era amiga da mãe do artista, e ambas as famílias tinham uma relação próxima (BUXBAUM, 2008a, p. 14-15).

Porém, de acordo com Buxbaum, na década de 1960, Tichý passou a negligenciar sua aparência e hábitos de higiene. Parou de cuidar do cabelo e da barba, e passou a usar sempre as mesmas roupas. Segundo o autor, o que na verdade lhe trazia problemas era o fato de a polícia considerá-lo um dissidente do regime comunista. Por causa disso, ele foi denunciado algumas vezes por partidários do regime, o que resultou em desentendimentos com a polícia local (BUXBAUM, 2008a, p. 16). Jana Hebnarová, vizinha de Miroslav Tichý durante muitos anos, inclusive durante os anos finais de sua vida, lembra que, quando criança, ela e o irmão, Jiří Friedrich, tinham medo dele por causa de sua aparência e hábitos excêntricos, no entanto, quando o conheceram pessoalmente, consideraram-no gentil e solícito. Mais tarde, depois que os irmãos se tornaram adultos, Tichý passou a mostrar-lhes suas obras e a conversar com eles sobre arte, política e história (HEBNAROVÁ, 2009). Em entrevista a Claudia Dichter, os irmãos relatam a convivência que tiveram com Tichý durante a infância e ressaltam que o fotógrafo era muito intelectualizado, capaz de discorrer sobre história, arquitetura, arte e literatura (DICHTER, 2013, p. 124).

Embora tenha se dedicado também à pintura e ao desenho, em diferentes momentos, foi por meio de sua produção fotográfica que Tichý recebeu, de fato, reconhecimento enquanto artista. O historiador da arte Quentin Bajac estima que ele fotografou aproximadamente da década de 1960 até meados dos anos 1980 (BAJAC, 2008, p. 10). Tratava-se de especulação, pois o artista não documentava, datava nem assinava suas obras. Tudo o que havia eram suposições, baseadas nas roupas que as pessoas retratadas nas fotografias usavam, nos marcos arquitetônicos registrados e outros indícios dessa ordem que forneciam algum tipo de identificação temporal.

Tichý era um profícuo artista. Ele fotografava durante as caminhadas diárias que fazia pela cidade, e, de acordo com Buxbaum, seus lugares favoritos, frequentemente registrados na película fotográfica, localizavam-se no caminho que ele percorria de sua casa até o centro: a estação de ônibus, a praça principal e a igreja (BUXBAUM, 2008a, p. 16).

Eu ia para o centro da cidade e tinha que fazer algo. Então apenas apertava o disparador. Eu usava três rolos de filmes por dia. Cem fotos por dia. Isso acontecia sem nenhum esforço da minha parte. Eu era apenas um observador — mas um observador muito bom (TICHÝ *apud* BUXBAUM, 2008a, p. 16-17, tradução nossa).

Sua prática é fundamentalmente uma suspensão do cotidiano produtivista esperado do homem idealizado pelo regime comunista. Ele não tinha um trabalho formal, não tinha na fotografia uma atividade lucrativa, e passava os dias produzindo imagens enquanto perambulava pela cidade.

Muito embora tenha começado a fotografar na década de 1960, foi apenas no final dos anos 1980 que Miroslav Tichý iniciou sua trajetória no circuito de arte, com a divulgação de seu trabalho por Roman Buxbaum (BAJAC, 2008, p. 8). Em junho de 1989, Buxbaum escreveu um artigo para uma edição especial da revista *Kunstforum* sobre *art brut*, intitulado “Um marginal dentre os marginais” (BUXBAUM, 1989), no qual discorre sobre Tichý e sua produção artística.

Muito embora a formação artística de Tichý na Academia de Belas Artes e sua circulação no meio artístico de sua cidade natal desautorizem a classificação de sua produção como *art brut*, Buxbaum parece ter vislumbrado nessa estratégia uma forma de valorizá-la, buscando ocupar um nicho específico de mercado. O pesquisador francês Marc Lenot conta que, em 1990, Buxbaum preparou uma exibição com mais de 30 artistas marginais, sendo Tichý o único fotógrafo. O catálogo da exposição apresentava ensaios sobre arteterapia, psiquiatria, *art brut* e incluía um texto do historiador de arte e curador independente Harald Szeemann (LENOT, 2009, p. 3-4). O interesse pela obra de Tichý, no entanto, não se manteve por muito tempo, e a estratégia de lançá-lo como representante da *art brut* não foi bem-sucedida.

Quinze anos após a tentativa de filiar Miroslav Tichý à *art brut*, organizou-se, em 2004, a primeira exibição de suas fotografias no circuito da arte contemporânea, mais especificamente na Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Sevilha (BIACS), quando o fotógrafo tinha 78 anos. Segundo Bajac, sua inserção no evento ocorreu graças ao curador Harald Szeemann, que, como vimos, teve contato com a obra de Tichý na exposição organizada por Buxbaum em 1990 (BAJAC, 2008, p. 8). Sobre o longo espaço de tempo entre o primeiro contato com as fotografias de Tichý e a decisão de exibí-las, Szeemann afirma: “Fiquei fascinado [pelas fotografias de Tichý] desde o primeiro momento, mas estava esperando pela exposição certa” (MIROSLAV, 2004).

Logo após a Bienal de Sevilha, em 2005, Tichý foi agraciado com o prêmio *Découverte*⁵, no Encontro Internacional de Fotografia de Arles. No mesmo ano, o Kunsthhaus de Zurique, na Suíça, organizou sua primeira exposição

5 Prêmio destinado a artistas cujos trabalhos foram descobertos recentemente.

monográfica. A partir de então, a produção fotográfica de Tichý alcançaria um rápido reconhecimento internacional. Entre 2004 e 2008, Lenot contabilizou a realização de 24 exposições individuais do fotógrafo, em países como Holanda, República Checa, Canadá, Eslováquia, Japão, China, Suécia, Alemanha, França, entre outros (LENOT, 2009, p. 4-7).

Em que pese o sucesso alcançado pelas fotografias de Tichý, a relação entre ele e Buxbaum começa a se deteriorar, de tal forma que acaba gerando uma disputa judicial em 2007. Tichý passa a negar que tenha dado autorização para Buxbaum organizar exposições e exibir suas fotografias e designa sua vizinha Jana Hebnarová, que já vinha cuidando dele há alguns anos, como sua agente e legatária universal (WORLDSTAR, 2007; HEBNAROVÁ, 2009). Um mês após a morte de Miroslav Tichý, em abril de 2011, o Tribunal de Hodonin decidiu que os direitos autorais sobre sua obra passariam a pertencer a ela⁶.

Análise fotográfica

Como recorte para a análise feita neste artigo, foi considerada a coleção de fotografias de Miroslav Tichý pertencente ao Museum für Moderne Kunst (MMK) de Frankfurt⁷. Essa coleção é composta de 87 fotografias e 5 desenhos de autoria do artista. As peças foram reunidas entre os anos 2006 e 2008, e constituem a maior coleção pública de obras do artista checo existente até o momento (GAENSHEIMER; KITTELMANN, 2013, p. 9). As obras não apresentam título nem data, por isso optou-se por identificar as imagens por meio de seu número de inventário fornecido pelo MMK.

Ao analisar a obra de Miroslav Tichý, percebe-se a preferência que ele tinha por fotografar mulheres de diferentes idades e tipos físicos. Frequentemente as fotografias eram clicadas em espaços públicos e capturavam as mulheres em situações cotidianas: caminhando, conversando em grupos, fazendo compras, empurrando crianças em carrinhos, descansando em bancos ao ar livre ou tomando sol. Segundo Marc Lenot (2008, p. 187), algumas das fotografias de mulheres eram tomadas diretamente da tela da televisão e mostravam situações de nudez e cenários de programas adultos veiculados pela televisão (Fig. 3).

6 Cf. Decisão Judicial do Circuito da Corte em Hodonin, 25 de maio de 2011. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20140625015108/http://www.tichyfoto.cz/en/usneseni_en.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2022.

7 Coleção digitalizada e disponível no site da instituição: <<https://collection.mmk.art/en/nc/werkuebersicht/?kuenstler=000314&all=1>>. Acesso em: 29 abr. 2022.

Com exceção das imagens feitas da tela da televisão, não é fácil inferir se a pessoa fotografada estava de acordo com o registro de sua imagem. Muitas fotografias parecem ter sido tomadas sem autorização e sem consciência da pessoa retratada, como aquelas produzidas na piscina. Como o fotógrafo não adentrava o local, era provável que ficasse no parque ao redor, e que usasse uma teleobjetiva para alcançar as banhistas. Diversas fotos feitas no local apresentam, em primeiro plano, a grade que cercava a piscina e ficava interposta entre o fotógrafo e as pessoas fotografadas (Fig. 4). A presença da grade pode ser vista como um elemento divisor entre dois mundos: o mundo individual do homem excêntrico e solitário, que, segundo Buxbaum, não tinha permissão para frequentar a piscina pública; e o mundo compartilhado, onde se reuniam os outros habitantes da cidade (BUXBAUM, 2008b, p. 45). O escritor suíço Gianfranco Sanguinetti (2011, p. 37) compreende a grade como um símbolo de separação entre o artista e seu objeto de desejo fotográfico, que podia ser tocado apenas simbolicamente através da objetiva da câmera.

Uma mulher, para mim, é um motivo. Nada mais me interessa. Eu não corria de forma selvagem atrás das mulheres. Mesmo quando vejo uma mulher que eu gosto — e talvez eu poderia ter tentado fazer contato — eu percebo que eu não estou realmente interessado. Em vez disso, eu pego um lápis e a desenho. O erótico é apenas um sonho, de qualquer maneira. O mundo é apenas uma ilusão, nossa ilusão... Prazer é um conceito que eu absolutamente recuso. Como poderia um cético assim desfrutar de algo! — Sentimentos momentâneos! Eu não levo nada mais a sério, muito menos a mim mesmo (TICHÝ *apud* BUXBAUM, 2008a, p. 16, tradução nossa).

O caráter voyeurístico da prática de Miroslav Tichý fica patente em seu depoimento. Ele não interagia com as mulheres, em vez disso, as observava, desenhava e registrava com sua câmera. Não raro suas imagens são caracterizadas pela grande imprensa e por publicações especializadas em arte como homenagens à beleza feminina. Até mesmo o livro do MMK sobre a coleção de fotografias de Tichý, analisadas aqui, recebeu um título que faz referência às feições das mulheres retratadas, caracterizando-as como mais ou menos bonitas (GAENSHEIMER; KITTELMANN, 2013). O livro publicado pela Walther König, em 2008, recebeu o título de *Miroslav Tichý: dedicated to the women of Kyjov* (Miroslav Tichý: dedicado às mulheres de Kyjov, numa tradução livre).



Figura 3. Miroslav Tichý, *sem título*
(Inv. n.º. 2006/138), sem data.



Figura 4. Miroslav Tichý, *sem título*
(Inv. n.º. 2008/20), sem data.



Figura 5. Miroslav Tichý, *sem título*
(Inv. n.º. 2006/106), sem data.

A galeria Delmes & Zander, em Berlim, fez uma mostra do artista intitulada Retratos de mulheres por Miroslav Tichý, de clandestinos a sexy. Apesar do componente voyeurístico do trabalho de Tichý ser reconhecido tanto por matérias de jornais quanto por textos acadêmicos, poucas vezes é problematizado ou percebido como resultado de uma atitude de assédio às mulheres que não autorizaram o registro de suas imagens. Das publicações sobre Tichý analisadas nesta pesquisa, a única que problematizou esse aspecto foi um artigo do jornal *New York Times*, escrito pela crítica de arte Karen Rosenberg, intitulado “Um subversivo pervertido com uma câmera artesanal” (ROSENBERG, 2010).

A baixa fidelidade na produção fotográfica de Tichý

Uma das principais características da fotografia de Tichý é a baixa fidelidade. Por vezes as imagens que irrompem nos negativos e nas ampliações afastam-se do ideal de nitidez e precisão do registro tradicional do mundo físico (Fig. 5). Neste sentido, não são vestígios de algo que aconteceu — o tal *isto-foi* de Roland Barthes (2018, p. 75). Apesar de terem referente, por vezes não estabelecem relação explícita com o mundo físico. É uma fotografia que deixa de se constituir como representação para tornar-se apresentação, uma espécie de registro ficcional de uma cena que nunca existiu e que passa a existir impressa na superfície sensível, devido não apenas à ação ou intenção do fotógrafo, mas à agência de todos os demais elementos que participam do processo. Trata-se de uma reconfiguração do mundo físico, que também exige a participação do espectador: se o referente não fica evidente e não é passível de ser identificado, a imagem toma forma com base no repertório de cada observador.

Não por acaso, a historiadora de arte norte-americana Carolyn Christov-Bakargiev (2008, p. 152-154) afirma que as imagens de Miroslav Tichý não comunicam nada, ficando suspensas em uma potencialidade, no limite de dizerem alguma coisa. Não são vestígios que apontam diretamente para uma realidade externa. Elas seriam *antifotos*, que aludem à realidade atual do observador e ressaltam sua própria materialidade, devido às marcas de dobras, cortes e deterioração do papel no qual estão impressas. O crítico de arte canadense Clint Burnham (2008, p. 173) observa que, no âmbito da história da fotografia, essa estética nebulosa teria sido escamoteada por uma estética objetiva, nítida e de caráter documental.

Tal baixa fidelidade é consequência da sua própria práxis como fotógrafo. Tichý tinha um processo bastante peculiar de produção, passando por hábitos

de fotografiação, construção artesanal de todo o equipamento fotográfico, processamento químico feito fora das normas, interferências manuais na cópia ampliada e deterioração sofrida pelas imagens depois de finalizadas. Cada uma dessas etapas será descrita de forma mais detalhada adiante.

Os equipamentos fotográficos artesanais e sua agência na captura das imagens

Além da intencionalidade do fotógrafo, alguns elementos não humanos também têm agência na determinação da estética ruidosa que permeia a obra de Tichý. Ela começa a ser gestada no bojo dos equipamentos fotográficos construídos artesanalmente por ele mesmo, o que incluía as câmeras, as lentes e até mesmo o ampliador. Roman Buxbaum conta que, para construir seus equipamentos, Tichý utilizava restos de materiais que encontrava em seu ambiente doméstico: latas, caixas de sapato, pedaços de tecidos, elástico de roupas velhas, embalagens de cigarro, tubos de papelão provenientes dos rolos de papel higiênico, entre outros. Frequentemente fotografava as pessoas de longe, seja no parque, seja na piscina, ou em situações que requeriam o uso de lentes de maior distância focal. Para esses casos, o fotógrafo montava um sistema com várias lentes, afixadas em um tubo com asfalto ou cola, criando teleobjetivas funcionais apenas com materiais ordinários (BUXBAUM, 2008a, p. 16-17).

Ao mesmo tempo que a tecnologia se desenvolvia a pleno vapor, impulsionada especialmente pela guerra fria, Tichý construía seus equipamentos utilizando refugo industrial e restos de materiais domésticos. Tal prática indica uma recusa, não apenas do produtivismo, mas também da exaltação da evolução e do progresso da tecnologia fotográfica. Sanguinetti (2011, p. 35) observa que na época em que o artista atuava, a indústria fotográfica já havia se desenvolvido a ponto de uma câmera destinada ao consumo de massa poder ser adquirida por valores muito reduzidos. As pessoas podiam fotografar de forma amadora e atingir resultados relativamente bons, segundo os cânones da fotografia tradicional. O autor atenta para uma motivação política por trás das práticas de Tichý. Construir uma câmera e processar as imagens de forma caseira, como ele fazia, era muito mais complicado do que fotografar com câmeras industrializadas e mandar processar os filmes em laboratórios especializados, pois exigia conhecimentos específicos sobre física óptica e química. A opção pela construção das próprias câmeras parece estar relacionada à recusa a um mundo industrializado, homogeneizado e

asséptico, e tem como consequência imagens únicas, em contraponto à fotografia como objeto de massa.

Os mecanismos artesanais de Tichý funcionavam bem, apesar da aparente rudimentaridade, mas, evidentemente, não eram capazes de reproduzir os resultados idealizados pelos equipamentos fotográficos industrializados. E parecia não ser esse seu objetivo. Há na produção de Tichý uma busca deliberada por métodos não convencionais de captura da imagem fotográfica. Construir as próprias câmeras, além de ser uma afirmação de independência do mundo social, é também uma forma de recusa do sistema de representação perpetuado pelas câmeras fotográficas industrializadas, pré-programadas de fábrica. Tichý reconhecia a limitação de seus equipamentos, mas isso não parecia incomodá-lo. Quando Buxbaum perguntou, surpreso, se determinada objetiva que Tichý construiu havia funcionado, o fotógrafo respondeu: “Claro que funcionou. Quando eu faço algo, tem que ser preciso. Verdade, a lente não era precisa, mas talvez aí é que esteja a arte” (TICHÝ *apud* BUXBAUM, 2008b, p. 47).

Diferentemente do que ocorre com os equipamentos industrializados, é difícil prever os resultados do uso de uma objetiva ou do corpo de uma câmera construídos artesanalmente. Não são objetos planejados e testados por uma indústria, que fornece um manual de procedimentos a serem seguidos e garantias de funcionamento, responsabilizando-se pelo processo. Se uma câmera fotográfica industrializada produzir uma imagem com vazamento de luz, é possível reclamar e pedir a troca do equipamento, pois esse resultado não é previsto e nem esperado pela indústria que a fabricou. Os equipamentos artesanais, por sua vez, não estão sob autoridade de nenhuma indústria e se mantêm num estado de rebeldia e imprevisibilidade. Inevitável estabelecer um paralelo com o trabalho do fotógrafo Guilherme Maranhão em que ele utiliza filmes vencidos.

A pós-produção fotográfica: revelação, ampliação, retoques manuais, montagem e deterioração

Depois de fotografar, Tichý dedicava-se às etapas de ampliação e revelação, que aconteciam nos cômodos e no quintal de sua casa. Todo o processamento químico levado a cabo pelo artista tinha regras e valores próprios. Para obter resultados que atendam à precisão almejada pela fotografia tradicional, o processo de revelação tem de ser realizado de acordo com regras

rígidas, havendo pouca abertura para a ocorrência de erros. Segundo Roman Buxbaum, Tichý conduzia seus processos químicos sem se preocupar em atender a esse tipo de precisão técnica, deixando grande espaço para que erros, falhas e o acaso agissem sobre o produto final. O tempo de exposição do papel fotográfico à luz do ampliador era marcado intuitivamente. Os banhos químicos também tinham os tempos marcados de forma imprecisa e eram realizados em ambientes nada higiênicos (BUXBAUM, 2008a, p. 16-17). O registro fotográfico, que já carregava marcas determinadas pela câmera e objetiva artesanais, ganhava mais uma camada de névoa, que borrava ou mesmo escondia contornos e vestígios do mundo físico.

Depois de ampliadas, as cópias fotográficas de Tichý passavam por uma espécie de revisão, que consistia no uso de lápis ou caneta para completar o tratamento da imagem. Às vezes o fotógrafo reforçava linhas pouco visíveis ou consertava falhas, abrasões ou manchas na fotografia. Outras vezes, as intervenções enfatizavam contornos já nítidos, como pode ser visto no busto da mulher retratada na Figura 6. Buxbaum questionou sobre essa prática, e Tichý respondeu que, para ele, tais intervenções acarretavam melhorias na imagem (MIROSLAV, 2004).

Depois de ampliadas, processadas, retocadas e eventualmente montadas em molduras ou *passe-partouts* desenhados por ele mesmo, as fotografias finalmente passavam por um período de maturação, quando recebiam um último conjunto de intervenções. Curiosamente, essa etapa final não era fruto da ação direta do fotógrafo, e sim de seu descaso com o próprio trabalho. Segundo relato de Buxbaum (2008a, p. 18), as fotografias eram abandonadas por Tichý em sua casa, guardadas dentro de armários, empilhadas no chão à mercê da sujeira que se acumulava no ambiente e de outras intempéries que promoviam a deterioração física das imagens, como pode ser visto nas figuras 3, 4, 5 (apresentadas anteriormente) e nas figuras 6 e 7, abaixo. Tais marcas parecem dialogar com as outras falhas acumuladas, bem como apontam para a complexidade e a multiplicidade de elementos que têm agência na produção de sua obra.

O descuido de Miroslav Tichý com suas fotografias pode ser interpretado como desprezo pelo valor de culto que a obra de arte tradicionalmente carrega, ou mesmo pelo fruto de seu trabalho. Ao ser questionado se olhava para suas fotografias depois de prontas, ele respondeu: “Nunca [olho para as fotografias]. Apenas quando eu as encontro acidentalmente, mas logo depois já me livro delas novamente” (WORLDSTAR, 2007).

Considerações finais



Figura 6. Miroslav Tichý, *sem título*
(Inv. n.º. 2006/101), sem data.



Figura 7. Miroslav Tichý, *sem título*
(Inv. n.º. 2006/123), sem data.

A recusa das regras rígidas da fotografia tradicional força a imagem até seu limite. Apesar de as fotografias de Tichý serem concebidas em um ambiente que nada tinha de controlado e previsível, de alguma forma elas sobreviviam. No âmbito da fotografia tradicional há uma enorme preocupação com os processos técnicos, para manter a exatidão da temperatura dos químicos, dos tempos de agitação dos tanques de revelação e de imersão nos banhos. Se essas regras não forem seguidas de forma criteriosa, nenhuma imagem surgirá na superfície sensível. O que Tichý nos mostra é o contrário: a imagem é resiliente e sua materialidade é teimosa e insistente. Sua prática explícita a ideia de imagem latente, a imagem que está pulsando para romper a superfície e emergir, independentemente das condições. Ao recusar determinadas regras, ele cria e segue outras, que não necessariamente são mais simples — construir o próprio equipamento é tarefa indubitavelmente complexa — e representam, por certo, uma indiferença pelo modo de vida produtivista, asséptico e controlado que as regras da fotografia tradicional encarnam.

Marc Lenot chama a atenção para a materialidade da obra de Miroslav Tichý como uma característica que não pode ser ignorada (LENOT, 2008, p. 183). De fato, as molduras, os *passé-partouts*, as abrasões, as sujeiras e os rasgos conferem às imagens uma tridimensionalidade evidente, lembrando-nos de que a fotografia analógica também é, antes de tudo, um objeto. O aspecto material é frequentemente desprezado quando observamos imagens na tela do computador ou mesmo na parede do museu, onde elas se encontram domesticadas pelas molduras e por outros aparatos expositivos. Tal materialidade explicita o processo físico-químico pelo qual passavam as imagens de Tichý, e que parece ser mais importante que o produto final, abandonado na casa do artista, sem perspectiva de ser exposto, documentado ou minimamente conservado. Lenot caracteriza o processo criativo de Tichý como um ritual que abrangia a construção das câmeras, os retoques manuais nas imagens impressas e o eventual emolduramento (LENOT, 2009, p. 8). É a primazia do processo sobre o resultado.

À primeira vista, a percepção do processo de produção de Tichý como errático e aleatório parece coerente, mas não se sustenta após uma análise mais detida. Esse entendimento apenas explicita o quanto o rigor técnico característico da fotografia tradicional está naturalizado. Tichý pode ser considerado impreciso se tomarmos como referência a fotografia tradicional, mas no âmbito de seu processo de criação, suas técnicas eram consistentes e sistemáticas, já que as repetiu durante seus 20 anos de prática fotográfica.

Além da repercussão da obra de Tichý no âmbito da arte contemporânea, observa-se nos últimos tempos uma tentativa de retomada da fotografia analógica experimental, da lomografia, da fotografia de pinhole, bem como uma crescente febre de aplicativos que permitem editar imagens digitais com efeitos que emulam ruídos, granulação, marcas de deterioração e outras imperfeições. Uma tentativa de resgatar um tipo de fotografia que traz, ao mesmo tempo, tanto o potencial de mimese do mundo físico quanto o de desfiguração da representação.

Essa tendência pode ser uma resposta à crescente disseminação de imagens produzidas com câmeras de 40 megapixels, filmes produzidos em 3D ou em 4K. De acordo com Christov-Bakargiev (2008, p. 155), a obsessão com a alta definição da cultura visual contemporânea cria um problema que ela chama de *ultravisualidade*, já que o excesso de detalhes destruiria e confundiria, chegando a diluir a visibilidade. Ter acesso aos mínimos detalhes das imagens

não significa enxergar ou compreender o todo, já que esses também podem distrair de uma interpretação mais global⁸. Segundo a autora, a baixa fidelidade das imagens de Tichý propiciaria ao observador *ver melhor*, pois ele teria espaço para projetar suas interpretações e preencher as lacunas com sua própria bagagem e referências. É uma obra que se realiza pela ação do espectador, já que cada um completa as lacunas e termina de decifrar o que está meramente sugerido de acordo com referenciais e experiências prévias. Por não encontrar mais muita graça em ver tudo com tantos detalhes, recorreremos cada vez mais à fotografia de baixa fidelidade, e mais especificamente a uma práxis da estética da precariedade, em busca da sugestão e da incerteza que nascem da falha.

Paula Davies Rezende é professora do curso de Cinema e Audiovisual na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP), doutoranda em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), mestra em Estética e História da Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e especialista em Preservação de Acervos pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST-RJ).

paula.rezende@usp.br

Referências

BAJAC, Q. Discoveries of Miroslav Tichý, 1989-2008. In: **Miroslav Tichý**. Paris: Centre Pompidou, 2008. Press pack de exposição, 25 jun. - 22 set. 2008, Centre Pompidou.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BEE, A.; GAENSHEIMER, S.; KITTELMANN, U. (ed.). **Bilder von mehr bis minder schönen Frauen/pictures of fair to middling women**. Nuremberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2013.

BURNHAM, C. Miroslav Tichý: beat pictorialism. In: BUXBAUM, R. (ed.). **Miroslav Tichý: dedicated to the women of Kyjov**. Köln: Walther König, 2008.

8 O filme *O Hobbit* (2012), dirigido por Peter Jackson, gerou polêmica na indústria cinematográfica por ter sido gravado em 48 fps (quadros por segundo), ao invés dos 24 fps utilizados comumente pelo cinema. A intenção ao gravar em 48 fps é aumentar a qualidade e quantidade dos detalhes nas cenas de movimento, já que gera o dobro de informação por segundo. O resultado dividiu os espectadores. Houve diversas críticas afirmando que o detalhamento dos movimentos desviava a atenção e dificultava a imersão na narrativa.

BUXBAUM, R. **Ein Außenseiter unter den Außenseitern**, Kunstforum, n. 101, p. 229-31, jun. 1989.

_____. **Miroslav Tichý**: Tarzan retired. In: BUXBAUM, R. (ed.). **Miroslav Tichý: dedicated to the women of Kyjov**. Köln: Walther König, 2008b.

_____. Tarzan Retired. Memories of Miroslav Tichý. In: **MIROSLAV Tichý**. Paris: Centre Pompidou, 2008a. Press pack de exposição, 25 jun. - 22 set. 2008, Centre Pompidou.

CHRISTOV-BAKARGIEV, C. The artist with the bad camera. In: BUXBAUM, R. (ed.). **Miroslav Tichý: dedicated to the women of Kyjov**. Köln: Walther König, 2008.

DICHTER, C. Conversation about an anachronism. In: BEE, A.; GAENSHEIMER, S.; KITTELMANN, U. (ed.). **Bilder von mehr bis minder schönen Frauen/pictures of fair to middling women**. Nuremberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2013.

DUBOIS, P. Máquinas de imagens: uma questão de linha geral. In: DUBOIS, P. (org.). **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ENTLER, R. A travessia de Guilherme Maranhão. **Ícônica**, 15 mar. 2015. Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/a-travessia-de-guilherme-maranhao/>>. Acesso em: 24 fev. 2022.

FABRIS, A. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, A.; LIMA, S. F. (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991.

FLORES, L. G. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

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

GAENSHEIMER, S.; KITTELMANN, U. Foreword. In: BEE, A.; GAENSHEIMER, S.; KITTELMANN, U. (ed.). **Bilder von mehr bis minder schönen Frauen/pictures of fair to middling women**. Nuremberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2013.

HEBNAROVÁ, J. **True story about Miroslav Tichý**, 2009. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20110105160017/http://www.tichyfotograf.cz:80/en/miroslavtichy-about.html>>. Acesso em: 24 fev. 2022.

INTERNATIONAL Center of Photography. **Media release Miroslav Tichý**. 2010. Disponível em: <https://www.icp.org/sites/default/files/exhibition/credits/sites/default/files/exhibition_pdfs/miroslav_tichy_PRESS.PDF>. Acesso em: 02 set. 2022.

LENOT, M. The invention of Miroslav Tichý. Tradução de James Gussen. **Études photographiques**, n. 23, p. 216-238, 2009. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/3430>>. Acesso em: 24 fev. 2022.

_____. The wanderer. In: BUXBAUM, R. (ed.). **Miroslav Tichý: dedicated to the women of Kyjov**. Köln: Walther König, 2008.

MACHADO, A. A fotografia como expressão do conceito. *In*: MACHADO, A. (org.). **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2015

_____. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993.

MIROSLAV Tichý: Tarzan retired. Direção: Roman Buxbaum. República Checa, 2004 (32 min).

MIROSLAV Tichý. Nova York: International Center of Photography, 2010. Media release de exposição, 29 jan. - 9 maio 2010, International Center of Photography.

REZENDE, P. D. As câmeras fotográficas de baixa fidelidade e suas implicações na produção de uma estética da precariedade. **Arte 21**, v. 10, n. 1, p. 6-25, 2018. Disponível em: <<http://200.49.40.5/index.php/muselogia/article/view/355>>. Acesso em: 29 abr. 2022.

_____. **Estética da precariedade**: a agência dos equipamentos técnicos na fotografia de Miroslav Tichý. 2017. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/D.93.2017.tde-06092017-160136>>. Acesso em: 15 ago. 2022.

ROSENBERG, K. An ogling subversive with a homemade camera. **The New York Times**, Nova York, 11 fev. 2010. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2010/02/12/arts/design/12photos.html?_r=0>. Acesso em: 24 fev. 2022.

SANGUINETTI, G. **Miroslav Tichý**: forms of truth. Praga: Kant, 2011.

WORLDSTAR. Direção: Nataša von Kopp. República Checa/Alemanha, 2007 (76 min).

Artigo recebido em 24/02/2022 e aprovado em 08/08/2022.