



Rubens Venâncio¹

Algumas considerações sobre a fotografia: olhar, imagem, máquina*

Some considerations about photography: look, image, machine

Resumo

A proposta desse artigo é refletir sobre algumas problemáticas relacionadas à imagem fotográfica por meio de três movimentos que, por sua vez estruturam o texto: uma discussão sobre a fotografia a partir da questão do olhar mobilizada por transformações no estatuto do observador (CRARY, 2012), a sua caracterização como artefato tecnológico e a dimensão do sensível que permeia sua existência. Com isso, vou destacar as relações entre aspectos da ordem da percepção, práticas de imagem e regimes discursivos.

Palavras-chave

Fotografia. Tecnologia. Imagem. Arte.

Abstract

The purpose of this article is to reflect on some problems related to the photographic image through three movements that in turn structure the text: a discussion about photography from the question of the look mobilized by transformations in the observer status (CRARY, 2012), its characterization as a technological artifact and the question of the sensitive which permeates its existence. With this, I will highlight the relations between aspects of the order of perception, image practices and discursive regimes.

Keywords

Photography. Technology. Image. Art.

¹ - Universidade Regional do
Cariri - (URCA), Brasil.
ORCID: 0000-0001-9607-9603

*Texto recebido em 16/09/2018

*Texto aceito em 19/05/2019

*Texto publicado em 17/06/2019



Quase que como um totem de um período “clássico” da fotografia, onde a questão do real era central, o espelho é também uma das metáforas mais pertinentes à imagem e, não à toa, até hoje ela reaparece em nosso imaginário sobre o assunto. Dois sentidos são básicos a essa metáfora: a de refletir a realidade por meio de sua capacidade mimética; e, o outro mais criativo e fabulatório, que é a sua capacidade de aprisionar as pessoas em sua superfície – comum em várias cosmologias indígenas que recusavam a presença do espelho e da fotografia temendo que o essencial das pessoas ficasse retido em sua superfície.

Faço um deslocamento de sentido: acredito que o aprisionamento pode ser o de quem fotografa e é o próprio fotógrafo que se reflete na imagem, e não a realidade. Ao ter sua imagem registrada na superfície fotográfica, como a materialização de uma projeção que buscou essa fixação desde Platão, penso ser esse um momento que idealiza um programa onde a fotografia concretizou uma relação específica entre o indivíduo, a tecnologia e o mundo, bem como um determinado visível.

A despeito de qualquer corte brusco, gostaria de partir dessas palavras para pensar algumas problemáticas que deslizaram por essa superfície por meio de três movimentos, no caso, passagens que pontuam esse artigo, assim escrito de forma ensaística: uma reflexão sobre a existência da fotografia enquanto imagem a partir do observador, sua caracterização como artefato tecnológico e a questão do sensível que permeia essa existência.

Com isso, objetivo refletir sobre as relações entre aspectos da ordem do sensível, práticas de imagem e regimes discursivos – momento oportuno para debater e organizar pensamentos sobre a imagem fotográfica, onde Jonathan Crary, Vilém Flusser, André Parente e outros autores foram referências para mim nesse debate.

PASSAGEM 1

A visão humana enquanto sentido do qual dispomos, como uma forma de observar não instrumentalizada, passou por um processo de transformação no século XIX no sentido de que o olhar começou a forjar imagens a partir da interferência técnica. Sobre esse processo:

Descentrado, em pânico, lançado numa tremenda confusão pela nova mágica do visível, o olho humano passou a ser afetado por uma série de limites e dúvidas. Para Jay, embora existam muitas evidências demonstrando que o século XIX levantou importantes e profundas questões sobre o regime escópico da era moderna (...) as inovações tecnológicas (principalmente a câmera fotográfica) contribuíram para minar o status privilegiado da visão humana. (DE PAULA; OLIVEIRA; LOPES, 2013, p. 264).

Crary (2012), ao discutir as transformações pelos quais passou o observador diante dos novos aparelhos óticos de visão, localizou essas mudanças antes mesmo do aparecimento da fotografia ao discorrer sobre aparatos óticos como o estereoscópio ou taumatoscópio. Na esteira dos acontecimentos inerentes ao surgimento da fotografia, creio que, além do visível trazido pelo microscópio e outros aparelhos, tivemos outras formas de utilização e percepção da imagem que caracterizaram esse tempo, esse observador.

Ao mesmo tempo, o autor não deixou de afirmar o que foi o “efeito fotografia” no século XIX e seu papel nos rumos da visualidade a partir de então: “A fotografia converteu-se em um elemento central não apenas na nova economia da mercadoria, mas na reorganização de todo um território no qual circulavam e proliferavam signos e imagens” (CRARY, 2012, p. 22).

Os primeiros aparatos óticos recolocaram a relação do olhar com o conhecimento quando o mundo foi desvelado em sua porção invisível, ou pelo menos passou para a condição de visível ao construir outro canal de acesso à realidade, mais especificamente, a uma realidade imagética intermediada por aparatos tecnológicos. Havendo uma modificação da própria noção do que se entendia por realidade a partir da imagem, já que o que estava sendo visto era a constatação de um visual até então não acessível ao olho.

Como as experiências com o movimento em torno da cronofotografia (Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge) e do fotodinamismo (Anton Giulio e Arturo Bragaglia), assim discutido por Fabris (2011), estas revelaram outra face dessa realidade, a partir de visões proporcionadas pela fragmentação do movimento, tão explorada por artistas que buscavam algo nos intervalos, nos interstícios do movimento desencadeando várias discussões em suas produções artísticas – como em “*As bailarinas*”, de Degas ou “*Nu descendo a escada*”, de Duchamp.

Como qualquer outro invento cujo desenvolvimento remete ao seu tempo, a consideração da fotografia enquanto dispositivo passa pela sociedade em que se desenvolveu, pela natureza do diálogo estabelecido com ela.



Seu status de dispositivo maquínico vem ao encontro de um ambiente de transformações tecnológicas, que só encontrou sua condição de existência após o acúmulo de pesquisas e descobertas ao longo dos séculos e, principalmente, após as conquistas da revolução industrial e da ciência moderna. Conquistas que abriram caminho para várias discussões sobre a relação entre indivíduo e natureza, sujeito e objeto, tecnologia e conhecimento, imagem e visível.

A imagem fotográfica com todas as implicações de sua criação e formas de utilização foi pioneira na automatização analógica da criação visual (COUCHOT, 1993, p. 38). Mesmo que em *“O universo das imagens técnicas”* Flusser destine maior atenção à análise das imagens de cunho eletrônico, a telemática e as imagens sintéticas, a posição privilegiada da fotografia que vem desde *“Filosofia da caixa preta”* é mantida. Baitello Júnior assim analisa esse momento:

Vilém Flusser reserva à fotografia um status especial dentre as imagens técnicas: por sua qualidade germinativa da nova era da imagem, pelo resgate da magia após a “desmágicização” promovida pela escrita, pelo retorno à circularidade do olhar, pela volta do tempo do eterno retorno e, sobretudo, por ser ela a inauguração das tecno-imagens, imagens sintéticas compostas por granulação e por cálculos”. (BAITELLO JÚNIOR, 2006, p. 5).

Sobre determinado ambiente tecnológico, uma das questões mais prementes, é como e até onde a fotografia influenciou na construção de tipos de visualidade, ou nas palavras de Crary (2012) “modelos dominantes de visualização” que em cada sociedade adquirem um contorno diferente a partir dos seus processos de modernização.

A modernização de que fala Crary – mesmo tratada em sintonia com a ideia de que o conjunto de acontecimentos pertinentes a esse período forma uma noção vaga e tautológica de modernidade (2012, p. 19) – é de orientação epistemológica, de “uma imensa reorganização de conhecimentos, lugares, espaços, redes de comunicação, além da própria subjetividade” (2012, p. 19). O que se afasta de tons positivistas, trazidos pela ideia de progresso, e estruturais, assim vislumbrados no determinismo das formações econômicas. Crary também parte de outro ponto: do Renascimento (ou da época clássica) para a modernidade houve uma ruptura no modelo de visão.

O entendimento dessa mudança é o primeiro passo para apreender os contornos de uma visualidade que emergiu no século XIX e teve desdobramentos diversos e heterogêneos no século XX, até chegar às imagens desmaterializadas

do século XXI e o que vem a reboque da eletrônica, da informática e das tecnologias digitais.

Um dos caminhos escolhidos para entender essa visualidade foi partir do pressuposto de que o observador deve ser entendido como um fenômeno a ser analisado, como uma plataforma de observação de várias questões nodais: como o estatuto do observador e sua trajetória histórica; como o entendimento dos modelos de visão que guardam estreitas relações com o observador; e como esses modelos podem ser analisados ao longo dos acontecimentos.

O observador, ao funcionar como elo entre as experiências sensíveis e a tecnologia, representou um novo tipo de indivíduo (Crary, 2012), com todos seus regimes discursivos e modos de subjetividade – ideia muito inspirada em Foucault ao falar dos processos e instituições que atuaram na constituição do sujeito moderno.

A premissa epistemológica que sobressai à questão do observador, pelo qual é analisado o campo tecnológico, é um caminho para compreender as transformações do espectador, sejam elas de ordem sensorial, perceptiva ou corpórea (CRARY, 2012), sem, contudo, aproximar-se de qualquer entendimento determinista sobre os aparelhos óticos. Ao contrário, era uma forma de entender a expansão do campo do visível e de como o olho foi mobilizado pela imagem.

Os estímulos aos quais os indivíduos estavam sendo submetidos, a partir das relações do tecnológico com esses acontecimentos, tencionaram as capacidades de percepção. Os fenômenos, acontecimentos, ou aquilo que chamamos de realidade, foram expandidos pelo ato produtor de imagens. Esses acontecimentos agora mediados por esse tipo de visível pediam outro observador para perceber esse cenário que se apresentava pela fotografia.

A visão entrou em um circuito com a produção de um tipo de imagem que teve como destino, por exemplo, os álbuns de família que foram gradativamente inundando as casas; as fotografias de viagem que traziam para as pessoas imagens de lugares distantes que alimentam seu imaginário; os retratos pintados, que supriam a ausência de cor; as criações pictorialistas que burlaram a concepções essencialistas da fotografia. O ver no século XIX pode ser expresso pelo “conhecimento pelas aparências”, expressão de Aumont ao pensar sobre o que o cinema permite e, em nosso caso, porque não, no conhecimento permitido pelas aparências da fotografia:



Uma confiança nova dada à visão como instrumento de conhecimento, e porque não de ciência. Aprender olhando, aprendendo a olhar: é o tema, também gombrichiano, da “descoberta do visual por meio da arte”, da similitude entre ver e compreender. (AUMONT, 2004, p. 51).

Esses e outros exercícios do ver são formas de pensar o diálogo entre os autores daquela época e a sociedade, por meio da evidência da produção fotográfica do século XIX. Não só pelos temas ou materiais que lhe caracterizam, mas por uma sociedade europeia industrial que encontra na técnica uma forma de identificação que cruza – e mistura – as fronteiras da arte e da ciência: as distintas máquinas que invadem as fábricas e os ateliês fotográficos são um efeito de descobertas do campo científico, e um instrumento da sociedade que se projeta como tecnológica ao levar a cabo várias experiências de racionalização e experimentos no campo visual (CRARY, 2012).

É aí que o funcionamento do aparato mostra ir além da ideia de prótese ou extensão do olho, e pode ser pensado como uma prótese da razão fundando uma nova visão: “Essa visão é visionária porque ela tem a força de tornar real tudo o que ela faz surgir: ela submete a visão ao conhecimento sob a condição de submeter o conhecimento às interfaces tecno-lógicas” (PARENTE, 1993, p. 14).

Ainda, a atenção para a descoberta de um visível-maquínico, onde determinado tipo de “ver significava apreender pela fotografia as transformações ocorridas em ambiente técnico e cultural. Assim como o cinema era mais do que a percepção do movimento, a fotografia era mais do que a fixação da imagem: ambos eram uma possibilidade de produção do novo (PARENTE, 1993). Era o início de um olhar interminável que deslizaria pelas vanguardas artísticas e pela história da fotografia.

PASSAGEM 2

Esses momentos-passagens da experiência visual são a memória de um percurso da fotografia em suas primeiras décadas e, não obstante, construíram a lembrança do próprio objeto fotográfico enquanto objeto que produz vestígios dessa passagem.

Esses vestígios, assim pensadas a partir de determinado estatuto da imagem e ordenado pelas transformações de ordem cultural-tecnológica, apontaram determinadas condições de experiência do visível no século XIX e XX. Um visível centrado em novas experiências da visão e, conseqüentemente, nos instrumentos que a ampliavam e favoreciam a criação de imagens, singularizado

pelo aparato técnico-fotográfico inicialmente, em que, na mesma linha de raciocínio, podemos citar, o telescópio, o cinema, o vídeo. Aparatos esses cujo uso e funcionamento criaram possibilidades para um ambiente perceptivo, que tanto se prolongou em posturas variadas diante da imagem e da arte.

A caracterização da fotografia como imagem técnica permite pensar que ela não é a réplica de uma cena, mas a representação de um conceito, ideia que traz consequências para pensar as imagens que lhe antecederam e as posteriores, independente da natureza fotográfica: "Trata-se de imagens produzidas por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado" (FLUSSER, 2011, p. 23). Essa definição de imagem técnica, fora de contexto, poderia soar rígida quando nos lembramos de outras passagens do autor sobre o papel da imaginação na fotografia ou sobre o ato político-filosófico de jogar contra o aparelho.

As transformações (citadas anteriormente) entre a sociedade e a tecnologia, deixam claro que, nesse primeiro momento, não é apenas o mundo sendo apresentado pelas nas imagens técnicas, mas sim, conceitos de imagens pertinentes ao mundo (FLUSSER, 2011). Um entendimento da imagem como técnica que se estende até o digital, mesmo quando consideramos a total mudança de natureza no que toca a formação da imagem.

Já que a máquina-fotografia convencionou um conceito de imagem, aceitamos trabalhar com o que se denominou genericamente de cor, por exemplo, ou com a perspectiva monocular que transpõe do tridimensional para o bidimensional a partir de regras específicas, onde a fotografia vem sistematizar um antigo hábito perceptivo suscitado pela perspectiva (ROUILLÉ, 2009, p. 62) que é para o autor francês uma organização "imaginária e fictícia" do espaço.

Os aparelhos, como objetos que simulam um tipo de pensamento (FLUSSER, 2011), são programados a partir de conceitos que por sua vez são traduzidos em representações visuais, transcodificando para o plano visual teorias científicas que orientam a sua própria construção. Essa foi uma das aventuras pelo universo inebriante das imagens (FLUSSER, 2008, p. 148): a partir do abstrato, da teoria, criar algo concreto por meio de situações possíveis e imagináveis – formas, volumes, perspectivas etc.

A produção das imagens técnicas não acontece aleatoriamente: elas estariam programadas, inscritas nas formas de funcionamento do aparelho. Machado, ao interpretar Flusser, trata de "imagens que são produzidas de forma mais ou menos automática, ou melhor dizendo, de forma programática" (1997, p. 2).

Mesmo programadas, as imagens podem ser criadas a partir da interferência no "raciocínio" programático do equipamento, seja direcionando esse critério para uma utilização criativa de seus componentes (deixar o filme fotográfico ficar vencido) ou mesmo desprogramando-o, quando tiramos a lente de



máquinas *DSLR* e fotografamos simulando uma máquina pinhole digital.

É importante saber que Flusser, a partir das considerações sobre a trajetória dos aparelhos, os correlaciona à imaginação, à criatividade e ao “sentir” em suas diversas formas (podemos pensar o quanto colocamos nesses aparelhos em termos de investimento afetivo, corporal, subjetivo). Considerando-os em um circuito para onde confluem diversas variáveis, sejam estéticas ou da subjetividade do fotógrafo, visto deste a produção da imagem até as formas em que estas são colocadas em circulação.

Ao discorrer sobre aparelhos e premissas científicas para entender a estrutura da sociedade tecnológica emergente (e depois o que chama de sociedade telemática), o autor não envereda pelo determinismo técnico do dispositivo. Na própria definição de maquínico, as instâncias do sentir – ou das “sensibilidades técnicas” – são conteúdos que não deixam de ser considerados como operatórios no entendimento da fotografia enquanto prática criativa: “Aparelhos são indispensáveis para imaginarmos” (FLUSSER, 2008, p. 51), ou ainda: “As próteses da razão também são ‘equipamentos coletivos de subjetivação’” (GUATARRI, 1993, p. 178)”.

Couchot (2003), Domingues (1997, 2003), Benjamim (1994), Parente (2011), foram autores que se lançaram em investidas conceituais para absorver criticamente as movimentações das sensibilidades técnicas na sociedade: “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transformaram ao mesmo tempo que seu modo de existência”, já escrevia Benjamin (1994, p. 169) sobre como que sensibilidades e inteligências podem desencadear experiências estéticas no/sobre o cotidiano, ou ainda, como relacionar subjetividade e conhecimento tecnológico.

PASSAGEM 3

A compreensão da fotografia como dispositivo passa por uma condição maquínica e sensorial da imagem – visão que para mim funciona como uma chave de compreensão para as reflexões de Flusser sobre a fotografia em vários escritos seus. Entler, ao questionar-se sobre a fotografia na contemporaneidade, trouxe essa chave numa perspectiva que extrapola alguns limites temporais:

Entenda-se como dispositivo não apenas o aparelho, mas os comportamentos e os rituais que ele gera, as dinâmicas de seu mercado, as formas de diálogo com outras linguagens, seus meios de difusão, suas formas de recepção. (ENTLER, 2011, p. 3).

Picado (2011, 2013), entra no esteio dessas questões tirando o foco de análise do aparato técnico-fotográfico, no que ele chamou de “argumento do dispositivo” e que tanto permeia as teorias sobre a experiência fotográfica. Tendo a modernidade e certos sentidos sobre sua significação como parâmetro (notadamente as experiências visuais), a análise que ele faz é que: se a fotografia atuou como principal elemento nessa significação não foi pelos aspectos mecânicos e automáticos da construção da imagem, mas por uma “dimensão acontecimental”, um tipo de acontecimento que melhor pode particularizar a imagem fotográfica. Assim relata:

O que há de novo aqui não se localiza na condição oferecida por um dispositivo de visualização, mas no modo como sua ocorrência reflete o movimento, mais profundo, das transformações históricas nos modos de sentir e de perceber (...). (PICADO, 2013, p. 16).

Ao destinar esta dimensão à fotografia, ele afirma fugir de um certo ethos intelectual e a uma arché da fotografia que a hipervaloriza como dispositivo mecânico, e escolhe um percurso para entender o que de peculiar foi a fotografia para a experiência perceptiva. O que é muito importante, quando consideramos que, em tal posição, a fotografia abre um campo de possibilidades para as práticas poéticas.

Diante do exposto, sugiro um contraponto. Vejo que a procura por outros parâmetros para construir uma singularização da imagem fotográfica não precisa, necessariamente, alijar a fotografia do dispositivo, ou ainda, o dispositivo da subjetividade ligando-o apenas ao tecnológico.

Se houve um reflexo das movimentações tecnológicas e históricas nos modos de sentir, acredito que tanto a fotografia atuou no sentido de atualizar esses modos, como o sentir pôs o maquínico em movimento – por meio das experimentações e formas narrativas. Rouillé traz a seguinte perspectiva:

Reorientar assim a fotografia, e inspirar sua evolução no meio-século por vir, consistirá em, graças a uma máquina singular, inventar novas visibilidades e elaborar um regime de enunciados fotográficos – sendo os enunciados inseparáveis dos regimes, como as visibilidades o são das máquinas. (ROUILLÉ, 2009, p. 179).



Na verdade, trata-se da imagem, do aparelho em si, ou pensar o regime visual que o dispositivo possibilita? Concordo com Picado e o que ele denomina de dimensão acontecimental tem relação com esse regime, que por sua vez passa necessariamente pelo novo aparelho. Mas a questão que surge pra mim não é o poder do dispositivo em definir a nova imagem, mas quais as direções possíveis dadas pelas novas tecnologias a essa imagem.

Mesmo que o argumento do dispositivo tenha invadido as teorias que tentam dar conta do fenômeno visual trazido pela fotografia, deslocando a atenção para a ênfase no tecnológico, o dispositivo existe dentro de uma reconfiguração onde as subjetividades estão em foco na análise de Picado. No que toca ao dispositivo, outras questões colocam-se como mais pertinentes: o que faz a fotografia tornar-se independente de seu suporte? A partir do diálogo entre fotografia e suporte como pensar a produção de subjetividade?

Refletindo no que subjaz à noção de tecnológico, a fotografia ocupa uma posição que é melhor entendida quando a ideia de dispositivo não é vista como ponto de origem de todas as transformações, mas como um vetor, algo para onde convergem as imagens, o observador, o imaginativo – ou ainda como uma forma de modelização da experiência visual.

Assim, uma coisa é tratar os modos de sentir ligados a uma dimensão que a singulariza, outra é subjugar os novos objetos e suas relações com os sujeitos da dimensão da percepção colocada em cena pelos aparelhos visuais. Nessa linha de análise vou ao encontro dos caminhos abertos por Flusser: que o pensamento imagético trata do fato de que os dispositivos produtores das imagens criem narrativas que operam em termos de imaginário; que dialogam e estimulam sensibilidades e subjetividades – juntamente com as questões da arte e da liberdade de criação a partir dos objetos tecnológicos.

A sociedade informática (FLUSSER, 2008), mesmo estimulando a produção em massa, homogênea, poderia ter “lugares da liberdade” e da “produção do imprevisível”, já que os processos mentais teriam sido expandidos pelos novos estímulos, vivências, desejos². A título de ressalva, vale dizer que nas manifestações tecnológicas da sociedade informática tratadas por Flusser, não temos o que apontou Couchot (2003; 1993) sobre a relação entre arte e tecnologias numéricas, onde o sujeito-artista e o sujeito-espectador estão envolvidos em outras lógicas figurativas.

A fotografia como expressão primeira das tecno-imagens e que opera em nível poético, põs para o pensar-sentir do tecnológico possibilidades de funcionar, ou se preferirmos, de se relacionar com o visível (o pensar-sentir pode modificar-se para todos os lados com os demais tipos de tecno-imagens): de criar narrativas sobre/com o maquínico; de ser um instrumento de experimentação; e de agenciar modos de sentir.³

2 - Flusser ao falar de “supercérebro” e ampliação da mente humana, anuncia uma problemática levantada por autores como Roy Ascott que, à luz das transformações no mundo tecnológico virtual e cibernético, discutirá o que chamou de “hipercórtex” (texto “Cultivando o hipercórtex”, que compõe a coletânea de texto organizada em 1997 por Diana Domingues citada nesse capítulo).

3 - Outra ressalva seria não descartar a perspectiva de que a percepção passaria também por processos de industrialização e o que vem a reboque dela. Essa abordagem defendida por Paul Virilio – no livro “A máquina de visão” – está no contexto de seus estudos sobre o impacto das novas tecnologias na sociedade.

Com a fotografia foi possível criar uma “consciência imagística” ou “imaginação emergente” (FLUSSER, 2008) que interviu de forma sem precedente nas possibilidades imaginárias de conceber o mundo. A criação de uma imaginação cujo ato de concretizar o abstrato marca sua eficácia de fazer com que a experiência da fotografia, dos filmes, dos hologramas, das imagens de computador seja tangível tanto em nível de agir como de sentir:

Redefinamos aqui “imaginar” no significado aqui pretendido: imaginar é fazer com que aparelhos munidos de teclas computem os elementos pontuais do universo para formarem imagens e destarte, permitirem que vivamos e ajamos concretamente em mundo tornado impalpável, inconcebível e inimaginável por abstração desvaivada. (FLUSSER, 2008, p. 56).

Desse contexto, destaco como fundamental a fabricação de toda sorte de experiência de visualidade a partir da fotografia, capaz de mobilizar inquietações poéticas e tecnológicas que perpassam uma artesanania referente ao fazer artístico. Uma inquietação que atravessa fenômenos culturais, artísticos e filosóficos concatenados à imagem e à subjetividade, e que ganha força ao entrelaçar experiência estética, tecnologia e indivíduo.

Este artigo é um ensaio no sentido de ordenar alguns pontos sobre o pensamento acerca do tecnológico no século XIX e XX, onde acho importante anunciar que o ambiente de transformações dessa época não podia prever os avanços futuros trazidos “(...) pela interpenetração de problemas da matemática, informática, robótica, comunicação, filosofia, estética, ética, semiótica, física, biologia, antropologia, cibernética, astronomia e outros campos do saber humano” (DOMINGUES, 2003, p. 5); ou mesmo assertivas negativas que colocariam as tecnologias da imagem como central na industrialização da percepção (VIRÍLIO, 2002). Ou seja, passagens que só a experiência tecnológica porvir traria à baila.

Aonde esse olhar-visível vai parar? Assim pergunto, a despeito das imagens oriundas da revolução digital, das imagens de síntese geradas por cálculos matemáticos. Onde estará o espectador?

Mesmo sendo um ensaio teórico, não gostaria de terminar esse artigo sem uma imagem para provocar, para ser aprisionado ou simplesmente imaginar: escolhi essa por se tratar de uma fotografia que faz pensar a partir de imperfeições, de subversões e, principalmente, do ato de conceber o acaso como descoberta.

A imagem abaixo é um ensaio sobre locais que estão vivendo diferentes processos de desaparecimento, fez parte da minha tese e também de um fotolivro em fase de publicação.

Figura 1: ensaio "iminências", feito com filme Polaroid grande formato vencido. Fonte: foto do autor



REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo, CosacNaify, 2004.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. *Vilém Flusser e a Terceira Catástrofe do Homem ou as Dores do Espaço, a Fotografia e o Vento*. *Flusser Studies*, n. 3, 2003. Disponível em: < <http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-03-november-2006>>. Acesso em 30 de maio, 2015.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- _____. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- DE PAULA, Silas; OLIVEIRA, Érico; LOPES, Leila. *Imagens que pensam, gestos que libertam: apontamentos sobre ética e política na fotografia*. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício. *Visualidades hoje*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.
- DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI: A humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.
- _____. (org.). *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: UNESP, 2003.

- ENTLER, Ronaldo. *Sentimentos em torno da fotografia contemporânea*. (2011). Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/sentimentos-em-torno-da-fotografia-contemporanea>>. Acessado em: 28 de jan.15.
- FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FLUSSER, Villém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. *O universo das imagens técnicas: elogio à superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as imagens técnicas. In: *ARTE EN LA ERA ELETRÓNICA – PERSPECTIVAS DE UNA NUEVA ESTÉTICA*, 1997, Barcelona: Goethe-Institut Barcelona e Diputació de Barcelona, 1997.
- PARENTE, André. *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- PICADO, Benjamim. Os regimes do acontecimento na imagem fotográfica: do "estilo documentário" à "imersão testemunhal", no fotojornalismo e na fotografia documental. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício. *Visualidades hoje*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.
- _____. *Sobre/pelo/contra o dispositivo: revisitando a arché da fotografia*. Matrizes. São Paulo: ECA/PPGCOM/USP, v. 4, n. 2. jan./jun., p. 165-181. 2011.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- VIRÍLIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio Editor, 2002



Rubens Venâncio

Fotógrafo, formado em Ciências sociais, mestre em Sociologia, doutor em Artes e professor do curso de Artes Visuais na Universidade Regional do Cariri (URCA). Trabalha no desenvolvimento de ensaios autorais; organiza exposições, eventos e ações de formação. Experiência na área de fotografia, teoria da imagem na arte, processos fotográficos antigos, antropologia – com ênfase em memória, arquivos na arte, ruína, poéticas do esquecimento.