

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-graduação em Artes

Dirceu da Costa Maués

FOTOGRAFIA, INDIVIDUAÇÃO E INVENÇÃO: FABRICAÇÕES POÉTICAS DO
DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO

Belo Horizonte
2022

Dirceu da Costa Maués

FOTOGRAFIA, INDIVIDUAÇÃO E INVENÇÃO: FABRICAÇÕES POÉTICAS DO
DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do
Programa de Pós-Graduação em Artes da
Escola de Belas Artes da Universidade Federal
de Minas Gerais, como requisito parcial à
obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes

Orientador: Adolfo Cifuentes Porras

Belo Horizonte
2022

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

770.1
M448f
2022

Maués, Dirceu, 1968-
Fotografia, individuação e invenção [manuscrito] : fabricações
poéticas do dispositivo fotográfico / Dirceu da Costa Maués. – 2022.
183 p. : il.

Orientador: Adolfo Cifuentes Porras.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Simondon, Gilbert – Teses. 2. Fotografia – Teses. 3. Fotografia –
Filosofia – Teses. 4. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. I.
Cifuentes, A. E., 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Doutorado do aluno **DIRCEU DA COSTA MAUÉS** - Número de Registro - **2018672317**.

Título: **“FOTOGRAFIA, INDIVIDUAÇÃO E INVENÇÃO: FABRICAÇÕES POÉTICAS DO DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO”**

Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes Porras – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Anna Karina Castanheira Bartolomeu – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Alexandre Romariz Sequeira – Titular - Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. Eduardo Antonio de Jesus – Titular – UFMG

Profa. Dra. Leticia Barbeito Andrés – Titular – Universidad Nacional de La Plata

Belo Horizonte, 26 de setembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Adolfo Enrique Cifuentes Porras, Vice diretor(a)**, em 14/10/2022, às 11:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leticia Barbeito Andrés, Usuária Externa**, em 18/10/2022, às 09:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Romariz Sequeira, Usuário Externo**, em 18/10/2022, às 09:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Antonio de Jesus, Professor Titular-Livre Magistério Superior**, em 18/10/2022, às 11:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anna Karina Castanheira Bartolomeu, Professora do Magistério Superior**, em 18/10/2022, às 15:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 18/10/2022, às 16:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1827322** e o código CRC **9134B927**.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a meu orientador, Professor Dr. Adolfo Cifuentes Porras, pelos ensinamentos ao longo desses quatro anos e meio de pesquisa, como também por todo o carinho, apoio, paciência e confiança durante esta jornada

Agradeço à FAPEMIG/Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais pelo financiamento que permitiu a realização desta pesquisa.

Agradeço a todos os demais professores, funcionários e alunos dos Programas de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais cujos ensinamentos e troca de conhecimentos foram também de grande valor.

Agradeço de modo especial aos membros da banca examinadora: Alexandre Sequeira, Anna Karina Bartolomeu, Eduardo de Jesus, Leticia Barbeito Andrés e Eduardo Queiroga, pela disponibilidade para ler e avaliar este trabalho.

Gratidão à Renata Simões, minha companheira, pelo apoio e parceria de vida em todos os momentos desta pesquisa.

Por fim gostaria de agradecer à minha filha, Clarice Maués, e aos amigos que acompanharam um pouco dessa jornada sempre com muito apoio e motivação, agradeço também a Renato Maués, meu pai, que ainda reclama por eu não ter seguido a carreira de advogado, mas sempre demonstra muito orgulho por ter um filho artista, e à minha mãe, Izete Maués (in memoriam), que me ensinou a ter um olhar paciente em relação ao mundo.

RESUMO

Esta tese busca ampliar algumas discussões teóricas sobre uma suposta identidade ou estatuto da fotografia, propondo uma análise a partir dos conceitos de individuação, objeto técnico e invenção (como um dos ciclos genéticos da imagem) apresentados pelo filósofo francês Gilbert Simondon. A pesquisa se constituiu por uma elaboração teórica e prática que foi surgindo a partir das questões provocadas por uma produção artística em contínuo desenvolvimento e em um movimento de reciprocidade entre teoria e prática. A hipótese levantada é a de que podemos ter um entendimento ampliado sobre a noção de fotografia a partir da compreensão de seus processos de individuação que precisam ser considerados, pelo menos, sob três aspectos fundamentais: em relação ao dispositivo técnico fotográfico; em relação ao processo inventivo entre o fotógrafo e o dispositivo; e em relação às interações entre a imagem fotográfica em si, como objeto-imagem, e o mundo. Dependendo dos parâmetros e de seus modos de individuação próprios, teremos uma multiplicidade de possíveis individuações da forma fotográfica. É em relação a essa noção ampliada de fotografia, entendida como singular e rica em suas multiplicidades de formas – em permanente devir, ou em processo de individuação – que tento colocar em diálogo minha experiência poética, baseada na fabricação de câmeras artesanais *pinhole* e outras experimentações com o dispositivo fotográfico. Assim, é possível pensar em uma diversidade de modos de existência que a fotografia pode devir, inclusive em um modo de existência da fotografia *pinhole* e seus possíveis desdobramentos em uma poética do dispositivo fotográfico.

Palavras-chave: individuação; fotografia; Gilbert Simondon; dispositivo; invenção.

ABSTRACT

This thesis seeks to expand some theoretical discussions about a supposed identity or status of photography, proposing an analysis based on the concepts of individuation, technical object and invention (as one of the genetic cycles of the image) presented by the French philosopher Gilbert Simondon. The research was constituted by a theoretical and practical elaboration that emerged from the questions provoked by an artistic production in continuous development and in a reciprocal movement between theory and practice. The hypothesis raised is that we can have an expanded understanding about the notion of photography from the comprehension of its individuation processes that need to be considered, at least, under three fundamental aspects: in relation to the photographic technical device; in relation to the inventive process between the photographer and the device; and in relation to the interactions between the photographic image itself, as object-image, and the world. Depending on the parameters and their own modes of individuation, we will have a multiplicity of possible individuations of the photographic form. It is in relation to this expanded notion of photography, understood as singular and rich in its multiplicities of forms - in permanent becoming, or in process of individuation - that I try to put into dialogue my poetic experience, based on the production of handmade *pinhole* cameras and other experiments with the photographic device. Thus, it is possible to think of a diversity of modes of existence that photography can become, including a mode of existence of *pinhole* photography and its possible implications in a poetics of the photographic device.

Keywords: individuation; photography; Gilbert Simondon; device; invention.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Imagem da série Estações do Olhar, 1991/1994. Fotografia analógica com saída digital. Acervo do autor.	91
Figura 02 – Imagem da série Estações do Olhar, 1991/1994. Fotografia analógica com saída digital. Acervo do autor.	92
Figura 03 – Câmera feita de lata de bombom e sua estrutura circular com três orifícios e seu sistema de acionamento sincronizado. Fotografia digital. Acervo do autor	99
Figura 04 – <i>Urublues</i> , painel-mosaico, montado por Miguel Chikaoka, em Belém do Pará, 2004. Fotografia/arquivo digital. Acervo do artista.....	107
Figura 05 – <i>Meu mundo teu</i> , Alexandre Sequeira, 2007: a fotografia como estratégia para criar trabalhos no campo da arte relacional. Fotografia/arquivo digital. Acervo do artista.....	108
Figura 06 – Os meninos, de Paula Trope, aborda a questão da alteridade de meninos em situação de rua, de modo dialógico. Fotografia/arquivo digital. Acervo do artista.	108
Figura 07 – <i>Retratos do indizível</i> , Luiz Alberto Guimarães, 2007. Nesta série, o artista explora ao limite o caráter experimental da câmera <i>pinhole</i> . Fotografia <i>pinhole</i> /arquivo digital. Acervo do artista.....	109
Figura 08 – câmera <i>pinhole</i> de madeira (compensado), 120mm, 6x9cm. Fotografia/arquivo digital. Acervo do autor.	113
Figura 09 – Fotografias da série <i>Ver-o-Peso pelo furo da agulha</i> , 2004. Fotografia analógica com equipamento artesanal <i>pinhole</i> /saída digital. Acervo do autor.	114
Figura 10 – Fotografias da série <i>Ver-o-Peso pelo furo da agulha</i> , 2004. Fotografia analógica com equipamento artesanal <i>pinhole</i> /saída digital. Acervo do autor.	115
Figura 11 – Fotografias da série <i>Ver-o-Peso pelo furo da agulha</i> , 2004. Fotografia analógica com equipamento artesanal <i>pinhole</i> /saída digital. Acervo do autor.	116
Figura 12 – câmera <i>pinhole</i> construída a partir da reutilização pequenas caixas de fósforos. Fotografia digital. Acervo do autor.....	122
Figura 13 – base de madeira, usada como apoio na tomada da sequência de fotos para o vídeo <i>...feito poeira ao vento...</i> Fotografia digital. Acervo do autor.....	122
Figura 14 – Algumas das fotografias <i>pinhole</i> da sequência de imagens do vídeo <i>...feito poeira ao vento...</i> Fotografia analógica com equipamento artesanal <i>pinhole</i> /saída digital. Acervo do autor.	123
Figura 15 – Estrutura de madeira em forma de hexágono que servia de base de apoio para as câmeras <i>pinhole</i> . Fotografia digital. Acervo do autor.....	124
Figura 16 – <i>Em um lugar qualquer - Outeiro</i> montada na galeria da Funarte, em Brasília, sequência das vistas e detalhe de uma fotografia. Fotografia analógica com equipamento artesanal <i>pinhole</i> /saída digital. Acervo do autor.....	125
Figura 17 – <i>Somewhere – Alexanderplatz</i> , tomadas das fotos utilizando tripés e instalação montada em Belo Horizonte. Fotografia digital. Acervo do autor.....	126
Figura 18 – sequencias de fotografias <i>pinhole</i> da videoinstalação <i>Em um lugar qualquer – Belém/Brasília</i> . Fotografia analógica com equipamento artesanal <i>pinhole</i> /saída digital. Acervo do autor.	127

Figura 19 – De início, as vistas eram adicionadas lateralmente como que por justaposição para formar uma imagem panorâmica como é possível perceber nas imagens acima. Fotografia analógica com equipamento artesanal <i>pinhole</i> /saída digital. Acervo do autor.....	132
Figura 20– Ao modificar o procedimento para uma tomada contínua da imagem, em uma longa exposição em modo de varredura, a sobreposição das imagens se torna parte intrínseca da imagem. Fotografia analógica com equipamento artesanal <i>pinhole</i> /saída digital. Acervo do autor.	133
Figura.21– Manivela improvisada com uma chave e um pregador de roupas para passar o filme de modo mais estável. Fotografia digital. Acervo do autor.	134
Figura 22– Modificações em uma câmera <i>pinhole</i> Holga: fenda interna e braçadeira adaptada como manivela. Fotografia digital. Acervo do autor.....	134
Figura 23–Câmera <i>pinhole</i> acoplada ao guidão da bicicleta por um suporte de metal. Fotografia digital. Acervo do autor.	134
Figura 24– Com a câmera acoplada ao guidão da bicicleta, as panorâmicas ganham em extensão e instabilidade; Logo a câmera passará a ser usada diretamente pelas mãos do fotógrafo, ganhando fluidez nas imagens. Fotografia analógica com equipamento artesanal <i>pinhole</i> /saída digital. Acervo do autor.....	135
Figura.25– O tempo se alastra sobre a extensão da imagem, amalgamando os signos do espaço urbano em feixes de luz e sombras. Fotografia analógica com equipamento artesanal <i>pinhole</i> /saída digital. Acervo do autor.....	136
Figura 26– Em <i>Extremo horizonte</i> , a paisagem urbana é (re)inventada em vastos horizontes quase sem fim. Fotografia analógica com equipamento artesanal <i>pinhole</i> /saída digital. Acervo do autor.....	137
Figura 27– instalação com as câmeras obscuras montada na galeria Oi Futuro - mostra coletiva Gambiólogos 2.0 (2014). Fotografia digital. Acervo do autor.	149
Figura 28– Intervenção urbana, com 27 câmeras obscuras, realizada na <i>Praça da Sé</i> , São Paulo, 2014. Fotografia digital. Acervo do autor.	150
Figura.29 – Imagem do interior de uma das câmeras obscuras, na intervenção urbana, realizada na <i>Praça da Sé</i> , São Paulo, 2014. Fotografia digital. Acervo do autor.	151
Figura 30– Olhos mágicos, intervenção urbana com pequenas câmeras obscuras, nas paradas de ônibus, em São Paulo, 2014. Fotografia digital. Acervo do autor.....	152
Figura 31 – <i>Suspiro</i> , instalação realizada no casarão do espaço de artes Phosphorus, localizado no centro histórico da cidade. Fotografia digital. Acervo do autor.....	153
Figura 32 – Intervenção com 60 câmeras obscuras na Estação Rodoviária de Brasília, 2015. Fotografia digital. Acervo do autor.	154
Figura 33 – Imagem invertida dentro de uma das câmeras obscuras da intervenção realizada na Estação Rodoviária de Brasília, 2015. Fotografia digital. Acervo do autor.	155
Figura 34 – Intervenção com cameras obscuras realizada na entrada do prédio principal da Universidade de Brasília, 2015. Fotografia digital. Acervo do autor.....	156
Figura.35 – Visão do lado interno da intervenção com cameras obscuras, na UnB: um grande painel de imagens invertidas. 2015. Fotografia digital. Acervo do autor.....	157

Figura 36 – A câmera obscura transforma o lugar de passagem, o estacionamento, em um lugar de paisagem. Fotografia digital. Acervo do autor.....	158
Figura 37 – Intervenção com câmeras artesanais interditando uma das passagens na entre-quadras 704 e 705 Norte, em Brasília, 2015. Fotografia digital. Acervo do autor.	159
Figura.38 – Intervenção com câmeras artesanais nas paradas de ônibus na via W3 Norte, em Brasília, 2015. Fotografia digital. Acervo do autor.	160
Figura 39 – Imagem dentro de uma das câmeras na intervenção feita em paradas de ônibus na via W3 Norte, em Brasília, 2015. Fotografia digital. Acervo do autor.....	161
Figura 40 – Montagem da instalação com câmeras obscuras feitas de madeira, no Museu Casa das Onze Janelas em Belém, 2016. Fotografia digital. Acervo do autor.	162
Figura 41 – Tambores de luz - Marina, 2016. Instalação montada no Rio de Janeiro, com câmeras obscuras feitas com tambores de metal. Fotografia digital. Acervo do autor.....	163
Figura 42 – O formato circular dos tambores parece multiplicar a paisagem local em vários pequenos mundos organizados lado a lado. Fotografia digital. Acervo do autor.	164
Figura.43 – Tambores de Luz – Estação, instalação montada em Campinas, com câmeras obscuras feitas com tambores de metal. Fotografia digital. Acervo do autor.	165
Figura 44 – Instalação site specific, transformam as janelas da galeria em grandes câmeras obscuras Brasília, 2018. Fotografia digital. Acervo do autor.	166
Figura.45 – Instalação com câmeras obscuras em Tiradentes interditou uma das portas de entrada do Sobrado Quatro Cantos, 2022. Fotografia digital. Acervo do autor.	167
Figura 46 – <i>Do outro lado da Rua Direita</i> , 2022. A instalação atraía a curiosidade e provocava muitas interações com o público. Fotografia digital. Acervo do autor.	168
Figura 47 – Aplicação o químico revelador com um pincel sobre o papel fotográfico velado na técnica do quimigrama. Fotografia digital. Acervo do autor.	171
Figura 48 – Nas primeiras experimentações com a técnica do quimigrama (2010), uma multidão de rostos foram surgindo do papel velado. Quimigrama/ reprodução digital. Acervo do autor.	172
Figura 49 – Quimigramas (18cmx24cm), 2012. Da sugestão da linha horizontal e de manchas que lembra um céu carregado de nuvens surge a paisagem. Quimigrama/ reprodução digital. Acervo do autor.....	173
Figura 50 – Quimigramas (24cmx30cm), 2013. O que surgiu como acidente, durante o processo de experimentação, começa então a ser explorado poeticamente. Quimigrama/ reprodução digital. Acervo do autor.	174
Figura 51 – Quimigramas, 2015. Em <i>(in)certa paisagem</i> , o domínio da técnica foi se construindo e se aprimorando com experimentações mais livres. Quimigrama/ reprodução digital. Acervo do autor.	175
Figura 52 – Imaginações Químicas – Paisagens do fim, há sempre uma névoa recobrando qualquer certeza que poderia haver na imagem. Quimigrama/ reprodução digital. Acervo do autor.	176

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. GENEALOGIAS: REVERBERAÇÕES TEÓRICAS NA FOTOGRAFIA	13
2.1 IDENTIDADE (OU ESTATUTO) EM CRISE	13
2.2 GENEALOGIAS E ONTOGÊNESE.....	14
2.3 ARQUEOLOGIA DO DESEJO: GÊNESE DA FOTOGRAFIA	18
2.4 ARQUEOLOGIA DOS DISPOSITIVOS: GÊNESE DA VISÃO MODERNA	19
2.5 NARRATIVA HISTÓRICA E SENSO COMUM	21
2.6 TEORIAS E HISTÓRIAS DA FOTOGRAFIA: IDENTIDADES DICOTÔMICAS.....	22
2.7 DA IMAGEM PRECÁRIA À INDIVIDUAÇÃO DO ASPECTO FOTOGRÁFICO	33
3. SIMONDON: PARA PENSAR A INDIVIDUAÇÃO DA FOTOGRAFIA	40
3.1 TRÊS PARÂMETROS PARA PENSAR A INDIVIDUAÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA	40
3.2 SOBRE A NOÇÃO DE INDIVIDUAÇÃO E SEUS CONCEITOS CHAVES	41
3.3 SOBRE O MODO DE EXISTÊNCIA DOS OBJETOS TÉCNICOS	48
3.4 SOBRE O CICLO DAS IMAGENS: ENTRE A IMAGINAÇÃO E A INVENÇÃO	53
3.5 A INDIVIDUAÇÃO DA FOTOGRAFIA À LUZ DAS NOÇÕES DE SIMONDON.....	57
4. DISPOSITIVOS: FABRICAÇÕES CONCEITUAIS	62
4.1 O QUE VEM DEPOIS?	62
4.2 POTENCIAIS ASSINCRÔNICOS	64
4.3 DISCURSOS TELEOLÓGICOS SOBRE OS DISPOSITIVOS DE IMAGEM	65
4.4 DISPOSITIVOS, APARELHOS E OBJETOS TÉCNICOS	70
4.5 INDIVIDUAÇÕES TECNOLÓGICAS NA ARTE	81
5. A FOTOGRAFIA COMO MODO DE INVENÇÃO	90
5.1 FOTOGRAFIA: (RE)INVENÇÃO DA MEMÓRIA	90
5.2 DA INVENÇÃO COMO BRINCADEIRA À INVENÇÃO COMO ARTE	93
5.3 (DES)CONSTRUÇÃO DO DISPOSITIVO: (RE)INVENÇÃO DA IMAGEM	95
5.4 DO MODO DE EXISTÊNCIA DA FOTOGRAFIA <i>PINHOLE</i>	100
5.5 REMONTAGENS CRÍTICAS COM FOTOGRAFIAS <i>PINHOLE</i>	104
6. DISPOSITIVOS: FABRICAÇÕES POÉTICAS	110
6.1 DA INVENÇÃO COMO POÉTICA DO DISPOSITIVO.....	110
6.2 ENTRE CÁLCULOS E IMPRECISÕES: A FOTOGRAFIA <i>PINHOLE</i> EM MOVIMENTO	117
6.3 HORIZONTES (QUASE) SEM FIM	128
6.4 DISPOSITIVO-PAISAGEM: INSTALAÇÕES E INTERVENÇÕES COM CÂMERAS OBSCURAS	138
6.5 IMAGINAÇÕES QUÍMICAS: RETOMADAS E (RE)INVENÇÕES COM <i>QUIMIGRAMAS</i>	169
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS:	177
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	181

1. INTRODUÇÃO

Uma pesquisa em artes, às vezes se inicia muito antes que o próprio artista comece a se reconhecer como artista. São muitos agenciamentos que nos movem, nos atravessam de diversas formas e por diversos meios: vão nos constituindo, fazendo-nos devir artista. E se “a arte não pensa menos que a filosofia” como afirmavam Gilles Deleuze e Felix Guattari (2010), ser um artista... já é ser um pesquisador, desde cedo a revolver o caos atrás de perceptos e afectos para fazê-los emergir à luz do dia em blocos de sensações. Portanto, quando se coloca a questão “quando um artista se torna pesquisador?”, tal questionamento parece não fazer muito sentido. Assim, a pesquisa aqui apresentada envolve a trajetória de uma produção em artes que começou a ser desenvolvida desde as primeiras antecipações presentes nas brincadeiras da infância: experiências que se tornaram imagens-memórias carregadas de potenciais, constituindo uma rede simbólica que foi se sedimentando lentamente com pequenas cargas potenciais até finalmente se amplificarem em um processo inventivo, como resolução de problemas poéticos, individuando outras imagens que vão realimentar, de modo recorrente, a grande rede de objetos-imagens no mundo.

Nessa trajetória, é no contato mais direto com a academia que minha pesquisa poética se aprofunda mais intensamente no campo teórico – antes agenciado por outros meios. Ao se integrarem neste processo de forma mais direta, as relações com o universo acadêmico proporcionam uma ampliação ainda maior da pesquisa poética, que se realimenta, através do diálogo e de muitas interações, com as diversas experiências singulares do campo teórico-prático das artes e do pensamento filosófico. É, portanto, a partir de uma determinada produção artística já iniciada e, principalmente, das questões que esta produção provoca, que advém o interesse em aprofundar e ampliar algumas discussões teóricas no campo da fotografia.

Meus trabalhos sempre estiveram relacionados a uma pesquisa poética sobre o dispositivo fotográfico, a partir de sua (re)invenção, através da construção e do uso de câmeras artesanais *pinhole*. Desde o início, o dispositivo fotográfico se mostrou como um elemento central em uma poética que buscava abordar de maneira crítica algumas questões sobre a tecnologia, ao mesmo tempo em que representava um importante objeto teórico dentro de determinadas teorias sobre a fotografia. Ao aprofundar a pesquisa teórica envolvendo os temas como tecnologia e o dispositivo fotográfico, houve um primeiro contato com a obra do filósofo francês Gilbert Simondon (1924-1989), que em seu livro *Do modo de existência dos objetos técnicos* (tese complementar de sua tese de doutorado, de 1958), faz uma profunda análise sobre a questão da

técnica, apontando para uma relação bem mais orgânica entre o ser vivo e o ser técnico, ao mesmo tempo em que condena os exageros dos comportamentos tecnofóbicos e tecnofílicos. A tese complementar de Simondon se mostrou como uma ótima ferramenta teórica para abordar as questões sobre o dispositivo fotográfico e suas relações com uma visão crítica sobre a tecnologia. No entanto, é juntamente com os conceitos fundamentais de sua tese principal, *A individuação à luz das noções de forma e informação*, e com as atualizações das noções de *invenção* e de *imagem* que faz em seu curso *Imaginación e invención*, que Simondon se torna uma chave indispensável para fundamentação desta tese. A partir de seus conceitos de *individuação*, *objeto técnico* e *invenção*, é possível estabelecer um entendimento ampliado da noção de fotografia. A fotografia pode ser pensada, então, pela complementaridade de pelo menos três parâmetros que estão sempre em devir: do ponto de vista da imagem fotográfica em si, como artefato, ou objeto-imagem, considerando as relações sociais, econômicas e políticas que ela estabelece com o mundo; em relação ao seu dispositivo técnico de produção e distribuição dessas imagens; e, finalmente, a partir também dos processos inventivos envolvidos na produção dessas imagens fotográficas, nas relações entre fotógrafo/dispositivo. Portanto, dependendo dos parâmetros e de seus modos de individuação próprios, teremos uma multiplicidade de possíveis individuações da forma fotográfica.

Dentre as muitas formas que a fotografia assumiu historicamente, dentre os diversos modos de individuação da imagem fotográfica, para além da hegemonia do paradigma modernista da fotografia instantânea, é possível pensar no modo de existência da fotografia *pinhole* ou nos modos de individuação que derivam das variações no processo de construção do dispositivo. Nesses modos de individuação em que o processo de construção do dispositivo é parte intrínseca de um processo poético como forma de uma (re)invenção que participa duplamente na individuação das imagens, o dispositivo exerce um papel fundamental ao reunir em si, e ao mesmo tempo, tanto um caráter técnico quanto um caráter poético. O dispositivo se torna um objeto tecno-poético, abrindo à possibilidade de pensarmos em uma poética do próprio dispositivo fotográfico. Minha intenção inicial, ao construir minhas próprias câmeras artesanais *pinhole*, era fazer uma crítica aos discursos teleológicos, consumistas e publicitários que estão sempre atrelados às tecnologias emergentes que envolvem os dispositivos fotográficos. E para subverter a retórica desses discursos que disseminam a ideia de um progresso contínuo – ao mesmo tempo que veiculam uma ideologia da ruptura, da tábula rasa e, conseqüentemente, da recusa da história –, nada mais pungente que trabalhar com o modelo da câmera artesanal *pinhole*, considerado um dos dispositivos fotográficos mais precários e ultrapassados da história

da fotografia. Mas, se pode haver algo de precário em uma câmera artesanal *pinhole*, isso não deve ser considerado um ponto negativo, pelo contrário: há toda uma potência poética que emerge do precário, da simplicidade, da instabilidade, do ruído, do acaso, da incerteza.

O modelo da câmera *pinhole* nos remete a um certo pré-individual dos dispositivos fotográficos; sua configuração é análoga a das primeiras câmeras obscuras (de orifício) das ilustrações antigas – anteriores às câmeras obscuras (com lentes) que deram origem às primeiras câmeras fotográficas. É nesse sentido que podemos pensar a câmera *pinhole* não como um dispositivo precário, mas como um dispositivo fotográfico em sua configuração técnica mais básica e elementar, aberta a muitas possibilidades desde sua construção. Do mesmo modo, o modelo da câmera obscura, utilizado na montagem de trabalhos de intervenção urbana e algumas formas de instalação, também nos remetem à potenciais pré-individuais anteriores à própria invenção da fotografia. Nessa lógica de (re)invenção e abertura do dispositivo, uma poética voltada ao próprio dispositivo vai se construindo e transpondo os horizontes do próprio meio fotográfico em direção às zonas híbridas e de fronteiras com outras linguagens: como o vídeo, a videoinstalação, o panorama, as instalações com câmeras obscuras e até a pintura/desenho dos quimigramas. Ao inventar dispositivos para desvendar outros mundos, ou, pelo menos, outros modos de ver o mundo, as fabricações e (re)invenções com câmeras artesanais *pinhole*, instalações com câmeras obscuras e até com a técnica do quimigrama, abrem a muitas possibilidades de podermos pensar a fotografia de uma forma mais ampla.

As questões que foram surgindo nesse entrelaçamento entre teoria e prática, entre esses dois domínios que se realimentam recorrentemente, se apresentam estruturadas de modo que as questões teóricas provocadas pela prática poética são apresentadas nos primeiros três capítulos da tese; sendo reservado aos dois últimos capítulos à apresentação de um corpo de obras que retomarão o diálogo de modo recorrente com as questões apresentadas nos primeiros capítulos.

No primeiro capítulo, partimos de um breve panorama sobre as dificuldades das teorias e narrativas históricas da fotografia ao tentarem dar conta de uma identidade ontológica ou de um estatuto para a fotografia. Apresenta-se a teoria da ontogênese de Simondon e seu conceito de individuação como um modo mais apropriado e operativo para lidar com a questão ontológica da fotografia.

O segundo capítulo apresenta os conceitos de *individuação*, *objetos técnicos* e *invenção*, de modo mais detalhado; são os conceitos que servem de base para formular a tese de que é

possível pensar a individuação da fotografia na complementaridade de alguns fatores: da imagem fotográfica em si, como artefato que tece relações no mundo; em relação ao dispositivo técnico como produtor de imagens; e considerando os processos inventivos envolvidos na produção dessas imagens fotográficas. Conseqüentemente, a imagem fotográfica, considerada como um objeto-imagem, estará sempre em transformação, podendo assumir uma multiplicidade de formas e relações coletivas diferentes com o mundo.

No terceiro capítulo, discute-se as relações de aproximações e distanciamentos entre conceitos análogos como dispositivo (Agamben), aparelho (Flusser) e objeto técnico (Simondon). Apresenta-se uma análise das relações entre o desenvolvimento tecnológico e as reverberações desmaterializantes que tal desenvolvimento provoca ao campo das artes no decorrer do século XX.

No quarto capítulo, os modos de invenção são apontados como potenciais poéticos na produção de imagens, principalmente quando esses processos inventivos estão presentes na construção dos dispositivos artesanais. A fabricação artesanal da própria câmera representa uma (des)construção conceitual do dispositivo, do mesmo modo que aponta à abertura de todo um campo de possibilidades poéticas para a imagem. Uma poética ligada aos modos de invenção atravessa a maior parte de minha produção artística.

No quinto capítulo, os modos de invenção, de fabricação das câmeras *pinhole*, se evidenciam como parte do próprio pensamento poético, ou seja, de uma poética do dispositivo fotográfico que começa a se desenvolver no aprofundamento das experimentações com a câmera artesanal. As individuações das imagens, nesse processo inventivo, revelam uma poética do dispositivo que opera no sentido das (re)invenções das imagens, das paisagens urbanas e dos usos das tecnologias; uma poética do dispositivo que se pretende como modo de abertura da obra de arte.

2. GENEALOGIAS: REVERBERAÇÕES TEÓRICAS NA FOTOGRAFIA

2.1 Identidade (ou estatuto) em crise.

A identidade ontológica ou o estatuto da fotografia sempre foram temas de intensa discussão entre teóricos, críticos e historiadores da fotografia; um objeto mutante em intensa transformação no decorrer de sua própria história. Muitas são as histórias e teorias sobre a fotografia. Além da dependência da fotografia em relação às mudanças tecnológicas e evoluções técnicas que advêm ao dispositivo fotográfico operando multiplicidades e maleabilidades às superfícies das imagens – criando novos usos e funções sociais, que tornam praticamente impossível o reconhecimento de alguma característica dominante de seu meio –, Sabine Kriebel (2007) aponta também para outras dificuldades na formulação de uma teoria da fotografia que pretenda ser universal: primeiramente, como definir a que objeto nós devemos aludir quando colocamos a questão “o que é a fotografia?”; seria à imagem fotográfica em si mesma a que estaríamos nos referindo? ou a uma prática fotográfica, que incorporaria o ato psicológico e ideologicamente informado de tirar fotografias e os processos de reproduzi-las e difundi-las na sociedade? ou estaríamos pensando apenas em sua função social no interior de determinada cultura? para Kriebel, não apenas o dispositivo fotográfico, mas também seus usos sociais estão ligados a contextos históricos que se modificam com o tempo, o que dificultaria uma definição do estatuto da fotografia com alguma unidade teórica:

Como entendemos como a fotografia funciona na sociedade – ideologicamente, politicamente, psicologicamente? Que fotografia, exatamente? Fotografia de arte? A fotografia publicitária? Fotojornalismo? Documentário? Erótica? A fotografia é um fenômeno multifacetado, que se instala em discursos que vão das artes plásticas ao jornalismo, da investigação criminal à ótica. (KRIEBEL, 2007, p.05, tradução nossa)

Frente à dificuldade de se definir o objeto teórico ou ontológico da fotografia, poderíamos tentar, portanto, modificar o foco: ao invés de se colocar a questão “o que é a fotografia?”, talvez fosse mais pertinente questionar o que faz com que as respostas a tal questão se modifiquem tanto com o passar do tempo e de acordo a determinados contextos históricos? Seria ainda viável pensarmos em uma identidade ontológica, estética ou teórica da fotografia? Parece que quase todas as tentativas de se definir uma identidade ou um estatuto para a fotografia não apenas fracassaram como provocaram uma proliferação de possíveis respostas contraditórias entre si. Talvez o equívoco tenha sido o fato de se centralizar demais o foco da questão, quase de forma excludente, seja na imagem em si como artefato, seja em seu processo de sua fatura, tendo apenas um ponto de partida para investigar sua identidade, seja por uma

análise semiótica, ou através da análise de suas funções e usos sociais, ou de um ponto de vista estético em sua relação com a arte.

Geoffrey Batchen (2004), como veremos mais a frente, observa que para compreendermos a identidade ou estatuto da fotografia é necessário conhecer mais profundamente sobre a história de sua própria gênese, não apenas através de datas e nomes oficiais, mas escavando seus estratos históricos, atrás de relatos e narrativas que antecedem seu advento como fato histórico oficial. O método genealógico de Michel Foucault (2017) utilizado por Batchen para analisar a história da fotografia se mostrou eficiente para ampliar nossa compreensão sobre as origens da fotografia como fato social. Entretanto, aprofundando ainda mais as preocupações de Batchen com a investigação da gênese da fotografia, entendemos que o mais importante não consiste em tentar definir categoricamente sua identidade ou seu estatuto, afinal a fotografia, historicamente, está em um contínuo processo de devir associado a diversos estratos e redes de tecnologias que a envolve; logo, tentar definir a fotografia de forma precisa – seja pela sua especificidade como meio (meio aqui no sentido de um campo que se constitui por uma linguagem própria), seja através de uma funcionalidade sociocultural variável – talvez não passe de um modo muito insuficiente de abordar a questão.

2.2 Genealogias e ontogênese

Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010) nos dizem que talvez só seja possível colocar a questão “*o que é a filosofia?*” tardiamente, na maturidade que vem depois de uma longa experiência em tal campo de conhecimento; afinal, no início, a pergunta sempre é feita de forma superficial e indireta, apesar de não deixar de ser formulada: o desejo pela práxis é sempre maior que qualquer vontade em se deter profundamente em tal questão, até mesmo para não correr o perigo de se deixar engolir por ela. O mesmo tipo de questão, mas em relação ao meu campo de trabalho, também se colocou ininterruptamente para mim, desde cedo e durante toda minha trajetória como artista: o que é a fotografia? Talvez tenha chegado a hora, se não de tentar respondê-la, de forma categórica, mas ao menos de encará-la de forma mais teórica e em profundidade.

Através de um breve panorama sobre as teorias e narrativas históricas da fotografia, veremos que algumas análises colocam a questão da gênese como parâmetro fundamental para compreensão da fotografia através do método genealógico de Foucault – instrumental de investigação e compreensão da emergência singular de sujeitos, objetos e significações nas relações de poder, através da análise de práticas discursivas e não discursivas. Já outras análises

buscam por uma identidade que se defina por uma essência (técnica) do meio fotográfico. E há, ainda, aquelas que buscam uma definição da fotografia pelos usos sociais a que esta estaria relacionada. Gênese, essência do meio, identidade, usos sociais: esses temas, para os quais convergem as teorias e narrativas históricas sobre a fotografia, também se relacionam com algumas questões mais abrangentes apresentadas pelo filósofo francês, Gilbert Simondon, como veremos mais a frente, incluindo sua teoria geral sobre a individuação, sua tese complementar sobre os modos de existência dos objetos técnicos e sua noção de imagem como modo de invenção.

Retomemos, antes, a noção de genealogia de Foucault para depois seguirmos com a abordagem sobre as teorias de Simondon. Para Foucault, a genealogia opõe-se “ao desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. Ela se opõe à pesquisa da origem” (FOUCAULT, 2017, p.56) como essência exata de uma identidade imóvel recolhida a si mesma. Em seu método genealógico, Foucault questiona as leituras metafísicas da história, a origem como resultado de uma essência supra-histórica e seu suposto valor solene como descoberta de uma verdade oculta. Sua genealogia busca refutar a existência de essências e identidades eternas, afirmando o caráter de multiplicidade e heterogeneidade dos acontecimentos presentes na origem. A metodologia genealógica de Foucault se apresenta como importante ferramenta de análise sobre a identidade ou estatuto da fotografia, mas com Simondon, os estudos sobre a identidade ou estatuto da imagem fotográfica ganham uma rica e poderosa ferramenta de análise e investigação teórica.

Podemos dizer que Simondon, ao abordar a técnica – domínio que está profundamente ligado ao advento da fotografia –, também se utiliza de uma metodologia genealógica para investigar sua gênese, ou, mais especificamente, a gênese da tecnicidade presente nos modos de existência dos objetos técnicos e em outras realidades. Segundo Simondon, a tecnicidade é um modo de pensamento que assume um caráter objetivo e particular na resolução de problemas práticos e mais emergentes que estão sempre em primeiro plano na relação do ser humano com o mundo, compondo, junto com a religiosidade, uma das “fases fundamentais do modo de existência do conjunto constituído pelo homem e o mundo” (SIMONDON, 2020b, p.241) que se desdobra do modo mágico e primordial dessa relação. Simondon instaura toda uma filosofia da técnica, demonstrando a importância dos modos de existência dos objetos técnicos como parte integrante da cultura e na mediação da relação entre o ser humano e o mundo. Mas antes, ele elabora o que poderíamos chamar de uma ontologia não-substancial a partir de seu conceito

de individuação que tem como ponto central uma teoria da ontogênese; com o conceito de individuação, Simondon tenta reelaborar e reconstruir nosso entendimento sobre os modos de existência e as relações entre ser e devir. A noção de gênese, para Simondon, só tem sentido como aquilo que ele denomina ser uma operação de individuação: uma ontogênese. Enquanto a tradição filosófica – seja ela substancialista ou hilemórfica – procurava explicar a gênese dos indivíduos (seres) por um princípio de individuação que era investigado a partir do próprio indivíduo já constituído, Simondon considerava tal tentativa de explicação um contrassenso, pois assim se atropelava e se deixava sem explicação a própria individuação como operação singular e individuante em si mesma. Ao chamar a atenção para a necessidade de entendimento primordial da própria operação de individuação, Simondon provoca uma reviravolta em algumas noções filosóficas fundamentais (ser, matéria, substância, forma, informação, energia e sistema), instaurando novos conceitos nos campos da ontologia, da filosofia da técnica e da comunicação. Segundo Pablo Rodrigues, a filosofia de Simondon:

É essencial para entender certas derivações do pensamento ocidental nas últimas décadas. Acima de tudo, ao tematizar as noções de diferença e singularidade, de certo modo preparou o terreno para as filosofias do acontecimento que florescem após a década de 1960. Olhando para as ciências humanas, sua aposta foi triplamente ousada: disse-lhes que para falar do homem ou de sua morte era essencial se referir ao fenômeno técnico não de modo marginal, mas como o coração do problema. Passou por cima (ou contornou) da semântica estruturalista e pós-estruturalista que dominaria a cena após a redação de suas duas teses principais. Finalmente, o fato de posicionar sua filosofia em torno do futuro (um dos grandes temas de Deleuze), e não da estrutura, ou da essência ou não essência que a antropologia filosófica pretendia apoiar ou refutar para circunscrever o ser humano, poupou vários dilemas que hoje, em meio a biotecnologias de base genética, parecem um pouco desatualizados. (RODRIGUEZ, 2020, p.31/32).

Para Simondon, a individuação, portanto, não é privilégio do sujeito ou do humano: é um processo que acontece tanto no mundo físico inanimado (individuação física) quanto aos seres vivos de modo geral e em seus vários níveis (individuação vital, psíquica, coletiva e transindividual). É de sua teoria da individuação que emerge toda sua filosofia da técnica, tornando possível pensar no modo de existência dos objetos técnicos como seres que também passam por processos análogos à individuação dos seres vivos: processos de concretização e individualização que se referem a uma evolução técnica por simplificação e síntese sinérgica das estruturas internas do objeto técnico. Através da concretização os objetos técnicos ganham maior autonomia e capacidade de se organizar em conjuntos técnicos e posteriormente em redes técnicas de intermediação entre nós, humanos, e o mundo. E, ao aprofundar mais ainda seus estudos sobre a individuação, Simondon desenvolve sua teoria dos ciclos da imagem, abordando o processo de gênese das imagens como atividade local e endógena que se propaga

no interior do organismo em uma projeção amplificante que vai culminar na invenção de outras imagens: objetos-imagens que, por sua vez, multiplicam-se mundo afora, para depois retornar ao encontro do organismo, através da percepção, realimentando, em um ciclo recorrente, a sistematização de uma rede simbólica que nos habita e que é análoga à realidade do mundo lá fora. Para Simondon, portanto, imaginação e invenção são fases ou momentos de uma mesma operação genética de intermediação entre organismo e meio. Mais que uma determinada realidade mental ou concreta, a imagem é uma atividade: é processo que traduz e inventa um mundo de realidades relativas.

A partir do pensamento de Simondon poderíamos pensar em um processo de individuação da fotografia? Em que sentido a teoria da individuação nos ajudaria a compreender a identidade ou o estatuto da fotografia? Melhor: depois de Simondon, ainda faria algum sentido pensar em uma identidade ou estatuto da fotografia nos termos utilizados pela tradição filosófica das teorias essencialistas ou pós-modernas? Para tentar responder a essas questões, devemos considerar que a produção de uma imagem fotográfica está relacionada à pelo menos três fatores (fases) fundamentais: o dispositivo fotográfico utilizado em sua produção; o processo inventivo de criação da imagem que envolve a relação entre o fotógrafo e o dispositivo; e a própria imagem em si, produzida por tal processo. Poderíamos, portanto, pensar uma possível individuação da fotografia, a partir da complementaridade entre as individuações de cada um desses três fatores ou fases. Uma individuação da fotografia seria, portanto, uma operação que em sua fase inicial está relacionada à invenção de um dispositivo técnico – objeto técnico produtor de imagens, no qual a operação técnica se reinventa recorrentemente –, dispositivo que já surge como integrante de uma rede sociotécnica e sujeito a subsequentes processos (análogos à individuação) de concretização e individualização, implicando no desenvolvimento, na proliferação e na multiplicidade histórica de seus modos de existência; em segundo lugar, é necessário observar que, para cada dispositivo utilizado na produção de uma determinada imagem, existe uma diversidade de possíveis procedimentos – que podem ser recorrentemente inventados e reinventados – entre o fotógrafo e o dispositivo, processos inventivos que se constituem como processos integrantes do ciclo genético das imagens; e, finalmente, é necessário considerar a imagem fotográfica como objeto-imagem que resulta dos modos de invenção desse processo inventivo, no contexto da teoria dos ciclos das imagens de Simondon: objeto-imagem que integra a rede de outros mais objetos-imagens inventados. Simondon, apesar de não ser um autor ligado diretamente à discussão teórica sobre a fotografia, pode ser uma chave muito útil para nos ajudar a compreender melhor os processos

de individuação e individualização das formas fotográficas.

2.3 Arqueologia do desejo: gênese da fotografia

Quando nos aproximávamos do fim do século XX e um novo estágio de invenção (ou reinvenção) do dispositivo fotográfico se atualizava, passando de uma tecnologia de base química para a tecnologia de base digital, os discursos e narrativas no campo da teoria sobre a fotografia se tornaram mais profusos, substanciais e pluralistas. Mais precisamente, foi somente após a década de 1970 que houve um salto relevante na produção teórica sobre fotografia, com publicações relevantes, abordando o fenômeno fotográfico a partir de uma multiplicidade de pontos de vistas: seja histórico, antropológico, sociológico, comunicacional, estético ou em suas hibridizações possíveis. Algumas dessas produções tentaram rever ou abordar a história da fotografia a partir da metodologia arqueológica da análise do discurso de Michel Foucault, como podemos ver, a seguir, nas análises genealógicas sobre a fotografia e a visão moderna, respectivamente realizadas por Geoffrey Batchen e Jonathan Crary. Os dois publicados nos anos de 1990 e 1997, respectivamente.

Interessado em reescrever a história tradicional das origens da fotografia, Batchen, em seu *Arder en deseos: la concepcion de la fotografia*, coletou muitas informações das primeiras experimentações fotográficas, seguindo uma crítica histórica baseada na genealogia de Michel Foucault. Segundo Batchen, o fato de Louis-Jacques-Mandé Daguerre ter entrado para a história como o inventor da fotografia evidencia não somente uma determinação eurocêntrica da narrativa histórica sobre o advento da fotografia, mas revela que toda a controvérsia envolvendo a busca por localizar a origem da fotografia em nomes e datas precisas não passa de uma discussão infrutífera que joga pouca luz sobre o assunto. Batchen propõe colocar a questão de outra forma: busca desvelar as práticas discursivas e identificar nessas práticas o sentimento que representaria a condição fundamental para concepção da fotografia: esse sentimento seria o desejo, o “estranho e desconhecido desejo de fixar automaticamente imagens formadas pela luz”. Batchen afirma, então, que o importante não seria perguntar quem inventou a fotografia, mas sim:

[...] em que momento da história o desejo de fotografar emergiu e começou a manifestar-se insistentemente [...], em que momento a fotografia passou de uma fantasia ocasional, isolada, individual, para converter-se em um imperativo social evidentemente disseminado. (BATCHEN, 2004, p. 41, tradução nossa)

A concretização desse desejo pela fixação das imagens projetadas no interior da câmera obscura sobre alguma superfície sensível – processo que posteriormente chamaríamos de fotografia –, seria muito mais que o resultado pontual da genialidade de uma pessoa isolada; na realidade, o advento da fotografia seria produto de todo um anseio social e cultural de uma época:

O desejo de fotografar apareceu somente como discurso habitual em um determinado tempo e lugar. Daí se deduz que somente era possível “a fotografia” nesta conjuntura histórica específica, que a fotografia como conceito tem uma especificidade histórica e cultural identificável. (BATCHEN, 2004, p. 57, tradução nossa)

Batchen faz uma extensa compilação de informações que situam os indícios dessas práticas discursivas na Europa e ao final do século XVIII: o núcleo central de seu interesse é sobre o desejo pela invenção como maneira de fazer com que a natureza e as vistas que se projetavam ao fundo da câmera obscura pudessem representar a si mesmas automaticamente, fixando-se sobre um suporte sensível e material. Esse desejo teria sido marcado e inspirado por algo que estava além dos próprios limites de consciência ou da compreensão desses pioneiros chamados, por Batchen, de *proto fotógrafos*: estaria, portanto, em um inconsciente positivo de conhecimento revelado pela ordem dos discursos. Para Batchen, portanto, a origem da fotografia se localizaria de forma indeterminada nessas narrativas sobre o desejo de fotografar que se deram no âmbito do discurso cultural europeu, por volta de 1800.

O desejo, segundo Batchen, precisou de múltiplos esforços na busca por encontrar a peça que estava faltando no quebra-cabeças, não apenas para revelar a imagem, mas principalmente para fixá-la definitivamente em um suporte material. Muitos caminhos distintos foram paralelamente percorridos em busca de tal descoberta, o que fez com que o objeto de anúncio da nova descoberta, o daguerreótipo – que apesar de satisfazer o desejo de captura e fixação da imagem – não contivesse ainda o princípio fundamental da reprodutibilidade técnica que, segundo Walter Benjamin, marcaria a fotografia como paradigma de um novo tempo.

2.4 Arqueologia dos dispositivos: gênese da visão moderna

Assim como Batchen, Cray também se baseia na metodologia genealógica de Foucault para fazer sua análise histórica não exatamente sobre a fotografia, mas principalmente sobre um objeto de pesquisa bem mais amplo: interessado em uma história da visão bem mais complexa que a simples narrativa das mudanças nas práticas da representação, Cray busca identificar nas

genealogias de um regime de visão moderno e heterogêneo o momento de sua ruptura em relação aos modelos clássicos de conceber a visão e suas implicações na constituição de um novo sujeito observador – que representa “a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação” (CRARY, 2012, p.15); um sujeito observador que no início do século XIX estaria passando por uma profunda e radical transformação em seu modo de concepção visual.

Ao delinear eventos e forças que reordenaram profundamente os modos de ver e as experiências visuais daquela época, Crary apresenta uma configuração bastante diferente de objetos e acontecimentos do século XIX – com muitos personagens, conhecimentos e invenções que dificilmente fariam parte de narrativas teóricas sobre a arte ou do modernismo; ele examina, também, a importância de determinados dispositivos ópticos, não mais pelos modelos de representação que eles pudessem implicar, mas considerando-os como lugares de saber e poder que atuavam diretamente sobre o corpo do sujeito observador. Para pensar o estatuto do observador em sua relação com os dispositivos ópticos – dispositivos considerados como verdadeiros pontos de intersecção onde os discursos filosóficos, científicos e estéticos se imbricam com as técnicas, exigências institucionais e forças econômicas –, Crary propõe, então, dois modelos paradigmáticos para nos ajudar a entender as mudanças que ocorrem no estatuto do observador, com a passagem do período clássico à era moderna. De um lado, teríamos um modelo baseado na câmera obscura como dispositivo de formação de imagem – no qual se operaria uma transferência direta dos objetos do mundo exterior para o interior da câmera; modelo que representaria o paradigma filosófico do estatuto do observador durante os séculos XVII e XVIII e, portanto, o lugar da verdade objetiva do pensamento cartesiano, da óptica geométrica com seu espaço estável de representações, da tríade autoridade/identidade/universalidade e das relações interior/exterior: o lugar obrigatório de um sujeito isolado e autônomo, em que o ato de ver e o corpo físico do observador estariam separados como resultado de um processo de descorporificação da visão. De outro lado, teríamos um modelo baseado no estereoscópio como o dispositivo óptico no qual o olho e o cérebro reconstituem a partir da imagem plana uma tridimensionalidade que sabemos não estar lá, na superfície da imagem, mas, sim, na percepção singular de cada indivíduo: o estereoscópio constituiria o paradigma da transformação do estatuto do sujeito observador que acontece a partir do desenvolvimento dos estudos da fisiologia, no início do século XIX, representando um novo saber sobre o corpo, sobre a abstração e reconstruções radicais da experiência óptica na visão subjetiva.

A autonomia e abstração da visão, com a valorização da experiência visual, representam, para Crary, o momento em que arte e ciência se tornam um campo entrelaçado de saberes e práticas: momento em que a atenção visual é mais acurada, a sensação racionalizada e a percepção administrável; lugar também de proliferação de signos e objetos circulantes de poder. Neste sentido, as relações entre os corpos e as formas de poder – seja institucional ou discursiva – além de redefinirem radicalmente o estatuto de um sujeito observador, no século XIX, teriam sido responsáveis pela invenção de dispositivos ópticos que provocaram uma ruptura de caráter epistemológico muito mais relevante que o advento da fotografia – pelo menos nos moldes em que a invenção da fotografia era vista por algumas narrativas históricas que a ligava a certa continuidade teleológica dos modos de representação da perspectiva geométrica; mas não se tratava, em nenhum momento, de negar a importância da fotografia: para Crary, a fotografia teve uma influência histórica crucial no destino da modernidade em função de sua reprodutibilidade técnica que a transformou em artefato de consumo e circulação de importância comparável ao dinheiro.

Fotografia e dinheiro tornam-se formas homólogas do poder social no século XIX. Ambos são sistemas totalizantes que englobam e unificam os sujeitos em uma mesma rede global de valoração e desejo[...]. Ambos são formas mágicas que estabelecem um novo conjunto de relações abstratas entre indivíduos e coisas, e impõem essas relações como sendo o real. Por meio das economias do dinheiro e da fotografia – distintas, mas que se interpenetram –, um mundo social é representado e constituído exclusivamente como signos. (CRARY, 2012, p.22)

Walter Benjamin (1985) também analisou as relações existentes entre a reprodutibilidade técnica, a produção em série industrial, a circulação e o consumo em massa com a transformação dessacralizante da percepção, principalmente no campo das artes.

2.5 Narrativa histórica e senso comum

Os textos de Crary e Batchen, respectivamente de 1990 e 1997, são bons exemplos das novas formas de abordagens que aconteceram a partir da década de 1990, momento em que houve aumento significativo de publicações sobre fotografia, com narrativas históricas e teóricas que procuravam valer-se de uma abordagem mais crítica e ampliada, corrigindo lacunas e revisando a história com uma metodologia baseada na arqueologia do saber de Foucault. Mas, em linhas gerais, a narrativa histórica sobre o advento da fotografia que se cristalizou, tornando-se hegemônica para o senso comum, apresenta-se com ênfase em um contexto de desenvolvimento técnico-científico ligado à revolução industrial e culmina com o anúncio oficial da descoberta,

em 1839, apresentando o francês Daguerre como o grande inventor da fotografia. Entretanto, se tal narrativa, descrita de forma muito resumida, foi a que se tornou predominante – pelo menos até a década de 1990 –, ela apresenta diversas controvérsias e indeterminações: uma vez que no mesmo período em que Daguerre anunciava sua descoberta, havia mais de vinte pesquisadores, em pelo menos sete países diferentes, investigando possíveis formas de fixar, sobre algum tipo de suporte palpável, a imagem que se projetava no interior da câmera obscura. E se Daguerre foi reconhecido oficialmente como o inventor da fotografia – utilizando um processo que designou de forma individualista e egocêntrica, como daguerreotipia, a qual produzia uma imagem única e espelhada sobre uma placa de metal –, por outro lado, foi o processo negativo-positivo, o calótipo, inventado pelo inglês William Fox Talbot que, após algumas evoluções técnicas, viria a se transformar e ser reconhecido popularmente como fotografia, pelo menos desde o último quarto do século XIX e por quase todo século XX, até o surgimento das primeiras câmeras digitais na década de 1980.

2.6 Teorias e histórias da fotografia: identidades dicotômicas

Embora a invenção da fotografia pareça estar relacionada ao início da revolução industrial, Mary Warner Marien (2006), em seu *Photography: A cultural history*, considera que tal conexão não é tão fácil de estabelecer, pois entre o período que precede e culmina como advento da fotografia, grande parte de seu desenvolvimento tecnológico ainda estava oculto ou disperso apenas entre seus próprios inventores. A invenção da fotografia somente se atualizaria de fato – como se houvesse um segundo estágio de sua invenção – quando seus usos sociais, aos quais ela já estaria destinada, começam a ser, de fato, aplicados principalmente à biologia, medicina e antropologia. O anúncio do advento de uma nova tecnologia de produção de imagens, com tal poder de reprodução automática (através de um processo óptico e químico), foi recebido com grande euforia no campo das ciências, pelo fato do dispositivo fotográfico representar um instrumento com potencial inédito para pesquisas científicas, na exploração visual, registro e catalogação em domínios diversos, da astrofísica à filologia: “ao lado da ideia de fotografar as estrelas, aparece a ideia de fotografar um *corpus* de hieróglifos egípcios” (BENJAMIN, 1993, p. 93). Por outro lado, tal anúncio provocou fortes debates sobre o impacto que a imagem fotográfica traria aos tradicionais modos de produção de imagens, principalmente no campo das artes. Desde seu advento, portanto, desenvolve-se em torno da fotografia todo um campo de reflexão teórica que se apresentará como uma ontologia e uma estética da fotografia que

primeiramente emerge com o discurso de apresentação de François Arago sobre o daguerreótipo, em julho de 1839 na Câmara de Deputados, incluindo depois, além das diatribes de Charles Baudelaire, a publicação do livro *The Pencil of Nature (O Lápis da Natureza)* escrito por Talbot e toda uma vasta produção de manuais práticos – que acompanham desde a evolução da técnica até as publicações dos fotógrafos pictorialistas, no final do século XIX.

Philippe Dubois (1993) descreve esse momento de clivagem entre o campo emergente da fotografia e o campo da arte – ou mais especificamente entre os modos de produção de imagem entre fotografia e pintura – em sua análise semiótica de *O ato fotográfico*

Trata-se aqui do primeiro discurso (e primário) sobre a fotografia. Esse discurso já está colocado por inteiro desde o início do século XIX (sabe-se que o nascimento da prática fotográfica foi acompanhado de imediato por um número impressionante de discursos de escolta). Embora comportasse declarações muitas vezes contraditórias e até polêmicas – ora de um pessimismo obscuro, ora francamente entusiastas –, o conjunto de todas essas discussões, de toda essa metalinguagem nem por isso deixava de compartilhar uma concepção geral bastante comum: quer se seja contra, quer a favor, a fotografia nelas é considerada como *a imitação mais perfeita da realidade*. E, de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira "automática", "objetiva", quase "natural" (segundo tão somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente. Nisso, essa imagem "aqueiropoieta" (*sine manu facta*, como o véu de Verônica) se opõe a obra de arte, produto do trabalho, do gênio e do talento manual do artista. (DUBOIS, 1993, p.27)

Para Dubois (1993) toda discussão teórica inaugural de contraposição entre fotografia e arte, no momento de emergência da fotografia, é marcada pelo discurso da mimese, da fotografia como espelho do real, onde o efeito de realidade da imagem é atribuído à semelhança entre a foto e seu referente: inclusive o discurso pictorialista – que ao “tenta reagir contra o culto dominante da foto como simples técnica de registro objetivo e fiel da realidade”(DUBOIS, 1993, p.34), buscando se equiparar à pintura, aplicando recursos e efeitos técnicos da pintura à fotografia com suas montagens, encenações e manipulações das imagens – não passaria de uma contraprova que demonstra “a onipotência da verossimilhança nas concepções da fotografia no século XIX” (DUBOIS, 1993, p.34).

Entretanto, parece ser inescapável para a fotografia, enquanto meio totalmente novo e emergente, que a pintura – por toda sua história e tradição, como um dos principais meios de produção de imagens até aquele momento – se transforme em sua referência primordial. Nada mais natural, portanto, que as primeiras formas de utilização da fotografia aconteçam pelo

menos de dois modos: primeiro, como tentativa de se produzir imagens imitando o estilo da pintura, seja baseada basicamente em suas composições alegóricas ou em seu caráter pictórico; e, por outro lado, ao substituir os modos de produção comercial dos retratos em miniatura que já possuíam uma grande demanda de mercado – inclusive aqueles que já utilizavam técnicas de reprodução mecânica para uma produção em série como o fisionotrafo.

Se, com o pictorialismo, segundo Helouise Costa (2001), a fotografia começa a questionar sua própria identidade e seu estatuto, não apenas em relação à arte, mas também frente à emergente sociedade industrial, tais questionamentos estariam apenas começando a abrir o caminho para uma intensificação desse debate, principalmente no campo da estética modernista:

Na Europa, a fotografia filiou-se aos diferentes movimentos de vanguarda, em especial ao dadaísmo e ao construtivismo, estabelecendo um profícuo questionamento acerca do estatuto da arte na sociedade moderna. Já nos Estados Unidos, a fotografia moderna surgiu a partir de um questionamento interno ao pictorialismo, no âmbito do movimento fotoclubista, inaugurando a discussão sobre a fotografia como linguagem autônoma. (COSTA, 2001)

A partir dessas duas formas de abertura, a fotografia assumia então características que se confundiam com as da arte moderna: dentro dos movimentos de vanguarda era utilizada como forma de experimentação e estratégia de ruptura com a tradição artística; e ao mesmo tempo procurava construir sua autonomia tentando definir a especificidade de seu próprio meio, como aponta mais precisamente, Regis Durand:

A história da Fotografia é praticamente confundida com a do Modernismo – cronologicamente, mas sobretudo intelectualmente, já que sua história foi elaborada muito tarde, e foi marcada pelas suposições que dominaram a disciplina mais próxima na época, ou seja, a história da arte, especialmente através da ideia de uma crescente especificidade e autonomia do meio. (DURAND, 1998, p.51, tradução nossa)

E se isto parece ser válido não apenas para a fotografia, mas também a todos os outros meios, segundo Durand, haveria, entretanto, uma diferença importante: quanto mais nos aproximamos do período que marca o início da arte contemporânea, mais nos daríamos conta de que a fotografia funcionava como um modulador em relação aos outros meios, ajudando-os a tomar consciência de si mesmos: de sua lógica de funcionamento interno e de seu próprio desenvolvimento. Nesse sentido, qualquer intenção de elaborar uma história da fotografia estaria marcada por essa contradição: se “por um lado ela é absorvida pela forte tendência modernista à afirmação de uma especificidade do meio; por outro lado, ela parece estar

destinada, desde o início, a desempenhar um papel como elemento diferencial, um polo dialético dentro de cada campo particular” (DURAND, 1998, p.52, tradução nossa).

Para iniciar um rápido e sintético retrospecto das narrativas teóricas sobre a fotografia, podemos dizer que Walter Benjamin (1993) foi quem, de fato, deu início à produção teórica nesse campo com a publicação de dois textos fundamentais para compreensão das novas relações que a fotografia instaura na sociedade moderna: *Pequena história da fotografia e A obra de arte na era de sua reprodutibilidade*. Neste último, Benjamin (1993) afirma que a chegada da fotografia provocaria profundas mudanças nos modos de percepção em nossa sociedade que implicaria em transformações radicais na própria natureza da arte:

No interior dos grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo em seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. (BENJAMIN, 1993, p.169)

Segundo Benjamin, no início do século XXI a reprodutibilidade técnica – qualidade fundamental da fotografia – adquire também um caráter quantitativo e potencial da produção em série, colocando em xeque inúmeros conceitos e valores tradicionais da sociedade em relação a arte: criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo. A reprodução técnica implicaria aos objetos de arte, portanto, na perda de autenticidade e à destruição da aura; provocando a emancipação desse objeto artístico em relação ao seu uso ritual: seu valor de culto diminuiria para dar lugar a valorização de sua exponibilidade. Ou seja, “no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.” (BENJAMIN, 1993, p.171). Na concepção de Benjamin, dominar os novos conceitos instaurados pela fotografia no campo da arte funcionaria como importante ferramenta de transformação social frente ao fascismo. Em uma de suas teses principais, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin soa visionário em relação ao lugar que a fotografia ocuparia mais tarde na arte contemporânea:

[...] a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. (BENJAMIN, 1993, p.167)

As análises de Benjamin partem do caráter automático e reprodutivo do dispositivo fotográfico – não em direção a uma ontologia, nem na busca de uma especificidade do meio – mas como elemento tecnológico disparador de mudanças no campo social que implicam em uma reorganização nos modos de produção, circulação, consumo e recepção da imagem, principalmente em relação ao campo da arte.

Enquanto Benjamin percebia, ainda no início do século XX, que a reprodutibilidade técnica fotográfica operava profundas mudanças que viriam contaminar de forma expansiva todo o campo da produção artística – o que, de fato, só mais tarde se tornaria mais evidente com os movimentos das neovanguardas pós-modernas dos anos 1960/70 –, por outro lado, aconteciam outros debates teóricos em torno da identidade ou estatuto da fotografia: após a experiência da fotografia direta (*straight photography*), que havia surgido a partir de questionamentos internos do pictorialismo estadunidense na busca por uma especificidade própria do meio, se desenvolveu uma forte cultura ligada à fotografia documental humanista que foi se tornando hegemônica – inclusive por entrar em ressonância com o modernismo – até pelo menos o surgimento das neovanguardas nos anos de 1960. Para alguns historiadores, o fotógrafo Henri Cartier-Bresson representaria o ápice desse movimento com sua teoria (e prática) do *momento decisivo*. As proposições de *Ontologia da imagem fotográfica* de Andre Bazin (2008), publicado em 1945, surgem nesse contexto social, mas seus pressupostos teóricos são construídos a partir de uma relação entre fotografia e pintura. Para Bazin, a fotografia se apresentaria como solução dentro de um modelo de desenvolvimento das artes, que se origina com o uso da perspectiva geométrica, em direção a uma necessidade crescente da ilusão e do realismo. Solução não tanto como mero aperfeiçoamento material, mas sim de caráter psicológico: como satisfação de uma representação do realismo em que a ilusão seria garantida não pela subjetividade humana, mas pela gênese automática e objetiva do processo de reprodução mecânica da fotografia. Para Bazin, a objetividade essencial fundada pela gênese automática além de conferir um caráter de originalidade à imagem fotográfica garantiria a transferência da coisa real fotografada para a própria reprodução; em outras palavras: a foto se confundiria com a coisa fotografada, ao guardar parte dela. Bazin adianta aqui o que viria a ser discutido profundamente, anos depois, pela semiótica, como sendo o caráter indicial da fotografia, marcado pela conexão física entre o signo e seu referente: “A existência do objeto fotografado participa, pelo contrário, da existência do modelo como uma impressão digital. Com isso, ela se acrescenta realmente à criação natural, ao invés de substituí-la por outra”.

(BAZIN, 2008, p.127).

Em uma linha de pensamento próxima a de Bazin, John Szarkowski (1966) também defendia a tese de que uma fotografia seria um meio autônomo, com especificidade própria e constituída por uma totalidade em si mesma: uma visão crítica que não deixava de ser inerente ao modelo de crítica formalista moderno. Em 1966, Szarkowski organiza uma exposição, intitulada *O olho de fotógrafo (The Photographer's Eye)*, e apresenta em seu texto de abertura alguns “conceitos” que seriam fundamentais para estruturar uma linguagem própria à fotografia: a coisa em si, o detalhe, o enquadramento, o tempo e o ponto de vista. A montagem das fotografias foi organizada de acordo com seus respectivos temas, demonstrando o caráter formalista e a preocupação pedagógica com a tomada de consciência pelos fotógrafos em relação a uma linguagem que seria inerente e específica da fotografia:

As imagens reproduzidas neste livro foram feitas durante quase um século e um quarto. Elas foram feitas, por vários motivos, por homens de interesses diferentes e talentos variados. Elas tinham de fato pouco em comum exceto seus sucessos e um vocabulário compartilhado: essas imagens eram inconfundivelmente fotografias. A visão que compartilhavam não pertence a nenhuma escola ou teoria estética, mas à própria fotografia. O caráter dessa visão foi descoberto pelos fotógrafos no trabalho à medida que cresceu sua consciência do potencial da fotografia. Se isso é verdade, deve ser possível considerar a história do meio em termos da progressiva consciência dos fotógrafos das características e problemas que parecem inerentes ao meio. (SZARKOWISK, 1966, p.07)

Essa visão essencialista da fotografia como meio autônomo e linguagem específica foi perdendo força no campo teórico ao mesmo tempo em que o formalismo também encerrava o último capítulo do modernismo nas artes.

Roland Barthes e Philippe Dubois (1993) fazem parte do grupo de teóricos que analisaram a fotografia pelo viés da semiótica ou semiologia. Tentaram pensar a imagem fotográfica como processo de representação atravessado por todos os tipos de códigos. Segundo Dubois, apesar de Barthes assinalar a existência de um caráter subjetivo na reação de qualquer espectador diante de uma foto, em seu livro *A câmara clara ele* aponta em vários momentos de seu texto para uma presença insistente do referente à impregnar o signo fotográfico – a foto – como coisa necessariamente real que existiria por si mesma e de forma quase coercitiva: o ‘*isso foi*’, considerado como a essência, ou o noema, de uma “mensagem sem código”, definiria, para Barthes, a identidade da fotografia. Portanto, ao absolutizar o princípio da transferência da realidade, mesmo quando adota uma atitude subjetiva de pretensão ontológica, Barthes cairia na armadilha da referência pela referência, conclui Dubois.

Em *O Ato fotográfico*, de 1983, Dubois faz uma análise crítica panorâmica sobre as teorias que até então haviam discutido a questão do realismo na imagem fotográfica. Em sua análise semiótica, ele identifica três posições epistemológicas defendidas em relação ao realismo e valor documental da imagem fotográfica: a primeira, estaria presente nos discursos que surgiram logo após o anúncio da invenção da fotografia, os quais – sejam a favor, ou contra – viam a fotografia como espelho ou reprodução mimética do real, imitação perfeita da realidade; a segunda, se contrapondo a uma noção da imagem como cópia exata do real, concebe a imagem como interpretação e transformação do real, de caráter arbitrário, cultural, ideológico e codificado, que se enquadraria segundo a noção peirceana de símbolo; e, finalmente, a terceira, marcada por uma relação primordial com seu referente, sendo primeiro um índice, antes de ter qualquer relação icônica ou simbólica com a realidade. Para não cair nos mesmos erros de Barthes, Dubois tenta relativizar o domínio da presença indicial do referente na foto, afirmando que uma foto não se constitui apenas por uma imagem em sua superficialidade representativa, como o resultado de uma técnica ou de um saber-fazer, mas que seria, ao mesmo tempo, a associação indissolúvel entre a imagem e sua própria fatura; ou seja, uma unidade pragmática formada pela imagem e a experiência do ato fotográfico que a gerou: uma “imagem-ato” que não se resume exclusivamente ao princípio de traço, ou índice – mesmo sendo este seu caráter essencial dentro do intervalo do ato de exposição ou captura –, o qual constituiria apenas uma pequena parte do processo. Sua concepção de ato fotográfico é a de um ato estendido para além do momento de inscrição da imagem, marcado por um antes e um depois, por uma pré-produção e uma pós-produção, em relação ao momento de disparo do dispositivo e captura da imagem: um antes e depois sempre atravessado por muitos códigos e marcado pelos gestos culturais de escolha e decisões humanas. Portanto, Dubois busca fazer uma ontologia da fotografia através de uma análise não está centrada nem exclusivamente na imagem, nem exclusivamente em seu processo, mas na complementaridade dos dois. Apesar da insistência em continuar concedendo alguma relevância ao caráter indicial da fotografia demonstrar certa dificuldade em descolar sua análise das abordagens teóricas essencialistas anteriores, por outro lado, foi justamente o fato de relativizar a importância dada ao momento decisivo de tomada da foto, questionando sua predominância no processo de fatura da imagem, o que se tornou determinante para Dubois ampliar a ideia de tomada pontual da imagem e chegar à noção muito mais vasta e potente de *ato fotográfico*.

Com a chegada da tecnologia digital e sua consequente mudança na base tecnológica de produção da imagem fotográfica, essa argumentação de Dubois foi colocada em xeque, pelo

menos a parte em que ele insistia na ideia de um caráter indicial da fotografia ligada a uma tecnologia fotoquímica de inscrição. O próprio Dubois viria mais tarde revisar seu ponto de vista: “quanto mais cremos encontrar uma especificidade da imagem, mais percebemos que, na verdade, a visada ontológica é vã” (DUBOIS, 2004, p.24). E, de fato, nem foi preciso acontecer tal mudança de base tecnológica: antes que a fotografia, como objeto técnico, evoluísse de um dispositivo com tecnologia de base química para um dispositivo com tecnologia de base digital, as hibridações entre a fotografia e outros meios (pintura, cinema e vídeo), produzidas durante a década de 1980 (na mesma época em que *O ato fotográfico* era publicado), já demonstravam que as teorias essencialistas que defendiam a ideia de especificidade do meio já não faziam mais sentido – não apenas para a fotografia, mas para todo o campo da arte.

Durante a década de 1980, as discussões teóricas sobre a fotografia se intensificam como parte de uma ampla crítica aos sistemas sociais e culturais da modernidade. Essa crítica pós-moderna articulou uma forte mudança no enfoque das análises sobre a identidade ontológica da fotografia até aquele momento: se a crítica formalista, de Szarkowski e Bazin, preocupava-se com as questões formais da imagem fotográfica, identificando e valorizando a fotografia a partir de suas propriedades supostamente essenciais como meio, por outro lado, a crítica pós-modernista defendia que só seria possível definir a fotografia através de seus usos e práticas determinados por contextos sociais, culturais, políticos e históricos, como podemos conferir no comentário de John Tagg (2005):

A fotografia como tal carece de identidade. Sua posição como tecnologia varia com as relações de poder que a impregna. Sua natureza como prática depende das instituições e dos agentes que a definem e a colocam em funcionamento. Sua função como modo de produção cultural está vinculada a algumas condições definidas de existência. E seus produtos são significativos e legíveis somente dentro dos usos específicos que lhe são dados. (TAGG, 2005, p.85, tradução nossa)

Portanto, segundo Tagg, uma fotografia não possuiria nenhuma qualidade essencial que pudesse transmitir algum significado, a partir de si mesma, ou a partir de alguma linguagem interna que pudesse possuir. Seus significados seriam muito variáveis e apenas se definiriam ou seriam legíveis em função de seus usos e práticas dentro de uma ordem cultural e política a que estariam submetidas. O próprio estatuto de verdade, que a fotografia documental (jornalística, científica ou de registro de identidade) carregaria, teria sido construído culturalmente, como Tagg afirma, ao comparar o dispositivo fotográfico ao aparelho estatal:

Como o Estado, a câmara nunca é neutra. As representações que produz são altamente codificadas e o poder que exerce nunca é seu próprio poder. Como meio de registro, chega à cena investida de uma autoridade especial para interromper, exibir e transformar a vida cotidiana; com um poder de ver e registrar; um poder de vigilância que provoca uma completa inversão do eixo político de representação [...] não se trata do poder da câmara, mas do poder do aparelho estatal local que faz uso dela, que garante a autoridade das imagens que constrói para mostrá-las como prova ou para registrar uma verdade. (TAGG, 2005, p.85, tradução nossa).

Logo, a imagem fotográfica estaria carregada de códigos construídos culturalmente e a câmera seria, portanto, a ferramenta que possuiria o poder de fabricar a “verdade” a serviço dos interesses políticos e sociais de um poder institucional local. Tagg também chega à conclusão de que a história da fotografia era uma história sem unidade, pois sua história sempre dependia dos contextos culturais a que a fotografia estaria submetida e da agitação que a mesma provocava ao campo dos espaços institucionais. Logo, deveríamos estudar esse campo e não a fotografia como tal.

Victor Burgin (2009) também já advertia, em seu artigo “*Olhando fotografias*” (*Looking at Photographs*), de 1977, que grande parte das teorias que se debruçaram sobre a fotografia, pelo menos até a publicação de seu artigo, o haviam feito apenas sob a luz da “arte” e, portanto, muitas das nossas experiências cotidianas com a fotografia teriam sido destinadas à sombra desses discursos e narrativas: a história da fotografia teria se confundido com a própria história da arte, revelando a ausência de uma abordagem sobre a fotografia como fato social. Burgin parte de uma análise em que considera os estudos da semiótica significativos para demonstrar que não existiria uma linguagem própria da fotografia, como sistema único de significação, que pudesse dar conta de todas as fotografias, mas havendo apenas um complexo heterogêneo de códigos imbricados (internos e externos à fotografia) que poderiam lhe conferir algum significado, mesmo muito frágil e dependente das determinações da própria linguagem humana. Portanto, segundo Burgin, qualquer possibilidade de se atribuir alguma especificidade à superfície da imagem estaria sempre subordinada anteriormente aos atos sociais que a envolvem.

As divergências entre formalistas e os pós-modernistas marcam, na década de 1980, a passagem nos modos de pensar a identidade da fotografia com posições teóricas que parecem ser diametralmente opostas:

Em um extremo estão aqueles que acreditam que a fotografia não tem uma identidade singular, porque toda identidade depende do contexto. No outro extremo estão aqueles que identificam a fotografia, definindo e isolando seus atributos essenciais, sejam eles

quais forem. Um grupo vê a fotografia como um fenômeno absolutamente cultural. A outra se refere à natureza inerente da fotografia como um meio de comunicação. Uma abordagem considera que a fotografia não tem história própria; a outra, felizmente, fornece um resumo histórico dentro do qual todas as fotografias são consideradas como tendo um lugar pré-determinado. Um enfatiza a mutabilidade e a contingência; o outro aponta para valores eternos. Um está principalmente interessado em práticas sociais e políticas, o outro em arte e estética. E assim por diante. As diferenças parecem bastante claras. (BATCHEN, 2004, p.27, tradução nossa)

A partir dessas divergências, Batchen chama a atenção para que talvez a crítica anti-essencialista apontada pelos pós-modernistas aos formalistas termina por criar outra forma de essencialismo: a noção de uma fotografia com identidade singular, unitária e indiferenciada em si mesma, seria substituída pela tentativa de identificar epistemologias e estéticas fotográficas essenciais e consubstanciais a cada uma das fotografias existentes. A oposição binária entre formalismo e pós-modernismo reforçaria tal argumentação por demonstrar que autodefinição de cada um dos termos necessita da existência do outro para justificar a sua própria.

Para José Fernández (2011), é desde sua origem que a fotografia teria sido marcada pelo debate e confronto de ideias dicotômicas sobre sua identidade e discursos com uma dialética de ataque e defesa, de repúdio e validação, de condenação e exaltação:

É impossível falar de fotografia sem aludir, mesmo indiretamente, àquelas ambivalências carregadas de conotações, que separaram o meio desde sua origem. Assim, quando se fala do caráter simbólico da imagem, isso é feito em detrimento de seu caráter objetivo; quando se enfatiza sua origem científica, sua carga estética é minimizada; e assim por diante: arte versus indústria, criação versus testemunho, construção versus objetividade, produção versus reprodução, pictórico versus purismo (ver Fontcuberta), o sem fim versus irrepetível (ver Soulages), signo icônico versus indicial ou, em outra de suas expressões recentes, a arte dos fotógrafos frente à fotografia dos artistas (cf. Rouillé). (FERNÁNDEZ, 2011, p.37/38, tradução nossa)

O dispositivo fotográfico é constituído desde o início pela união de dois componentes técnicos diferentes: um componente óptico e outro componente químico; a câmera obscura e o suporte quimicamente sensível. Seria essa união que, segundo Fernández, logo se transformaria em uma divisão de pontos de vista antagônicos na base dos discursos sobre a ontologia da imagem fotográfica, sendo responsável por uma série de mal-entendidos. Para Fernández, enquanto alguns se posicionavam a partir da ótica:

Falar a partir da ótica é inserir-se no discurso da mimese, é evocar grandes nomes da tradição filosófica. Está ligado ao marco pictórico que parte da Renascença, é considerar a fotografia como herdeira legítima da perspectiva no seu caráter de esquema de representação (cfr. Gombrich 1959), de código, de modo de formar (cfr.

Echo 1962b) e, portanto, dir-se-ia que em pleno direito, de forma simbólica (cfr. Panofsky 1927). (FERNÁNDEZ, 2011, p.38, tradução nossa).

Por outro lado, outros argumentavam a partir da química:

Falar a partir da química é dotar a fotografia de uma especificidade. É especular em torno da sua ontologia, é procurar o seu arquétipo. Quem fala a partir da química não pretende interpretar o significado da imagem fotográfica; fica fascinado com a forma como essa imagem é gerada. A palavra revelada da química tem seu profeta em Bazin (1945), que anuncia o culto do índice; seu pregador em Barthes (1980), criador do sermão sobre a imagem fotográfica como uma emanação, como uma epifania; seus discípulos em Dubois (1983) e Schaeffer (1987), intérpretes da nova palavra ligada ao livro ancestral de Peirce; tem também seu Judas: Flusser (1983). (FERNÁNDEZ, 2011, p.40, tradução nossa).

Para Fernández seria necessário superar tais dicotomias e falar a partir da fotografia, reconhecendo que o dispositivo não seria apenas uma soma, ou uma ordenação, de duas operações que se manteriam como estruturas separadas, mas um conjunto singular e complexo de possibilidades decorrentes dessa interação, que se tornaria ainda mais intrincado em função da expansão do campo fotográfico com a chegada da tecnologia digital.

Depois desta pequena jornada, entre narrativas sobre a história e teoria da fotografia talvez possa parecer que não chegamos a lugar nenhum, pois a noção de identidade da fotografia cada vez mais se esvanece como um halo nas redes de relações e normatizações de seus usos e funcionalidades. Porque, então, seria relevante pensar o dispositivo fotográfico à luz do pensamento de Gilbert Simondon para entender melhor a fotografia? Porque, a partir dos conceitos de individuação e do objeto técnico de Simondon, podemos pensar o dispositivo fotográfico como o núcleo mutante e irradiador das transformações e devires que produz aquilo que denominamos como fotografia: um artefato (tecnológico, informacional, artístico, cultural, econômico) produzido como um ser técnico que só tem sentido de existência como um conjunto de novas relações e reverberações ao se instaurar nas redes que se formam entre humano e mundo. A fotografia, portanto, não é um simples artefato, mas um ser técnico que apresenta diversas fases resultantes dos processos de concretização e individualizações em seu dispositivo técnico de produção, por isso sua identidade sempre é variável em relação ao histórico de desenvolvimento do dispositivo fotográfico e, mais ainda, em função das relações que cria, ao constituir diversas outras redes técnicas de intermediação, entre outros seres (técnicos e humanos) e o mundo.

Simondon, portanto, representa uma chave teórica fundamental para nos ajudar a compreender que talvez não seja possível definir categoricamente uma identidade ou um estatuto para

fotografia. Afinal, a imagem fotográfica é um artefato que se constitui a partir de vários de estratos (tecnológica, informacional, artística, cultural, econômica) que se desdobram, desde sua invenção, em múltiplas concretizações, individualizações e individuações.

2.7 Da imagem precária à individuação do aspecto fotográfico

À parte toda debate anterior – e apenas para destacá-los – retomo aqui dois teóricos que, ao discutirem o estatuto ou identidade da fotografia, tangenciam ou se aproximam bastante do pensamento simondoniano, são eles: Jean-Marie Schaeffer e Maurício Lissovsky. Em *A imagem precária: Sobre o dispositivo fotográfico (1996)*, Jean-Marie Schaeffer faz uma análise sobre a fotografia com uma abordagem na qual destaca a subordinação da imagem fotográfica em relação ao dispositivo fotográfico. Uma das razões mencionadas por Schaeffer para tal abordagem seria que: “a imagem fotográfica, é em sua especificidade, a resultante de um dispositivo fotográfico em sua totalidade. Resulta daí que a própria identidade da imagem só pode ser captada partindo de sua gênese” (SCHAEFFER, 1996, p.13). Logo, a identidade da imagem fotográfica só poderia ser apreendida a partir desse vínculo entre sua própria gênese e o dispositivo técnico responsável por sua fatura. Apesar da importância desse argumento ser fundamental para todo o desenvolvimento de sua tese, muito estranhamente, a razão para empregá-lo, segundo as palavras do próprio Schaeffer, seria “totalmente banal”. Uma outra razão para tal abordagem, considerada menos trivial, seria a de se contrapor a algumas ideias que, na época, insistiam em uma noção geral de imagem como reprodução do visível, esquecendo-se que a especificidade da imagem fotográfica estaria ligada ao seu registro físico-químico, segundo Schaeffer, que acreditava ser fundamental haver uma inversão das prioridades:

[A] imagem não será o dado originário da descrição, mas deverá ser destacada a partir de seus pressupostos técnicos. Por conseguinte, a análise deverá partir de uma definição da especificidade físico-química da produção da imagem, portanto, de seu estatuto de impressão. (SCHAEFFER, 1996, p.14)

É com base nessa noção de impressão, como registro de um traço físico-químico, subordinado ao dispositivo técnico responsável por sua fatura que Schaeffer vai construir toda sua teoria pragmática da imagem fotográfica. Em sua análise bastante técnica sobre a identidade da fotografia, ressaltando a importância de uma investigação que vinculasse a gênese da fotografia à operação técnica do dispositivo fotográfico, Schaeffer se aproxima um pouco ao do

pensamento de Simondon, uma vez que a teoria de Simondon sobre os objetos técnicos também chamava a atenção para a importância de um entendimento mais adequado dos objetos técnicos a partir de sua gênese:

É a partir dos critérios da gênese que podemos definir a individualidade e a especificidade do objeto técnico: o objeto técnico individual não é tal ou qual coisa, dada aqui e agora, e sim aquilo de que há uma gênese. A unidade do objeto técnico, sua individualidade e sua especificidade são os atributos de consistência e de convergência de sua gênese. A gênese do objeto técnico faz parte do seu ser. O objeto técnico é aquilo que não é anterior a seu devir, mas está presente em cada etapa desse devir; o objeto técnico uno é unidade de devir. (SIMONDON, 2020b, p.56)

Apesar de Schaeffer fazer sua análise seguindo a mesma linha semiótica postulada anteriormente por Henri Van Lier e Philippe Dubois – partilhando com os dois a ideia de que a fotografia se constituiria fundamentalmente por uma natureza indicial –, seu ponto de partida era o dispositivo fotográfico em seu modo operatório, como ele mesmo assinala: “proponho colocar provisoriamente entre parênteses a noção de ‘imagem fotográfica’ e partir de uma descrição do dispositivo fotográfico. [...] a imagem fotográfica é, em sua especificidade, a resultante de um uso do dispositivo fotográfico em sua totalidade (SCHAEFFER, 1996, p.13). Ao buscar pela especificidade da fotografia a partir de uma análise mais precisa sobre a operação técnica que acontece em seu dispositivo, Schaeffer rejeita a noção de imagem como reprodução de uma visão, considerando a fotografia como produção de um artefato que contém o registro de um traço físico-químico: a impressão “constitui o *arché* da imagem fotográfica na medida em que esta se define como registro de traços visíveis” (SCHAEFFER, 1996, p.26). Mas, se essa noção de impressão como *arché*, na teoria de Schaeffer, funciona como base material da imagem fotográfica, é apenas em seu nível de produção; ou seja, somente ao nível da produção a fotografia seria marcada por uma natureza indicial – uma impressão à distância e modulada por um fluxo fotônico (de fluxo energético irreversível); por outro lado, ao nível da recepção, uma lógica pragmática dá ênfase à imagem fotográfica em seu caráter icônico/analógico. Logo, Schaeffer define a imagem fotográfica como um *signo fotográfico* que possui dois polos, expressando a um só tempo o estatuto ambíguo desse tipo de imagem: quando prevalece sua função indicial, o signo fotográfico tende a se caracterizar como um índice icônico; e quando prevalece sua função icônica, o signo fotográfico tende a funcionar como um ícone indicial: “a imagem fotográfica considerada como construção receptiva não é estável. Tem um número indefinido de estados, cada um caracterizado conforme o ponto que ocupa ao longo de uma linha contínua bipolar que se estende entre o índice e o ícone” (SCHAEFFER, 1996, p.90). É nesse sentido que Schaeffer define a imagem fotográfica como precária; pois, ao

se constituir como um signo de recepção, apesar de qualquer intencionalidade da imagem fotográfica em transmitir alguma mensagem ou expressar algo em seu nível de produção (na ordem do emissor), nada garante, segundo Schaeffer, que tal transmissão seja possível, uma vez que a leitura das imagens depende fundamentalmente do receptor – e não apenas de seu aparato fisiológico, mas de toda uma bagagem de suas experiências.

Em sua concepção técnica do processo de fatura da imagem fotográfica, apesar de Schaeffer não citar Simondon – com exceção de uma passagem muito lateral de sua tese, na qual diz concordar que a noção de máquina informacional de Simondon se aplica perfeitamente a noção de fotografia –, seu modo de analisar o processo de impressão fotoquímica se aproxima muito do estilo simondoniano. Ao concordar com essa noção de máquina informacional, Schaeffer, entende, acertadamente, que o dispositivo fotográfico opera a compatibilização de uma modalização do fluxo fotônico e seu respectivo registro como impressão química. A proximidade entre as duas concepções fica mais evidente nesta passagem em que Simondon aponta a diferença entre ferramenta e máquina:

A máquina difere da ferramenta por ser um relé: ela tem duas entradas distintas, a de energia e a de informação; o produto fabricado que sai dela é o efeito da modulação dessa energia para essa informação, um efeito que é exercido sobre uma matéria de trabalho (SIMONDON, 2017, p.293).

Apesar de Schaeffer ter afirmado antes que “a imagem fotográfica é, em sua especificidade, a resultante de um uso do dispositivo fotográfico em sua totalidade” (SCHAEFFER, 1996, p.13), o que ele vai chamar de *arché* da fotografia será apenas a impressão química. Assim, Schaeffer, além de apostar em uma teoria de tomada da forma de caráter essencialmente substancialista, acaba desprezando a importância operacional da estrutura óptica proveniente da câmera obscura, responsável pela modalização do fluxo fotônico que já carregaria a imagem como energia potencial, como devir. A modalização é de fundamental importância por ser, justamente, o momento em que ocorre a organização e o controle de intensidade do fluxo fotônico que será projetado ao interior da câmera em direção à superfície fotoquímica sensível.

Mas, seria Mauricio Lissovsky (2010), em *A máquina de esperar*, que se lançaria efetivamente em um estudo sobre a ontogênese da fotografia, ou, mais especificamente, do processo de individuação do que ele denomina como *aspecto fotográfico* de uma fotografia. Baseado no conceito de individuação de Simondon, Lissovsky procura investigar as condições de individuação da imagem fotográfica moderna, suas condições de possibilidades que estariam presentes no que seria seu ser pré-individual ou pré-fotográfico. Apesar de restringir sua

pesquisa ao domínio da fotografia moderna, nada impediria, segundo ele, da mesma ser estendida ao campo fotográfico de modo geral.

Lissovsky observa que uma das questões técnicas mais importantes para o aperfeiçoamento da fotografia, nos primeiros momentos após sua invenção, se tratava de tentar resolver alguns problemas relativos ao registro da imagem. No início, o registro da imagem sempre foi refém dos longos tempos de exposição, o qual foi sendo abolido aos saltos, de acordo com os processos de concretização e aperfeiçoamento do sistema ótico/químico: o desenvolvimento de conjuntos de lentes mais luminosas e o aumento da sensibilidade química dos materiais sensíveis à luz corroboraram para a crescente abolição tempo de exposição – pelo menos em termos perceptivos – na fatura da imagem fotográfica; para se conseguir algum registro de imagem em daguerreótipo, eram necessários tempos de exposição que variavam entre 4,5 minutos até 60 minutos; já no final do século XIX, com o desenvolvimento das placas secas de colódio e obturadores mais modernos, era possível tomar fotos em tempos de até 1/200 de segundo. Para Lissovsky, a busca pelo congelamento da imagem, pela redução mínima do tempo de exposição fotográfica, acabou criando o que seria reconhecido como um dos paradigmas da fotografia moderna: o instante! E, conseqüentemente, segundo sua tese, com a emergência do instante, surgiria também o ato da espera como situação de expectativa pelo momento preciso de acionamento do botão disparador da câmera. Lissovsky parte da seguinte questão: “a partir do momento que a fotografia tornou-se predominantemente instantânea, para onde foi o tempo que antes era parte indissociável de sua confecção?” (LISSOVSKY, 2010 p.08). Sua resposta é singular: com sua redução, o tempo de duração nos processos de captura das imagens fotográficas se tornou algo tão abstrato para nosso aparelho perceptivo, que praticamente se ausentou da fatura da imagem; quando a técnica do instantâneo se naturalizou entre os fotógrafos, esse tempo que antes durava, ao se tornar tão imperceptível, foi se refugiar na espera do fotógrafo pelo momento decisivo de captura da imagem. A fotografia, para Lissovsky é uma *máquina de esperar*.

Nesta operação técnica de tomada de forma dos aspectos fotográficos da imagem, pensada por Lissovsky, entre a duração da espera pela conformação da imagem e o instante de sua tomada, há uma incompatibilidade a ser resolvida; nessa espera do fotógrafo pelo momento crucial de sua tomada de decisão em apertar o botão disparador da câmera, há uma tensão que vai se saturando, se carregando de potenciais, até devir imagem: imagem fotográfica que se individua mas não esgota todos seus potenciais. A espera do fotógrafo seria uma operação de modulação

dos aspectos fotográficos (a imagem em duração vista pelo fotógrafo, através do visor da câmera, em seu ato de esperar); ao apertar o botão disparador é como se o fotógrafo disparasse um germe que cristalizará determinados aspectos da imagem, carregando-os por transdução quase instantânea à superfície do material sensível, ou seja, à superfície da imagem fotográfica individuada. A tensão entre a espera e a tomada de decisão seria uma realidade em estado metaestável, carregada de potenciais (possíveis aspectos da imagem) que pela resolução do apertar de botão disparador da câmera se individualizaria em imagem fotográfica. Uma imagem que carregaria consigo os aspectos fotográficos (modulados pela espera) como o caráter de seu ser pré-individual, como devir de outras possíveis individualizações no encontro com o espectador.

Mas poderíamos realmente estender a análise de Lissovsky a todo o campo da fotografia? Ou sua lógica seria válida apenas para a fotografia moderna? Neste sentido, parece haver alguns problemas com o modelo de ontogênese dos aspectos fotográficos de Lissovsky: se o tomarmos como válido para todas as fotografias, estaremos deixando de fora todas as imagens fotográficas produzidas sem a modulação da espera – não apenas as fotografias produzidas anteriormente, com câmeras que ainda não tinham capacidade técnica para tomar fotos instantâneas, mas todas as outras fotografias contemporâneas e posteriores a essa capacidade técnica, que não seguissem esse tipo de operação técnica em seu modo de inventar imagens. Portanto, o modelo que Lissovsky constrói parece ser viável apenas se for para dar conta de uma das fases dos modos de individualização da imagem fotográfica que ocorre bem depois da primordial individualização da fotografia, de sua resolução primeira. Mais ainda: se Lissovsky, acertadamente, considera a fotografia moderna como o resultado de uma operação técnica, essa operação a que ele se refere seria uma operação na qual o dispositivo fotográfico (objeto técnico) já atingiu um nível muito mais alto de concretização em relação aos primeiros dispositivos – objetos técnicos mais abstratos ou artesanais. Logo, o processo descrito por Lissovsky, não pode ser considerado como a individualização primordial de onde surge o aspecto fotográfico, mas apenas como um dos processos de produção/invenção de um objeto-imagem, ou de uma forma fotográfica, que estão sujeitos aos diferentes níveis e aos diversos modos de individualizações/individualizações da imagem fotográfica. A fotografia moderna, nos moldes descritos por Lissovsky, seria, então, apenas uma das formas de individualizações dos aspectos da imagem fotográfica, dentro de um amplo universo de possibilidades. Afinal o aspecto fotográfico da imagem advém de diversas possibilidades e combinações de individualizações, individualizações e concretizações relacionadas em pelo menos três diferentes fases de

estruturas operativas que constituem a imagem fotográfica: em um primeiro nível – do objeto técnico –, teríamos o dispositivo fotográfico e sua vasta história de evolução técnica; em um segundo nível – da gênese das imagens como sistema cíclico ligado a percepção –, teríamos o processo de invenção que ocorre na relação de uso, prática ou experiência, entre o fotógrafo e o dispositivo fotográfico; em um terceiro nível – do objeto-imagem –, temos a imagem fotográfica em si mesma, na qualidade de um artefato-imagem e suas relações de intermediação com a realidade.

Outra dificuldade que enfrenta Lissovsky, é que sua análise parece forçar a noção de espera como modulação dentro da operação de captura da imagem. Nesse sentido, sua tese poderia ser considerada como um caso particular do conceito de *ato fotográfico* de Dubois. Simondon, ao considerar o dispositivo fotográfico como um objeto técnico e analisar sua gênese, propõe que o caráter de sua invenção, como resolução operativa, acontece pela síntese entre o “artefato” câmara obscura (instrumento ótico) e uma superfície fotossensível (química): duas informações técnicas já conhecidas antes da invenção da fotografia que são compatibilizadas. A partir daí, Simondon considera que os processos posteriores são refinamentos desse primeiro processo de compatibilidade entre o fenômeno da física ótica e do fenômeno fotoquímico:

[...] especialmente através da descoberta de uma preparação que mantém sua sensibilidade por muito tempo após a fabricação, e que também retém sem alteração o efeito da luz após a exposição na forma de uma imagem latente até o desenvolvimento; a compatibilidade reside na suspensão da atividade química do material sensível entre a fabricação e o desenvolvimento, o que torna possível a inserção da foto neste intervalo de tempo. (SIMONDON, 2013, p.190, tradução nossa)

Portanto, antes mesmo de considerar as mais radicais mudanças que as tecnologias eletrônicas e digitais suscitaram ao dispositivo fotográfico, foram muitos os processos de concretizações e individualizações pelos quais o mesmo atravessou, desde o início, após sua invenção – não apenas em relação a uma crescente mecanização de seu sistema ótico, quanto em relação aos aperfeiçoamentos dos materiais fotoquímicos. Na estrutura fotossensível, temos desde a imagem da vista da janela de Niépce que utilizou betume da Judéia como material fotoquímico, seguido pelo daguerreótipo, calótipo, colódio úmido, placa seca de colódio, filme flexível com gelatina de prata até a mudança radical de uma base química para uma nova estrutura digital (verdadeira individualização). Por outro lado, em seu sistema ótico temos não só aperfeiçoamentos por concretização da estrutura da câmara e suas lentes, com a mecanização de obturadores, diafragmas e sistema disparador, em uma verdadeira convergência sinérgica, ao mesmo tempo em que houve vários processos de individualização em câmeras

estereoscópicas, *carte de visite*, todos os dispositivos criados por Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey em seus experimentos de cronofotografia, a partir dos quais, por individuação gerou a primeira câmera de cinema, também não podemos deixar de mencionar a mudança de estrutura em parte deste sistema quando a tecnologia mecânica é implementada pela eletrônica.

3. SIMONDON: PARA PENSAR A INDIVIDUAÇÃO DA FOTOGRAFIA

3.1 Três parâmetros para pensar a individuação da imagem fotográfica

A fotografia, desde seu advento, sempre se distinguiu por uma crescente presença na vida moderna, atingindo um caráter de ubiquidade na contemporaneidade, principalmente após a chegada das tecnologias digitais. Tal presença sempre esteve ligada ao desenvolvimento e concretização, também crescente, de seus dispositivos de produção e distribuição das imagens. Associado a esse desenvolvimento técnico dos dispositivos, advém o desenvolvimento e amplificação dos processos de criação (ou invenção) das imagens. Nesse sentido, é preciso pensar a fotografia, de modo mais amplo, como aquilo que se constitui pela complementaridade entre três parâmetros que estão em contínuo devir: do ponto de vista da imagem fotográfica em si, como artefato, em as relações sociais, econômicas e políticas que ela tece no mundo; em relação a seu dispositivo técnico de produção e distribuição dessas imagens; e considerando-a a partir também dos processos inventivos envolvidos na produção dessas imagens fotográficas. Desde sua invenção, o dispositivo fotográfico – como sistema técnico que é – está em contínuo processo de concretização e individualização, logo, só existe e tem sentido junto a seu meio associado, ao fazer parte de um intrincado complexo de redes tecnológicas que intermedeiam nossa relação com o mundo. Da mesma forma, é importante ressaltar que uma fotografia – em seu caráter de objeto-imagem, ou imagem concreta, produzida através da utilização de um dispositivo fotográfico – também tem seu próprio processo de individuação e individualização, ao intermediar nossas relações com o mundo. Sem esquecer que o próprio processo de fatura da fotografia é um processo que consiste da relação entre o fotógrafo/artista e o dispositivo, processo que por si só já é um modo de invenção constitutivo do ciclo genético das imagens, portanto processo que já é um processo de individuação. Logo, é no sentido de uma busca pela compreensão dos modos de existência dos seres e das coisas presentes no mundo em suas singularidades, no qual podemos incluir a fotografia, que os conceitos engendrados por Simondon (a individuação à luz das noções de forma e informação, junto à sua consecutiva abordagem sobre os modos de existência dos objetos técnicos e, mais ainda, a sua noção de objeto-imagem como modo de invenção, em sua teoria sobre os ciclos das imagens) se mostram como fortes ferramentas de análise para se tentar apreender o processo de ontogênese da fotografia. Processo que se constitui por invenções e individuações de suas imagens-objeto que complementam os processos de concretização e individualizações do dispositivo fotográfico. Em seguida, portanto, apresentaremos uma breve introdução ao pensamento de Simondon no

que se refere a essas três noções que atuam como parâmetros complementares no processo do que poderíamos chamar de individuação das imagens fotográficas.

3.2 Sobre a noção de individuação e seus conceitos chaves

Em sua noção de individuação que envolve o mundo físico, seres vivos, seres técnicos, pensamentos e coletivos, Simondon coloca em questão as bases da ontologia clássica ao construir uma teoria da ontogênese a contrapelo das abordagens substancialistas ou hilemórficas que sempre pensaram o princípio de individuação a partir de um indivíduo já constituído. Invertendo a lógica da tradição filosófica, Simondon procura “conhecer o indivíduo pela individuação muito mais que a individuação pelo indivíduo” (SIMONDON, 2020, p.16). Ao criticar a ontologia tradicional – e sua noção privilegiada de indivíduo estável, fechado sobre si mesmo, com suas fronteiras muito bem demarcadas na diferenciação entre sujeito e objeto –, Simondon buscava instaurar um outro modo de ler o mundo: um mundo no qual os indivíduos se constituem mais por relações e interações do que por suas supostas essências; um mundo de seres em contínuo devir e nunca inteiramente acabados, no qual as relações tem mais realidade que os termos:

Gostaríamos de mostrar que é necessário operar uma reviravolta na busca do princípio de individuação, considerando como primordial a operação de individuação, a partir da qual o indivíduo vem a existir e da qual ele reflete em seus caracteres o desenrolar, o regime e, por fim, as modalidades. Assim o indivíduo seria apreendido como uma realidade relativa, uma certa fase do ser que supõe, antes dela, uma realidade pré-individual, e que não existe completamente só, mesmo depois da individuação, pois a individuação não esgota de uma única vez os potenciais da realidade pré-individual e, além disso, o que ela faz aparecer não é só o indivíduo, mas o par indivíduo meio. Dessa maneira, o indivíduo é relativo em dois sentidos: porque ele não é todo o ser e porque resulta de um estado do ser no qual ele não existia nem como indivíduo, nem como princípio de individuação. (SIMONDON, 2020a, p.16).

Portanto, para Simondon, o indivíduo só pode ser apreendido como um momento ou uma fase do ser; o indivíduo é um conjunto de relações que estão em processo e no qual o devir é parte imanente de seu ser como capacidade própria de reestruturação ou transformação. Logo, não fazia sentido buscar por um princípio de individuação a partir do ser individuado, pois não haveria um princípio de individuação a ser reconhecido a partir de um indivíduo dado ou conhecido; o que há no início é uma realidade pré-individual: o ser enquanto ser, que é um ser originário completo, um ser sem fase, um ser que contém energia potencial, configurando um sistema tenso e supersaturado, um ser que é mais que uma unidade, pois está acima do nível da unidade, porém, um ser que ainda não é estruturado. Essa realidade primitiva é como uma

solução supersaturada, em estado de metaestabilidade; em outras palavras, essa realidade primitiva é um sistema que abriga potenciais e contém certas incompatibilidades em relação a si mesmo; nesse sistema, a individuação é a operação que designa o caráter de devir do ser como dimensão do próprio ser: é a capacidade do ser de defasar-se em relação a si mesmo, como resolução parcial e relativa das incompatibilidades relacionadas ao seu estado de metaestabilidade; resolução que acontece como processo transdutivo de atualização dos seus potenciais, estruturando o ser de próximo em próximo no interior de um certo domínio, no qual cada estruturação serve de base para a operação estruturante seguinte. A transdução é uma operação (física, biológica, mental ou coletiva) estruturante e amplificadora, correlativa a individuação da qual advém o indivíduo.

Em uma individuação física tal processo ocorre de uma só vez e a geração da dualidade indivíduo/meio ocorre de maneira definitiva; mas em uma individuação no campo dos seres vivos, a individuação não acontece uma única vez; após a primeira individuação, a biológica, o ser vivente individuado não esgota toda carga potencial de sua realidade pré-individual, mantendo ainda um regime de metaestabilidade que a partir dessas potencialidades pré-individuais remanescentes poderá devir novas individuações; cada nova individuação é, ao mesmo tempo, uma mudança de fase e uma mudança de estado de metaestabilidade. Logo, para o ser vivo, o resultado de uma primeira operação de individuação sempre devém como princípio de individuações ulteriores. Se, por um lado, a individuação física acontece apenas na propagação que se dá no limite (interno/externo) de seu corpo, como ocorre ao cristal; no vivente, a individuação se dá tanto no interior como no exterior do ser: nesse caso, interior e exterior são como campos topológicos que constituem o ser e implicam novas incompatibilidades que o indivíduo precisará intervir, mas agora como parte constituinte do problema. No ser vivo individuado, após uma primeira individuação, novas respostas são necessárias às tensões e incompatibilidades que surgem na internalização da relação entre indivíduo e seu meio, “o vivente resolve seus problemas não só adaptando-se, [...] mas modificando a si mesmo, inventando novas estruturas internas, introduzindo-se completamente na axiomática dos problemas vitais” (SIMONDON, 2020a, p.21). Ao precisar considerar-se como parte do problema a ser solucionado, o indivíduo atuará como sujeito na resolução de sua própria problemática, em um sistema em que o indivíduo vivente é mais que indivíduo, pois ainda carrega em si parte de sua realidade pré-individual com potenciais para futuras individuações; em outras palavras, ele também está incorporado a um sistema constituído por um sujeito e um mundo; mundo que inclui outros sujeitos e se torna a base para uma

individuação que é ao mesmo tempo psíquica e coletiva.

As duas individuações, psíquica e coletiva, são recíprocas uma relativamente à outra; elas permitem definir uma categoria transindividual que tende a dar conta da unidade sistemática da individuação interior (psíquica) e da individuação exterior (coletiva). O mundo psicossocial do transindividual não é o social bruto nem o interindividual; ele supõe uma verdadeira operação de individuação a partir de uma realidade pré-individual, associada aos indivíduos e capaz de constituir uma nova problemática, que tem sua própria metaestabilidade; [...] assim, o indivíduo não é nem substância, nem simples parte do coletivo: o coletivo intervém como resolução da problemática individual, o que significa que a base da realidade coletiva já está parcialmente contida no indivíduo, sob a forma de realidade pré-individual que permanece associada à realidade individuada. (SIMONDON, 2020a, p.23/24).

Portanto, não há sujeito, em devir, que consiga viver isolado, somos sujeitos enquanto sujeitos em relação com um coletivo e com um mundo, sujeitos que sempre carregam em si cargas potenciais de sua própria realidade coletiva. É no campo psicológico – constituído não apenas pelo sujeito e pelo mundo mas também pela relação entre sujeito e mundo – que a percepção opera não apenas como simples apreensão de formas, mas como resolução de conflitos e tensões que ocorrem nessa relação. É a partir da descoberta de compatibilidades resolutivas entre sujeito e mundo que a percepção é uma operação genética de invenção de formas e, portanto, um ato de individuação no qual “essa forma que é a percepção modifica não somente a relação do objeto e do sujeito, mas ainda a estrutura do objeto e do sujeito” (SIMONDON, 2020a, p. 349). A percepção é a operação através da qual o sujeito se orienta em relação ao mundo, em relação aos sinais de informação que lhe chegam desde a realidade exterior. Mas, o que determina a apreensão da informação pela atividade perceptiva, segundo Simondon, não seria nem a quantidade dos sinais de informação, nem sua qualidade; e, sim, a complementaridade desses dois modos de apresentação dos sinais manifestando-se em uma intensidade significativa em relação ao sujeito receptor. Em uma situação concreta de relação entre o sujeito e o mundo, a tensão que se estabelece nessa relação solicita uma valorização emotiva e afetiva do sujeito, o qual vai apreender a informação pela sua intensidade significativa em relação a essa valorização. “É o homem que descobre as significações – a significação é o sentido que um evento assume em relação a formas que já existem; a significação é o que faz um evento ter valor de informação” (SIMONDON, 2020a, p.212), portanto a significação é aquilo que dá sentido a informação. E para que uma informação tenha algum valor verdadeiramente significativo, portanto, ela não pode ser nem totalmente incompreensível, nem totalmente óbvia. “Assim, a informação situa-se a meio caminho entre o puro acaso e a regularidade absoluta” (SIMONDON, 2020a, p.210). Simondon reformula as noções de informação propostas pelas teorias do hilemorfismo, da Boa Forma (*Gestalt*) e da teoria da informação

(cibernética). A informação, para Simondon, está atrelada ao processo de individuação: é um dos aspectos da individuação:

[A] informação é individuante e exige certo grau de individuação para poder ser recebida; ela é aquilo pelo qual caminha a operação de individuação, pelo qual a própria individuação se condiciona. A tomada de forma pela qual se representa em geral a individuação supõe informação e serve de base à informação; só há informação trocada entre os seres já individuados e no interior de um sistema do ser que é uma nova individuação [...] o fato de que uma informação é verdadeiramente informação é idêntico ao fato de que algo se individua; e a informação é a troca, a modalidade de ressonância interna segundo a qual a individuação se efetua” (SIMONDON, 2020a, p.489-490).

Como só pode haver informação trocada entre seres já individuados e no interior de sistemas em individuação, e se a troca de informações entre dois ou mais sujeitos for significativa, a informação trocada entre esses sujeitos sempre será uma individuação coletiva. Quando um sujeito recebe uma informação que lhe é verdadeiramente significativa, ele opera em si mesmo uma individuação que estabelece um nexos coletivo com o ser que emitiu o sinal. Portanto, na condição de sujeitos, não fazemos parte de coletivos apenas porque somos indivíduos elementares que se reúnem por algum tipo de afinidade, mas, sim, pelo fato de que, na condição de sujeitos, descobrimos alguma significação no contato ou comunicação com os outros: o que fazemos é formar coletivo, é individuar-nos em uma individuação em grupo com outrem, no sentido de que “não há diferença entre descobrir uma significação e existir coletivamente com o ser relativamente ao qual a significação é descoberta, pois a significação não é do ser, mas está entre os seres, ou melhor, através dos seres: ela é transindividual” (SIMONDON, 2020a, p.456). A significação é relação entre relações, é co-individuação entre seres em individuação: é aquilo que implica nossa existência no mundo junto a outros seres e coisas com as quais nos relacionamos.

Em *Simondon: uma introdução em devir* (2021), Lucas Vilalta ressalta que alguns conceitos epistemológicos centrais (transdução, analogia, metaestabilidade) da teoria desenvolvida por Simondon – conceitos que nos ajudam a compreender melhor como Simondon revoluciona o conhecimento dos seres e dos fenômenos – podem, na verdade, se revelar como plano de fundo, como cosmovisão: uma nova maneira de olhar para o mundo. É o que veremos em seguida. Começamos pelo conceito de metaestabilidade, que se refere a um estado de equilíbrio energético temporário em um sistema que possui potenciais, tensões e incompatibilidades que podem provocar uma nova mudança em seu equilíbrio energético. A noção de equilíbrio metaestável – que se imbrica com as também importantes noções de energia potencial e informação – surgiu com os estudos da termodinâmica, no século XIX, sendo, portanto,

praticamente desconhecida para a tradição filosófica que, até então, só conhecia os estados de equilíbrio em seus momentos extremos de estabilidade ou instabilidade. Na teoria filosófica de Simondon, o ser se constitui como um sistema metaestável:

O ser não se reduz ao que ele é; ele está acumulado de si mesmo, potencializado. Ele existe como ser e também como energia; o ser é ao mesmo tempo estrutura e energia; a estrutura por si só não é apenas estrutura, pois várias ordens de dimensão se superpõem; a cada estrutura corresponde um certo estado energético que pode aparecer nas transformações ulteriores que faz parte da metaestabilidade do ser. (SIMONDON, 2020a, p.486)

A partir da noção de metaestabilidade, segundo Vilalta (2021), é possível rever a operatividade das categorias lógicas e ontológicas usadas pela tradição filosófica para pensar o ser, principalmente, porque os esquemas, baseados em dualismos e binarismos, usados para descrever os fenômenos se tornaram ultrapassados e agora podem ser percebidos apenas como momentos de maior ou menor estabilidade dentro de uma escala mais ampla de possibilidades. Como Simondon explica:

Parece que todas as teorias da substância, do repouso e do movimento, do devir e da eternidade, da essência e do acidente, repousam sobre uma concepção das trocas e das modificações que só conhece a alteração e o equilíbrio estável, não a metaestabilidade. O ser, estável, que possui uma estrutura, é concebido como simples. Mas o equilíbrio estável talvez seja apenas um caso-limite. O caso geral dos estados talvez seja o dos estados metaestáveis: o equilíbrio de uma estrutura realizada só é estável no interior de certos limites e numa única ordem de grandeza, sem interação com outras; ele mascara potenciais que, liberados, podem produzir uma brusca alteração, conduzindo a uma nova estruturação igualmente metaestável. (SIMONDON, 2020a, p.486-487)

Logo, o conceito de metaestabilidade pode ampliar as possibilidades de leitura do mundo, ou seja, podemos olhar para o mundo com o entendimento de que as realidades e existências estão sempre em estado de tensão permanente e, portanto, não se constituem apenas de termos fixos, nem são indivíduos encerrados em suas essências, em oposição a uma possibilidade de mudança ou devir que viria de fora; com efeito, os modos de existência presentes no mundo consistem muito mais de relações que podem se apresentar a nós como multiplicidades enquanto diferentes níveis de estados energéticos em equilíbrio metaestável.

A transdução, outro conceito fundamental na teoria da individuação, refere-se a um modo de propagação que na biologia tem um sentido de contaminação e no campo da tecnologia está ligado a processos de amplificação. Como o próprio Simondon a descreve:

Por transdução, entendemos uma operação – física, biológica, mental, social – pela qual uma atividade se propaga de próximo em próximo no interior de um domínio. A

transdução funda essa propagação sobre uma estruturação do domínio operada de lugar em lugar: cada região de estrutura constituída serve de princípio de constituição para a região seguinte, de modo que uma modificação se estende progressivamente ao mesmo tempo que essa operação estruturante. (SIMONDON, 2020a, p.29)

A atividade que se propaga na operação de transdução é a estruturação do ser. As estruturações ocorridas sempre estão relacionadas as fases anteriores desse processo, a estrutura sedimentada sempre impulsionará novas operações que resultarão em novas estruturações; a partir do conceito de transdução, portanto, a individuação pode ser vista como um processo de crescimento do ser que se constitui por sedimentação de camadas que se estruturam entre operações transdutivas. O conceito de transdução é, portanto, fundamental para que possamos entender que os processos precisam ser conhecidos tanto pelos seu momentos de operação quanto pelos seus momentos de estrutura; seres e processos se constituem por modos de complementaridade entre estruturas e operações; num sentido mais profundo, ético, segundo Vilalta, a transdução “convida-nos a captar o ser como imbricação de coexistências” (VILALTA, 2021, p.260) em uma rede de existências em co-individações.

A analogia também é considerada por Simondon como um dos conceitos fundamentais em sua teoria da individuação. Ao discorrer sobre o assunto, Simondon alerta que não se deve confundir o verdadeiro raciocínio analógico com o método sofista que busca inferir identidade, muitas vezes de forma duvidosa e desonesta, a partir das propriedades de semelhança entre os seres. “A verdadeira analogia [...] é uma identidade de nexos e não um nexo de identidade” (SIMONDON, 2020a, p.150), em outras palavras, a analogia estabelece uma identidade de relações operatórias e não uma relação entre termos. O método analógico, portanto, é racional e estaria intimamente ligado à dinâmica do pensamento humano, pois “o progresso transdutivo do pensamento consiste, com efeito, em estabelecer identidades de nexos” (SIMONDON, 2020a, p.150). logo, é ao estabelecer analogias que o pensamento progride. E se não podemos conhecer diretamente a individuação, como sugere Simondon, será somente ao nos co-individuarmos com os outros seres ou outros modos de existência que poderemos talvez apreender algo sobre seus processos de individuação:

Não podemos, no sentido habitual do termo, conhecer a individuação; podemos somente individuar, individuar-nos e individuar em nós; portanto, esta apreensão, à margem do conhecimento propriamente dito, é uma analogia entre duas operações, o que é um certo modo de comunicação. A individuação do real, exterior ao sujeito, é apreendida pelo sujeito graças à individuação analógica do conhecimento no sujeito; mas é pela individuação do conhecimento, e não só pelo conhecimento, que a individuação dos seres não sujeitos é apreendida. Os seres podem ser conhecidos pelo conhecimento do sujeito, mas a individuação dos seres só pode ser apreendida pela individuação do conhecimento do sujeito” (SIMONDON, 2020a, p. 35).

Segundo Vilalta (2021), o conceito de analogia nos convida a entender que “nenhuma realidade, nenhum indivíduo, nenhum pensamento, nenhuma dimensão do ser possui seu sentido em si mesma, mas existe e se excede na possível relacionalidade com outra dimensão, outro processo” (VILALTA, 2021, p.279), logo, poderíamos chegar a conclusão de que toda individuação é sempre uma co-individuação com os outros modos de existência do mundo e o conhecimento sempre pressupõe a implicação e o envolvimento com a realidade que se pretende conhecer.

Quando Simondon aponta para a importância de se tentar conhecer os indivíduos (os seres ou as coisas) mais por seus processos de individuação ao invés do indivíduo constituído, ele fundamenta tal postulado em sua crítica a tradição filosófica: tanto o atomismo substancialista quanto a doutrina hilemórfica não davam conta de explicar diretamente a ontogênese, pois tentavam buscar por um princípio de individuação que antecederia a própria operação primordial de individuação. No caso do hilemorfismo, por exemplo, Simondon argumentava que:

Quando se busca um princípio de individuação que existe antes do indivíduo, fica-se coagido a colocá-lo na matéria ou na forma, pois só a matéria e a forma preexistem; como estão separadas uma da outra, e sendo contingente sua reunião, não se pode fazer com que o princípio de individuação resida no sistema de forma e de matéria enquanto sistema, pois este último é constituído apenas no momento em que a matéria toma forma. (SIMONDON, 2020a, p.75)

O que Simondon chama de sistema se constituindo no momento em que a matéria toma forma, é a própria individuação em atividade; portanto, diferentemente do que postulava a tradição filosófica, o princípio de individuação não dependeria, apenas e simplesmente, da existência ou reunião de uma matéria e de uma forma, mas, sim, da participação de matéria e forma de modo relacional e comprometido “num único sistema por uma condição energética de metaestabilidade. Essa condição, nomeamo-la ressonância interna do sistema, instituindo uma relação alagmática no curso da atualização da energia potencial” (SIMONDON, 2020a, p.76). Ora, segundo tal argumento, o princípio de individuação estaria na própria operação de individuação ao configurar-se como relação entre certas condições nesse sistema energético de ressonância interna; “o princípio de individuação, nesse caso, é o estado do sistema individuante, esse estado de relação alagmática no interior de um complexo energético que inclui todas as singularidades” (SIMONDON, 2020a, p.76); forma e matéria precisam estar implicadas no processo, respectivamente, como agentes de singularidades e de transmissão de

energia, em um sistema energético que reúne, ao mesmo tempo, alguns aspectos de interioridade e exterioridade. O indivíduo é relação ativa da troca entre sua interioridade e sua exterioridade, e já surge como um sistema constituído por indivíduo e meio associado; portanto, o indivíduo nunca é somente indivíduo como substância ou identidade completa em oposição aos devires que viriam de fora. “O indivíduo é realidade de uma relação constituinte e não interioridade de um termo constituído” (SIMONDON, 2020a, p.77), é realidade que não possui nem uma identidade única, estável e substancial, nem se constitui pela relação conceitual entre dois termos (matéria e forma da teoria hilemórfica), pois “toda verdadeira relação tem posto de ser. A relação é uma modalidade de ser; ela é simultânea aos termos dos quais assegura a existência. Uma relação deve ser apreendida como relação no ser, relação do ser, e maneira de ser” (SIMONDON, 2020a, p.28). Quando se supõe que o modelo do ser é um termo substancial, o devir só pode aparecer em oposição ao ser, como mudança que vem de fora, ao acaso ou por acidente; pelo contrário, na teoria simondoniana, ser e devir não estão em oposição porque a ontogênese consiste justamente naquilo que designa o caráter de devir do ser: o ser já é devir e o devir do ser já é realidade relacional, “já é potência de novas individuações, já é a atividade de transformação permanente que constitui a realidade” (VILALTA, 2021, p.38). O pensamento filosófico de Simondon propõe o conhecimento das relações e não de um indivíduo dado em uma identidade já acabada de modo essencial, pois as coisas não existem em absoluto, nem por conta própria ou de maneira acabada. Na filosofia de Simondon, as relações têm mais realidade que os termos e o indivíduo só pode ser apreendido como uma realidade relativa. Em outras palavras, o que pode definir ou explicar o modo como nós apreendemos a existência das coisas – seja uma pessoa, um animal, uma árvore, uma pedra, um livro, uma caneca de café, um computador, e, inclusive, uma fotografia – são as relações que tais coisas estabelecem entre si, com o mundo e com cada um de nós. Logo, quando olhamos para uma imagem fotográfica, seja ela impressa em uma folha de papel ou visualizada na tela de um telefone celular, precisamos entender que essa imagem se constitui por um conjunto de relações, processos e distintos modos de existência.

3.3 Sobre o modo de existência dos objetos técnicos

Após desenvolver sua teoria da individuação, Simondon abordou a questão dos modos de existência dos objetos técnicos. Para Simondon, os objetos técnicos têm um modo de existência análogo aos dos seres vivos, pois são como organismos com autonomia e destino individual que, assim como os seres vivos, têm também seu próprio ciclo de existência: pode-se dizer

metaforicamente que, à sua própria maneira, eles nascem, vivem e morrem. Portanto, os objetos técnicos também passam por processos análogos à individuação: processos chamados de concretização. “Concretizar é, como individuar, resolver uma tensão existencial, que no caso do técnico é uma dificuldade de funcionamento. Concretizar é construir uma ponte entre a evidente atividade artificializante do homem e o natural” (RODRIGUEZ, 2020, p.19). E a tentativa de definir os objetos técnicos por uma função utilitária específica, baseada em seu uso social, seria um modo extremamente enganoso de abordar a questão, pois um mesmo objeto técnico pode ter múltiplas formas de utilização e “nenhuma estrutura fixa corresponde a um uso definido. Um mesmo resultado pode ser obtido a partir de funcionamentos e estruturas muito diferentes”(SIMONDON, 2020b, p.55). Como são os critérios de sua gênese que definem os caracteres de individualidade e especificidade de existência dos objetos técnicos, é justamente por sua tecnicidade, presente em todo seu processo de concretização, que devemos tentar apreendê-los. A tecnicidade é o que o objeto técnico carrega consigo ou transmite à frente, como em uma linhagem filogênica, a cada estágio de sua evolução ou individualização: “o passado de um ser técnico em evolução permanece nesse ser, essencialmente, sob a forma de tecnicidade” (SIMONDON, 2020b, p.56). Em outras palavras, para definir o que é um objeto técnico é necessário partir dos critérios específicos de sua gênese, ao invés de buscar tal definição em uma classificação tipológica baseada em sua utilidade funcional. Portanto, não é possível definir um objeto técnico como uma coisa dada em si mesma em seu aqui agora, pois o objeto se define pela própria gênese que ele carrega como devir. Esse processo evolutivo ocorre por procedimentos de reorganização e ressonância interna entre suas estruturas funcionais: “O ser técnico evolui por convergência e por adaptação a si mesmo; unifica-se internamente segundo um princípio de ressonância interna” (SIMONDON, 2020b, p.57). Convergência e adaptação são os modos de resolução de problemas internos entre as estruturas que integram um objeto técnico.

Um objeto técnico primitivo, formado por estruturas internas que exercem funções independentes, se caracteriza por apresentar uma dinâmica de funcionamento de modo que cada estrutura realiza apenas uma única função, e cada uma em seu tempo, dentro do esquema geral de funcionamento do sistema como um todo: apesar de ter uma configuração lógica mais simples, tecnicamente é um objeto mais complicado por ser constituído de estruturas isoladas que precisam somar suas funcionalidades para que o sistema como um todo funcione perfeitamente; basta que uma das estruturas apresente algum defeito para que todo o sistema pare de funcionar. Essas divergências internas que causam problemas de operacionais ao

funcionamento do objeto técnico podem ser resolvidas por convergências e adaptações entre suas estruturas funcionais: é necessário a criação/invenção resolutiva de acoplamentos sinérgicos para que suas estruturas executem múltiplas funções, de modo mais integrado, e passem, então, a ser organicamente conectadas, não podendo mais ser separadas sem perder seus significados. É a partir dessas diferenças entre as características de divergência ou convergência das estruturas funcionais de um sistema que Simondon identifica se um objeto técnico tem uma configuração funcional mais abstrata ou mais concreta. A concretização, é uma forma de reorganização estrutural dos objetos técnicos que representa o próprio processo de uma individuação técnica: é uma evolução por convergência e adaptação que tem como consequência a progressiva conversão do caráter artificial de um objeto abstrato em expressão concreta e real de um objeto natural. Do mesmo modo que o processo de individuação, a concretização é uma operação resolutiva de uma tensão existencial ou de um problema funcional, que no campo da técnica vai se traduzir como solução de uma dificuldade de funcionamento. O objeto ou sistema técnico concreto, que resulta de um processo de concretização, adquire uma maior autonomia que lhe permite regular seu sistema de causas/efeitos e, ao mesmo tempo, operar uma relação de sucesso com o mundo natural, como explica Simondon:

Pela concretização técnica [...] o objeto, primitivamente artificial, torna-se cada vez mais semelhante ao objeto natural. No começo, esse objeto precisava de um meio regulador externo – o laboratório ou oficina, às vezes a fábrica; aos poucos, quando ganha mais concretização, ele se torna capaz de prescindir do meio artificial, pois sua coerência interna aumenta e sua sistemática funcional se fecha, ao se organizar. O objeto concretizado é comparável ao objeto espontaneamente produzido; liberta-se do laboratório associado original e o incorpora a si, dinamicamente, na articulação de suas funções. Sua relação com os outros objetos, técnicos ou naturais, se torna reguladora e permite a automanutenção das condições de funcionamento. Esse objeto já não está isolado: associa-se a outros ou se basta, ao passo que, no começo, era isolado e heterônomo. As consequências desta concretização não são apenas humanas e econômicas (por exemplo, permitindo a descentralização), mas também intelectuais: posto que o modo de existência do objeto técnico concretizado é análogo ao dos objetos naturais espontaneamente produzidos, podemos considerá-los, legitimamente, como os objetos naturais, isto é, submetê-los a um estudo indutivo. (SIMONDON, 2020b, p.92/93).

Para ilustrar os diferentes níveis de concretização do objeto técnico, Simondon usa exemplos extremos: o objeto artesanal em contraposição a um objeto produzido industrialmente. “O artesanato corresponde ao estágio primitivo da evolução dos objetos técnicos, isto é, ao estágio abstrato; a indústria corresponde ao estágio concreto” (SIMONDON, 2020b, p.61). Dentro do processo de evolução por concretização, os objetos técnicos podem apresentar fenômenos de hipertelia: uma especialização exagerada que pode comprometer seu funcionamento caso

ocorra alguma mudança nas condições de seu uso ou fabricação. Em contraposição à adaptação hipertélica, Simondon chama atenção para um tipo de adaptação não-hipertélica, uma adaptação que é ao mesmo tempo um processo de concretização: ao invés de se adaptar por hipertelia a um meio já dado, o objeto técnico cria seu próprio meio como forma de adaptação: o objeto técnico então se faz condição de si mesmo pela criação de um meio associado como forma de concretização:

Esse meio, ao mesmo tempo técnico e natural, pode ser chamado de meio associado. É através dele que o ser técnico se condiciona, ao funcionar. Esse meio não é fabricado, ou, pelo menos, não é fabricado em sua totalidade: é um regime dos elementos naturais que cercam o ser técnico, ligado a um regime dos elementos que constituem o ser técnico. O meio associado é mediador da relação entre os elementos técnicos fabricados e os elementos naturais em cujo seio funciona o ser técnico. (SIMONDON, 2020b, p.106)

Segundo Simondon, de acordo com os níveis genealógicos de tecnicidade, os objetos técnicos podem ser classificados em três configurações: os elementos técnicos, que se referem às ferramentas ou próteses que podem ser acoplados como extensão ao corpo humano ou a um indivíduo técnico; os indivíduos técnicos que se referem às máquinas e se compõem de ferramentas e de seu meio técnico; os conjuntos técnicos que se referem às oficinas, estaleiros, fábricas, etc, que se constituem de subconjuntos formados por elementos técnicos e indivíduos técnicos. A partir dessa classificação, se constroem diversas relações entre os seres técnicos que engendrarão verdadeiras redes tecnológicas como formas de estratos da relação entre o ser humano e o mundo: “na medida em que uma tecnologia politécnica substitui técnicas separadas, as próprias realidades técnicas, em sua objetividade realizada, adotam uma estrutura de rede” (SIMONDON, 2020b, p.322). Em outras palavras: se, por um lado, as ferramentas, como elementos técnicos que tem um caráter mais abstrato, pois estão ligados ao trabalho artesanal, podem ser transportadas a qualquer lugar para serem utilizadas e seu funcionamento não está subordinado fisicamente à uma determinada localidade na natureza; por outro lado, um conjunto técnico, como uma represa hidroelétrica, sempre estará ligada de forma intrínseca a um determinado local da natureza e tem seu funcionamento subordinado à essa condição de relação, além de sua construção e funcionamento só se justificar pela sua interligação à uma rede mais vasta de outros conjuntos técnicos que atuam de forma associada. Logo, quando o processo de concretização dos objetos técnicos atinge um alto grau de sinergia ao nível dos conjuntos técnicos organizados em redes que se interligam e interagem, as relações entre o ser humano e o mundo também atingem um alto grau de ressonância através da tecnicidade que é o modo de existência essencial do próprio ser humano. Assim, “as redes técnicas adquirem

tanto mais poder normativo quanto maior é a ressonância interna da atividade humana através das realidades técnicas” (SIMONDON, 2020b, p.324).

Como explicitado acima, é através do processo de concretização que o objeto técnico não apenas se torna análogo aos objetos naturais, mas também ganha um caráter crescente de autonomia e reticulação, formando redes técnicas compostas de elementos, indivíduos e conjuntos técnicos que intermedeiam a relação entre o ser humano e o mundo, ampliando nossas possibilidades de conhecimento, experiência e conexão com o mundo. Assim como os objetos técnicos, a rede formada por eles também está em sempre em devir, passando por processos de individuação ou concretização, aumentando seu nível de tecnicidade. A tecnicidade, esse conceito chave para teoria de Simondon, se funda primordialmente como modo resolução desde uma fase primitiva ou originária da relação do ser humano com o mundo:

[...] não são apenas os objetos (“os artefatos”) que estão aqui em jogo de modo decisivo; a tecnicidade não é apenas uma propriedade dos objetos, mas também de nossa relação com o mundo em toda a sua amplitude, em relação a algumas outras dimensões como magia, religião, estética, conhecimento científico, prática moral e política e "pensamento reflexivo" (filosofia); Estas formas de relacionamento do homem com o mundo são tanto solidárias quanto diferentes como "fases", que não podem ser definidas fora de seu relacionamento: a tecnicidade é um dos modos fundamentais de relacionamento do homem com o mundo. (CHATEAU, p.28, tradução nossa)

Sendo a tecnicidade um dos modos primordiais do pensamento humano na resolução dos problemas que se apresentam em sua interação com o mundo, Simondon chama atenção para a necessidade de se corrigir o equívoco cometido, até então, pela cultura ao ignorar o fato de que a realidade técnica sempre se constitui de uma realidade humana, pois “o que reside nas máquinas é realidade humana, é gesto humano fixado e cristalizado em estruturas que funcionam (SIMONDON, 2020b, p.47). Para Simondon, a oposição entre cultura e técnica, que colocava homens e máquinas em posições contrárias e hostis, nunca passou de um humanismo fácil e enganoso que mascarava a verdadeira realidade dos objetos técnicos como mediadores entre a natureza e o ser humano. É contra a tecnofobia e a tecnocracia, em seus respectivos modos de ver a técnica como produto ou instrumento de poder em relação a natureza ou ao próprio homem, que Simondon faz sua crítica no intuito de “suscitar uma conscientização do sentido dos objetos técnicos” (SIMONDON, 2020b, p.43), do verdadeiro sentido desses objetos: integrando-os sob a forma de conhecimento e segundo seus valores, a fim de estabelecer uma cultura tecnológica ou um humanismo tecnológico que de fato reconhecesse de forma mais adequada a condição ontológica dos objetos técnicos.

Assim, o dispositivo fotográfico, desde seu advento passou por muitos processos de concretização e individualização, sempre ligado a uma rede técnica que também foi concretizando-se e amplificando-se de modo progressivo, uma rede que sempre envolveu e modificou a estrutura e as funções da imagem fotográfica, ao mesmo tempo que era modificada pelas individuações dessa imagem.

3.4 Sobre o ciclo das imagens: entre a imaginação e a invenção.

Ampliando ainda mais sua teoria da individuação para além da questão dos modos de existência dos objetos técnicos, Simondon também se dedica ao estudo sobre a gênese das imagens, compreendendo-as como um processo cíclico entre a imaginação e a invenção, em um curso intitulado *Imaginación e invención, 1965 – 1966*. Para Simondon a imagem não é algo meramente visual, ou pictórico, pertencente apenas ao mundo concreto e material, nem tão pouco a imagem pertence apenas ao universo abstrato da imaginação e da ordem psíquica. Essa oposição entre imagem concreta e imagem abstrata, entre imagem material e imagem mental – discutida como realidades distintas em algumas disciplinas, como a psicologia, a comunicação, a história e a semiologia –, não tem lugar na teoria dos ciclos da imagem apresentada por Simondon; imagem mental e imagem material (objeto-imagem) não são termos opostos, nem são realidades separadas ou díspares: são fases sucessivas de uma mesma atividade, de um mesmo processo cíclico genético em desenvolvimento. Para Simondon as imagens são realidades intermediárias entre o objeto e o sujeito, entre o concreto e o abstrato, entre o passado e o futuro; são realidades que pertencem à ordem da complementaridade entre esses termos: o que confere à imagem, ao mesmo tempo, um estatuto de quase-organismo que habita o sujeito e desenvolve-se nele como um subconjunto relativamente independente com respeito à sua atividade consciente.

Em seu estudo anterior, sobre a percepção, Simondon havia chegado à algumas conclusões de fundamental importância que serviriam de base para sua teoria do ciclo das imagens: uma delas é que as atividades motoras nos organismos precedem suas atividades sensoriais, ou seja, as tendências motoras, nos organismos mais complexos, ocorrem sem qualquer necessidade de vínculo às atividades perceptivas ou às experiências diretas com objetos. Logo, a imagem mental, por caracterizar-se como atividade local endógena – presente antes, durante e após a experiência perceptiva de contato do organismo com o meio – e, portanto, relativamente

autônoma, também pode atuar sem necessariamente ser pensada como resultado ou produto de uma consciência imaginante e reflexiva.

De fato, as imagens não são tão nítidas quanto os conceitos; não obedecem com tanta ductilidade à atividade do pensamento; só podem ser governadas indiretamente; mantêm uma certa opacidade como uma população estrangeira dentro de um estado bem organizado. Contendo até certo ponto vontade, apetite e movimento, aparecem quase como organismos secundários dentro do ser pensante: parasitas ou auxiliares, são como mônadas secundárias que habitam o sujeito em certos momentos e o abandonam em outros. Podem ser, contra a unidade pessoal, um germe de desdobramento, mas também podem aportar a reserva de seu poder e de seu saber implícito no momento em que os problemas precisam ser resolvidos. Por meio das imagens, a vida mental contém algo de social, visto que existem agrupamentos, estáveis ou em movimento, de imagens em devir. (SIMONDON, 2013, p.15, tradução nossa)

Segundo Simondon, todas as funções de um ser vivo são de algum modo ontogenéticas, uma vez que essas funções, além de garantir uma adaptação ao mundo exterior, também fazem parte da permanente individuação em que consiste a vida: vivemos enquanto nos individualizamos. E a atividade psíquica, como atividade de construção de sistemas de integração que dá sentido às disparidades internas que precisam ser resolvidas pelo ser vivo, possui uma dinâmica genética de crescimento análoga a qualquer outra função orgânica do ser: seu crescimento e desenvolvimento também se manifestam por estágios e ciclos, intercalados por processos de desdiferenciação e reorganização do ser. Nesse sentido, as imagens mentais – como subconjuntos estruturais e funcionais que são das atividades psíquicas – também crescem e desenvolvem-se de modo cíclico, estruturando-se em diferentes níveis. Para Simondon, muito mais que simples realidades materiais ou abstratas que podemos ver ou imaginar, as imagens são processos genéticos e operativos que estruturam a relação entre os viventes e seu meio, nas palavras de Simondon: a imagem é “uma atividade local que faz do sujeito um verdadeiro gerador de sinais que servem para antecipar, depois recolher, finalmente conservar e ‘reciclar’, na ação, os sinais incidentes vindos do meio ambiente” (SIMONDON, 2013, p.10, tradução nossa). Se a imagem tem esse caráter de atividade local, de quase-organismo, no interior do sujeito pensante, por outro lado, Simondon afirma que quase todos os objetos produzidos pelo ser humano são objetos-imagens: “são portadores de significados latentes, não apenas cognitivos, mas também conativos e afetivo-emocionais; as imagens-objeto são quase organismos, ou pelo menos germes capazes de reviver e desenvolver no sujeito” (SIMONDON, 2013, p. 20, tradução nossa). Como veremos logo em seguida, a imagem, para Simondon, tem seu próprio processo de individuação. Ela nasce como atividade motora de antecipação às

experiências, em seu nível biológico mais primário, cresce e se desenvolve junto às atividades perceptivas, por um processo transdutivo amplificante, até um estado de saturação da rede simbólica formada pela sistematização das imagens-memórias mais significativas que surgiram do contato entre organismo e meio. É da saturação dessa rede simbólica, de suas incompatibilidades, que a invenção advém como resolução de um problema; a invenção é a fase responsável por uma mudança de estrutura, mudança na qual a imagem mental pode materializar-se como objeto concreto; objeto que sempre ultrapassa em muito a própria resolução do problema para qual foi inventado, tendendo a se tornar universal e plurifuncional, portanto, tal objeto criado pela invenção opera como um nó de entrelaçamento recursivo entre sujeito, meio e outros sujeitos, como ponto de intersecção e acoplamento entre imaginação e realidade, como explica Simondon:

Um objeto criado [...] é, por sua origem, e continua sendo, por sua função, um sistema de acoplamento entre o ser vivo e seu meio, um duplo ponto no qual o mundo subjetivo e o mundo objetivo se comunicam. Nas espécies sociais, esse ponto é um ponto triplo, pois se torna um caminho de relações entre os indivíduos, organizando suas funções recíprocas. Nesse caso, o ponto triplo é ele mesmo um organizador social. (SIMONDON, 2013, p.210, tradução nossa)

Assim, através dos objetos criados nesse processo de gênese das imagens, a invenção – fase final e, ao mesmo tempo, desencadeadora de novos ciclos –, produz toda uma reorganização da realidade na qual imaginação e invenção se complementam como fases de um ciclo recursivo. Nas linhas que seguem, então, tentaremos explicitar mais detalhadamente a dinâmica dessa gênese e seu desenvolvimento em ciclos.

O ciclo genético da imagem apresentaria, então, três fases essenciais – antecipação, experiência, e sistematização – nas quais as modalidades fundamentais dos conteúdos das imagens seriam, respectivamente: ação, percepção e memória. A imagem mental – é importante lembrar – conserva seu caráter endógeno em todas as fases de seu ciclo. Em um primeiro momento, correspondente à primeira etapa, de crescimento puro e espontâneo, a imagem surge sob a forma independente e primitiva de intuição motriz, como esquema de projeção ou atividade de antecipação às possíveis experiências entre indivíduo e meio; são as imagens motoras pré-perceptivas, ou imagens *à priori*, que preveem situações ou preparam o sujeito para o contato com o mundo em um futuro próximo ou distante, prefigurando simbolicamente soluções a problemas previstos; nesse sentido, as imagens funcionam como embriões de atividades motoras e perceptivas; são imagens livres e autônomas que não estão subordinadas ao controle

de referências externas nem aos demais subconjuntos da organização psíquica; a imagem à priori prepara o organismo para a experiência perceptiva. Depois, no encontro mesmo entre o organismo e o meio, na própria experiência percepto-motriz, surgem as imagens intra-perceptivas, ou imagens *à praesentia*; é durante a experiência que podemos atestar ou não a pertinência de uma imagem *à priori* e formar as imagens que serão responsáveis por captar e, ao mesmo tempo, dar um sentido à percepção da realidade; nessa segunda fase, “a imagem torna-se uma forma de receber informações do meio e uma fonte de esquemas de resposta a esses estímulos” (SIMONDON, 2013, p.26, tradução nossa); como chave de acesso ao sistema constituído pelo acoplamento entre o sujeito e o mundo, a imagem *intra-perceptiva* é a atividade que se organiza e se estabiliza modo funcional, formam agrupamentos de acordo com as dimensões significativas de cada interação entre organismo e meio. Após a experiência, surgem as imagens-memórias, ou imagens *à posteriori*, marcadas pelo caráter de intensidade e pregnância que lhes conferem um poder de sistematização e conservação simbólica das repercussões afetivo-emotivas dessas experiências: as imagens tornam-se uma rede de pontos notáveis, produzindo um verdadeiro mundo mental análogo ao mundo concreto exterior. A quarta fase opera como ponto de mutação entre o fim de um ciclo e início de outro que se renova em um diferente nível de complexidade; a saturação da rede simbólica que havia se sistematizado a partir das imagens memórias, torna-se condição metaestável necessária para a invenção de novas imagens: objetos-imagens que realimentam o sistema formado por indivíduo e meio; esses objetos criados pela invenção provocarão novos processos de gêneses ao entrarem em contato novamente com o sujeito. Como resolução de um problema, a invenção representa uma mudança de estrutura que restitui a compatibilidade da rede simbólica das imagens em um novo nível de complexidade, implicando no desenvolvimento dos indivíduos, ou melhor, do sistema que integra indivíduo e meio.

A invenção, portanto, reorganiza o sistema das imagens através de uma mudança de nível permitindo que a gênese recomece com certo caráter recorrente. Antecipação, experiência, memória e invenção (de objetos-imagens) são fases funcionais das imagens, seus modos de existência que se renovam em ciclos e se organizam em diferentes níveis de complexidade: biológico, psíquico e formal (ou reflexivo). A imagem, para Simondon, tem um modo sistêmico de existência baseado nos processos de individuação; logo, focalizando o que postula Simondon mais para o campo da fotografia, a imagem fotográfica também surge como invenção no contexto do ciclo das imagens, ou seja, processos de antecipação, experiência e memória do sujeito fotógrafo podem culminar em invenção de uma imagem fotográfica. Quando fazemos

uma foto, seja como simples registro de um momento cotidiano para publicar nas redes sociais, seja como parte de um processo criativo em artes, entram sempre em jogo nossas intuições e memórias (afetivo-emotivas). Memórias de experiências anteriores e novas intuições nos guiam na experiência de inventar uma nova imagem que vai habitar o mundo e fazer parte da imensa rede de objetos-imagens que realimentam nosso sistema simbólico. Uma imagem fotográfica sempre carrega consigo um profundo esquema simbólico sob sua superfície visível.

3.5 A individuação da fotografia à luz das noções de Simondon

A partir das noções de individuação, objeto técnico e invenção, em Simondon, a imagem fotográfica pode ser considerada como um objeto-imagem que estará sempre em transformação, podendo assumir uma multiplicidade de formas e relações coletivas diferentes: em um primeiro momento, a partir das concretizações ou individuações, sucedidas, ao seu dispositivo técnico de produção; em um segundo momento, a partir das diversas interações possíveis nos processos inventivos da relação entre fotógrafo e dispositivo; e, em um terceiro momento, em relação a si mesma, como objeto-imagem, resultante dos modos de invenção dentro do ciclo das imagens, integrando um processo recorrente de materialização ou idealização simbólica, como afirma Simondon:

Toda imagem é capaz de incorporar um processo de materialização ou idealização da recorrência; depositada na moda, arte, monumentos, objetos técnicos, a imagem torna-se uma fonte de percepções complexas que despertam o movimento, a representação cognitiva, os afetos e as emoções (SIMONDON, 2012, p20).

Em relação a concretização do dispositivo fotográfico, a fotografia foi assumindo diversas formas de si mesma ao longo da história. Heliografia, *daguerreotipia*, calotipia, cianotipia, colódio húmido, ambrotipia, ferrotipia, placa seca ou brometo de prata-gelatina, fotografia estereoscópica, fotografia *pinhole*, metalografia, filmes flexíveis em rolo da Kodak, câmera 35mm, até a fotografia de base eletrônica ou digital e seus desdobramentos: para cada um desses dispositivos ou processos técnicos, a imagem fotográfica assume certas características e provoca determinadas relações de acordo com o contexto histórico e sociocultural a que está associada.

Lembremos, portanto, que em seu advento a fotografia surge a partir de uma invenção: da resolução por compatibilidade entre uma redução da câmera obscura e uma superfície quimicamente fotossensível. No início, “a invenção consistia em fazer a luz trabalhar direta e automaticamente sobre um material fotossensível dentro de uma pequena câmera obscura para

formar uma imagem real dos objetos” (SIMONDON, 2013, p.190, tradução nossa); mas foram necessárias várias outras pequenas invenções para refinar tais condições até se chegar a um processo mais compatível entre o fenômeno fotoquímico e o fenômeno da óptica física: a invenção tem esse caráter de amplificação de um esforço coletivo em busca da resolução de um problema. Atualmente, reconhecemos a imagem *Vista da janela em Le Gras*, 1826-1827, tomada por Joseph Nicéphore Niépce da janela de seu estúdio, como a foto mais antiga e preservada até os dias de hoje. Mas, se o processo da heliografia, inventado por Niépce, foi um dos primeiros a resolver o problema da impressão e fixação da imagem em um suporte material, ele ainda tinha muitos problemas e incompatibilidades: eram necessárias pelo menos oito horas de exposição para que uma pálida e esmaecida imagem fosse captada sobre uma placa de estanho emulsionada com uma fina camada de betume. Em poucas décadas e aos saltos, a fotografia passou por uma rápida evolução técnica que implicaram em resoluções (invenções) que apesar de parecerem diferentes, na verdade eram complementares umas das outras em seus processos e metodologias. Após as primeiras experiências de Niépce, com placas de estanho emulsionadas com betume, Louis Jacques Mandé Daguerre inventou outro processo, o daguerreótipo, no qual usava uma placa de cobre polida, sensibilizada com uma fina camada de iodeto de prata que após a exposição formava uma imagem latente que ainda precisava ser revelada com vapor de mercúrio e fixada com uma solução de hipossulfito de sódio; ao final do processo se tinha uma imagem prateada, em alto relevo e meio espelhada, sobre a placa de metal. No mesmo período em que Daguerre inventava o daguerreótipo, o inglês Henri Fox Talbot, também chegava a outra resolução inventiva, o calótipo; enquanto o daguerreótipo era um objeto único (não havia negativo), o calótipo tinha como base material o papel que após ser exposto à luz, na tomada da foto com a câmera, passava por um processo de revelação e fixação de uma imagem em negativo, a partir da qual se podia fazer diversas cópias positivas por contato; após Talbot resolver os problemas iniciais de seu invento, aperfeiçoando o processo de revelação e fixação da imagem, sua técnica se tornou o modelo para todo o desenvolvimento técnico da fotografia; o calótipo foi o primeiro processo negativo/positivo tornando-se a base da fotografia moderna, modelo que se concretizou de forma hegemônica até a chegada da tecnologia eletrônica digital. Com apenas o exemplo desses três dispositivos técnicos do início da história da fotografia, podemos observar que algumas variações e diferenças técnicas entre eles representaram diferentes formas de individuação ou concretização do objeto-imagem produzido por cada um deles. O dispositivo de Niépce resultou em uma imagem que não chegou a efetivamente se concretizar, mas tem sua importância histórica porque faz parte desse esforço coletivo do processo inventivo. O

daguerreótipo se concretizou como objeto-imagem e representou um extraordinário impacto social implicando novas relações no campo das artes e das ciências; mas foi, principalmente, no mercado de pequenos retratos que o invento de Daguerre mais se difundiu; segundo John Tagg (2005), inicialmente por ser um processo oneroso que produzia uma imagem única e incrivelmente precisa, porém frágil, não reproduzível e que precisava ser protegida em um estojo, o daguerreótipo era como uma pequena joia: símbolo de status social; após alguns aperfeiçoamentos técnicos no processo de revelação e otimização da parte ótica das câmeras e consequente diminuição dos custos de produção, o retrato em daguerreótipo praticamente se popularizou e só perdeu seu espaço e importância nesse mercado quando surgiram as *cartes de visite* de André Disdéri. As *cartes de visite*, de Disdéri, representavam a concretização do outro modo de existência da imagem fotográfica, aquela inventada por Talbot: o calótipo produzia uma imagem negativa em papel que podia ser copiada quantas vezes o fotógrafo o desejasse, implicando no que viria a se tornar em uma das características mais inovadoras da fotografia: a reprodutibilidade técnica. Apesar de ter sido um processo do qual resultava uma imagem menos precisa que as imagens produzidas com a técnica do daguerreótipo, foi a partir da concretização e desenvolvimento do sistema negativo/positivo do calótipo, que a fotografia se tornou um dos paradigmas da modernidade. Observamos, então, que a cada momento de concretização do dispositivo técnico, há um diferente tipo de imagem fotográfica resultante que implicará diferentes relações coletivas singulares no meio social. Portanto, antes mesmo de considerar as mais radicais mudanças que as tecnologias eletrônicas e digitais suscitaram ao dispositivo fotográfico como um todo, foram muitos os processos de concretizações e individualizações pelos quais o mesmo atravessou, não apenas em relação aos aperfeiçoamentos dos materiais fotoquímicos, mas também em relação a uma crescente mecanização de seu sistema óptico. Até o final do século XIX, as mudanças e evoluções do dispositivo fotográfico se concentraram na estrutura dos materiais fotossensíveis e em seus processos químicos de revelação e fixação da imagem; o desenvolvimento do processo com brometo de prata-gelatina, ou placa seca, que permitiu instantâneos e abriu caminho para a fotografia de família e fotojornalismo, culminou com a invenção dos primeiros filmes em rolo, de nitrato de celulose, da Kodak e início do processo de industrialização da fotografia; por outro lado, foi no século XX que houve um maior desenvolvimento e concretização da câmera fotográfica, com aperfeiçoamento de seu sistema óptico (mecanização de obturadores, diafragmas e sistema disparador) e a criação de um sistema mecanizado para passagem dos filmes. Ao final do século XX, quando o desenvolvimento do dispositivo fotográfico parecia estar amadurecido e estabilizado em uma sólida base de

tecnologia química (em seus processos de produção da imagem), os desenvolvimentos no campo da eletrônica digital e da computação provocaram uma mudança radical: toda produção e distribuição de imagens fotográficas baseada anteriormente em processos químicos, em pouco menos de trinta anos, se tornou industrialmente obsoleta e foi substituída por um sistema eletrônico/digital; muito se discutiu, entre teóricos e especialistas, que tal mudança representava uma verdadeira revolução e poderia provocar o fim da fotografia; alguns defenderam que a imagem fotografia produzida com tecnologia digital não seria verdadeira fotografia, e talvez fosse melhor chama-la a partir de então de imagem pós-fotográfica. Se a fotografia digital representou alguma revolução, segundo André Gunthert (2015), foi em função de seu caráter de fluidez que libertaria a imagem fotográfica de sua dependência a um suporte material. “Após a etapa decisiva da reprodutibilidade fotográfica, analisada por Walter Benjamin, a fluidez digital nos levou a um novo nível no progresso da difusão da imagem, conferindo-lhe uma apropriação infinitamente maior” (GUNTHERT, 2015, p.11, tradução nossa). A passagem da tecnologia de base química para uma tecnologia de base digital, representa uma verdadeira mutação, um grande salto de concretização: a reorganização funcional foi radical nesse sentido, pois quase todo o processamento químico necessário para produção da imagem, que era realizado externamente, passa a ser realizado de forma eletrônica e a fazer parte da estrutura interna da câmera fotográfica. Na passagem para a tecnologia digital houve uma profunda convergência sinérgica das funções e estruturas do dispositivo fotográfico, com a internalização e redistribuição de alguns de seus subconjuntos funcionais, tornando-o muito mais sintético. “Há na verdadeira invenção um salto, um poder amplificador que vai além do simples propósito e a busca limitada por uma adaptação” (SIMONDON, 2013, p.193, tradução nossa). Muitas foram as novas formas de se relacionar com a imagem fotográfica que surgiram com a fotografia digital.

Partindo das noções de individuação, do modo de existência dos objetos técnicos e da teoria sobre a gênese das imagens, como situar a fotografia neste contexto? Seria possível pensar em um processo de individuação da fotografia? Qual a importância do dispositivo (objeto técnico) nesse processo? Como situar a imagem fotográfica na teoria dos ciclos da imagem? como a teoria de Simondon poderia nos ajudar a compreender melhor o estatuto ou identidade da fotografia? Ora, a noção de individuação de Simondon implica em poder pensar, ou repensar, a fotografia de um modo totalmente distinto de como as teorias baseadas na tradição filosófica substancialista ou hilemórfica o vinha fazendo. A fotografia não é algo que tem uma identidade ou estatuto constituído de uma única forma. Se o indivíduo só pode ser conhecido como

momento ou fase do ser, como afirma Simondon (2020a), isso implica em pensar que a imagem fotográfica e o dispositivo que a produz são muitos em um. A cada novo dispositivo fotográfico que surgia na história da fotografia, novas possibilidades de processos inventivos também surgiam da relação fotógrafo/dispositivo e novas formas de imagens eram produzidas com tais dispositivos. O que chamamos de fotografia, portanto, se constitui como processo de individuação do objeto-imagem que está ligado à invenção em dois níveis diferentes: a invenção primeira do dispositivo fotográfico e, imediatamente associada a ela, a invenção da própria imagem fotográfica como objeto-imagem. A primeira invenção, a do dispositivo, acontece a partir da saturação de uma realidade cheia de potenciais, de uma realidade em que o desejo, como diria Batchen, se torna um dos motores para solução de um problema, de uma incompatibilidade a ser resolvida: como fixar sobre algum suporte a imagem que se projetava no interior da câmera obscura? Para Simondon, a invenção é aquilo que resolve uma incompatibilidade primordial entre dois ordens de magnitude diferentes: “para a fotografia, trata-se do processo físico de formação da imagem real e do processo fotoquímico, tornado compatível pelo fenômeno da imagem latente” (SIMONDON, 2013, p. 191, tradução nossa); em um segundo nível, a invenção da fotografia, da imagem fotográfica como objeto-imagem, é indissociável da invenção de seu dispositivo técnico, composto pelo sistema ótico da câmera, seu suporte material fotossensível e todo processo técnico que envolve a fatura da imagem. Teremos sempre, portanto, uma imagem que estará ligada ao seu dispositivo técnico de produção, não no sentido semiótico que Jean-Marie Schaeffer (1996) afirmava, mas no sentido simondoniano de invenção dos objetos-imagens – como parte do ciclo genético das imagens – e da concretização dos objetos técnicos a que essas imagens estão relacionadas; logo, teremos uma forma de imagem que estará sempre em devir, e será, à cada momento de sua história, uma fase de seu ser como imagem fotográfica. Os conceitos de individuação, objeto técnico e invenção, postulados por Simondon se revelam, portanto, como ferramentas conceituais importantes para compreendermos a fotografia como realidade singular e, ao mesmo tempo, rica em multiplicidades de formas.

4. DISPOSITIVOS: FABRICAÇÕES CONCEITUAIS

4.1 O que vem depois?

A filosofia analítica, ao tentar aproximar-se da noção de arte partindo de uma análise do próprio objeto de arte e não mais através de uma investigação metafísica, declara que as perguntas do tipo “o que é a arte?” ou “qual o ser da arte?” perdem totalmente seu sentido na pós-modernidade. Segundo Arthur Danto (2006), quando não conseguimos mais diferenciar meras coisas comuns de objetos de arte, a história da arte chega ao seu fim – como fim da história das narrativas mestras que definiam os paradigmas para o campo das artes:

Dizer que a história acabou é dizer que não há mais um limite da história além do qual as obras de arte possam cair. Tudo é possível. Qualquer coisa pode ser arte, e em razão da situação presente ser desestruturada, a ela não pode mais se adequar uma narrativa mestra. Greenberg está certo: nada aconteceu durante 30 anos. Essa é talvez a coisa mais importante a ser dita sobre a arte dos últimos 30 anos. Mas a situação está longe de ser desoladora, como implicava o grito “decadência!” de Greenberg. Em vez disso, ela inaugura a mais ampla era da liberdade que arte já conheceu. (DANTO, 2006, p.126/127).

Se, para Danto, qualquer coisa poderia ser considerada arte e a arte contemporânea se tornaria pluralista, com uma prática pragmática em um campo multicultural, por outro lado, para Hal Foster (2016), as consequências dessa visão transcendental e neoliberal é que seu relativismo pluralista seria benigno apenas às regras do mercado. Foster também critica outros dois pontos de vistas semelhantes sobre o fim da arte: uma versão pós-estruturalista, na qual a história e a teoria da arte seriam engolidas por uma história e teoria das representações; e outra versão com uma análise marxista, na qual a arte seria superada por um predomínio prático da imagem, em função de seu caráter primário como mercadoria, dentro de uma economia do espetáculo do qual a arte não conseguiria mais se distinguir.

Parafraseando a letra da música de uma banda de rock dos anos 70, os *the Mekons*, Foster faz uma pergunta instigante, em seu *Design e Crime (e outras diatribes)*: “será que esses funerais são para os cadáveres errados?”. Se, por um lado, o modelo de um pós-modernismo expansivo, que só tinha sentido ao se apoiar nas próprias categorias do modernismo, havia se esgotado rapidamente; e de outro, as estratégias recuperatórias das neovanguardas também haviam se evanescido; para alguns críticos, esses dois fatos eram vistos positivamente por representar um crescimento da diversidade artística. Para Foster (2016), entretanto, a falta de um paradigma somente poderia promover uma indiferença e uma estagnação fatal para arte. A única saída que

Foster cogita é admitir estagnação e se perguntar: “o que vem depois?” e “em que consiste a possibilidade da arte se manter viva nesse cenário de esgotamento e vale tudo da arte contemporânea?”. Como resposta, ele assinala algumas categorias possíveis como estratégias de sobrevivência da arte que estariam comprometidas com transformações formais intimamente ligadas a preocupações extrínsecas à obra, apontando para uma semi-autonomia do gênero ou do meio, de maneira reflexiva e aberta a temas sociais. “Por meio de uma transformação formal, que é também um compromisso social, esse tipo de obra ajuda, então a restaurar uma dimensão mnemônica da arte contemporânea e a opor resistência à totalidade atualista do design na cultura de hoje” (FOSTER, 2016, p.142). Aqui podemos fazer uma conexão com pensamento de Simondon: a análise feita por Foster parece descrever um processo individuação do sistema das artes, que ao chegar a um estado de saturação metaestável com certa incompatibilidade interna, muda de fase por uma resolução dessa incompatibilidade em sua própria estrutura; um processo de transformação que carrega como devir parte de seu ser pré-individual como potenciais residuais de seus arranjos anteriores. A ideia de individuação de sistemas supersaturados, concebida por Simondon, seriam resoluções sucessivas de tensões pela descoberta de estruturas no interior de um sistema rico em potenciais, em outras palavras:

Tensões e tendências podem ser concebidas como realmente existentes num sistema: o potencial é uma das formas do real, tanto quanto o atual. Os potenciais de um sistema constituem seu poder de se transformar sem se degradar: não são a simples virtualidade de estados futuros, mas uma realidade que os impele a ser. O devir não é a atualização de uma virtualidade nem o resultado de um conflito entre realidades atuais, mas a operação de um sistema que, em sua realidade, contém potenciais; o devir é a série de acesso das estruturas de um sistema, ou individuações sucessivas de um sistema. (SIMONDON, 2020a, p.235)

Quando nos referimos a um processo de individuação do sistema de artes, o que chamamos de sistema das artes se constitui por um vasto campo de relações dinâmicas que envolvem os objetos de arte. Assim como o indivíduo, na teoria do Simondon, não é pensado como substância isolada e completa porque os seres e as coisas têm mais realidade como relação do que como termo; do mesmo modo, a obra de arte não se constitui como realidade isolada, também é mais relação que termo, precisa de um meio formado por um conjunto de agentes e instituições para gerar interações, diálogos e relações entre outras relações. É nesse sentido mais vasto que se refere aqui a um sistema das artes.

4.2 Potenciais assíncronicos

É a partir de um cenário de saturação e esgotamento – seja pelas repetições dos esquemas de vanguarda em grande parte da arte neovanguardista dos anos 1950 e 1960, seja pelas frágeis estratégias de crítica às instituições da arte realizadas por grande parte das neovanguardas dos anos 1970 e 1980 – que surgem novas tensões e potenciais do próprio sistema artístico. Dentro desse quadro e no intuito de pensar a arte como possibilidade de se manter viva, como possibilidade de um vir-depois, de um devir-arte, é que Foster vai propor as seguintes categorias taxonômicas e sinérgicas como formas de reinvenção da arte. São elas: “traumática”, “espectral”, “assíncronica” e “incongruente”. Haveria então uma estratégia “traumática” que colocaria em jogo as imbricações entre nossos sentimentos e um imaginário em relação às questões sociopolíticas de identidade e diferença que evocam nossos traumas coletivos; como estratégia “espectral”, os artistas evocariam os espíritos do passado que carregam as marcas da história inscrita em um corpo social para lhes devolver a visibilidade que lhes foi negada; ao utilizar-se de uma estratégia “assíncronica”, alguns artistas tentavam manter unidos certos marcadores técnicos e formais de diferentes épocas combinando suas potências para inventar novos modos de ver; utilizando-se de uma estratégia “incongruente”, os artistas poderiam trabalhar com a justaposição de traços de espaços distintos, utilização de objetos híbridos, criando lembranças enigmáticas de um lugar específico. Por ter uma relação mais próxima da produção de meus trabalhos, vou me deter um pouco mais na estratégia de montagem das formas assíncronicas:

Essa estratégia consiste na criação de um novo meio a partir dos resíduos de formas antigas e da manutenção conjunta de diferentes indicadores temporais em uma única estrutura visual. [...] o meio é (re)constituído de uma maneira recursiva que, também, está aberta ao conteúdo social; aliás, isso de algum modo nos lembra que, frequentemente, a “forma” nada mais é do que o “conteúdo” historicamente sedimentado. (FOSTER, 2016, p.148).

As palavras de Foster lembram, novamente, uma operação de individuação em que “os resíduos de formas antigas e a manutenção conjunta de diferentes indicadores temporais” entram em ressonância resolutive, “(re)constituindo o meio”: (re)constituir é constituir outra estrutura novamente a partir de seus próprios resíduos potenciais; é se individuar; é devir, constituindo outra fase que não esgota seus potenciais e carrega a possibilidade de outras individuações. Foster menciona, como exemplo, o trabalho de William Kentridge por seu modo de vincular a antiga tradição do desenho satírico às técnicas arcaicas da animação cinematográfica, sincronizando assim formas assíncronas em uma poética singular na articulação de uma potente

crítica ao regime de segregação racial imposto pelo *Apartheid* na África do Sul. Vejo essa estratégia de possibilidade de sobrevivência da arte, elencada por Foster, como ponto de aproximação com minhas táticas de produção artística, pois grande parte de meu processo de criação envolve uma retomada do uso de tecnologias e práticas consideradas, atualmente, obsoletas no campo da fotografia, que de certa forma foram atropeladas por um discurso hegemônico da história da fotografia e da arte moderna, tendo suas potências e possibilidades de uso, em certo sentido, obliterados ou esquecidos. E tais potenciais ao entrar em sinergia assincrônica com as novas tecnologias ganham força transdutiva, revelando outros campos de possibilidades singulares para imagem.

4.3 Discursos teleológicos sobre os dispositivos de imagem

Os discursos de novidade que facilmente acompanham as mudanças tecnológicas dos dispositivos de produção de imagens, principalmente em relação à fotografia, fazem parte de uma doxa que, segundo Dubois (2004), sempre se apoiam na retórica de uma lógica publicitária que anuncia uma visão do futuro. Essa retórica se articula em uma ideologia de ruptura que nega sua própria história e, ao mesmo tempo, tenta impor a ideia de progresso contínuo como única perspectiva histórica.

Amnésico, o discurso da novidade oculta completamente tudo o que pode ser regressivo em termos de representação (ocultação do estético em proveito do puramente tecnológico), ou recalca o caráter eminentemente tradicional de algumas grandes questões, que se colocam desde sempre, como a do real (e do realismo), a da analogia (o mimetismo) ou a da matéria (o materialismo). Em suma, todos esses discursos do novo, traduzem um hiato completo entre, de um lado, uma ideologia voluntarista da ruptura franca e do progresso cego (que deriva do mais puro intencionalismo) e, de outro, uma realidade dos objetos tecnológicos, que procede do pragmatismo mais elementar. (DUBOIS, 2004, p.35)

Em uma simples busca no *Google imagens* pelos termos “tecnologia”, ou “technology” (fig.1), surgem diversas imagens que remetem às trilhas de circuitos eletrônicos, robôs, inteligência artificial, computadores, redes de conexão entre gadgets, interfaces que sugerem conexão com um mundo virtual, enfim, imagens que estão relacionadas a um determinado futuro. Dubois também já chamava atenção em *Cinema, Video, Godard*, de 1998, que a expressão “novas tecnologias”, no domínio das imagens, quase sempre se remetia aos dispositivos da informática que permitiam a fabricação de objetos visuais. No entanto, Dubois também acrescentava que toda imagem – inclusive as mais arcaicas – sempre pressupõe, como

condição de sua existência, de pelo menos uma tecnologia de produção e, algumas vezes, de uma tecnologia em seu modo de recepção.

Toda imagem produzida pelo ser humano é resultado de um gesto de fabricação e, na origem, toda tecnologia é literalmente um saber-fazer: uma *technè*, arte do fazer humano. Portanto, segundo Dubois, desde as imagens paleolíticas das mãos negativas na caverna de *Pech Merle*, na França, incluindo os afrescos egípcios, as estátuas gregas modeladas em bronze, passando pelos manuscritos medievais, as imagens realizadas com a técnica da perspectiva artificial do Renascimento, as gravuras em suas diversas técnicas, são máquinas de imagens. Entretanto, somente com a chegada da fotografia, do cinema, da televisão/vídeo e da infografia, é que emerge uma força inovadora e radical de dimensões crescentemente maquínicas no campo dos dispositivos de produção de imagens. A partir das inovações que marcam a chegada das imagens técnicas. O desenvolvimento tecnológico das máquinas de imagens seria caracterizado historicamente por cinco fases, cada uma delas marcada pela tecnologia emergente mais representativa no momento de seu advento, e funcionando sempre como um novo estrato tecnológico que viria se acrescentar ao anterior. Nesse sentido, Dubois faz uma pequena historiografia desses dispositivos: teríamos uma fase tecnológica marcada por máquinas de pré-visualização em que a câmera obscura teria um papel central; depois haveria uma fase de inscrição, marcada pelo advento da fotografia; em seguida, viria a fase de visualização marcada pelo desenvolvimento de tecnologias de recepção da imagem, onde o cinematógrafo seria a estrela; depois, a fase da transmissão a distância, ao vivo e multiplicada do maquinário televisual; e, por fim, a imagem informática. A partir daí, Dubois apresenta três eixos sobre o desenvolvimento das máquinas de imagens que marcam os discursos teleológicos da novidade tecnológica por falsas tensões e divergências, principalmente no campo estético, são eles: a questão maquinismo-humanismo e suas implicações em relação ao lugar do Real e do Sujeito; a questão da semelhança-dessemelhança e seus efeitos em relação a um aumento da analogia e possíveis limites da mimese; e, por fim, a questão da materialidade-imaterialidade e suas consequências em relação a uma discussão entre um caráter real ou virtual da imagem. A posição de Dubois será um ponto de partida para colocar a questão em diálogo com o pensamento de Vilém Flusser (imagem técnica), Gilbert Simondon (objeto técnico) e Jonathan Crary (sujeito observador).

Se há um aumento crescente do caráter maquínico na evolução dos dispositivos técnicos de produção da imagem, a partir do advento da fotografia, para Dubois, isso não denota uma

diminuição da participação humana no processo de produção da imagem, como também não implica certa dissolução do sujeito em relação ao real. Logo, o discurso teleológico sobre os avanços da tecnologia estaria equivocado ao afirmar o contrário: ao relacionar uma improvável alienação do sujeito dos processos subjetivos de produção da imagem técnica a uma crescente evolução maquínica dos dispositivos. Para Flusser, a alienação do sujeito ou do usuário (funcionário), em relação ao dispositivo técnico (aparelho), não acontece em função do caráter maquínico dos dispositivos representar alguma ausência de humanidade: é uma alienação mais em função do desconhecimento das estruturas e dos programas que regem o funcionamento do dispositivo que o próprio homem criou. A alienação ocorre em função de que as imagens técnicas não são da mesma ordem das imagens tradicionais: imagens técnicas demandam graus de abstrações diferentes. Enquanto a imagem tradicional é produzida em sua gênese por um processo de abstração de uma das dimensões do mundo circunstancial pré-histórico, a imagem técnica é redimensionada a partir da linearidade dos textos, símbolos e conceitos científicos do mundo histórico. Uma é feita por subtração de uma das dimensões da realidade e a outra se faz por recomposição e síntese de códigos teóricos e científicos. Simondon, por outro lado, pensa a evolução maquínica, através dos processos de concretização e individualização, como forma de uma crescente conquista de autonomia e de um caráter de naturalidade por parte dos objetos técnicos. Cultura e tecnologia, para Simondon, não são campos antagônicos, muito pelo contrário, e a tecnicidade, que constitui o modo de existência dos objetos técnicos, é uma das formas fundamentais e originárias da relação entre o ser humano e o mundo.

As tensões entre semelhança-dessemelhança que acompanham a evolução técnica dos dispositivos em relação aos efeitos de aumento da semelhança entre a imagem e a realidade representada, para Dubois, é mais uma questão do campo estético do que de caráter técnico, pois: “todo dispositivo tecnológico pode, com seus próprios meios, jogar com a dialética entre semelhança e dessemelhança, analogia e desfiguração, forma e informe” (Dubois, 2004, p. 57). Ou seja, independente do nível de desenvolvimento tecnológico do dispositivo, as possibilidades de produção de imagens entre esses dois polos de semelhança-dessemelhança são possibilidades intrínsecas ao programa do próprio dispositivo. Tanto dispositivos mais primitivos como dispositivos com tecnologias mais complexas são capazes de produzir – dentro, é claro, de seus próprios parâmetros – imagens entre esses dois campos de possibilidade estética. Por outro lado, se de fato há uma busca de um crescente aperfeiçoamento técnico da imagem que se traduz em crescente efeito ou sensação de realidade, parece que essa evolução

ultrapassou o próprio limite perceptivo de nosso aparelho visual humano: as imagens das telas de TV de tecnologia 4K, com sua resolução de mais de oito bilhões de pixels, têm muito mais definição e profundidade que as imagens do mundoreal que se formam em nossa retina; e as imagens produzidas por aparelhos de ressonância magnética, ambientes virtuais dos jogos eletrônicos e simuladores 3D, técnicas de fotogrametria, imagens térmicas, tecnologias de reconhecimento facial, inteligência artificial e deepfakes, parecem ampliar os estratos da própria realidade.

Outro eixo de tensões relativo à evolução dos dispositivos produtores de imagens técnicas se refere à materialidade-imaterialidade. Se parece que há também uma linha contínua de desenvolvimento em direção a uma desmaterialização da imagem, que vai de uma imagem-objeto a uma imagem virtual, desde a fotografia até as imagens de síntese produzidas pela informática: segundo Dubois, esse esquema teleológico é extremamente redutor e ocorre novamente por uma confusão entre os campos da estética e da técnica. Flusser, por outro lado faz uma análise mais ampla: parte das noções de matéria e forma do hilemorfismo de Aristóteles, para negar um sentido corriqueiro do uso da expressão “cultura imaterial”.

[...] antigamente (desde Platão, ou mesmo antes dele) o que importava era configurar a matéria existente para torná-la visível, mas agora o que está em jogo é preencher com matéria uma torrente de formas que brotam a partir de uma perspectiva teórica e de nossos equipamentos técnicos, com a finalidade de "materializar" essas formas. Antigamente, o que estava em causa era a ordenação formal do mundo aparente da matéria, mas agora o que importa é tornar aparente um mundo altamente codificado em números, um mundo de formas que se multiplicam incontrolavelmente. Antes, o objetivo era formalizar o mundo existente; hoje o objetivo é realizar as formas projetadas para criar mundos alternativos. Isso é o que se entende por “cultura imaterial”, mas deveria na verdade se chamar "cultura materializadora.” (FLUSSER, 2007, p.31).

Para Flusser, portanto, matéria e forma, materialidade e virtualidade fazem parte da realidade de qualquer objeto. Se antes partíamos da matéria para tentar lhe dar uma forma, no mundo pós-histórico o movimento de configuração das coisas mudou: parte-se da forma, do projeto, da ideia abstrata em busca de sua materialização. Flusser parte da ideia de que no mundo da ciência moderna tudo é energia e, portanto: “[A] matéria, nessa visão de mundo, equipara-se a ilhas temporárias de aglomerações (curvaturas) em campos energéticos de possibilidades, que se entrecruzam” (FLUSSER, 2007, p.25). Logo, lhe parece um despropósito falar-se em “cultura imaterial”. A oposição entre matéria e forma (imaterial) só teria sentido como oposição entre modos de ver e pensar o mundo que implicam modos distintos de projetá-lo: o modo material parte do mundo concreto em direção às representações e o modo formal parte de

modelos (ideias) em direção ao mundo concreto. Porém, para Flusser existe aquilo que ele chama de não-coisas, que está para além desse modo formal de conceber o mundo, pois as não-coisas são informações impalpáveis e inapreensíveis (imagens eletrônicas da TV, dados armazenados no computador, hologramas, programas). Flusser incluiria a fotografia digital, se tal tecnologia já estivesse amplamente difundida quando escreveu seu artigo, em 1989. Suas palavras parecem premonitórias sobre a mudança de comportamento do ser humano em função da irrupção de seu interesse pelo consumo da informação e conseqüentemente pelo novo estrato de realidade que surge: de uma sociedade em imagem-objeto a uma imagem virtual, desde a fotografia até as imagens de síntese produzidas pela informática: segundo Dubois, esse esquema teleológico é extremamente redutor e ocorre novamente por uma confusão entre os campos da estética e da técnica. Flusser, por outro lado faz uma análise mais ampla: parte das noções de matéria e forma do hilemorfismo de Aristóteles, para negar um sentido corriqueiro do uso da expressão “cultura imaterial”.

[...] antigamente (desde Platão, ou mesmo antes dele) o que importava era configurar a matéria existente para torná-la visível, mas agora o que está em jogo é preencher com matéria uma torrente de formas que brotam a partir de uma perspectiva teórica e de nossos equipamentos técnicos, com a finalidade de "materializar" essas formas. Antigamente, o que estava em causa era a ordenação formal do mundo aparente da matéria, mas agora o que importa é tornar aparente um mundo altamente codificado em números, um mundo de formas que se multiplicam incontrolavelmente. Antes, o objetivo era formalizar o mundo existente; hoje o objetivo é realizar as formas projetadas para criar mundos alternativos. Isso é o que se entende por “cultura imaterial”, mas deveria na verdade se chamar "cultura materializadora." (FLUSSER, 2007, p.31).

Para Flusser, portanto, matéria e forma, materialidade e virtualidade fazem parte da realidade de qualquer objeto. Se antes partíamos da matéria para tentar lhe dar uma forma, no mundo pós-histórico o movimento de configuração das coisas mudou: parte-se da forma, do projeto, da ideia abstrata em busca de sua materialização. Flusser parte da ideia de que no mundo da ciência moderna tudo é energia e, portanto: “[A] matéria, nessa visão de mundo, equipara-se a ilhas temporárias de aglomerações (curvaturas) em campos energéticos de possibilidades, que se entrecruzam” (FLUSSER, 2007, p.25). Logo, lhe parece um despropósito falar-se em “cultura imaterial”. A oposição entre matéria e forma (imaterial) só teria sentido como oposição entre modos de ver e pensar o mundo que implicam modos distintos de projetá-lo: o modo material parte do mundo concreto em direção às representações e o modo formal parte de modelos (ideias) em direção ao mundo concreto. Porém, para Flusser existe aquilo que ele chama de não-coisas, que está para além desse modo formal de conceber o mundo, pois as não-coisas são informações impalpáveis e inapreensíveis (imagens eletrônicas da TV, dados

armazenados no computador, hologramas, programas). Flusser incluiria a fotografia digital, se tal tecnologia já estivesse amplamente difundida quando escreveu seu artigo, em 1989. Suas palavras parecem premonitórias sobre a mudança de comportamento do ser humano em função da irrupção de seu interesse pelo consumo da informação e conseqüentemente pelo novo estrato de realidade que surge. A ideia de um ser técnico – baseado no automatismo – que ameace a existência humana parece um tanto ilógica, para Simondon, pois lhe parece imprescindível que objetos técnicos deveriam ser incorporados à cultura de modo que o ser humano não fosse considerado nem inferior, nem superior em relação a eles, mantendo, antes, uma relação de igualdade, de reciprocidade, de intercâmbios, como em uma relação social. Tal relação parece se adiantar bastante à *teoria ator-rede* de Bruno Latour (2017), o qual defende, de forma mais ampliada, a inclusão dos seres híbridos, ou dos não-humanos, como integrantes com direitos iguais aos dos seres humanos, nos planos de existência e sobrevivência do planeta.

4.4 Dispositivos, aparelhos e objetos técnicos

Inicialmente, o uso de câmeras artesanais *pinhole* revelaram outros tempos e outros mundos na fotografia: uma fotografia dentro de um fora da fotografia. Baseado na desconstrução dos discursos teleológicos sobre a tecnologia da imagem, fui simplificando cada vez mais as estruturas do dispositivo fotográfico, no sentido de aproximá-lo, em termos de funcionamento, ao caráter de uma ferramenta, de um elemento técnico artesanal cada vez mais abstrato. Assim, fui me infiltrando para dentro da *caixa preta* de Flusser, profanando o *dispositivo* de Agamben e entrando em sinergia com as estruturas internas do *objeto técnico* de Simondon. Em meus primeiros trabalhos o agenciamento desses conceitos, por vias até distantes de uma vivência acadêmica, provocaram em mim o interesse pela fabricação de minhas próprias câmeras. E essa experiência de construir a própria câmera me levou a uma outra forma de pensar a própria fotografia. Minhas primeiras profanações, combinando diferentes tecnologias, *low-tech* e *high-tech*, para inventar outras paisagens, outros mundos, transformaram o próprio dispositivo fotográfico em objeto da poética: uma poética do dispositivo.

Dispositivo é um conceito amplamente discutido por vários autores com a chegada da modernidade. Walter Benjamin, em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” e “Pequena história da fotografia”, apesar de não se referir diretamente ao termo dispositivo, faz uma extensa discussão sobre o advento da fotografia como a chegada de uma técnica que provocaria profundas mudanças não apenas nos modos de percepção em nossa sociedade, como

implicaria em transformações radicais na própria natureza da arte. Para Michel Foucault, o dispositivo seria “um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados” (FOUCAULT apud AGAMBEN, 2009, p.28), o que aproxima a abordagem de Benjamin ao seu conceito de dispositivo. Em *Técnicas do observador – Visão e modernidade no século XIX*, Jonathan Crary, seguindo o pensamento de Foucault sobre o conceito de dispositivo, analisa os processos históricos que constituíram os modos modernos de conceber a visão no século XIX e resalta a importância dos dispositivos óticos como lugares de saber e poder que operam diretamente sobre o corpo do indivíduo e na constituição de sua subjetividade. Para Crary “a visão e seus efeitos são inseparáveis de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação” (CRARY, 2012, p.15). Diferentemente de Benjamin, Crary vê uma mudança de paradigma nos modos de percepção no século XIX a partir do problema do observador: os dispositivos óticos seriam o ponto de interseção onde os discursos filosóficos, científicos e estéticos se imbricam as técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças socioeconômicas.

Em seu ensaio *O que é um dispositivo*, o filósofo italiano Giorgio Agamben traça uma genealogia do termo “dispositivo”. Considerando-o primeiramente na obra de Foucault para depois pensá-lo num contexto histórico mais amplo. Segundo Agamben, o dispositivo, termo técnico decisivo no pensamento de Foucault, poderia ser brevemente resumido em três pontos: primeiramente, como a rede que se estabelece entre os elementos linguísticos e não-linguísticos de um conjunto heterogêneo que implica discursos, instituições, prédios, leis, medidas políticas e pensamentos filosóficos; em segundo lugar, como aquilo que se inscreve sempre em uma relação de poder, tendo uma função estratégica concreta; e finalmente, o dispositivo seria resultante do cruzamento entre relações de poder e relações saber. Mas em qual contexto histórico o termo moderno, *dispositivo*, teve sua origem? se pergunta Agamben. A resposta, ele vai buscar em uma genealogia teológica da economia. Partindo do termo grego *oikonomia* (administração do *oikos*, da casa e da gestão: do *management*) que teria alcançado uma função decisiva na teologia dos primeiros séculos de história da igreja cristã. *Oikonomia* teria sido o termo usado para introduzir a ideia de Trindade na fé cristã: Deus confiaria a Cristo a economia, a administração e o governo da história dos homens. Como consequência, uma cesura haveria sido provocada em Deus: separando-o em ser e ação ou ontologia e práxis. Depois se chegou a uma tradução fundamental do termo grego, *oikonomia*, para o latim: *dispositio*: de onde deriva o termo “dispositivo” como o temos hoje:

Os “dispositivos” de que fala Foucault estão de algum modo conectados com esta herança teológica, podem ser de alguma maneira reconduzidos à fratura que divide e, ao mesmo tempo, articula em Deus ser e práxis, a natureza ou essência e a operação por meio da qual ele administra e governa o mundo das criaturas. O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso, os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o sujeito. (AGAMBEN. 2009, p.38)

Após demonstrar a conexão filológica entre dispositivo e *oikonomia*, Agamben propõe situar os dispositivos em outro contexto: propõe uma divisão maciça do existente em dois grandes grupos: os seres vivos (as substâncias) e os dispositivos em que os seres vivos seriam capturados. De um lado a ontologia das criaturas, e, de outro, a *oikonomia* dos dispositivos que procuram governar as criaturas guiando-as para o bem. Para Agamben, o dispositivo seria:

[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poderé num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares, e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata –provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN. 2009, p40/41)

Agamben, portanto, não apenas amplia a noção de dispositivo formulada por Foucault como descreve a dinâmica dos processos de subjetivação e dessubjetivação provocadas pelos dispositivos: entre as classes dos seres vivos e dos dispositivos, haveria como terceiro, os sujeitos que resultam da relação e do corpo a corpo entre as duas primeiras. Para Agamben, o sujeito se constitui pelo acoplamento entre ser vivo e dispositivo: um mesmo indivíduo (mesma substância) pode ser lugar de vários processos de subjetivação; um mesmo indivíduo pode acumular vários sujeitos. Quanto mais surgem dispositivos, mais se proliferam processos de subjetivação que levam ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou a construção da identidade pessoal. Estaríamos vivendo hoje uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos por conta da fase extrema do desenvolvimento capitalista. Entretanto, se os dispositivos têm sua raiz no próprio processo de “hominização” que transformou *homo sapiens* em humanos, para o ser vivo o processo de subjetivação que resulta de seu acoplamento a um dispositivo seria comparável à cisão que o separa de si mesmo e de sua relação imediata com o ambiente. Uma cisão comparável à cisão que a *oikonomia* introduziu em Deus (Deus/ser, Deus/ação). A potência dos dispositivos se constituiria pela captura e subjetivação do desejo humano de felicidade que está em sua raiz. Entretanto, Agamben chama atenção para a diferença existente entre os dispositivos modernos – que

generalizam e levam ao extremo os processos separativos da religião – e os dispositivos tradicionais baseados no paradigma da *oikonomia* cristã. Os dispositivos contemporâneos se definiriam não mais por agir pela produção de um sujeito, mas, sim, por se constituírem como um processo de dessubjetivação. “Todo dispositivo de poder sempre é duplo: por um lado, isso resulta de um comportamento individual de subjetivação e, por outro, da sua captura numa esfera separada” (AGAMBEN, 2007, p.79): aquele que se deixa capturar no dispositivo, independente do desejo que o impulsionou, não adquire uma nova subjetividade, mas apenas um modo de ser controlado. Nesse sentido, Agamben resgata um termo da esfera do direito e da religião para utilizá-lo na contemporaneidade: a profanação. É a restituição ao uso e propriedade dos homens de algo que era sagrado ou pertencente aos deuses: profanar seria o contradispositivo que restituiria ao uso comum o que havia sido separado e dividido através do sacrifício; implica em desativar os dispositivos de poder e restituir o que eles haviam confiscado. Portanto, “profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (AGAMBEN, 2007, p.75). Assim a profanação dos dispositivos em nosso mundo contemporâneo se torna urgente, segundo Agamben, para poder se levar luz ao ingovernável que se situa no início e é, ao mesmo tempo, o ponto de fuga de toda política. Portanto, profanar o improfanável será uma das tarefas mais importantes da geração que vem.

Nesse sentido, o conceito de “dispositivo”, de Agamben, se cruza, portanto com o conceito de “aparelho”, de Vilém Flusser. E onde Agamben chama atenção para a necessidade de profanar os dispositivos contemporâneos, Flusser nos fala sobre a importância da subversão dos aparelhos: dentre eles, o dispositivo/aparelho fotográfico, que proliferou massivamente – principalmente depois de ser incorporado a outros dispositivos como o celular, o tablete, o computador e as redes sociais – e que provoca um processo de dessubjetivação em que o sujeito não se torna sujeito-fotógrafo e sim sujeito controlado pelo dispositivo fotográfico e seus padrões de operações e comportamentos que o envolvem. Antes de discutir melhor a relação entre o conceito de dispositivo de Agamben e de aparelho de Flusser, é importante entender as bases e alguns fundamentos do pensamento Flusseriano.

Apesar do termo “aparelho”, de Flusser, surgir em um livro que aparentemente discute a fotografia – na verdade, em *Filosofia da Caixa Preta*, a fotografia é apenas um pretexto para discutir questões ou conceitos que lhes são mais caros, como *imagem técnica e pós-história*. Em sua filosofia, Flusser faz uma genealogia da linguagem e da imagem – duas dimensões de

transformação da realidade que tem como função o armazenamento de informação, segundo Rachel Costa (2007):

Se as imagens são conceituais e pretendem explicar algo da nossa realidade, se pretendem servir como parâmetro para que possamos entendê-la, elas se assemelham à língua, pois essa também é uma dimensão conceitual utilizada para explicar fenômenos da realidade. A imagem e a linguagem são dois códigos que estão intimamente ligados. (COSTA, 2007, p.11)

Imagem e linguagem: dois códigos profundamente ligados à escalada de abstração – à capacidade do ser humano no entendimento e resolução de seus problemas em relação à realidade. Para Flusser, a influência da estrutura de mediação sobre a mensagem provoca mutações em nossas vivências, conhecimentos e valores em relação ao mundo. Em outras palavras: a escalada da abstração em relação à imagem e à linguagem implica mudanças radicais na cultura. Segundo Flusser, tal escalada ocorre na passagem entre em quatro modelos epistemológicos de ver o mundo que não acontecem necessariamente um após o outro e se pode resumir na passagem: tridimensionalidade, bidimensionalidade, unidimensionalidade, zerodimensionalidade. Todo o processo de abstração se configura como um ato de se posicionar um passo atrás de modo a ter um afastamento do mundo concreto para poder capturá-lo de maneira mais eficaz. A manipulação seria o gesto primordial do homem que, a partir da abstração da dimensão do tempo, transformaria o mundo em circunstância e a si mesmo em homem propriamente dito: em ser-capaz-de-abstrair, ao se diferenciar dos outros animais. O segundo gesto de abstração se daria por um ato coordenado entre os olhos e as mãos (entre teoria e práxis): a visão abstrairia a profundidade e as circunstâncias se transformariam em cenas fixadas ao plano (duas dimensões) pelas mãos. Deste ato coordenado – olhar para em seguida manipular – nasceriamas primeiras imagens e os homens transformariam a si mesmos em *homo sapiens*. Ao substituir as circunstâncias por representação, as imagens funcionariam como mapas para orientar os homens no mundo e os homens passariam a agir em função das imagens. O terceiro gesto de abstração se constituiria pela conceituação: ao abstrair uma das dimensões da imagem, o homem transforma as cenas em processos e transforma a si mesmo em homem histórico; passa a conceber o imaginado das cenas, através de conceitos organizados na linearidade unidimensional de textos e da lógica matemática do pensamento científico. Logo, “o pensamento científico concebe conforme a estrutura dos seus textos assim como o pensamento pré-histórico imaginava conforme a estrutura das suas imagens” (FLUSSER, 2008, p.17). O quarto gesto de abstração se dá pelo cálculo e pela computação: a linearidade dos conceitos científicos do mundo histórico se fragmenta em partículas, bits e

quantas que viriam a constituir o universo do zero-dimensional. Portanto, para Flusser, a realidade se torna programável e nos tornamos testemunhas, colaboradores e vítimas de uma revolução cultural. Ao suceder a sociedade histórica e industrial, baseada na linearidade dos textos e conceitos, avançamos rumo a uma nova situação: a sociedade pós-histórica, marcada pelo colapso dos textos e pela hegemonia das imagens técnicas que surgem ainda no contexto da sociedade industrial, mas já apontam para o funcionamento da sociedade informacional pós-histórica. Flusser chama a atenção para a importância de não confundirmos a realidade das imagens tradicionais que estariam ligadas ontologicamente à pré-histórica e a realidade da imagem técnica que surge com a sociedade pós-histórica:

[A]s novas imagens não ocupam o mesmo nível ontológico das imagens tradicionais, porque são fenômenos sem paralelo no passado. As imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volumes, enquanto as imagens técnicas são superfícies construídas com pontos. De maneira que, ao recorrermos a tais imagens, não estamos retornando da unidimensionalidade para a bidimensionalidade, mas nos precipitando da unidimensionalidade para o abismo da zero-dimensionalidade. Não se trata de volta do processo para a cena, mas sim de queda do processo rumo ao vácuo dos quanta. (FLUSSER, 2008, p.15)

A objetividade das imagens técnicas, segundo Flusser, é apenas aparente e ilusória. Sob sua superfície se encobre toda uma estrutura complexa de códigos e símbolos que apontam para um mundo de significados em um universo conceitual. Sob sua superfície se escondem os cálculos e toda uma programação que se processa no interior dos aparelhos:

Aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua “memória”, em seu programa. Caixas pretas que brincam de pensar. (FLUSSER, 2002, p.28)

O primeiro e mais simples aparelho que surge em consequência da revolução industrial e como resultado de teorias científicas é o aparelho fotográfico que, então, serviria de modelo não apenas à análise do modo de funcionamento de qualquer outro dispositivo tecnológico ou midiático, mas também para refletir criticamente sobre a condição da existência humana na sociedade pós-industrial ou pós-histórica. Neste sentido, Arlindo Machado (2007), concorda com Flusser, ao afirmar que:

Na verdade, a fotografia ocupa, entre as mídias de nosso tempo, um lugar bastante estratégico, porque é com base na sua definição semiótica e tecnológica que se constroem hoje as máquinas contemporâneas de produção simbólica audiovisual. É com a fotografia que se inicia, portanto, um novo paradigma na cultura do homem, baseado na automatização da produção, distribuição e consumo da informação (de qualquer informação, não só da visual), com consequências gigantescas para os processos de percepção individual e para os sistemas de organização social. Mas foi

com as imagens eletrônicas (difundidas pela televisão) e as imagens digitais (difundidas agora chamado *ciberespaço*) que essas mudanças se tornaram mais perceptíveis e suficientemente ostensivas para demandar respostas por parte do pensamento crítico-filosófico. (MACHADO, 2007, p.42/43)

Flusser ressalta que para se compreender o conceito de aparelho é necessário refletir sobre seu posicionamento ontológico como objeto produzido pelo homem e, portanto, constituído com o caráter de objeto cultural. Em sua pequena genealogia da noção de aparelho, Flusser, aproxima tal noção à definição de instrumento: “o aparelho fotográfico parece ser instrumento. Sua intenção é produzir fotografias” (FLUSSER, 2002, p.20). Mas se pelo princípio da intencionalidade há uma aproximação entre aparelho fotográfico e instrumento, tal aproximação não avança. Para Flusser, aparelhos e instrumentos não pertencem à mesma categoria. Os instrumentos, em sua produção, modificam as formas da natureza e, portanto, modificam o mundo; se trata de um produzir (coisas, artefatos e outros objetos culturais) que é, ao mesmo tempo, um informar. Em outras palavras, os instrumentos ajudam os homens a produzirem objetos como em um processo de moldagem: os objetos ou artefatos resultantes de tal produção carregam em si não apenas uma nova forma, mas toda a informação que caracteriza a operação de moldagem. Aparelhos, por outro lado, não produzem novos objetos concretos como resultados de alguma mudança aplicada ao mundo, mas produzem fluxos de informações e de dados. O aparelho fotográfico produziria, então, apenas informação: símbolos que podem ser manipulados e armazenados. Os aparelhos, portanto, se caracterizariam pela atividade de produzir, manipular e armazenar símbolos. “E tal atividade vai dominando, programando e controlando todo trabalho no sentido tradicional do termo” (FLUSSER, 2002, p.22/23). Portanto, parece que a única coisa que há em comum entre aparelhos e ferramentas é justamente aquilo que também os diferencia: a informação. Nos aparelhos, a informação tem valor funcional, único e central; enquanto nas ferramentas a informação é apenas consequência lateral da operação técnica. Flusser também diferencia os aparelhos das máquinas. Ao se referir sobre a evolução das ferramentas à condição de máquinas, ocorrida durante a revolução industrial, Flusser aponta para a inversão da relação entre homens e objeto técnico: na relação homem/ferramenta, as ferramentas cercam os homens, e estes ocupam o lugar central da relação; já na relação homem/máquina, quem ocupa o lugar central da relação é a máquina, e os homens perdem sua posição como protagonistas da relação. Nesse sentido aparelhos e máquinas também tem suas similaridades, mas se os aparelhos também se parecem com máquinas, certamente são máquinas de outro nível: máquinas informacionais que – ao mesmo tempo em que obedecem a um programa – programam os homens, os quais, consequentemente,

se comportam ao mesmo tempo como funcionários/jogadores:

E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador[...] Procura esgotar-lhe o programa[...] De maneira que o “funcionário” não se encontra cercado de instrumentos (como o artesão pré-industrial), nem está submetido à máquina (como o proletário industrial), mas encontra-se no interior do aparelho. Trata-se de função nova, na qual o homem não é constante nem variável, mas está indelevelmente amalgamado ao aparelho. Em toda função dos aparelhos, funcionário e aparelho se confundem. (FLUSSER, 2002, p.24).

Toda formulação da noção de aparelho que Flusser faz em *Filosofia da caixa preta*, escrito em 1983, já prefigurava a estrutura de dispositivos tecnológicos informacionais: os aparelhos são como caixas pretas, para manipulá-las e conseguir fazê-las funcionar (permutar símbolos programáveis) não é necessário conhecer muita coisa de sua estrutura interna, basta saber lidar com sua interface de input/output; os aparelhos também seriam constituídos por duas estruturas: o hardware (sua estrutura física) e o software (sua estrutura virtual ou programável). Segundo Flusser, haveria dois tipos de funcionários/jogadores: os usuários e os programadores. Flusser também apontava para o domínio dos dispositivos tecnológicos informacionais, sua crescente presença na realidade e suas implicações como revolução radical na estrutura da cultura ocidental transformando o mundo histórico no mundo altamente codificado da pós-história:

Tudo indica que a sociedade pós-industrial será dominada pelos programas de funcionamento, nos quais os funcionários funcionarão como engrenagens de mais em mais invisíveis no interior das caixas pretas. Que será *tecnocracia*. Os funcionários não são comparáveis aos camponeses e donos de fábricas das sociedades precedentes, mas aos servos e operários. A aparente classe dominante será a dos programadores, embora análise mais atenta revele que eles também não passam de funcionários especializados. A verdadeira classe dominante será dos aparelhos. Será sociedade desumana (FLUSSER, 2019, p.40).

Para Flusser, portanto, os aparelhos fazem parte de uma rede de estruturas tecnológicas construída pela capacidade humana de abstração, de linguagem e de comunicação. Rede na qual parece que permanecemos enredados, como se tivéssemos criado uma armadilha contra nós mesmos. Fascinados pelo espetáculo e pelo divertimento programados pela imensa rede de aparelhos e suas imagens técnicas, a humanidade estaria seguindo cegamente em direção ao abismo da tecnocracia, do totalitarismo programado: onde a liberdade existe como liberdade de escolha entre possibilidades prescritas e a felicidade é vivida na superficialidade do mundo como espetáculo.

Entre as noções de dispositivo (Agamben) e aparelho (Flusser) parece haver muitas coincidências e aproximações importantes na construção dos dois conceitos. Entretanto cada um parte de uma metodologia diferente: Agamben parte de uma genealogia etimológica do

termo dispositivo para ajudá-lo a pensar, principalmente, o problema dos dispositivos tecnológicos na atualidade; Flusser começa sua análise referindo-se muito rapidamente a etimologia do termo aparelho, mas vai ressaltar a importância de uma análise ontológica do conceito de aparelho como objeto produzido no contexto da cultura, como se pode ver anteriormente. Para Flusser, a noção de aparelho é um dos conceitos fundamentais na construção de sua análise a escalada da abstração na linguagem e comunicação humanas que culmina com a mais recente a revolução cultural ocorrida na passagem da sociedade industrial (história) para a sociedade pós-industrial (pós-histórica).

Enquanto, para Agamben, a proliferação e a saturação da presença dos dispositivos na atual fase do capitalismo, provocam mais processos de dessubjetivações do que subjetivações, tornando os sujeitos alienados e seus corpos ainda mais dóceis frente ao poder cada vez mais controlador do Estado. Por outro lado, para Flusser, o que provoca a captura e alienação dos usuários ou agentes humanos (funcionários) frente à sociedade seria o caráter programático do próprio aparelho na produção das imagens técnicas e trocas simbólicas. Para Flusser já não faz tanto sentido pensar no Estado como responsável pela opressão, pois na tecnocracia do mundo codificado, da pós-história, o controle crescente de sujeitos e cidadãos (funcionários) por um comportamento programado por aparelhos de diversos níveis em uma sociedade informacional, a política (como espaço de diálogo público) deixa de existir, por deixar de ter importância. Se Agamben chama atenção para a urgência em profanar os dispositivos improfanáveis para tentarmos escapar do “incessante girar em vão da máquina” que nos conduz a uma inevitável catástrofe, Flusser também não se mostra nem um pouco otimista em relação ao futuro, apesar de apontar para possíveis saídas:

Os aparelhos ainda não fecharam todas as saídas. Ainda estão mal instalados. Em toda parte, ainda restam vestígios de “contatos vivos e quentes” entre os homens. Ainda não fomos totalmente dispersados. De maneira que é rumo a tais situações pré-aparelhísticas que devemos recuar, se quisermos assumir atitude crítica perante os novos gadgets. Não, por certo, para salvar tais situações arcaicas e condenadas. Mas para de lá lançarmo-nos contra os gadgets e invertê-los em direção da nossa liberdade. (FLUSSER, 2008, p.90)

Para Flusser a cultura se constrói pela ação do homem sobre a natureza como forma de emancipação. O homem cria e inventa objetos a partir da transformação da natureza como operação resolutiva de problemas em sua interação com o mundo. Entretanto, a cada objeto criado, esse objeto se torna também parte de um novo mundo a ser problematizado. O objeto criado, além de solução de problemas anteriores, se torna parte dos problemas futuros e precisará ser considerado:

Essa dialética pode ser resumida assim: eu topo com obstáculos em meu caminho (topo com o mundo objetivo, objetual, problemático), venço alguns desses obstáculos (transformo-os em objetos de uso, em cultura), com o objetivo de continuar seguindo, e esses objetos vencidos mostram-se, eles mesmos, como obstáculos. Quanto mais longe vou, mais sou impedido pelos objetos de uso (mais na forma de carros e de instrumentos administrativos do que na forma de granizo e tigre). E na verdade sou duplamente obstruído por eles: primeiro, porque necessito deles para prosseguir, e, segundo, porque estão sempre no meio do meu caminho. Em outras palavras: quanto mais prossigo, mas a cultura se torna objetiva, objetual e problemática. (FLUSSER, 2007, p.194)

Neste sentido, o processo descrito por Flusser se parece com um processo de individuação de um ser vivente (cultura viva?), no qual, a cada individuação, o problema resolvido se torna parte do problema maior: o novo ser individuado que sempre se constitui como indivíduo e meio, precisará sempre resolver seus problemas com o meio que carrega como parte de si. Para Flusser, vai ser justamente esse problema do crescimento exponencial de objetos que saturam a cultura, tornando-a um campo super problemático, que se transformarão em um problema sempre mais complexo e aparentemente insolucionável. A cultura, portanto, faria parte da estrutura de aparelhos de controle e programação dos seres humanos que progride inexoravelmente em direção ao esgotamento de todas as virtualidades, ou seja: ao fim. Não restaria, então, a nós senão o engajamento à liberdade: engajamento radical à sobrevivência e, portanto, às estratégias de retardar o progresso como sabotadores a jogar areia nas rodas dos aparelhos na tentativa de obstar o fim de jogo?

Podemos entrever algumas convergências mínimas, mas muito significativas, entre a filosofia de Flusser e Simondon, cito a principal: Flusser enxerga nos aparelhos (como característica diferencial em relação aos outros objetos técnicos) o fato de possuírem como função principal o gerenciamento de informação – o poder de modular sua produção, fluxo e armazenamento. Ora, a reformulação das noções de forma e informação constitui um dos grandes achados de Simondon de sua teoria sobre a individuação. Para Simondon a individuação é um processo de modificação estrutural em um sistema que acontece como operação de transdutiva:

A operação transdutiva seria a propagação de uma estrutura ganhando um campo de próximo em próximo a partir de um germe estrutural, como uma solução supersaturada cristaliza a partir de um germe cristalino; isso supõe que o campo esteja em equilíbrio metaestável, quer dizer, abrigue uma energia potencial que só pode ser liberada pelo surgimento de uma nova estrutura, que é como uma resolução do problema; conseqüentemente a informação não é reversível: ela é a direção organizadora emanando a curta distância do germe estrutural e ganhando o campo: o germe é o emissor, o campo é o receptor, e o limite entre emissor e receptor se desloca de maneira contínua quando a operação de tomada de forma se produz ao progredir; poder-se-ia dizer que o limite entre o germe estrutural e o campo estruturável,

metaestável, é um modulador; é a energia de metaestabilidade do campo, logo, da matéria, que permite a estrutura, logo, à forma, avançar: os potenciais residem na matéria, e o limite entre forma e matéria é um relé amplificador. (SIMONDON, 2020a, p.575)

Os aparelhos de Flusser, para Simondon, portanto, são dispositivos, ou objetos técnicos, que possuem estruturas essencialmente transdutivas. Para Flusser, além do problema de os aparelhos transformarem seus usuários em funcionários capturados pelo desejo de jogar com suas virtualidades, programados por uma “liberdade de escolha” ilusória, ainda haveria o problema relativo à superproliferação dos aparelhos como superproliferação do seu retorno à natureza em forma de lixo. Para Simondon a transdução é a individuação em progresso, portanto também integra os processos de concretização dos objetos técnicos e faz parte das operações técnicas. A transdução também é o modo operativo da invenção humana e, portanto, determina o modo como nos relacionamos com as máquinas, dispositivos e aparelhos tecnológicos: relação que supõe a proliferação de elementos, objetos, sistemas e redes técnicas. Simondon entende que técnica e cultura não são disjuntas e que tal oposição, construída por um “humanismo fácil”, é falsa e infundada: portanto a alienação de que os objetos são acusados de causar se daria mais pelo desconhecimento da realidade humana presente em tais objetos. Para Simondon, o desequilíbrio provocado entre cultura e técnica pelo não reconhecimento do caráter fundamentalmente humano presente nos objetos tecnológicos, é o que iria estimular o sentimento de idolatria. Por identificação à idolatria da máquina e ao desejo de poder que vê na máquina um meio de supremacia é que surgiria a tecnocracia.

Portanto, se Agamben nos fala sobre a urgência de profanar os dispositivos e Flusser nos chama a subverter e sabotar os aparelhos: o que nos diz Simondon? Parece que Simondon aposta no próprio sistema, mas o sistema aqui seria no sentido de ser um sistema que é ao mesmo tempo: sistema em individuação, sistema individante e sistema individuado. Sistema que carrega seus potenciais resolutivos (seja para o bem ou para o mal). Assim, poderíamos lembrar de novo as estratégias do *Assíncrono* em Foster: talvez nem precisemos jogar areia nas rodas dos aparelhos, ou profanar os dispositivos, pois o próprio sistema inventa uma contínua sabotagem contra si mesmo. O jogo nem acaba nem precisa acabar, ele só precisa mudar de regras, jogadores e tabuleiros pois a obsolescência está na base de todo e qualquer projeto histórico, político ou cultural. Ficam, porém, os resíduos, os detritos, representados tanto em objetos e dispositivos materiais (máquinas, instrumentos, artefatos...) quanto em saberes e tecnologias que "perdem" a sua razão de ser, e que esperam sempre uma segunda chance para renascer... como novas individuações.

4.5 Individuações tecnológicas na arte

Ao final do século XIX, as primeiras pinturas impressionistas causaram um choque ao público por suas significativas mudanças nos modos da representação visual. Segundo Jonathan Crary, tais mudanças – diferentemente do que diziam as narrativas históricas hegemônicas sobre o assunto – se revelaram muito mais como sintomas tardios de uma profunda ruptura epistemológica nos modos de visão do sujeito observador. Uma ruptura que já estaria em curso há pelo menos 50 anos antes de Monet pintar o famoso quadro, *"Impressão: nascer do sol"* (1872), que deu origem ao nome do movimento como Impressionismo. Crary utiliza o método genealógico de Foucault para fazer uma investigação voltada às emergências das configurações singulares do sujeito observador envolvido em sua própria trama histórica; e, concomitantemente, fundamenta sua análise em alguns dispositivos ópticos como lugares de convergências do saber e das relações de poder que atuam diretamente sobre os indivíduos e criam certos agenciamentos. Sua metodologia, ao mesmo tempo em que lançou luz sobre as rupturas que ocorreram na natureza da visualidade do século XIX, contestou sobretudo duas das principais narrativas históricas hegemônicas – consideradas simultaneamente contraditórias e complementares – que tentavam explicar as mudanças nos modos de representação visual ligadas ao modernismo:

Essa narrativa sobre o fim do espaço em perspectiva, dos códigos miméticos e do referencial coexiste, em geral acriticamente, com outra periodização da história da cultura visual europeia, muito diferente, mas que também precisa ser abandonada. Esse segundo modelo refere-se à invenção e à disseminação da fotografia e de outras formas correlatas de “realismo” no século XIX. De maneira avassaladora, tais desenvolvimentos têm sido apresentados como parte do desdobramento contínuo de um modo de visão de base renascentista; consideram-se a fotografia e finalmente o cinema apenas como exemplos mais recentes de um desdobramento contínuo do espaço e da percepção em perspectiva. Permanece, assim, um modelo confuso da visão no século XIX, que se bifurca em dois níveis: em um deles, um número relativamente pequeno de artistas mais avançados criou um tipo de visão e de significação radicalmente novo, enquanto no nível mais cotidiano a visão permaneceu inserida nas mesmas limitações “realistas” gerais que a haviam organizado desde o século XV. O espaço clássico parece ser revogado por um lado, mas persiste por outro. Tal divisão conceitual induz à noção errônea de que uma corrente chamada realista dominou as práticas de representação populares, enquanto experimentações e inovações ocorriam em uma arena distinta (ainda que permeável) da criação artística modernista. (Crary, 2012, pg. 13-14)

Para Crary, se uma dessas narrativas, de certo modo, até celebrava uma ruptura em relação ao modo de representação clássica, o fazia de uma forma ainda muito limitada e confusa: primeiro, porque formulava tal ruptura como um acontecimento cujos efeitos viriam de fora dos modos de ver predominantes; segundo, porque tal ruptura também estaria à margem de uma vasta organização hegemônica do visual; e, finalmente, porque essa ideia de ruptura visual

modernista dependeria da “existência de um sujeito que mantém um ponto de vista distanciado, a partir do qual o modernismo pode ser isolado – como estilo, resistência cultural ou prática ideológica – contra o pano de fundo de uma visão normativa, de tal forma que “o modernismo se apresenta como o advento do novo para um observador que permanece o mesmo e cujo estatuto histórico não é questionado”. (Crary, 2012, pg.14)

Portanto, se o modelo renascentista (ou clássico) de conceber a visão, baseado em uma certa objetividade cartesiana, sofre uma profunda ruptura e cede lugar ao modelo emergente da visão moderna, o qual se fundamenta na subjetividade, é muito mais porque essa ruptura tem raízes em uma intensa reorganização do conhecimento e de práticas sociais que surgiram a partir de uma radical transformação do estatuto do observador. Nesse contexto, talvez seja também sintomático, que ao pensar sobre uma possível dimensão espiritual da obra de arte e suas ressonâncias com o espectador, Kandinsky abra a introdução de seu livro *Do Espiritual na Arte* com a seguinte afirmação: “Toda obra de arte é filha do seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos. Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e que jamais se verá renascer”. (Kandinsky, 1996, pg. 27). Enquanto, para Kandinsky, a obra de arte está relacionada diretamente ao contexto histórico de sua própria época, Crary entende essa relação de forma bem mais complexa e tenta desemaranhá-la jogando luz sobre as intrincadas configurações das relações entre o sujeito que observa e os modos de produção e representação da visão.

Se Crary centraliza sua análise no sujeito observador, não por acaso seu ponto de partida são os dispositivos ópticos, pois são justamente nestes que se manifestam de forma paradigmática as relações de saber e poder que estão na base de uma sociedade: para Crary, portanto, a câmera obscura seria o dispositivo paradigmático do estatuto do sujeito observador dos séculos XVII e XVIII, por representar metaforicamente princípios filosóficos cartesianos, nos quais a observação da realidade se fundamenta na objetividade e em busca de uma verdade ou certeza; enquanto o estereoscópio constituiria o paradigma da transformação que vai atuar sobre o estatuto do sujeito observador do século XIX, por representar um modelo de visão baseado na subjetividade de uma percepção administrável e quantificável, característica da modernidade.

Enquanto as reverberações provocadas pelos dispositivos ópticos, mencionados por Crary, transformaram completamente o campo das experiências visuais e seus modos de representação; de outro modo, a fotografia – imagem-artefato produzida por um objeto técnico que reunia o dispositivo óptico da câmera obscura com um sistema de reprodução fotoquímica da imagem –

que surgira na mesma década que o estereoscópio foi inventado, estava ligada a outros agenciamentos concernentes ao campo da visualidade moderna: pertencia à categoria dos artefatos caracterizados por sua imensa proliferação na condição de signos e objetos circulantes.

A fotografia é um elemento de um novo e homogêneo terreno de consumo e circulação, no qual se aloja o observador. Para entender o “efeito fotografia” no século XIX, é preciso vê-lo como componente crucial de uma nova economia cultural de valor e troca, não como parte de uma história contínua da representação visual. (CRARY, 2012, pg. 22)

Se, atualmente, a troca, o intercâmbio e o compartilhamento das imagens se intensificaram a tal ponto de se tornarem evidentemente características fundamentais e funcionais das imagens – para além das características que as imagens já possuíam como memória e representação –, principalmente após a chegada das tecnologias digitais e o desenvolvimento das redes sociais, tais características, entretanto, já eram consideradas por Tagg como fundamentais à imagem fotográfica pouco depois de seu advento, sobretudo em sua análise a partir do gênero do retrato, no qual a fotografia é considerada tanto como um signo a ser utilizado para descrição ou inscrição de indivíduos em uma identidade social, quanto em seu caráter concomitante de mercadoria, ornamento e forma simbólica de propriedade ou posição social. Em *El peso de la representación*, Tagg apresenta um recorte da história da fotografia na qual a emergência e evolução do retrato fotográfico não apenas corresponde a ascensão social de uma classe média, mas também coincide, respectivamente, a uma forte demanda de desejos dessas classes por um maior reconhecimento social, político e econômico; isso tudo exigia um crescente desenvolvimento de processos de produção mecanizados por uma indústria emergente.

Tirar um retrato era um dos atos simbólicos pelos quais indivíduos de classes sociais ascendentes tornavam sua ascensão visível para si próprios e para os outros, e assim se classificavam entre aqueles que gozavam de uma posição social. Com o rápido crescimento do mercado de retratos, novas formas e técnicas também foram desenvolvidas para abastecê-lo, de modo que a produção artesanal de retratos se transformou na medida em que os meios cada vez mais mecanizados de criação de imagens eliminaram a necessidade de uma educação ou treinamento especial. (TAGG, 2005, pg.55)

Vemos, portanto, certa convergência de metodologia entre as análises que Tagg e Crary fazem em relação à fotografia e à visão moderna: enquanto Tagg aponta para uma história da fotografia que se confunde com a história de uma indústria emergente em função das demandas de uma classe média em ascensão dentro da modernidade; Crary afirma que a modernidade seria inseparável de uma reconfiguração do sujeito observador e, ao mesmo tempo, de uma proliferação de signos e objetos circulantes – da qual a fotografia seria parte integrante –, e cujos efeitos coincidiriam com a visualidade moderna.

Crary (2012, p.11) afirma, em *Técnicas do Observador*, que “cada vez mais as tecnologias emergentes de produção de imagem tornam-se os modelos dominantes de visualização”. Talvez seja importante acrescentar que, de fato, desde o final do século XIX e por todo século XX, não apenas as tecnologias de produção de imagens, mas as tecnologias, de um modo geral, começaram a ser utilizadas como materiais na produção das obras de arte. A história da arte moderna é marcada não apenas pelo uso de novos materiais e novas tecnologias, mas por seu respectivo efeito: a crescente desmaterialização das obras de arte. As primeiras mudanças nos modos de representação ainda ocorreram de forma limitada a certa reestruturação interna dos gêneros da pintura e da escultura: se referiam ao fim do espaço em perspectiva e dos códigos miméticos que se dá com o impressionismo e pós-impressionismo; tais mudanças se tornariam mais radicais e manifestas nos movimentos das vanguardas como o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo e o futurismo, além de serem intensificadas pela influência da fotografia que cada vez mais foi ganhando autonomia e, ao mesmo tempo, criando ressonâncias entre os vários territórios da arte, ao provocar um efeito expansão e hibridização desses campos; mas é somente com a chegada da arte cinética que há uma explosão no uso de novos materiais e tecnologias que até então eram estranhos ao processo de fatura das obras de arte, e seu uso se torna mais evidente:

Foram em grande número os materiais e os meios técnicos novos de que lançaram mão os artistas nas áreas do cinetismo, especialmente a lumínica, em relevos, caixas de projeção e no espaço ambiental, a exemplo do aço inox e, duralumínio, acrílico, vidro, espelho, espuma, borracha etc. A luz do néon, a luz negra, o raio ultravioleta, a luz polarizada, as múltiplas luzes irradiadas através de dispositivos disponíveis no mercado foram de uso altamente recorrente. Utilizaram-se magnetos e eletromagnetos. A energia elétrica tornou-se essencial para o desenvolvimento de grande parte da tendência. O som passou a compartilhar o espaço-tempo da imagem. Somaram-se os recursos naturais - a água, o fogo, o ar -, como em trabalhos de Tinguely, Bernard Aubertin, Agam, Kosice, Peine, Anceschi, Graham Steves, Medalla, Haacke, Yutaka Ohashi e Megert. (ZANINI, 2020, p.107)

É possível reconhecer na arte cinética, segundo Zanini, os primeiros elementos que seriam fundamentais para o desenvolvimento da arte eletrônica e a utilização dos novos recursos tecnológicos que estabeleceriam várias inovações em termos de situações espaço-temporais e ambientes expositivos: a arte cinética visava integrar ativamente o espectador às obras. É com o propósito de tentar deslocar a recepção passiva, baseada na contemplação, para uma participação cada vez mais ativa do espectador, que surgem as configurações do *environment*, da performance e do *happening*, buscando aproximar arte e vida – ao incutir em suas propostas a arte como experiência efêmera, em contraposição à estética de produção de objetos. O declínio

do objeto de arte passaria pela negação da própria representação formal, com o minimalismo, e depois viria culminar com os preceitos da arte conceitual.

A tecnologia do vídeo, que surge na década de 1960, além de instaurar uma nova forma de imagem-movimento, que inicialmente entra em ressonância com o cinema e a televisão, logo em seguida vai se tornar mais um fator de desmaterialização para todo o campo da arte, principalmente pelo caráter imaterial de sua imagem eletrônica.

Está nas origens da videoarte, como antes nos referimos, a conjunção entre uma imagem técnica inédita e diversas forças de redefinição da arte que deixavam em crise as vanguardas nos anos 1960 (Nas quais sobressai o gesto conceitualista). Com isso, a videoarte constituiu um importante aspecto do fenômeno da instauração não objetual da arte e da descompartimentação ou miscigenação das categorias artísticas que iria se instaurar na contemporaneidade. (ZANINI, 2020, pg. 208).

A eletrônica analógica trouxe muitos avanços tecnológicos à produção e difusão das imagens técnicas ao proporcionar o surgimento de novas máquinas de imagens como o vídeo e a televisão; entretanto, foi com o estabelecimento e hegemonia da eletrônica digital, durante a década de 1990, que viria acontecer uma mudança muito mais significativa nas bases das tecnologias de produção das imagens técnicas: a produção de imagens digitais que surgia como parte dos avanços das tecnologias de informação e comunicação. Enquanto o cinema e a fotografia – que vinham de uma base de tecnologia fotoquímica – tiveram uma transformação mais radical, o vídeo e a televisão – que já faziam parte de um sistema de tecnologia eletrônica, mas ainda analógica – apenas migraram para o sistema digital.

Em *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias* na arte, Zanini apresenta efetivamente uma análise bem detalhada de um período histórico que vai desde as vanguardas modernas até a contemporaneidade; e observa o quanto a tecnologia opera intensamente como um dos fatores decisivos não apenas para os processos de desmaterialização do objeto de arte, mas também para a hibridização das linguagens e técnicas de produção artística. Ademais, é importante acrescentar: além das invenções e processos de concretização dos dispositivos tecnológicos não excluïrem ou aniquilarem as técnicas ou tecnologias anteriores – que continuam subsistindo como integrantes de uma linhagem ancestral de onde advém uma nova tecnologia –, essas novas tecnologias emergentes estão sempre ligadas intimamente aos processos de transformação da sociedade, como aponta Simondon:

Em certa medida, todo o dispositivo técnico modifica a comunidade e institui uma função que torna possível o advento de outros dispositivos técnicos; ele se insere,

portanto, numa continuidade que não exclui a mudança, mas a estimula, porque as exigências estão à frente das realizações. (SIMONDON, 2020b, pg.523)

Logo, podemos tentar apreender a relação entre a emergência das novas tecnologias e os seus efeitos na sociedade – mais particularmente, ainda, entre os novos dispositivos de produção de imagens e o universo da arte – à luz do conceito de individuação psíquica e coletiva de Simondon; de modo que as tecnologias emergentes entrariam em ressonância, por vários processos transdutivos de significação, com os diversos níveis de relações coletivas dentro da sociedade e, principalmente, dentro de seu sistema de artes ou de seus modos de representação, provocando novas individuações, ao nível do transindividual, que modificariam novamente as relações dos indivíduos entre si mesmos e com o mundo.

Se os modos de ver o mundo – e de representá-lo através das artes como forma particular de atualizar os modelos de visualidade vigentes –, se relacionam de forma sinérgica com as tecnologias emergentes de sua época, é porque a técnica – e tudo que advém dela em forma das invenções de dispositivos ou de objetos técnicos – faz parte da própria natureza humana enquanto modo de resolver suas incompatibilidades com a realidade imediata do mundo. É o que Simondon chama de *tecnicidade*: aquilo que além de atestar o grau de concretização dos objetos técnicos, também é um modo de relação ou de resolução dos problemas que temos com o mundo; resolução que se dá através de um pensamento técnico presente na história da humanidade desde seus primórdios. Tal conceito pode ser mais bem compreendido na abordagem que Simondon realiza na terceira parte de seu livro *Do modo de existência dos objetos técnicos*, ao desenvolver uma verdadeira antropogênese que é também uma operação de individuação dos modos de vida e pensamento humanos. Para Simondon, o primeiro modo da existência humana, antes de qualquer desdobramento, se daria por uma reunião primitiva e indiscernível da subjetividade e da objetividade, se estruturando, de acordo com as noções de figura e fundo – emprestadas da teoria da *Gestalt* –, em um universo mágico e de reticulação do mundo em lugares e tempos privilegiados, formando uma rede de pontos-chave da realidade que se distinguem pelas trocas e influências entre humano e mundo, de maneira reversível, ao concentrar, ao mesmo tempo, “o poder da ação do homem e toda capacidade do mundo de influencia-lo” (SIMONDON, 2020b, p.248). É a partir da ruptura dessa estrutura inicial de reticulação de pontos-chave, constituídos por suas características inerentes de figura e fundo, que surgiriam como desdobramentos, em defasagem, dois novos modos de pensamento e resolução do mundo para o ser humano, segundo Simondon:

No pensamento mágico primitivo, a estrutura figural é inerente ao mundo, não desligada dele. Ela é a reticulação do universo em pontos-chave privilegiados, pelos quais passam as trocas entre o ser vivo e o ambiente. Ora, essa estrutura reticular sofre uma defasagem quando transita da unidade mágica original para as técnicas e a religião – figura e fundo separam-se e desprendem-se do universo a que aderiam. Os pontos-chave se objetivam, conservam apenas suas características funcionais de mediação e tornam-se instrumentais, móveis, capazes de eficácia em qualquer lugar e em qualquer momento: desprendidos do fundo do qual eram a chave, os pontos-chave tornam-se objetos técnicos, passíveis de ser transportados e abstraídos do meio. Ao mesmo tempo, perdem sua reticulação mútua e seu poder de influência à distância na realidade que os cerca; como objetos técnicos, tem apenas uma ação por contato, ponto a ponto, instante a instante. Esse rompimento da rede dos pontos-chave libera as características de fundo, que, por sua vez, desprendem-se de seu próprio fundo, estreitamente qualitativo e concreto, a fim de pairar sobre todo o universo, todo o espaço e toda a duração, sob a forma de poderes e forças desprendidas, acima do mundo. Enquanto os pontos-chave se objetivam na forma de ferramentas e instrumentos concretizados, os poderes de fundo se subjetivam e se personificam na forma do divino e do sagrado (deuses, heróis, sacerdotes). (SIMONDON, 2020b, p.252-253)

A tecnicidade, ou o modo de pensamento técnico, surgiria, então, a partir desse primeiro desdobramento, em par e defasado em relação ao modo de pensar religioso: resoluções das incompatibilidades do modo mágico primordial; defasagens resolutivas em que o modo de pensar técnico se desdobraria dos problemas figurais ou mais imediatos e o modo religioso sucederia as questões de fundo ou totalizantes. Tecnicidade e sacralidade, cada qual, se defasaria posteriormente em modos teóricos e práticos que comporiam outros modos subsequentes como a ética e a ciência. Tal processo não se daria simplesmente como desdobramentos sucessivos, mas, antes, estaria marcado por movimentos de convergências ou reunificações; portanto, uma fase anterior, continuaria a coexistir com defasagens posteriores: o modo mágico de pensar ou viver continuaria contemporâneo ao pensamento científico atual, analogamente à uma realidade pré-individual que mantém parte de seus potenciais presentes em um ser já individuado. É importante ressaltar que Simondon postula que tanto a religiosidade quanto a tecnicidade fazem parte da gênese dos modos humanos de pensar resoluções para as incompatibilidades e problemas de sua relação com o mundo. Sendo a tecnicidade o modo mais direto, por atuar sobre os elementos figurais, transformando-os em objetos, ferramentas ou instrumentos. Portanto, se a tecnicidade faz parte de nossa natureza humana, como um dos modos primordiais de interação e resolução dos problemas que enfrentamos junto ao mundo, é preciso pensá-la como parte constitutiva de nossos processos de individuação como sujeitos que integram um coletivo orgânico ou social. Logo, o pensamento filosófico de Simondon se mostra como chave valiosa para entendermos todo esse processo no qual a proliferação de técnicas e objetos técnicos que surgem com a industrialização, na modernidade, ou com as recentes tecnologias digitais e informacionais de nossa contemporaneidade cibernética, ao interagir amplamente nos

diversos estratos da realidade provocam reverberações e mudanças significativas inclusive nos modos de representação e/ou processos de produção artística.

Todo o processo de desmaterialização do objeto de arte e, por conseguinte, a hibridização das linguagens e técnicas de produção artística, que segundo Zanini estariam relacionados à uma emergência tecnológica – não apenas dos novos materiais lançados pela indústria, mas também pela invenção de dispositivos que inauguram novos campos de produção de imagens técnicas, principalmente com a fotografia, o cinema e o vídeo –, seriam um dos principais fatores responsáveis por uma transformação radical no campo das artes. Quando se afirma que a fotografia, o cinema e o vídeo instauram novos campos de produção de imagens – não apenas no universo das artes, mas em todas as esferas sociais ligadas a uma economia das imagens –, é preciso não esquecer que tais campos de fato surgiram a partir do germe da invenção de seus respectivos dispositivos ou objetos técnicos inaugurais. Portanto, Simondon pode nos ajudar a compreender esses adventos, como parte integrante de um processo bem maior e complexo, relativo à individuação coletiva dentro de uma realidade social que envolve a invenção de objetos técnicos e, conseqüentemente, seus respectivos processos de concretização, individualização e organização em redes técnicas, as quais representam o mais alto nível de concretização dos objetos técnicos, ao conectarem funcionalmente e de forma reticular o mundo humano ao mundo natural, verdadeira teia de mediações concretas entre estes dois mundos.

Através das redes técnicas, o mundo humano atinge um alto grau de ressonância interna. Os poderes, as forças, os potenciais que impelem à ação existem no mundo técnico reticular tal como puderam existir no universo mágico primitivo: a tecnicidade faz parte do mundo; não é apenas um conjunto de meios, porém um conjunto de condicionamentos da ação e da incitação a agir. A ferramenta ou instrumento não tem poder normativo por estarem permanentemente à disposição do indivíduo; as redes técnicas adquirem tanto mais poder normativo quanto maior é a ressonância interna da atividade humana através das realidades técnicas (SIMONDON, 2020b, p.324).

Agora, no início do século XXI, parece mais que evidente o poder normativo da reticulação tecnológica que nos envolve, em função de sua alta ressonância em relação a nossas atividades cotidianas, sendo mais que natural o uso das tecnologias complexas na base da produção poética de muitos artistas; isso nos ajuda a perceber que, no início do século XX, tal normatividade das redes tecnológicas emergentes já começava a provocar mudanças ao tecido sensível das artes, seja com o desenvolvimento da fotografia em um nível industrial, seja com a introdução do uso de materiais industriais na produção de obras de arte, como aconteceu mais fortemente com o movimento da arte cinética. Ora, o uso de novos materiais ou técnicas no campo das artes não ocorre por substituição, mas, sim, por ampliação. Novos

materiais e novas técnicas sempre ampliam as possibilidades dos processos de produção, criação e invenção dos artistas, inclusive pela combinação entre materiais e técnicas de diferentes níveis de tecnicidade. Assim, poderíamos pensar em uma individuação das artes ou de seus modos de produção de modo análogo ao que postulamos anteriormente sobre a fotografia. É importante lembrar que uma parte do campo fotográfico, inclusive, integra o campo das artes, se imbricando com várias outras formas de expressões e técnicas que o constitui. Nesse sentido, analogamente à imagem fotográfica, poderíamos pensar em uma individuação da arte ou dos objetos artísticos como um processo de individuação bem mais amplo: o que chamamos de arte, ou de obra de arte, portanto, se constitui por diversos processos de individuação de objetos-imagens que estão ligados às invenções de dispositivos e técnicas que se ampliam por seus próprios processos de individuação e, imediatamente associada a esses dispositivos e técnicas, a invenção do próprio objeto-imagem também tem seu processo de individuação dentro do ciclo genético das imagens. Na antropogênese do pensamento humano realizada por Simondon, o pensamento estético surge ao mesmo tempo que os modos de pensamento técnico ou religioso; como um ponto de equilíbrio que recorda e busca retomar a unidade perdida entre técnica e religião, no sentido de reconstituir uma rede análoga à rede de pontos-chaves que antes existia como vínculo vital entre o ser humano e o mundo, em um universo no qual ainda não havia sentido a distinção entre sujeito e objeto. Para Simondon (2020b, p.262), “a obra de arte refaz um universo reticular, pelo menos para a percepção, mas não reconstrói o universo mágico primitivo”, pois o universo estético é apenas uma parte de nossa realidade atual que advém de tantos desdobramentos anteriores. Portanto, se o pensamento estético está na base da produção artística e, em outras palavras, a arte pensa com *aisthesis*, por afectos e perceptos, “a obra de arte é um ser de sensação”, como afirmam Deleuze e Guattari (2010, p.194), esse pensamento também se constrói e se inventa por imagens; esse pensamento estético também tem como base o desejo de reunir novamente, em uma unidade mágica, seus caracteres de tecnicidade e sacralidade.

5. A FOTOGRAFIA COMO MODO DE INVENÇÃO

5.1 Fotografia: (re)invenção da memória

Talvez eu não tenha percebido desde o início que aquilo que marca toda trajetória de minha produção artística é uma poética que se confunde com um modo de invenção. Invenção de outros tempos na imagem. Invenção de outros dispositivos. Invenção de uma outra fotografia. Desde os primeiros trabalhos, das primeiras fotografias em preto e branco tomadas em pequenas cidades do interior do Pará, próximas a Belém, havia uma busca por (re)viver esse mundo marcado por uma simplicidade, com seu ritmo próprio e de uma lógica temporal muito singular, em sinergia com a natureza; fotografar era uma forma de (re)viver e, portanto, (re)inventar todo um universo de imagens que entravam em ressonância com as memórias da infância: um mundo extremamente marcado pelas improvisações, técnicas artesanais, e modos de resolução inventivos. É o que vemos na imagem (fig.01) do homem tentando carregar o cesto de pescadas amarelas: os grandes cestos feitos de talas de buriti; a forte vara de madeira usada para levantá-lo pelas alças e poder transportá-lo com a ajuda de outro homem; e até o velho pneu pendurado ao lado do barco que serve de proteção e amortecedor ao casco do barco na hora de atracar em algum porto; são bons exemplos do uso das técnicas artesanais ou simples formas inventivas de solucionar problemas.

Na série *Estações do Olhar*, 1991/1994, há uma sensação de *déjà vu* em relação a algumas lembranças de minha primeira infância. Há uma relação muito particular de as pessoas se relacionarem com o tempo que parece emergir sutilmente dessas imagens: um tempo como um modo de resistência à velocidade extrema da singularidade e determinismo tecnológico impostos pelo pensamento moderno.

O tempo parece demorar-se entre gestos e olhares, habitando tranquilamente os modos de vida local de maneira muito singular: a organização técnica das tarefas, do trabalho ou do lazer diário quase sempre estão subordinados a uma relação ética com as configurações locais da natureza, herdadas dos povos originários da Amazônia. Nas comunidades ribeirinhas, grande parte das atividades se orientam por um conhecimento profundo dos potenciais e forças da natureza, o movimento das marés, a presença ou não da luz do sol e as fases da lua. Há uma eficiência técnica e ética ligada às propensões de um ritmo natural das coisas locais a que Yuk Hui se refere como cosmotécnica:

cosmotécnica é a unificação do cosmos e da moral por meio das atividades técnicas, sejam elas da criação de produtos ou de obras de arte. Não há apenas

uma ou duas técnicas, mas muitas cosmotécnicas. Que tipo de moralidade, qual cosmos e a quem ele pertence e como unificar isso tudo variam de uma cultura para a outra de acordo com dinâmicas diferentes. (HUI, 2020, p.39).

Em *Estações do Olhar* (fig.02), há uma relação com o tempo que transborda das imagens como modo de existência e resistência ao pensamento determinista e estreito de uma tecnologia baseada na singularidade técnica globalizada que a tudo pretende engolir. Dar visibilidade a esses modos de existência também é uma forma de resistência á essa ideia de que existe apenas um único modelo tecnológico viável ou eficiente.



Figura 01 – Imagem da série *Estações do Olhar*, 1991/1994. Fotografia analógica com saída digital. Acervo do autor.



Figura 02 – Imagem da série Estações do Olhar, 1991/1994. Fotografia analógica com saída digital. Acervo do autor.

5.2 Da invenção como brincadeira à invenção como arte

Na Belém dos anos 1970/80, havia uma grande liberdade e despreocupação em relação as crianças: brincávamos soltos na rua, explorando quintais e terrenos baldios pela vizinhança, tomando banho na chuva, subindo em árvores. Fabricar e inventar os próprios brinquedos fazia parte das brincadeiras em uma época que ainda não existiam computadores, *tablets* e *smartphones*. Construíamos uma cidade inteira sobre o chão de barro do porão da velha casa, em Belém: tijolos empilhados viravam arranha-céus; raspando e escavando o chão de barro com um pedaço de madeira criávamos ruas, pontes e estacionamentos; caixas de fosforo se tornavam pequenos caminhões; pequenas bandejas de isopor eram recortadas com uma pequena faca de serra e então fabricávamos pequenos aviões; cercas e postes eram feitos de palitos de picolé ou de palitos de fósforo queimados. Não era preciso muito para que nossa imaginação inventasse outros mundos: os quintais e terrenos baldios se transformavam em grandes florestas onde éramos verdadeiros cientistas investigando plantas e insetos; uma tampa amassada da panela da cozinha de minha mãe era o volante de um possante carro imaginário; sobre o cabo da vassoura cavalgávamos feito o Zorro controlando seu cavalo com apenas uma das mãos enquanto empunhava na outra uma pequena espada feita de madeira; com um pedaço de cano de *PVC*, fazíamos perigosas zarabatanas para atirar canudos de papel nos poucos carros que passavam na rua; pequenos pedaços de madeira eram talhados para virarem revólveres nas brincadeiras em que imitávamos, inocentemente, os bandidos e mocinhos dos filmes de *bang-bang*, de faroeste; e as fotografias ou desenhos em cores vivíssimas das enciclopédias eram disputadas, literalmente à tapas, após cada virada de página, como num jogo de bafo, para possuir as imagens dos objetos inacessíveis à vida real – é meu!

Naquele tempo, as brincadeiras de crianças aconteciam no mundo concreto transformado pelo poder da imaginação, não dependiam tanto dos dispositivos tecnológicos que hoje nos envolvem: os *videogames*, a *internet*, o computador, o *tablet*, e, principalmente, o *smartphone* com seus aplicativos. Agora, estamos tão imersos em um mundo cheio de dispositivos tecnológicos que, naturalmente, nem pensamos em sua presença ou em seus modos de existência; conseqüentemente, dificilmente pensamos nas estruturas e processos de funcionamentos que existem sob a superfície das imagens, sob as interfaces e os *designs* que facilitam a utilização de muitos objetos. Exceto quando nos sentimos privados de seus usos, quando alguma coisa interrompe ou impede nosso usufruto de suas facilidades e confortos – seja por um defeito, seja por um problema de funcionamento ou mesmo por uma situação de

exclusão social – é que percebemos o quanto nossa vida esta imbricada e mediada pela infundável rede de imagens e objetos tecnológicos. Se é na falha que descobrimos que há todo um universo de coisas por detrás da superfície perfeita do mundo, por outro lado, é na falta, ou na emergência dos problemas que nossa imaginação inventa soluções. Durante a infância, a brincadeira é uma forma de antecipação imaginativa aos problemas da vida adulta e, portanto, a invenção também faz parte da brincadeira. Minhas pequenas fabricações e invenções da infância se tornaram, mais tarde, parte importante do processo de minha produção artística no campo da fotografia.

A fabricação da própria câmera, de modo artesanal é um recurso pedagógico ainda muito utilizado para tornar o aprendizado da fotografia mais divertido e de fácil compreensão; geralmente utiliza-se como referência a câmera *pinhole* como o modelo mais elementar para construção de uma câmera fotográfica, assim, é possível experimentar a fotografia de uma maneira muito prática, observando de perto o processo de formação da imagem e as relações dessa imagem com os parâmetros de configuração do dispositivo construído. Na fotografia de base química é possível visualizar diretamente uma parte do processo de formação da imagem fotográfica, pois o processo químico de revelação e impressão, necessário à sua concretização como imagem, pode ser acompanhado no laboratório. Na fotografia digital, o processamento químico foi substituído por um processamento eletrônico/numérico (binário) que acontece no interior do próprio dispositivo fotográfico. Quanto mais o dispositivo fotográfico se concretiza, nossa participação direta no processo de produção da imagem tende a diminuir consideravelmente; passamos a depender de interfaces: tradutores de processos que, ao mesmo tempo em que facilitam e democratizam a utilização dos dispositivos, nos distanciam do entendimento de seu funcionamento.

A fabricação da própria câmera fotográfica sempre me pareceu ser mais que um recurso pedagógico a ser utilizado nas oficinas e cursos sobre fotografia básica: é um modo de invenção, ou (re)invenção que faz parte de um processo poético de criação artística. Mais ainda, construir sua própria câmera pode representar um ato político, um modo de resistência ao discurso publicitário e teleológico acompanha a emergência de novas tecnologias: é, portanto, não apenas uma forma de tentar desmistificar o discurso teleológico de simples substituição do velho pelo novo, mas também evidenciar o quão é equivocada a lógica em que se baseia a ideia de obsolescência tecnológica. Por outro lado, ao decidir experimentar a fotografia, investigando as possibilidades poéticas do dispositivo fotográfico em uma de suas configurações mais

elementares, que é a fotografia *pinhole* – apontada por muitos teóricos e fotógrafos como um modo *precário* de fazer fotografia – representou também, em meu trabalho, uma retomada dos potenciais imaginativos e inventivos das brincadeiras de minha infância.

5.3 (des)construção do dispositivo: (re)invenção da imagem

Em meus trabalhos iniciais utilizando a fotografia *pinhole*, parto da ideia de (des)construção do dispositivo fotográfico; (des)construção no sentido de uma desmontagem do discurso teleológico sobre a tecnologia e a produção de imagens que envolvem tal dispositivo; (des)construção que é, ao mesmo tempo, uma tentativa de (re)invenção, no sentido de buscar certas potências nos dispositivos artesanais, que muitas vezes são considerados equivocadamente precários ou obsoletos. É importante ressaltar que nessa retomada do uso de práticas artesanais – como, por exemplo, a construção de câmeras e utilização da técnica fotográfica conhecida como fotografia *pinhole* ou *estenopeica* – não há nenhuma nostalgia pelos dispositivos chamados de *analógicos* – termo geralmente empregado pelo senso comum para distinguir o tipo de tecnologia que era usada na fotografia antes do surgimento da tecnologia digital. Meu interesse pela técnica artesanal, se dá como operação tática de (des)construção dos discursos teleológicos que geralmente acompanham o surgimento de uma nova tecnologia ou o lançamento de novos dispositivos no mercado. Não há qualquer negação da importância das novas tecnologias em si mesmas. Não se trata de contrapor o artesanal – ou o dispositivo considerado obsoleto – às tecnologias digitais ou outras tecnologias emergentes, mas sim de jogar com a ideia de que as tecnologias pertencentes a um nível mais artesanal (ou abstrato) não perdem sua importância histórica e, principalmente, não perdem a sua importância como seres técnicos ancestrais de dispositivos industrializados mais concretos. Por outro lado, se trata também de uma fabricação que vai além do sentido de *poiesis*, pois é também da ordem das invenções ou (re)invenções: uma poética inventiva que subverte o consumo e coloca em jogo a apropriação de estruturas tecnológicas mais concretas para servir de apoio ao uso de tecnologias consideradas mais elementares.

Esse processo de (des)construção e (re)invenção do dispositivo fotográfico que foi surgindo em minha prática poética relembram as invenções e construções que faziam parte das brincadeiras da infância. Não mais por necessidade econômica, mas por vontade de experimentar, subverter e, de certo modo, (re)inventar o dispositivo, comecei a construir as câmeras *pinhole*. Nessa

(re)invenção, a fabricação da câmera é uma (des)construção conceitual do dispositivo que foi abrindo todo um campo de possibilidades imagéticas relacionada às características estruturais do próprio dispositivo artesanal. Um exemplo dessas possibilidades: uma câmera fotográfica *pinhole* construída a partir de uma lata de formato circular (reaproveitada de uma embalagem de bombons). Sua estrutura circular e o posicionamento das aberturas (fúrinhos de agulha) para captura simultânea das imagens são determinantes no resultado (fig.03).

A desmontagem do discurso teleológico que se dá através da fabricação artesanal da câmera *pinhole* também é uma forma de reapropriação do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural; ao mesmo tempo, também é uma forma de resistência a certas regras impostas pelo mercado da indústria de equipamentos fotográficos: táticas, astúcias e modos sutis de escapar a uma conformação social. É o que Michel de Certeau (2012) chama de práticas cotidianas dos *usuários*: diferentemente dos consumidores passivos, os procedimentos de consumo dos *usuários* se dá por uma fabricação que é ao mesmo tempo produção e poética. A fabricação da própria câmera de modo artesanal, com improvisações na construção de seus mecanismos a partir dos objetos mais improváveis (como tampas de refrigerantes e bornes de conexão elétrica, caixas de fósforos, molas de canetas, latas de bombons, caixas de relógios e latas de refrigerantes) corresponde a uma ação que se aproxima do que Certeau denomina como operação tática:

Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha, não se conserva. Este não lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. (CERTEAU, 2012, p.95)

Essa operação tática construtiva também é usada como operação de tomada das imagens, construindo uma poética a partir das falhas, dos acasos, dos ruídos, das surpresas, ou seja, de um campo de incertezas a que a própria operação está sujeita. Se a imagem borra por falta de estabilidade ou pelo longo e inevitável tempo de exposição, se um vazamento de luz provoca manchas à imagem com um véu avermelhado, se a granulação se acentua pelo tempo excessivo decorrente da falta de controle da exposição, se o enquadramento inclui ou exclui algo de modo inesperado em consequência da falta de um visor que auxilie a delimitar precisamente os limites da imagem: tudo vira potência poética! Talvez para fotógrafos (ou consumidores da imagem) que veem a técnica com certo purismo ou se identificam com um discurso teleológico sobre a

tecnologia esses tipos de falha ou acidentes seriam considerados como grave erro ou sacrilégio, entretanto, assim como a alta definição da imagem fotográfica e a alta tecnologia são ferramentas potentes para determinados trabalhos no campo da arte, as imagens fotográficas em baixa definição ou que contém falhas, ruídos, borrões também tem sua potência como ferramenta ou linguagem poética para outros determinados trabalhos. Nesse sentido, *high tech* ou *low tech*, industrial ou artesanal, não são formas opostas ou excludentes de pensar a tecnologia, são apenas momentos ou fases que dizem respeito ao nível de concretização técnica dos dispositivos tecnológicos. Um dispositivo dito de alta tecnologia tem sua existência ligada à evolução de outros dispositivos que o antecederam ou aos processos evolutivos de concretização, no sentido de passagem de uma ordem analítica, abstrata, para uma ordem mais sintética ou concreta: para existirem como dispositivos tecnológicos mais complexos (de alta tecnologia), tais dispositivos resultaram de processos de concretização advindos de objetos artesanais de configuração interna abstrata. *High tech e low tech*, portanto, são termos que representam apenas diferentes momentos na existência evolutiva de um ser técnico: “tal como numa linhagem filogenética, um estágio definido de evolução contém em si estruturas e esquemas dinâmicos que estão no princípio de uma evolução das formas” (SIMONDON, 2020b, p.56-57). No caso das ferramentas técnicas que o artista tem a sua disposição para produzir uma determinada obra ou processo artístico, é evidente que ao optar pela utilização de um processo mais artesanal, isso não exclui o uso de tecnologias mais complexas. A retomada de tecnologias artesanais como ferramentas para produção de trabalhos no campo das artes, ou, mais particularmente, envolvendo o universo da fotografia, não está relacionada a nenhuma espécie de saudosismo tecnológico, mas, sim, pelo interesse em novas possibilidades de uso que ficaram contidas ou foram atropeladas por processos hegemônicos, e que, agora, podem ser exploradas de modo mais profundo, inclusive com o auxílio das novas tecnologias emergentes.

A estrutura de captura da imagem em uma câmera artesanal *pinhole* é formada por um pequeno furo de agulha e um rústico sistema obturador. Em função da minúscula entrada de luz, o tempo necessário para sensibilizar um filme (ou papel fotográfico), no interior da câmera, é extremamente mais longo em comparação a uma câmera industrial que possui uma lente. Portanto, o longo tempo de exposição constitui uma característica muito singular do processo: o tempo vai se inscrevendo nas imagens, impregnando-as de acasos, acidentes, ruídos e intuições. As imagens se diluem em múltiplas temporalidades. Objetos se desmancham no ar em uma translucidez fantasmagórica ou se multiplicam em sombras, formam diversas camadas de tempo que se superpõem umas sobre as outras. Uma certa invisibilidade se revelava à

câmera: não mais a invisibilidade do tempo congelado, do corte seco e instantâneo: agora é o tempo diluído, um tempo em degelo que escorre lentamente e vai se depositando como se estivesse se decantando na superfície da imagem. A lógica da certeza e do instantâneo que está imbricada ao discurso teleológico e publicitário da novidade tecnológica pode ser subvertida ou revertida em uma potência poética da incerteza e da lentidão. A supressão do tempo – caracterizada pelo recorte mínimo de tempo e pelo congelamento da imagem – que muito contribuiu para a construção do conceito moderno de fotografia começa a ser profanada. A fotografia vai ao encontro de seu momento inaugural, reativa potências adormecidas, potências residuais de suas primeiras individualizações. Depois de superado o desejo inicial de suprimir os longos tempos de duração para captação das imagens, a fotografia pode finalmente demorar-se nele sem culpas e habitá-lo sem nenhuma pressa. Um outro inconsciente ótico se revela à imagem: não mais aquele contido na exatidão do instante com que a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, chamuscou a imagem, segundo Walter Benjamin; agora, o inconsciente ótico é o da duração, da imprecisão e do descongelamento, que liquefaz a concretude do instante e nos faz procurar pelas camadas de tempo que se acumulam na imagem. Esse outro tempo que instaura incertezas, que borra os contornos e os limites nas imagens dos objetos, abre possibilidades de pensar a noção de um fora da fotografia; um fora que se constitui a partir do questionamento de um discurso cheio de certeza, do mesmo modo que se contrapõe a um discurso baseado na ideia obtusa de singularidade técnica, de uma tecnologia única e global. Questionar tais certezas abre às possibilidades de poder pensar a fotografia em suas múltiplas capacidades de imaginar e inventar outros modos de existência das imagens e, portanto, de outros mundos.

A simplicidade da fotografia *pinhole*, como modalidade que utiliza uma estrutura mais primitiva na configuração de seu dispositivo de captura da imagem, além de representar um desafio em função das dificuldades inerentes à necessidade de domínio e controle de um conhecimento mais profundo sobre o funcionamento básico do dispositivo, corrobora também para um pensamento crítico sobre o próprio dispositivo fotográfico. Esse dispositivo mínimo e singular da fotografia *pinhole* implica a necessidade de uma participação mais ativa no processo fotográfico como um todo, ao estendê-lo um pouco mais para incluir nele a fatura da própria câmera. Neste sentido, os processos artesanais que abrangem a fotografia *pinhole* fazem parte da cultura do ordinário; são, antes de tudo, uma prática do singular, do circunstancial e do acidental, que promove a pluralidade e a multiplicidade das diferenças: uma prática que se contrapõe a homogeneização da cultura de massa.



Figura 03 – Câmera feita de lata de bombom e sua estrutura circular com três orifícios e seu sistema de acionamento sincronizado. Fotografia digital. Acervo do autor

5.4 Do modo de existência da fotografia *pinhole*

A fotografia *pinhole* é uma das formas de imagens fotográficas, com características técnicas muito específicas e singulares; é uma técnica que se baseia no uso do dispositivo fotográfico mais básico e elementar: a câmera obscura de orifício (uma caixa fechada com um minúsculo orifício em uma de suas faces laterais por onde a luz, refletida pelos objetos ao lado de fora, o atravessa, projetando uma imagem na face interna e oposta a do orifício). Para a maioria dos fotógrafos que utilizam essa técnica, a construção da câmera *pinhole* é uma da etapa primordial do processo, pois a escolha das características técnicas da câmera define de antemão algumas características formais para a imagem que será produzida. Apesar da simplicidade e do baixo custo dos materiais necessários para construção de uma câmera *pinhole*, é indispensável possuir um certo domínio do conhecimento técnico sobre o processo de formação da imagem; mais fundamental ainda, é deixar-se guiar pela intuição, ou por um modo de fazer intuitivo. A câmera *pinhole* geralmente não possui um visor para auxiliar no enquadramento e seleção do recorte visual que se deseja dar à imagem; é uma câmera em que se opera praticamente às cegas, sendo necessário ativar como que um terceiro olho na palma das mãos para posicionar a câmera corretamente; intuição e pensamento abstrato precisam trabalhar juntos e de modo complementar para imaginar, através dos parâmetros geométricos da câmera e de seu posicionamento em relação ao objeto fotografado, o que ela está *enxergando* em seu recorte interno. Em função do baixíssimo fluxo de luz que passa pelo minúsculo orifício de uma câmera *pinhole*, o tempo de exposição necessário para produzir uma imagem em determinada situação de luz, além de precisar ser necessariamente muito mais longo, em relação ao tempo de exposição que uma câmera com lentes precisaria nas mesmas condições, também precisa ser calculado a partir da complementaridade de parâmetros objetivos e subjetivos (sensibilidade do filme, iluminação ambiente, por exemplo), mas é a intuição e a experiência adquirida que orientam a determinação da duração do tempo de exposição. A passagem do filme é feita sem exatidão: em algumas câmeras é possível adaptar uma chave, ou um palito de picolé para tracionar o filme, mas o controle dessa passagem, feito pela mão do fotógrafo, é sempre aproximado. O resultado sempre oferece surpresas que vão se incorporando a um corpo de experiências que serviram de guia para as próximas tomadas de imagem. Há uma relação de sinergia entre fotógrafo e sua câmera artesanal que é análoga à relação que existe entre o artesão experiente e sua ferramenta, descrita por Simondon sobre a tomada de forma em uma operação técnica:

Saber utilizar uma ferramenta não é apenas ter adquirido a prática dos gestos necessários; é também saber reconhecer, através dos sinais que chegam ao homem pela ferramenta, a forma implícita da matéria que está sendo elaborada, no preciso local que a ferramenta ataca. (SIMONDON, 2020a, p.62)

Assim como o artesão precisa dominar toda uma prática corporal através da experiência que vai acumulando nas operações técnicas em que dá forma à determinados materiais, aprendendo a ler os sinais da matéria a ser informada através da mediação de suas ferramentas, de um modo análogo, o fotógrafo também precisa ter um domínio sobre os modos operatórios de sua câmera. É justamente por sua simplicidade, por representar o modo mais elementar de um dispositivo fotográfico, que a câmera *pinhole*, opera de modo muito próximo a uma simples ferramenta; no uso de sua câmera *pinhole* o fotógrafo sente os sinais, de modo intuitivo, através de um manuseio direto, em que o corpo e a câmera trabalham juntos na produção da imagem. A própria ausência de visor, já mencionada antes, faz com que a natureza puramente visual da operação de enquadramento da imagem seja "traduzida" a outras formas de cálculo: enquadrar deixa de estar só por conta unicamente do olho e passa a ser um exercício em que todo o corpo fica envolvido.

A câmera *pinhole*, com efeito, é mais que uma ferramenta; podemos dizer, nos termos de Simondon, que se trata de um objeto técnico; entretanto, é um objeto técnico em sua configuração mais primitiva, no qual as unidades (teóricas ou materiais) que o constituem internamente funcionam de modo independente e separadamente. Para que o sistema opere perfeitamente, de acordo com o esperado, é necessário que todas as suas unidades internas estejam funcionando bem, sem falhas; a característica fundamental do objeto técnico abstrato é “fundamentar-se numa organização analítica, deixando sempre aberto o caminho para novas possibilidades” (SIMONDON, 2020b, p.61). Enquanto, para Simondon, esse caráter analítico do objeto técnico artesanal constitui uma imperfeição, uma fragilidade que deve ser corrigida pelo processo de evolução técnica e de concretização, por outro lado, é justamente esse caráter de contingência e abertura a novas possibilidades o que torna esse tipo de câmera detentora de um potencial significativo para o desenvolvimento de um trabalho experimental que busca instaurar uma poética voltada ao próprio dispositivo. Em sua relação com câmera *pinhole*, o fotógrafo não apenas a opera externamente, praticamente sem nenhum comando de interface, mas se torna parte integrante do dispositivo, se funde ao processo de captação da imagem: o dispositivo não é apenas a extensão de seu corpo, mas seu próprio corpo é também a extensão do dispositivo. A experiência do fotógrafo que utiliza uma câmera *pinhole*, se aproxima à

experiência cega e visionária de desenhar, definida por Jacques Derrida (2012, p.71). Assim como o desenhista, que no movimento de suas mãos, a traçar o desenho, vai inventando o próprio traçado, sem ver, surpreendido pelo próprio traço que ele trilha, o fotógrafo também fotografa sem ver qualquer imagem no visor, orientado apenas pela intuição e tentativas anteriores, usando as mãos não apenas para construir a câmera, como para direcioná-la e operá-la de um modo direto, sem interfaces. A experiência da fotografia *pinhole* (fotografar com uma câmera artesanal construída pelo próprio fotógrafo) é uma experiência no sentido apontado por Derrida, quase como um salto no escuro, rumo ao desconhecido:

A experiência é justamente não a relação presente com o que está presente, mas a viagem ou a travessia, o que quer dizer experimentar rumo a, através da ou desde a vinda do outro na sua heterogeneidade mais imprevisível; trata-se da viagem não programável, da viagem cuja cartografia não é desenhável, de uma viagem sem design, de uma viagem sem desígnio, sem meta e sem horizonte. (DERRIDA, 2012, p. 80)

Desde o primeiro momento, de construção da própria câmera que faz parte do processo como um todo, a fotografia *pinhole* é esse *experimentar rumo a*, um experimentar sempre guiado por um conhecimento intuitivo que tenta apreender as coisas em sua própria contemporaneidade, buscando a mediação entre o pensamento operativo e o pensamento contemplativo. A fotografia *pinhole* é essa experiência aberta ao acaso, às imperfeições, ao ruído, às potências do imprevisível.

Para além da forma hegemônica baseada no paradigma modernista, a fotografia *pinhole* é um dos modos de individuação das formas fotográficas, dentre as muitas formas que a fotografia assumiu historicamente. Como já foi afirmado anteriormente, é necessário pensar o processo de individuação das imagens fotográficas pela complementaridade de pelo menos três parâmetros que estão em contínuo devir: em relação ao dispositivo técnico de produção e distribuição dessas imagens; a partir dos processos inventivos envolvidos na produção dessas imagens fotográficas; e do ponto de vista da imagem fotográfica em si, como artefato, em suas implicações sociais, econômicas e políticas. Na individuação da fotografia *pinhole*, entretanto, devemos considerar o fato de que a câmera, na maioria dos casos, é construída pelo fotógrafo não apenas como um dispositivo técnico, mas como parte intrínseca de seu processo poético, ou seja, a construção do dispositivo pode estar presente duplamente nos parâmetros de individuação das imagens produzidas com a técnica *pinhole*. Nesse caso, o dispositivo exerce

um papel fundamental ao reunir em si, tanto um caráter técnico quanto poético, ao mesmo tempo. Como resultado desse modo de individuação, algumas características técnicas podem estar presentes nas imagens: o longo tempo de exposição; a profundidade de campo infinita em função da abertura minúscula de seu sistema ótico; as múltiplas configurações possíveis para a imagem a partir da geometria e do número de aberturas (orifícios) usadas; texturas, ruídos, aberrações óticas e aberrações cromáticas; uma certa imprecisão nas imagens. Por se tratar de um objeto técnico abstrato que se fundamenta em uma organização analítica de suas funções internas, a câmera artesanal é um objeto que pode ser feito sob medida, ou seja, no qual pode prevalecer a coerência de um sistema de usos (coerência externa) sobre a coerência do trabalho técnico (coerência interna); a câmera artesanal, portanto, pode ser considerada como um objeto sem medida intrínseca e, aqui, seguindo o pensamento de Simondon: “suas normas lhe vêm de fora; ele ainda não realizou sua coerência interna; não é um sistema do necessário; corresponde a um sistema aberto de exigências” (SIMONDON, 2020b, p.61-62). Ao analisar o processo de concretização dos objetos técnicos, os parâmetros utilizados por Simondon para compará-los são seus níveis de tecnicidade, de organização e sinergia interna das suas funções técnicas: os objetos artesanais representam os objetos com baixo nível de tecnicidade enquanto os objetos industriais possuem um nível mais alto de tecnicidade em sua organização interna; o que significa dizer que no sistema formado por fotógrafo/câmera artesanal a tecnicidade está mais presente no fotógrafo que opera a câmera e no sistema formado por fotógrafo/câmera industrial a tecnicidade está mais presente na câmera operada pelo fotógrafo. Em outras palavras, na relação entre fotógrafo e câmera artesanal, as resoluções técnicas do processo fotográfico exigem uma maior participação do fotógrafo operador em relação à sua câmera, no sentido tanto da materialidade e dos processos de produção da imagem, quanto dos seus usos e inserções (sociais, culturais, etc.). Por outro lado, na relação entre fotógrafo e câmera industrial, muitos problemas internos do dispositivo já estão resolvidos e, portanto, o fotógrafo intervém menos no processo técnico em si.

No nível industrial, ao contrário [do artesanal], o objeto adquiriu sua coerência. Aqui, o sistema das necessidades é menos coerente que o sistema do objeto; as necessidades amoldam-se ao objeto técnico industrial, que assim adquire o poder de moldar uma civilização. O uso torna-se um conjunto talhado sob medida conforme o objeto técnico. (SIMONDON, 2020b, p.62)

Para Simondon, o poder dos objetos técnicos industriais não tem um sentido negativo, como aponta Flusser para a alienação provocada pelos aparelhos em sua *Filosofia da caixa preta*. O

poder de moldar uma civilização a que se refere Simondon, com efeito, é mais no sentido de uma individuação coletiva entre humanos – indivíduos que possuem uma dimensão técnica em seus modos de pensar e agir –, da qual os objetos técnicos fazem parte no nível das individuações transindividuais. O que Simondon procura assinalar é que o processo de concretização do objeto técnico, que tende ao objeto industrial, é um processo de amplificação coletiva da possibilidade de uso de tal objeto por meio da sintetização sinérgica de suas funções. A concretização, ao tornar o objeto técnico mais coerente e sintético, funcionalmente, pode provocar modulações de comportamentos em seu uso. Por outro lado, é justamente o caráter analítico do objeto técnico artesanal, marcado por uma imprecisão e certa precariedade funcional, aquilo que aponta para sua abertura a muitas possibilidades de uso e experimentações; portanto, como ferramenta técnica de caráter mais artesanal a câmera *pinhole* potencializa trabalhos experimentais e uma poética que coloca o próprio dispositivo em questão ao explorar os limites e as possibilidades de outros modos de existência da imagem.

5.5 Remontagens críticas com fotografias *pinhole*

O termo *pinhole*, que pode ser traduzido para o português como *buraco de agulha*, foi sugerido inicialmente por David Brewster (1856) em seu livro *The Stereoscope: its history, theory, and construction*. Brewster foi um dos primeiros a fazer fotografias utilizando a técnica *pinhole*, poucos anos após o advento da fotografia, em uma época que os materiais sensíveis à luz ainda não tinham se desenvolvido o suficiente para tornar tal prática exequível. Brewster faz uma declaração no mínimo curiosa sobre o futuro da fotografia *pinhole*:

O Reverendo Egerton e eu obtivemos fotografias de um busto, no decorrer de dez minutos, com um sol muito tênue, e através de uma abertura de menos de um centésimo de polegada; e não tenho dúvidas de que quando a química tiver nos fornecido um material mais sensível à luz, uma câmera sem lentes, e com apenas um buraco de agulha, será o instrumento favorito do fotógrafo. No momento, nenhuma pessoa poderia preservar sua compostura e expressão durante o número de minutos necessários para completar a foto. (BREWSTER, 1856, p.137, tradução nossa)

Se mais tarde a câmera *pinhole* não se tornou a câmera preferida dos fotógrafos, Brewster, pelo menos, acertou na previsão sobre a técnica se tornar viável somente após um desenvolvimento mais significativo dos materiais fotossensíveis. Logo, a técnica *pinhole* só começou a ser realmente utilizada, ao final do século XIX, após o desenvolvimento de suportes e materiais

fotoquímicos mais sensíveis à luz, sendo que as primeiras fotografias *pinhole* só viriam surgir na história da fotografia e da arte, pelas mãos dos fotógrafos pictorialistas que valorizavam, principalmente, a forte textura e imprecisão da imagem, características da fotografia *pinhole*.

Segundo Eric Renner (2000), após esse entusiasmo inicial dos fotógrafos pictorialistas, a técnica *pinhole* passou um tempo praticamente esquecida e só voltaria a ser amplamente utilizada por alguns artistas no final da década de 1960: uma retomada que Renner considera como um verdadeiro renascimento para a fotografia *pinhole*, baseado na necessidade de reexaminar alguns parâmetros hegemônicos da fotografia moderna. Por outro lado, para Dominique Baqué (2003), essa retomada da fotografia *pinhole* parecia muito mais se inscrever no surgimento de um movimento neo-pictorialista que pretendia recuperar a aura perdida pela imagem, valorizando duplamente a matéria e a forma fotográficas, exaltando o gesto da arte, a subjetividade criativa e a reapropriação de técnicas fotográficas antigas:

O que o neo-pictorialismo faz é propor uma reordenação das categorias estéticas modernistas: trata-se de renunciar às separações para pensar a obra como uma mistura de práticas e materiais, como uma articulação do objetivo e do subjetivo, uma feliz conjunção de matéria e forma, uma reconciliação de técnica e arte. (BAQUÉ, 2003, p.148, tradução nossa)

Nas críticas de Baqué, o problema do neopictorialismo foi ter sido orientado pelo antigo desejo de que a fotografia conquistasse o tão desejado território das artes plásticas ao qual a fotografia já estava totalmente integrada; ou seja, havia no neopictorialismo um sentimento de nostalgia que não fazia mais nenhum sentido lógico para a fotografia contemporânea.

Se, de certo modo, Baqué tem razão em sua crítica, por outro lado, a retomada de alguns processos fotográficos alternativos e não hegemônicos acabaram proliferando na arte contemporânea não mais com esse sentimento de nostalgia, mas, sim, com um caráter profundamente crítico dentro de uma estratégia de sobrevivência da própria arte contemporânea, como postula Hal Foster (no seu famoso artigo Funeral para um Cadáver Errado) sobre a criação e montagem de formas assíncronas a partir dos resíduos potenciais de utopias fracassadas e tecnologias obsoletas. A fotografia *pinhole* é uma dessas formas ou técnicas que foram consideradas ultrapassadas ou antiquadas para o modelo estético do modernismo, mas que, ao mesmo tempo, guardavam bastante energia potencial mnemônica para devir muitos outros modos de existência possíveis para as imagens fotográficas, contribuindo de maneira decisiva para estruturar montagens críticas nos trabalhos de muitos

artistas na cena da arte contemporânea. No Brasil, podemos citar alguns artistas, entre os quais me incluo, que utilizaram a técnica nesse sentido. *Miguel Chikaoka* mescla experiências pedagógicas e sensoriais ao seu processo poético, buscando trabalhar com a fotografia *pinhole* como ponto de convergência para um possível aprendizado com as potências da luz como modo de nos lançar a outros modos de imaginar e produzir o mundo; Em *Urublues* (fig.04), Chikaoka montou um painel-mosaico, de 5 x 2,56 m, constituído por oito mil pequenas fotografias *pinhole*, 4 x 4 cm, tomadas do complexo Mercado-feira do Ver-o-Peso, em Belém do Pará. O projeto teve a participação de trabalhadores e frequentadores da feira, em oficinas de fotografia realizadas na própria feira, em 2004. *Alexandre Sequeira*, utiliza a fotografia como estratégia para criar trabalhos no campo da arte relacional. Em *Meu mundo teu* (fig.05), de 2007, Sequeira desenvolve um trabalho interativo, baseado na estrutura lúdica dos jogos, em que conduz encontros fotográficos junto a dois adolescentes que não se conheciam e moravam em lugares com realidades muito distintas uma da outra. Durante um ano, os dois adolescentes foram se conhecendo à distância através do compartilhamento de cartas e imagens tomadas com uma câmera artesanal *pinhole* de dois orifícios; após trocarem impressões sobre seus mundos, eles se conhecerem pessoalmente durante a exposição dos trabalhos na galeria do *Espaço Cultural das Onze Janelas*, em Belém. *Paula Trope* lança mão da câmera *pinhole* como estratégia lúdica na realização de seus trabalhos; na série de fotografias, *Os meninos* (fig.06), Trope aborda a questão da alteridade de meninos de rua do Rio de Janeiro de modo dialógico; propondo uma espécie de jogo, a fotógrafa convidava as crianças a se deixarem fotografar e, em um segundo momento, também as convidava para participarem fotografando o que desejassem; o dispositivo artesanal, precário, funcionava, então, como um equalizador simbólico da situação entre a fotógrafa e os meninos que participam do projeto. *Luiz Alberto Guimarães* explora ao limite os potenciais do caráter experimental da câmera *pinhole*, pesquisando profundamente sobre as possíveis configurações geométricas, quantidade de orifícios de entrada da imagem e modos de posicionar o filme ou papel sensível dentro da câmera; suas imagens são ricas em efeitos anamórficos e cronotópicos, ampliando o sentido de uma poética que busca mergulhar no desconhecido, mesmo quando o desconhecido está dentro de si mesmo. Na série *Retratos do indizível* (fig.07), de 2007, mais que autorrepresentação, Guimarães busca por autoconhecimento através das imagens de seu corpo consubstanciado a materialidade das coisas.



Figura 04 – *Urublues*, painel-mosaico, montado por Miguel Chikaoka, em Belém do Pará, 2004. Fotografia/arquivo digital. Acervo do artista.



Figura 05 – *Meu mundo teu*, Alexandre Sequeira, 2007: a fotografia como estratégia para criar trabalhos no campo da arte relacional. Fotografia/arquivo digital. Acervo do artista.

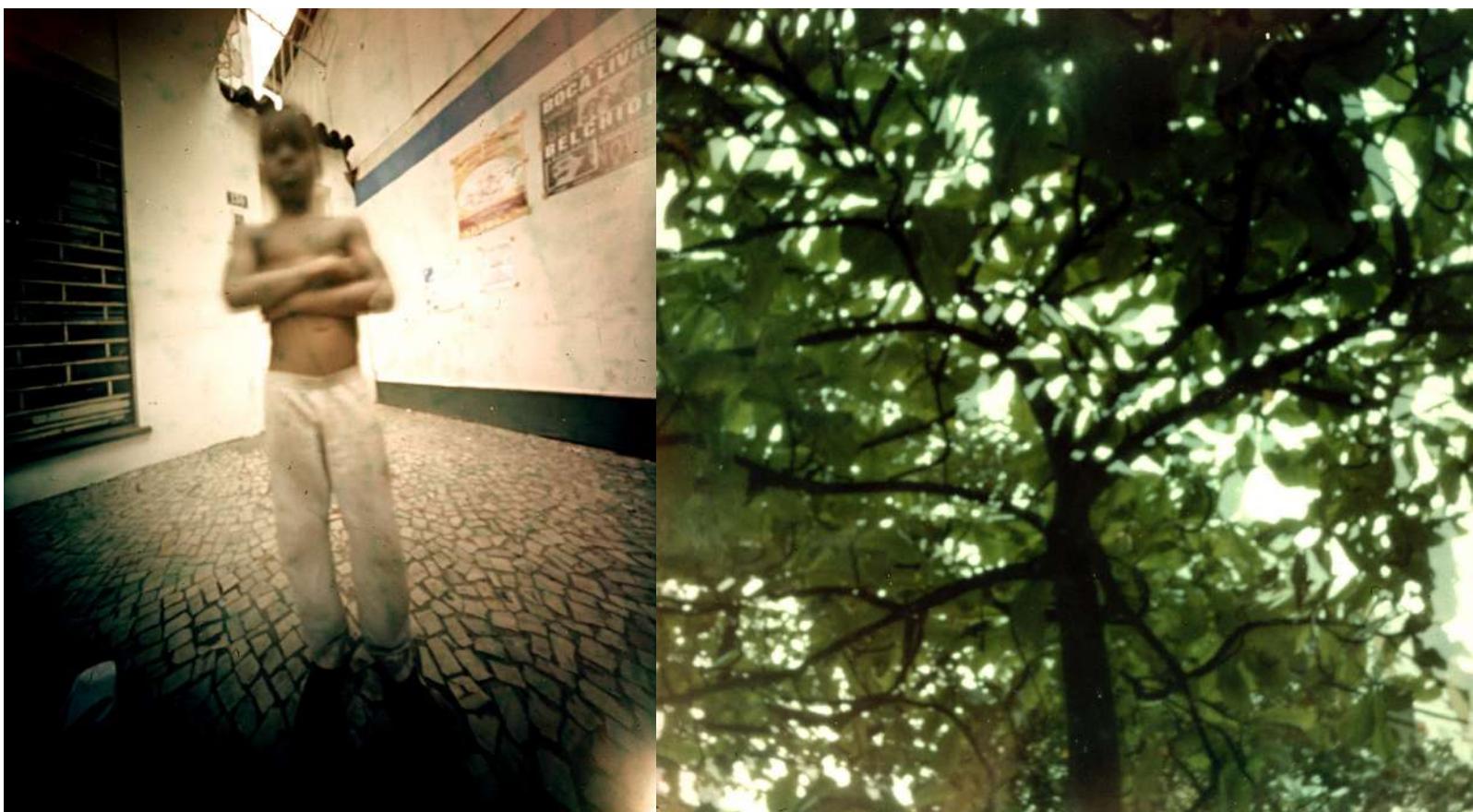


Figura 06 – *Os meninos*, de Paula Trope, aborda a questão da alteridade de meninos em situação de rua, de modo dialógico. Fotografia/arquivo digital. Acervo do artista.



Figura 07 – *Retratos do indizível*, Luiz Alberto Guimarães, 2007. Nesta série, o artista explora ao limite o caráter experimental da câmera *pinhole*. Fotografia *pinhole*/arquivo digital. Acervo do artista.

6. DISPOSITIVOS: FABRICAÇÕES POÉTICAS

Re-invenções fotográficas em primeira pessoa

6.1 Da invenção como poética do dispositivo.

Meus primeiros trabalhos com fotografia *pinhole* surgiram a partir da construção de minha primeira câmera artesanal que aceitava filmes fotográficos, em 2003. Até aquele momento, eu tinha apenas uma certa experiência com a técnica *pinhole* e o desejo de a explorar melhor em meus trabalhos autorais. Minhas câmeras anteriores usavam somente papel fotográfico como suporte sensível, o que dificultava a produção das imagens, pois, a cada tomada era preciso voltar ao laboratório para revelar o papel; outra dificuldade era a questão do tamanho da imagem: para fazer imagens maiores que 50x60 cm, eu precisaria de uma câmera de grandes proporções, acarretando mais dificuldades logísticas, como transporte da câmera e revelação da imagem. Portanto, foi a partir dessas primeiras dificuldades que me surgiu a ideia de construir uma câmera *pinhole* para filmes. O problema é aquilo que interrompe um processo operativo, é o obstáculo ou a descontinuidade que dualiza uma ação e nos move em direção à invenção, segundo Simondon:

as soluções aparecem como restituições de continuidade que autorizam a progressividade dos modelos operativos, de acordo com uma evolução antes invisível na estrutura de dada realidade. Invenção é a aparição de compatibilidade extrínseca entre o meio e o organismo e de compatibilidade intrínseca entre os subconjuntos de ação (SIMONDON, 2013, p. 157-158, tradução nossa)

Mas, aqui não se trata de um processo de invenção que está interessado na concretização do dispositivo técnico, em sua evolução para um pequeno número de tipos específicos responsáveis pela eficiência funcional e padronização industrial. Ao contrário, o que me interessa é explorar o processo inventivo por suas causas extrínsecas e abstratas, de organização analítica, que se contrapõem a concretização: aquilo que Simondon chama de *objeto técnico sob medida*: “um objeto sem medida intrínseca; suas normas lhe vêm de fora; ele ainda não realizou sua coerência interna; não é um sistema do necessário; corresponde a um sistema aberto de exigências” (SIMONDON, 2020b, p.61-62). A invenção que se busca com as câmeras artesanais *pinhole* é a invenção de um objeto que se caracteriza pela simplicidade lógica, pelas imperfeições referentes a sua ordem de analítica: justamente aquilo que deixa o caminho aberto para ser possível se aproveitar dos potenciais do acaso e das contingências. É nesse sentido que as soluções vão surgindo a partir dos materiais que estão disponíveis, fazendo muitas adaptações e improvisos. Minha primeira câmera (fig.08) era de madeira (compensado), podia

ser carregada com filmes 120mm e fazer fotos no formato 6x9cm; para passar o filme havia um botão plástico feito a partir de uma tampa de refrigerante, acoplado a um terminal elétrico por um parafuso que tracionava o carretel do filme internamente; como sistema de abertura, uma tampa móvel de madeira presa a uma mola de caneta, podia ser acionada por um cabo disparador; na base da câmera havia uma pequena rosca, encrustada na madeira, que podia se acoplar a um tripé. Esse modo de invenção, de fabricação da câmera *pinhole*, como resolução de um problema técnico, logo se tornaria parte do próprio pensamento poético: uma poética do dispositivo fotográfico. *Ver-o-Peso pelo furo da agulha* (fig.09, fig.10, fig.11) foi meu primeiro projeto no campo da fotografia *pinhole*, é um ensaio documental sobre a feira do Ver-o-Peso, em Belém, realizado entre 2003 e 2004; a ideia era experimentar as possibilidades estéticas das câmeras artesanais *pinhole*, então construí várias outras câmeras de diversos tamanhos e formatos. Fui descobrindo que a construção da câmera era decisiva dentro do processo poético, ao mesmo tempo que eu ia adquirindo todo um repertório técnico de manuseio das câmeras, baseado na intuição, em um processo de erros, acertos e ajustes a partir das experiências anteriores. A contagem do tempo de exposição, o enquadramento da cena, o movimento de avanço do filme, todos esses procedimentos aprimoravam-se e refinavam-se com a prática, até um ponto em que a câmera parecia entrar em simbiose com meu próprio corpo e com meus movimentos; há, portanto, um processo de aprendizagem recursiva, no qual tudo aquilo que, inicialmente, poderia ser considerado como um erro, pode ser incorporado ao trabalho e, na tomada da foto seguinte, se tornar o resultado desejado; o que no início parecia ser um defeito, ou uma falha, acabava finalmente se revelando como potência poética da imagem. Assim, se o longo tempo de exposição, na fotografia *pinhole*, não congela o movimento das coisas, por outro lado, pode revelar certas invisibilidades e outras materialidades do mundo; se o enquadramento não saiu como o esperado, por outro lado, muitas vezes pode revelar um detalhe que o fotógrafo não estava pré-vendo na imagem; até mesmo um vazamento de luz ou uma sobreposição podem revelar efeitos que potencializam a imagem. Essa relação entre o fotógrafo e o dispositivo fotográfico mínimo e elementar que representa a câmera *pinhole*, forma um sistema metaestável, no qual a tensão das imprecisões e dificuldades, incompatibilidades do sistema, implicam uma resolução que devém como forma fotográfica *pinhole*, abrindo espaço para surgir uma poética do dispositivo, na qual a incerteza e o acaso são os resíduos potenciais metaestáveis das formas pré-individuais da fotografia, a provocar novas individualizações à fotografia contemporânea. A fotografia *pinhole* é um dos modos de existência da imagem fotográfica que se individua a partir das individualizações da câmera artesanal e das

individações das relações entre fotógrafo e seu dispositivo. É na confrontação com as limitações técnicas da câmera artesanal que surge, para o fotógrafo, todo um campo de possibilidades como modo de invenção das imagens. Para Simondon, a invenção pressupõe um conhecimento intuitivo.

Em *Ver-o-Peso pelo furo da agulha*, os potenciais adormecidos da incerteza e do acaso sedimentam os estratos de tempo em intangíveis camadas de sombras e fantasmagorias que reverberam ruidosamente na imagem, ao mesmo tempo em que desmaterializam o movimento dos corpos em véus de translúcida leveza. O tempo dilatado de captura das imagens, característico da fotografia *pinhole*, abre à possibilidade de podermos pensar a fotografia para além de seu modo de existência hegemônico, marcado pelo paradigma moderno do instantâneo. A multiplicidade dos modos de existência dos dispositivos artesanais também abre à possibilidade de pensarmos em uma poética da imagem que se confunde com uma poética do dispositivo fotográfico; uma poética que se baseia na ideia de que quanto mais simples é a estrutura do dispositivo, mais complexas são as possibilidades de seu uso. Em *Ver-o-Peso pelo furo da agulha*, o tempo se inscreve lentamente; o mesmo tempo indesejado que se demorava para trazer à tona a imagem, nos primeiros daguerreótipos, hoje é desejado como potência poética de uma imagem que desvela outras formas de visibilidade para o mundo: uma imagem construída de acasos, acidentes e intuições que se dilui em múltiplas temporalidades; um tempo em degelo que liquefaz os corpos em movimento e deixa no ar apenas uma névoa que se evanesce. Borrões, camadas, transparências, manchas, superposições, marcas, granulações, aberrações, ruídos: potências da imagem para imaginar e inventar outros mundos. As (re)invenções do dispositivo são também (re)invenções da paisagem urbana na cena contemporânea.



Figura 08 – câmera *pinhole* de madeira (compensado), 120mm, 6x9cm. Fotografia/arquivo digital. Acervo do autor.



Figura 09 – Fotografias da série *Ver-o-Peso pelo furo da agulha*, 2004. Fotografia analógica com equipamento artesanal *pinhole*/saída digital. Acervo do autor.



Figura 10 – Fotografias da série Ver-o-Peso pelo furo da agulha, 2004. Fotografia analógica com equipamento artesanal *pinhole*/saída digital. Acervo do autor.



Figura 11 – Fotografias da série Ver-o-Peso pelo furo da agulha, 2004. Fotografia analógica com equipamento artesanal *pinhole*/saída digital. Acervo do autor.

6.2 Entre cálculos e imprecisões: a fotografia *pinhole* em movimento

O tempo dilatado das fotografias do Ver-o-Peso, seus efeitos de sedimentações e desmaterializações das imagens, me instigaram no sentido de pensar em um efeito cinema *pinhole*. Se o cinema reconstrói o movimento a partir de sequências de imagens instantâneas, como seria a reconstrução do movimento das imagens que captam a duração e não o instante? Que mundo em movimento se reconstrói a partir de uma sequência de fotografias *pinhole*? Em 2006 comecei a experimentar materiais bem mais simples e baratos. Construí minhas primeiras câmeras *pinhole* feitas a partir da reutilização pequenas caixas de fósforos (fig.12). Depois de alguns testes, realizei o vídeo *...feito poeira ao vento...*, no mesmo ano de 2006. A ideia inicial era fazer um *traveling* lateral da calçada onde os vendedores montam suas pequenas bancas para vender peixes, mas durante o processo de pré-produção do trabalho, optei por um dispositivo mais simples: uma base circular de madeira, com 365 pequenas marcações equidistantes em sua borda (fig.13), que foi fixada sobre um banco em determinada posição no meio da feira, entre a calçada e o mercado; as marcações na base serviam de guia para o posicionamento da câmera; o procedimento de captação das imagens consistia em começar a fotografar em uma marcação inicial, tomando três fotografias e deslocando a câmera à marcação seguinte à direita, repetindo a operação até que a câmera retornasse ao ponto de partida. A câmera faria uma volta completa à borda da base de madeira e totalizaria um total de 1095 ($365 \times 3 = 1095$) fotografias. Como cada câmera *pinhole* de caixinha de fósforo poderia fazer uma média de 25 fotografias, para realizar 1095 fotografias seriam necessárias 44 câmeras ($1095 \div 25 = 43,8$) pelo menos. Logo, a operação dependia de certos cálculos e projeções para que a ação funcionasse sem um problema que pudesse arruiná-la, além dos problemas comuns que fazem parte do processo. Foram levadas 45 câmeras que eram usadas uma a uma seguindo o procedimento que havia sido definido, quando o filme de uma câmera chegava ao fim, essa câmera era numerada e outra tomava seu lugar na mesma marcação. Ao final de toda operação, que durou 4 horas e teve seus pequenos percalços, foram usadas 38 câmeras e realizadas 991 imagens. Após a digitalização e edição, a sequência de fotos rendeu um vídeo de 3 minutos e 30 segundos de duração. O vídeo *...feito poeira ao vento...* representa, em meu trabalho, um momento de passagem entre a fotografia e a imagem em movimento. No mesmo movimento de desconstrução e desmontagem conceitual do dispositivo fotográfico, operado pela sua (re)invenção – como construção artesanal da câmera *pinhole* –, opera-se também um movimento de desmaterialização da imagem fotográfica como objeto de arte. Desmaterialização que é, ao mesmo tempo, uma ampliação dos potenciais da fotografia como

imagem. Ampliação que se dá pelo desejo de revisitação e (re)invenção do dispositivo fotográfico, que agora pode ter sua utilização potencializada pelas possibilidades de acoplamento às tecnologias digitais de pós-produção das imagens. Assim, uma sequência de imagens *precárias* e ruidosas, tomadas com câmeras simples, feitas a partir de caixinhas de fósforo, podem ser digitalizadas e editadas em programas de vídeo para ganhar movimento e se tornar um fluxo de imagens efêmeras que diluem os objetos, as coisas, os seres e a paisagem em uma mistura homogênea. Em *...feito poeira ao vento...* (fig.14), a imagem se desmaterializa duplamente: de um lado, por assumir um caráter de fluidez fantasmática e translúcida, no qual o tempo se deposita em camadas diáfanas, as coisas perdem peso e se desmanchem no ar; por outro lado, ao multiplicar-se em uma sequência de imagens, transformando-se em fluxo contínuo, em imagem em movimento: um cinema meio capenga em que as imagens saltitam de modo imprevisível, materializando-se para logo se desmancharem no ar inesperadamente. O olhar do espectador é posicionado no centro da feira, uma lenta projeção das fotografias se inicia e vai ganhando crescente aceleração, em um movimento panorâmico, até finalmente alcançar sua existência cinemática: potência de um *entre-imagens* que se situa em um *fora* da fotografia, revelando a singularidade cotidiana daquele espaço, dirigindo nosso olhar ao que nos escapa, ao que se dissolve e se esvai, feito poeira ao vento. As imagens em fluxo da feira – caóticas e frenéticas, marcadas por uma agitação alucinante de corpos, gestos e mercadorias circulantes – vão girando aos saltos em volta do espectador: imagens cambaleantes e instáveis dos movimentos repetitivos dos vendedores de peixes; dos transeuntes apressados que surgem feito fantasmas, aparecendo e desaparecendo como sombras; imagens em turbilhão das nuvens que passam velozes e cambiantes sob o céu de um azul saturado; imagens a desmaterializar os automóveis em borrões esfumados de cor no fundo apertado do horizonte da cidade; e, ao final, toda a agitação se apazigua na imagem calma a balançar os barcos, que sempre estiveram ali do outro lado da calçada, ancorados no cais, e talvez nem tenhamos os percebido. A sensação que temos, entre uma imagem e outra, nesse fluxo intenso de *...feito poeira ao vento...*, é de que não damos conta de ver tudo nos interstícios de suas imagens, porque elas se sucedem no limite do tempo possível de transformar a simples projeção em movimento cinemático; no limiar de nossa percepção, alguma coisa na imagem parece sempre que ficou para trás, um quase visto que se perdeu. O *looping* é nos dá oportunidade de ver novamente o não-visto inscrito no fluxo das imagens, num movimento cíclico, como o movimento das marés.

Se *...feito poeira ao vento...* está ancorado em uma prática experimental (com a câmera *pinhole*), o processo, como um todo, vai muito além que a simples prática experimental, pois tal processo

está ligado a algo bem mais amplo: trata-se de uma poética do dispositivo que se desenvolve na relação de sinergia entre o fotógrafo e a câmera artesanal. Nessa relação, as imperfeições da câmera suscitam pequenas invenções que transformam a câmera, amplificando-a em um dispositivo analiticamente mais complexo, mesmo que mantenha suas potências de objeto artesanal; a partir da câmera artesanal, se inventa um dispositivo singular, pensado sob medida para funcionar na captura da sequência de imagens na feira: são as câmeras, seu suporte de madeira com as devidas marcações, e todo o pensamento que projeta e programa anteriormente a ação, os cálculos que definem as quantidade de imagens, de câmeras e de tempo necessário para realizar a operação. Uma poética do dispositivo começa a se desenvolver no aprofundamento das experimentações com a câmera artesanal. A partir da simplicidade de suas estruturas básicas, de seu caráter elementar, era possível inventar novos dispositivos específicos para determinadas situações. Assim, minha fotografia se expandiu para a linguagem do cinema e do vídeo; e, em seguida, me fez avançar em direção a projetos no campo da instalação em vídeo. As imagens se multiplicam ainda mais, com a expansão do número de canais, ganhando mais espaço e envolvendo o espectador no ambiente imersivo da videoinstalação. *Em um lugar qualquer* é uma série, realizada em 2009, que possui três trabalhos: *Em um lugar Qualquer – Outeiro*, *Em um lugar qualquer – Belém/Brasília* e *Somewhere – Alexanderplatz*. São dispositivos-paisagem que utilizam a estratégia da videoinstalação na tentativa de provocar o observador em seu modo de pensar a paisagem, suas formas de (re)construção e seus modos de (re)invenção; essas instalações foram apresentadas de diversas maneiras, em diferentes situações, dependendo do espaço expositivo e dos equipamentos disponíveis, sempre no sentido de colocar o público em um estado de imersão, mesmo quando os trabalhos são apresentados em dimensões reduzidas. Aqui, portanto, a poética inventiva do dispositivo se amplifica ainda mais, atravessando todo o processo, desde as (re)invenções do dispositivo fotográfico artesanal aos possíveis modos de montagem do dispositivo videoinstalação. No primeiro trabalho da série, *Em um lugar qualquer – Outeiro*, a ideia era reconstruir a paisagem de uma das praias de rio mais populares, próxima a região metropolitana Belém, através de uma videoinstalação em seis canais, com duração de 2 minutos, apresentadas em *looping*: seis vistas fixas, mas que se conectam lateralmente, formando juntas uma única visão em panorama do lugar. O posicionamento das telas ou das projeções se conectam fisicamente para dar sentido a reconstrução do espaço que fora captado de forma fragmentada. A intenção não é encontrar a perfeição nessa reconstrução da paisagem, mas, sim, deixar evidente que a paisagem também é um conceito culturalmente construído, também é uma invenção como afirma Anne Cauquellin:

Para que eu tome consciência de se trata aqui de um projeto, de que essa paisagem é construída por sua definição, é preciso que algo manque, que algo deixe de ser evidente, que, de repente, uma perturbação se produza [...] O choque da falha faz surgir um mundo que até então não se conhecia, descobre o horizonte que a coisa ocultava (CAUQUELIN, 2020, p. 104)

A falha funciona como uma pista, um estratagema poético que pode revelar o que está por trás não só da paisagem, mas também da própria imagem: os processos de invenção e toda uma poética do dispositivo que precisa ser reinstaurada com a criação de outros dispositivos. As falhas e imperfeições são, portanto, apenas pequenas pistas de todo processo que se mantém oculto: um árduo processo de produção artesanal. Junto com um grupo de fotógrafos/artistas, amigos de Belém, montamos praticamente um linha de produção de câmeras artesanais: foram 170 câmeras *pinhole* construídas a partir das pequenas caixinhas de fósforos. Construímos também uma estrutura de madeira (fig.15), em forma de hexágono, que funcionaria como um pequeno cercado, com sua borda servindo de base para apoiar as câmeras em um mesmo nível, mantendo-as também estáveis; na parte de dentro do suporte, seis fotógrafos ficavam posicionados, cada um na direção de um dos lados do hexágono; cada lado do hexágono servia de base para fixar uma câmera, usando duas alças elásticas; sendo que cada um dos fotógrafos receberam uma média de 28 câmeras. Cada fotógrafo podia fazer suas tomadas de modo manual, em seu próprio ritmo, mas em assincronia uns com os outros, em uma operação na qual o corpo do fotógrafo trabalha em sinergia com os mecanismos artesanais da câmera; o som foi captado separadamente; após a digitalização e edição das sequências de imagens, tínhamos seis vídeos da praia com diferentes pontos de vista, sendo que cada vista se conectava a outra lateralmente, formando, juntas, mas com certa imprecisão, uma grande vista panorâmica em 360° da praia. *Em um lugar qualquer – Outeiro* (fig.16): a fotografia vai bem além das formas do vídeo ou do cinema, se expandindo para o formato da videoinstalação que está associada a um modo de imagem que se caracteriza pelo tempo distendido, lento e preguiçoso da fotografia *pinhole*, na qual as imperfeições, as incertezas e os ruídos carregam altas voltagens de potência poética. Nos vídeos, vemos muitas camadas de tempo sobrepostas, em que banhistas, vendedores e passantes aparecem e se desmaterializam, diante da imensidão panorâmica da praia.

Em *Somewhere – Alexanderplatz* (fig.17), 2009, Berlim, o procedimento é quase o mesmo, com algumas mudanças na configuração do dispositivo de suporte para as câmeras: foram usadas apenas 120 câmeras, a base de madeira foi trocada por seis tripés e foi preciso adaptar um pequeno mecanismo para facilitar a troca das câmeras. Em *Somewhere – Alexanderplatz*, a falha

na conexão entre as vistas fica mais evidente, os prédios se repetem nas laterais dos vídeos, por outro lado o fluxo de pessoas, das bicicletas, do pequeno trem, tudo acaba sendo acelerado e potencializando a sensação de caos urbano e de como nossa presença é temporária e efêmera no mundo. O som foi captado e editado separadamente com um pouco mais cuidado para marcar as passagens do tram (bonde elétrico) que passa com uma certa frequência; é um som construído de modo a ficar como um ruído de conversas aleatórias em meio ao espaço urbano. O terceiro trabalho da série, *Em um lugar qualquer – Belém/Brasília*, foi realizado a partir a animação de 325 fotografias capturadas com câmeras feitas de caixinhas de fósforo durante um voo entre as cidades de Belém e Brasília. As treze câmeras utilizadas sequencialmente durante o trajeto eram apoiadas na própria janela do avião da fileira de poltronas número 23, escolhida previamente para ter uma boa visão da asa. É o que vemos no vídeo: sempre a asa do avião, centralizada na imagem, passando em meio as nuvens que se movimentam transitórias ao fundo, no horizonte – nuvens fluidas que ora se desfazem, ora se aglomeram, ora envolvem nosso olhar em brumas, cambiando a luz bruxuleante sobre as asas. O vídeo então precisa ser duplicado de forma espelhada para ser projetado de forma simétrica e sincronizada nas paredes opostas de uma sala construída de tal forma que o público possa passar entre as duas projeções. Outras montagens são possíveis utilizando dois televisores (ou projeções) em um canto de parede. *Em um lugar qualquer – Belém/Brasília* aparentemente apresenta a monótona e peculiar vista da asa de um avião, mas essa monótona paisagem em deslocamento guarda uma pequena surpresa ao final: a aterrissagem no aeroporto de Brasília com a súbita mudança de movimento das nuvens. A montagem do trabalho, com as duas imagens duplicadas parece nos transformar no próprio dispositivo em voo, como se fôssemos o próprio dispositivo-paisagem a se deslocar imaginariamente pelo céu.



Figura 12 – câmera *pinhole* construída a partir da reutilização pequenas caixas de fósforos. Fotografia digital. Acervo do autor.

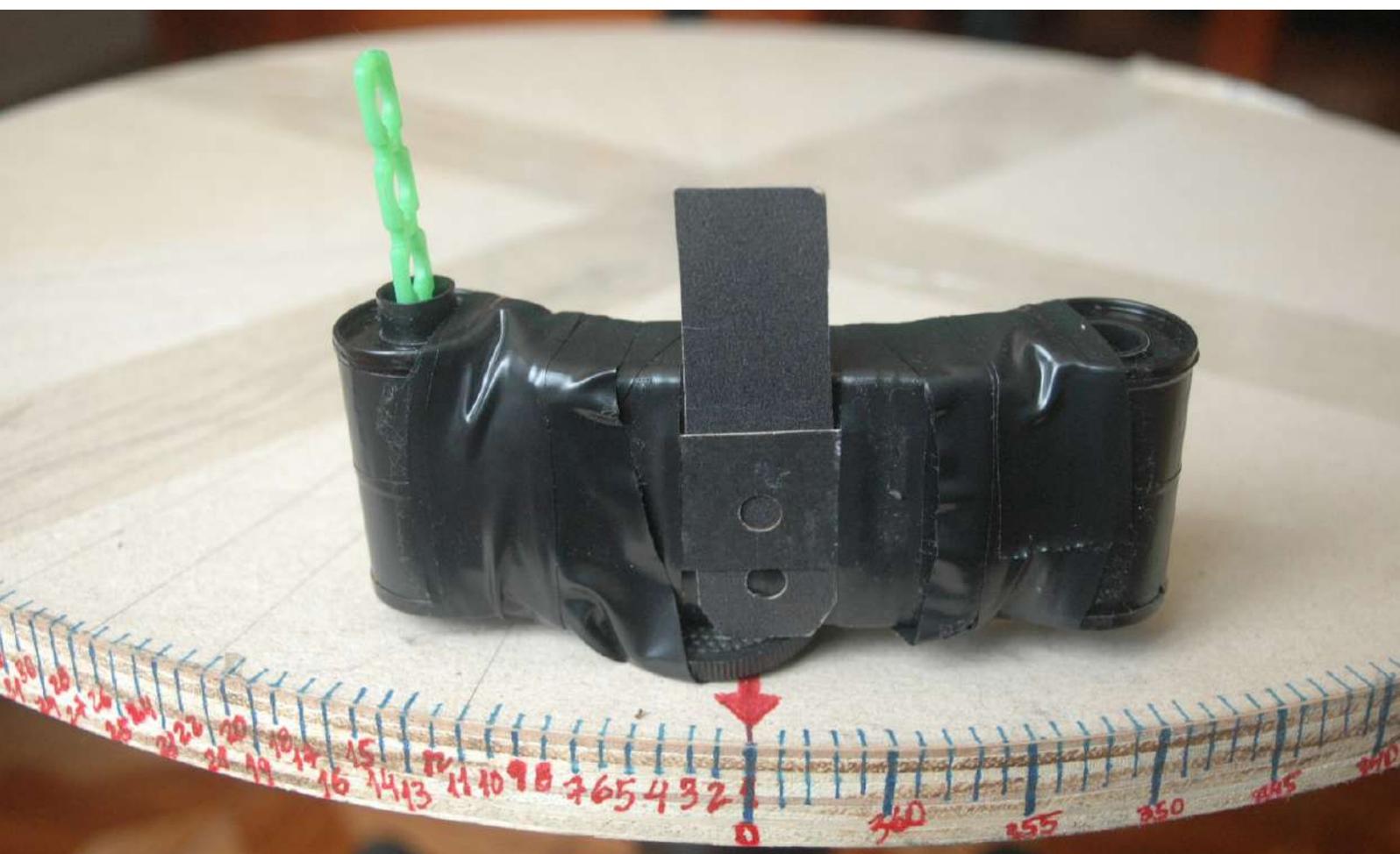


Figura 13 – base de madeira, usada como apoio na tomada da sequência de fotos para o vídeo *...feito poeira ao vento...* Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura14 – Algumas das fotografias *pinhole* da sequência de imagens do vídeo ...feito poeira ao vento... Fotografia analógica com equipamento artesanal *pinhole*/saída digital. Acervo do autor.



Figura 15 – Estrutura de madeira em forma de hexágono que servia de base de apoio para as câmeras *pinhole*. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura 16 – *Em um lugar qualquer - Outeiro* montada na galeria da Funarte, em Brasília, seqüência das vistas e detalhe de uma fotografia. Fotografia analógica com equipamento artesanal *pinhole*/saída digital. Acervo do autor.



Figura 17 – *Somewhere – Alexanderplatz*, tomadas das fotos utilizando tripés e instalação montada em Belo Horizonte. Fotografia digital. Acervo do autor.

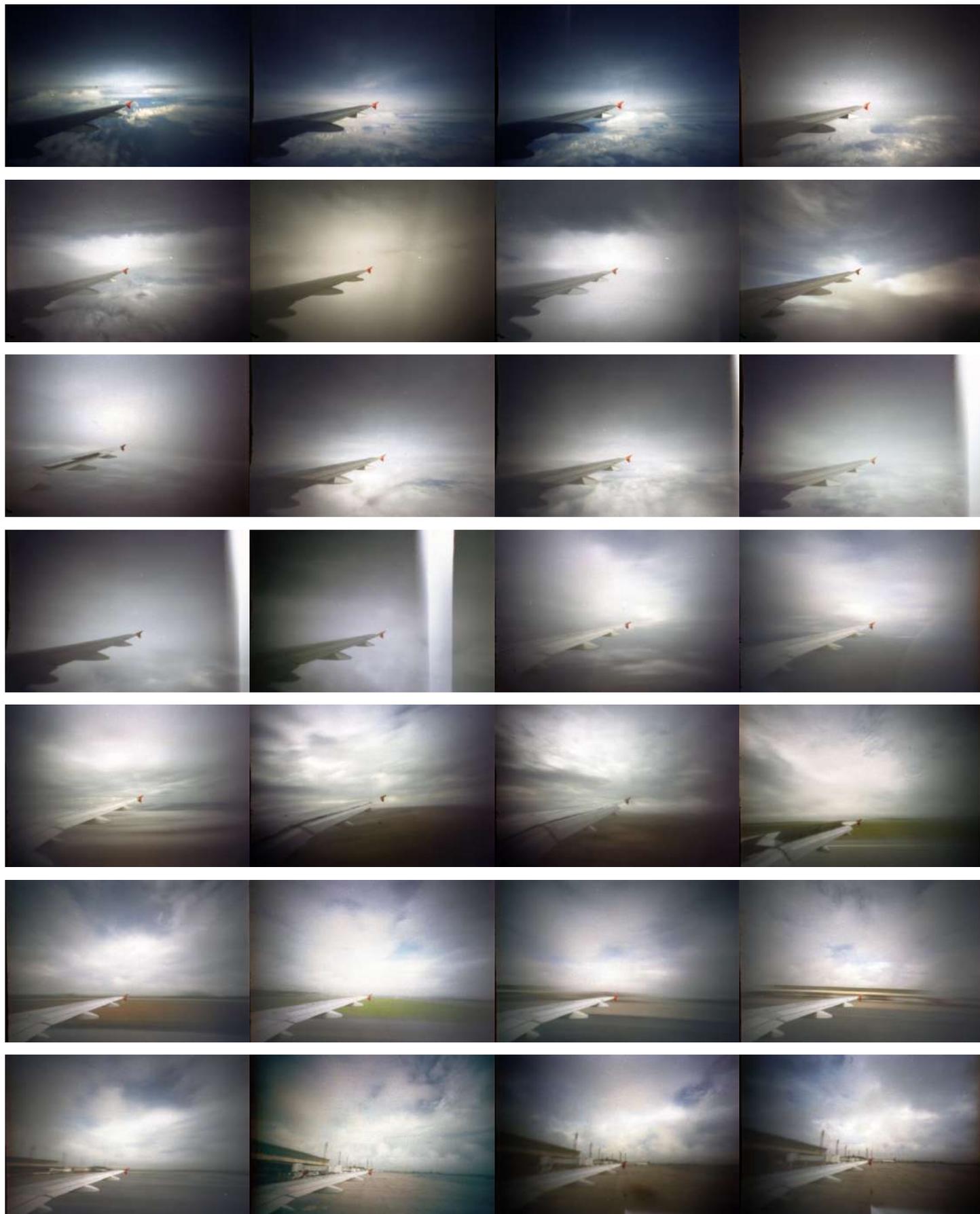


Figura 18– sequencias de fotografias *pinhole* da videoinstalação *Em um lugar qualquer – Belém/Brasília*. Fotografia analógica com equipamento artesanal *pinhole*/saída digital. Acervo do autor.

6.3 Horizontes (quase) sem fim

Na série de videoinstalações *Em um lugar qualquer*, o dispositivo elementar da câmera artesanal amplificou-se estruturalmente com plataformas, suportes e adaptações externas, assim como também ampliou sua estrutura de apresentação no espaço expositivo: são algumas das possibilidades inventivas que surgem da experimentação e do jogo com o esse tipo de dispositivo. Nesse processo que envolve experimentações, descobertas e invenções, vão surgindo não apenas novas possibilidades de configuração estrutural do dispositivo, mas também de diversos outros modos de utilizá-los: formas de individuação da fotografia *pinhole*. A invenção, como afirma Simondon (2012, p.183, tradução nossa) “é o resultado de uma interação entre um campo real de finalidade e um campo de experiência acumulada”. A experiência prática parece indicar, ou instigar, possíveis caminhos que se tornam desafiadores para a relação inventiva entre o fotógrafo e o dispositivo. Assim surgiu a série de imagens panorâmicas *Extremo horizonte*; talvez não por acaso as primeiras imagens foram realizadas em Brasília, cidade de vastos horizontes. Aquilo que no início do processo poderia ter sido considerado uma falha ou defeito técnico (a sobreposição das margens laterais entre dois fotogramas consecutivos de um mesmo filme), logo se tornou uma possibilidade poética, um resultado que poderia ser desejável ou ser buscado conscientemente. É na percepção dessa possibilidade de se somar vistas lateralmente sobre o mesmo filme negativo que surge a ideia de tentar construir uma imagem panorâmica: com a câmera sobre o tripé, uma primeira tomada é feita; depois, avança-se o filme o suficiente para que o próximo fotograma sobreponha sua borda lateral à borda do fotograma anterior, criando uma emenda; desloca-se a câmera a um determinado ângulo para que a próxima vista também se encaixe lateralmente na vista anterior; o procedimento pode ser repetido quantas vezes o fotógrafo o desejar até o limite do tamanho do filme. O processo é realizado de forma muito intuitiva, sempre baseado nas experiências anteriores: o avanço do filme, entre as tomadas das vistas, o deslocamento angular da câmera, definem se objetivo será alcançado e qual o nível de sobreposição entre as bordas de um fotograma e outro. Por outro lado, novamente, o que poderia ser considerado um erro ou uma imperfeição se revela como a abertura de novas possibilidades e potências poéticas. A produção de imagens utilizando uma câmera *pinhole* muitas vezes parece análoga ao modo como Simondon descreve a produção artesanal:

no artesanato, todas as condições dependem do homem; a fonte de energia é a mesma que a fonte de informação. Ambas se encontram no operador humano; a energia está aí como a disponibilidade do gesto, o exercício de uma força muscular; a informação reside ali tanto como aprendizagem, obtida do passado individual enriquecido pela

educação, quanto pelo exercício em curso do equipamento sensorial, controlando e regulando a aplicação dos gestos aprendidos no material concreto da matéria de trabalho e nos caracteres particulares da finalidade (SIMONDON, 2017, p.292, tradução nossa).

Analogamente à operação de uma tomada de forma na produção artesanal, descrita acima por Simondon, as condições de tomada de forma de uma imagem *pinhole*, na relação entre o fotógrafo e sua câmera, também estão centradas muito mais do fotógrafo – aquele que atua como o modulador das energias e das informações, ao controlar e regular de forma recorrente os poucos elementos de controle manuais da câmera e as informações que esta lhe retorna como ferramenta de produção de imagens. Do mesmo modo que o artesão dialoga com a madeira que esculpe através de seu cinzel, o fotógrafo também dialoga com a luz e todas as coisas do mundo quando *(in)forma* a imagem através do dispositivo fotográfico artesanal. Mas no caso do fotógrafo, que utiliza a técnica *pinhole*, para *(in)formar* a imagem é necessário que ele dê forma, primeiro, à sua câmera. A fatura da câmera faz parte da fatura da imagem. O processo de individualização das imagens de *Extremo horizonte* envolve, em um primeiro nível, a individualização da câmera; e sua singularização como imagem panorâmica também envolve a individualização do processo inventivo de relação entre fotógrafo e câmera. Nesse sentido, o processo está sempre em devir: se, de início, as vistas eram adicionadas lateralmente como que por justaposição para formar uma imagem panorâmica (fig.19), mais a diante, o processo começa a se modificar. Por que não mover a câmera lateralmente e passar o filme ao mesmo tempo enquanto se mantém o filme em exposição contínua, captando a imagem de uma só tomada? Foi a pergunta que me ocorreu, ao imaginar o procedimento de somar vistas de um modo acelerado até um limite em que não seria necessário fazer várias tomadas, mas somente uma longa exposição em modo de varredura (fig.20). Se, antes, tínhamos uma imagem panorâmica que era o resultado da adição de vistas distintas e individuais que podiam algumas vezes se misturar ou repetir por superposição, com o outro procedimento de captura da imagem, a sobreposição das imagens se torna parte intrínseca do processo, em função do tamanho da janela interna onde a imagem se projeta dentro da câmera. Essa janela interna da câmera, que antes definia o formato da imagem, passa, então, a funcionar como o campo de varredura e, portanto, de misturas das imagens que se projetam no interior da câmera. Para realizar uma passagem de filme mais fluida e contínua, foi necessário utilizar uma pequena manivela que foi improvisada com uma chave tetra e um prendedor de roupa (fig.21), o conjunto podia movimentar o filme dentro da câmera sob a leve pressão do dedo indicador em movimento circular. Dependendo da combinação de parâmetros como o deslocamento do filme dentro da

câmera, a velocidade de giro da câmera em torno de seu eixo (ou em deslocamento lateral), e das condições de luz ambiente sobre os elementos da paisagem, podia-se chegar a diversas possibilidades como resultado final. O processo, portanto, é marcado pela incerteza e pelo acaso: os elementos da imagem se misturam em contornos indefinidos, em transparências, camadas, arrastamentos e borrões.

Mais tarde comecei então a diminuir o tamanho da janela interna da câmera de modo que ela se tornou uma fenda vertical de 0,5 cm de largura (fig.22); assim, a área de imagem que se projeta sobre o filme durante a tomada da foto é bem menor, o registro ganha certa acuidade, mas fica mais suscetível a efeitos do movimento relativo entre a passagem do filme e movimento da câmera. Se nas primeiras imagens, havia uma preocupação em se manter uma certa estabilidade da câmera, depois, essa preocupação passou a ser ignorada e a instabilidade também se tornou parte de uma escritura poética na imagem. Durante uma residência na Holanda, em 2012, fui descobrindo novos desdobramentos e possibilidades de movimento da câmera: o uso da bicicleta como meio de transporte diário, de alguma forma, me fez pensar na possibilidade de experimentar deslocamentos laterais contínuos durante a captação das imagens; uma câmera *pinhole* Holga 120mm (toy camera) foi modificada internamente para funcionar como câmera de fenda; externamente, uma braçadeira foi adaptada ao botão de passagem de filme para funcionar como manivela; um suporte também foi construído para fixar a câmera na bicicleta; assim, o dispositivo se transforma e se amplifica. Um outro dispositivo se inventa na compatibilização dos potenciais da câmera *pinhole* com as possibilidades de movimento da bicicleta. Esta invenção permite a individuação de outras formas de imagens panorâmicas. A câmera, portanto, se liberta do tripé e ganha espaço no guidão da bicicleta (fig.23). As imagens começam a ficar mais compridas, hiper panoramas, começam a ocupar a extensão total dos filmes: com filmes formato 120mm é possível fazer imagens em negativo no tamanho 6,0cm x 70,0cm que podem atingir um tamanho final de 60,0cm x 700,0 cm. Muitos ruídos são incorporados ao processo: falhas, imperfeições e acidentes que são muito bem vindos ao processo. Há uma potência poética na instabilidade dessa imagem que a projeta para um campo pictórico, onde cor e textura são dadas por um certo gestual, por uma ação. O novo dispositivo *câmera/bicicleta/corpo* funciona quase como um escâner de horizontes, em que o acaso é imanente à imagem, em um processo parecido com o do vídeo *...feito poeira ao vento...*, em que o fotógrafo determina apenas o espaço em que vai atuar, no entanto, após iniciar o processo de captação da imagem, tudo o que acontece em frente às câmeras estará subordinado às leis do acaso. A etapa seguinte do processo de individuação nessa série de imagens panorâmicas

pinhole, acontece quando a câmera passa a ser utilizada de forma mais livre (fig.24), sem intermediação de um tripé ou da bicicleta, sendo controlada diretamente pelas mãos do fotógrafo. Assim, o dispositivo *fotógrafo-câmera* combina os caracteres singulares da imprecisão e da intuição que estão contidos nos movimentos das mãos do fotógrafo, que gira o filme com sua manivela improvisada e, ao mesmo tempo, move livremente a câmera, em um movimento de corpo que é quase uma dança em sincronia com a arquitetura da cidade. Nessa dança, surge uma extensa imagem que é como um traço, paisagem em escritura, de uma cidade que se revela entre as camadas de tempos, sombras e arrastamentos, ali no limite entre o visível e o (in)visível, entre luminosidades e opacidades, entre vertigens e lentidões. O tempo se alastra sobre a extensão da imagem, amalgamando os signos do espaço urbano em feixes de luz e sombras (fig.25); camadas de tempo que às vezes se arrastam embaçando a vista, mas que também podem se cristalizar em uma instável nitidez. Uma outra cidade emerge desse fluxo de formas e cores, entre ranhuras verticais, texturas, manchas, borrões e fantasmagorias: uma cidade (re)inventada como objeto-imagem que realimentará nosso ciclo recursivo de imaginação e invenção.

Em *Extremo horizonte*, a paisagem urbana é (re)inventada em vastos horizontes quase sem fim (fig.26), a partir de (re)invenções do dispositivo fotográfico, em um processo de individuação da imagem que potencializa a duração como realidade pré-individual do fotográfico. A duração – que antes se constituía como um dos problemas que precisavam ser compatibilizados para devir uma fotografia do instantâneo, para que a fotografia moderna pudesse emergir com toda sua força e hegemonia – se conservou na fotografia como um dos resquícios de uma carga pré-individual impregnada de muitos potenciais e virtualidades, que se constituem agora em singularidades na imagem panorâmica de *Extremo horizonte*.

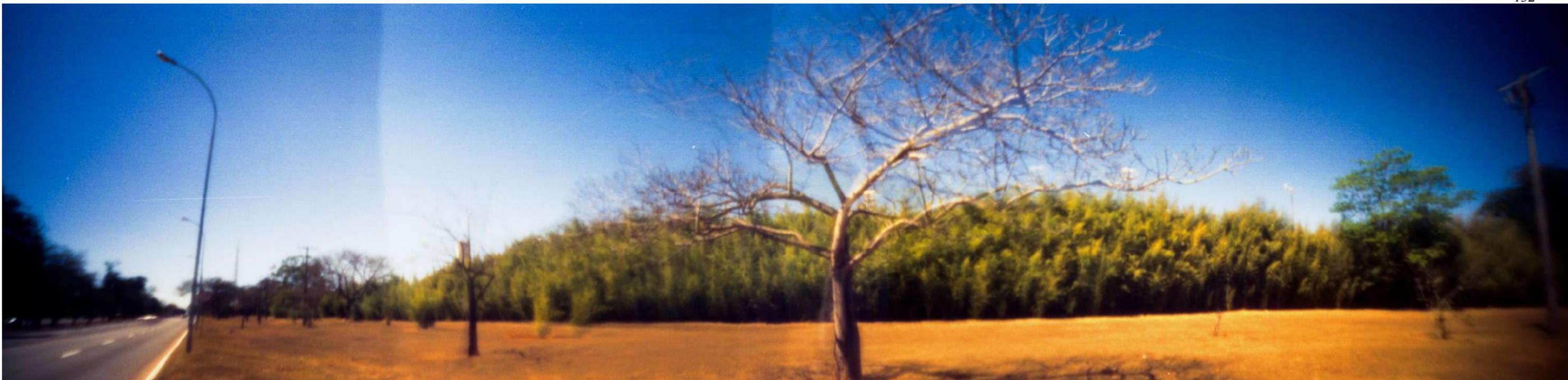


Figura 19 – De início, as vistas eram adicionadas lateralmente como que por justaposição para formar uma imagem panorâmica como é possível perceber nas imagens acima. Fotografia analógica com equipamento artesanal *pinhole*/saída digital. Acervo do autor.



Figura 20– Ao modificar o procedimento para uma tomada contínua da imagem, em uma longa exposição em modo de varredura, a sobreposição das imagens se torna parte intrínseca da imagem. Fotografia analógica com equipamento artesanal *pinhole*/saída digital. Acervo do autor.

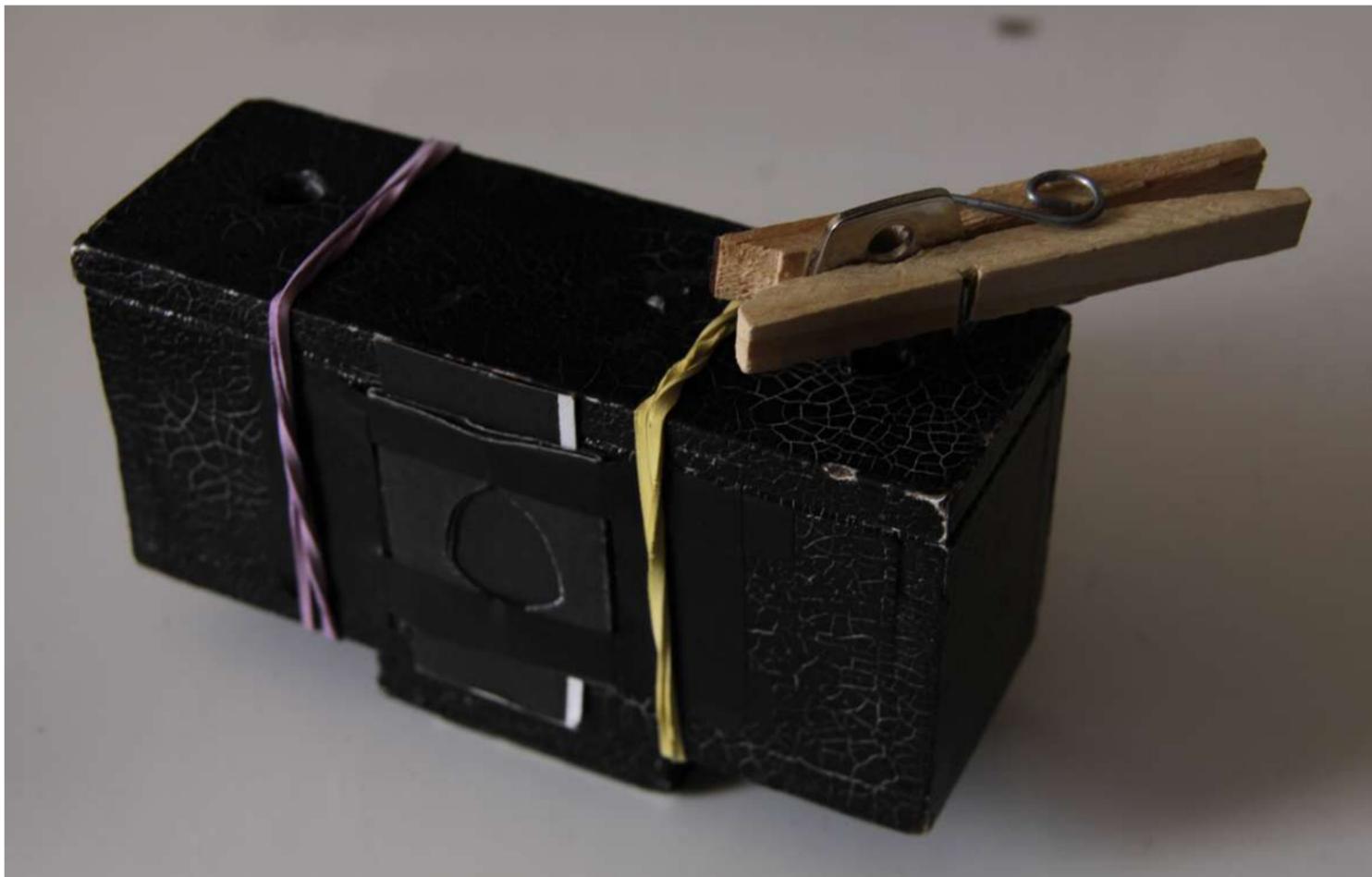


Figura.21– Manivela improvisada com uma chave e um pregador de roupas para passar o filme de modo mais estável. Fotografia digital. Acervo do autor.

Figura 22– Modificações em uma câmera *pinhole* Holga: fenda interna e braçadeira adaptada como manivela. Fotografia digital. Acervo do autor.

Figura 23– Câmera *pinhole* acoplada ao guidão da bicicleta por um suporte de metal. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura 24– Com a câmera acoplada ao guidão da bicicleta, as panorâmicas ganham em extensão e instabilidade; Logo a câmera passará a ser usada diretamente pelas mãos do fotógrafo, ganhando fluidez nas imagens. Fotografia analógica com equipamento artesanal *pinhole*/saída digital. Acervo do autor.

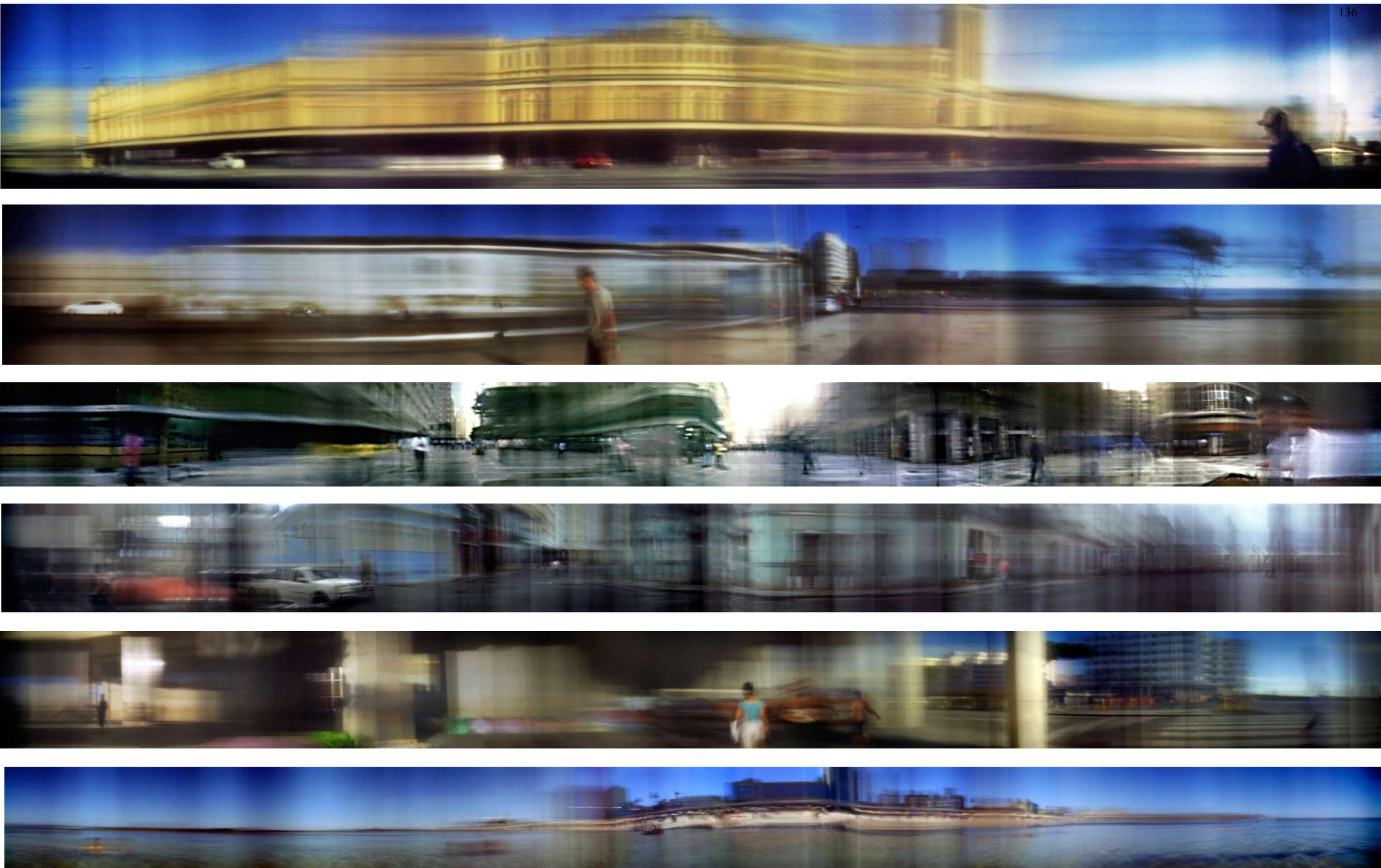


Figura.25– O tempo se alastra sobre a extensão da imagem, amalgamando os signos do espaço urbano em feixes de luz e sombras. Fotografia analógica com equipamento artesanal *pinhole*/saída digital. Acervo do autor.

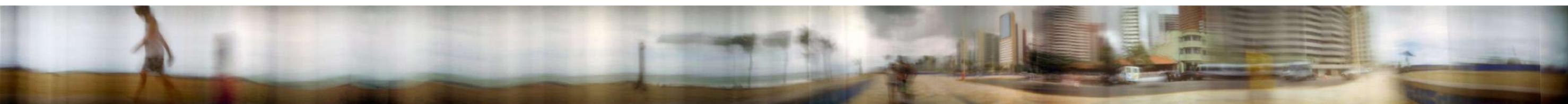


Figura 26– Em *Extremo horizonte*, a paisagem urbana é (re)inventada em vastos horizontes quase sem fim. Fotografia analógica com equipamento artesanal *pinhole*/saída digital. Acervo do autor.

6.4 Dispositivo-paisagem: instalações e intervenções com câmeras obscuras

Ao tentar pensar o dispositivo fotográfico como parte integrante do próprio discurso poético, procurei simplificá-lo ao máximo, reinventando-o, restituindo os potenciais pré-individuais de sua existência mais básica e fundamental; ao torná-lo estruturalmente mais simples, permite-se uma diversidade maior em seu uso, o que pode nos ajudar a compreender melhor o processo de seu funcionamento e, portanto, da rede de relações que ele engendra no mundo. O que é uma câmera artesanal *pinhole*, senão uma câmera obscura em sua essência, sem visor, sem lentes, sem mecanismos complexos? Assim, utilizei a câmera *pinhole* artesanal como um dispositivo elementar e esquemático para construir outros dispositivos mais específicos e (re)inventar meu próprio modo de fazer fotografia, ampliando minha produção fotográfica para um lugar de fronteira com outras linguagens e técnicas no campo das artes, para um fora da fotografia, ou, pelo menos, para além das fronteiras das formas fotográficas que se tornaram hegemônicas com a fotografia moderna; logo, minha produção fotográfica começa a transitar pela imagem em movimento entre o vídeo e o cinema, pelas videoinstalações e pela formas pré-cinematográficas das imagens panorâmicas e outras experimentações. Nessa (re)invenção do dispositivo fotográfico, por simplificação de sua estrutura, me interessava chamar a atenção para a importância do processo de fatura das coisas, principalmente daquilo que estrutura e dá sustentação à imagem, mas quase sempre se oculta sob sua superfície. Pensamento poético que dialoga diretamente com o conceito de *imagem técnica* de Flusser e de modo mais amplo com as implicações do conceito de *individuação* de Simondon. Flusser faz uma crítica à proliferação das tecno-imagens e os perigos, associados a essa proliferação, de uma sociedade global totalitária e centralmente programada. Segundo Flusser (2002, p.25), “pelo domínio do *input* e do *output*, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado”; ou seja, para que as imagens fotográficas não se tornem alienantes ou enganadoras, é necessário entender o que acontece no interior do aparelho que a produz, é preciso que se tenha consciência de que a fotografia, como imagem técnica, é feita de conceitos, de processos simbólicos, e, portanto, não se constitui do mesmo modo que as imagens tradicionais. “As imagens técnicas ocultam e escondem o cálculo (e, em consequência, a codificação) que se processou no interior dos aparelhos que a produziram” (FLUSSER, 2008, p.29). Se não conseguimos compreender o que há por trás das imagens técnicas elas podem se tornar opacas, provocando idolatria e alienação. Enquanto, para Simondon, só é possível conhecer verdadeiramente as coisas pelas relações que as constituem, ou seja, mais por seus processos de individuação, e não a partir de termos já dados ou indivíduos já constituídos. Seu

método consiste em considerar a relação como o modo central da existência dos seres, na qual a essência individual das coisas está na relação ativa que, ao mesmo tempo, as constituem, intrínseca e extrinsecamente, como integrantes de um sistema maior de relações. Segundo Simondon:

“é preciso achar o ponto de vista a partir do qual se pode apreender o indivíduo como atividade da relação, e não como termo dessa relação; o indivíduo, propriamente falando, não está em relação nem consigo mesmo, nem com outras realidades; ele é o ser da relação, e não ser em relação, pois a relação é operação intensa, centro ativo” (SIMONDON, 2020a, p.78).

A teoria de Simondon implica, portanto, um outro modo de pensar o mundo, baseado em uma visão sistêmica e não mais metafísica, nos termos da tradição filosófica; de seu pensamento podemos apreender para a fotografia, e para arte, a importância dos processos de fatura da imagem, como processos singulares que envolvem vários níveis de individuação. Dialogando com tais questões, o processo de simplificação da câmera *pinhole* se aprofunda ainda mais no sentido de mergulhar no campo dos dispositivos que fazem parte da realidade pré-individual da fotografia: o universo das câmeras obscuras. Assim, a câmera *pinhole* se simplifica para retomar a condição de câmera obscura passando a ser usada não mais apenas como objeto técnico para produzir imagens fotográficas, mas agora como elemento (técnico-estético-poético) integrante da obra de arte em si mesma. O dispositivo, portanto, abandona sua função de câmera fotográfica; deixa de fixar imagens, com seus recortes de tempo/espço – abandona até mesmo os recortes de tempo em degelo das câmeras *pinhole* –, para retomar os potenciais de desejo pela apreensão do efêmero e transitório que sempre habitaram as imagens mágicas que se projetam dentro da câmera obscura: experiência que (re)atualiza a imaterialidade e a virtualidade dessa imagem pré-fotográfica com a potencialidade do sentimento daqueles precursores e inventores que *ardiam em desejos*, na expressão de Daguerre, pela invenção da fotografia. O dispositivo, que já era mínimo, torna-se então pré-individual, pré-fotográfico. A câmera obscura passa a ser um elemento de base na composição e construção de trabalhos como instalações e intervenções urbanas operando na paisagem da cidade de forma mais incisiva, integrando, de maneira única e singular, a sua estrutura de objeto ao espaço e à arquitetura do lugar onde é instalado, fazendo dessa integração um lugar de experiência poética. Dependendo do tipo de empilhamento ou arrumação das câmeras no espaço urbano, seria possível construir muitas formas ou configurações instalativas que provocassem e envolvessem o transeunte/observador.

Minhas primeiras câmeras obscuras eram feitas com caixas de papelão pintadas de preto por dentro, em sua face frontal fixava-se uma lupa (quanto maior o diâmetro, maior a luminosidade da imagem projetada para dentro da câmera); a parte do fundo (oposta a face frontal) deixava-se aberta para que o observador/expectador pudesse visualizar a imagem que se projetava em um papel vegetal fixado dentro da caixa entre a face frontal e o fundo aberto; de acordo com a combinação entre formato de caixa, tipo de lupa e posição do papel vegetal em seu interior, são definidas algumas questões técnicas: como ângulo de abertura da imagem, aumento da imagem, plano focal e brilho da imagem. As imagens dentro das câmeras tem uma profundidade de foco muito pequena, o que significa que elas possuem um foco bastante seletivo, sendo possível ajustá-las para focalizar apenas um determinado plano focal escolhido a uma certa distância da câmera; a posição do papel vegetal dentro da caixa determina a escolha do que ficará focalizado ou não; o fotógrafo, então, pode escolher focalização dos objetos, de modo mais próximo ou mais distante, posicionando o papel vegetal no interior da câmera, respectivamente de modo mais distante ou mais próximo da lupa. Como se trata de um conjunto de câmeras obscuras abertas, para que a projeção da imagem no interior das mesmas se torne visível, tendo boa luminosidade e brilho, é necessário seguir algumas estratégias de posicionamento do trabalho no espaço onde será instalado: à frente das câmeras obscuras é necessário haver muita luz; para o lado de trás do conjunto (de onde pode se olhar para dentro das câmeras) é necessário haver pouca luminosidade, um espaço de sombra, para proteger a projeção luminosa da imagem que ocorre sobre o papel vegetal. Logo, o posicionamento do trabalho, em relação aos limites entre luz e sombra, nos lugares em que é instalado, é crucial. Os materiais envolvidos para construir uma câmera obscura são muito simples, baratos e de fácil aquisição: uma caixa de papelão, um papel vegetal, uma lupa, tinta preta e alguns pedaços de fita adesiva. Logo, para quem se depara com uma imagem colorida projetada dentro de uma caixa de papelão, feita de material tão simples e precário, há um certo espanto, um sentimento de surpresa e encantamento. Estamos extremamente distanciados de uma compreensão dos processos de codificação, construção e fabricação que se ocultam sob as interfaces dos dispositivos tecnológicos usados diariamente por nós; do mesmo modo que também nos acostumamos com as facilidades de tradução que as interfaces operam em relação aos processos que nos parecem tecnologicamente tão complexos e indecifráveis, que, quando vemos uma tecnologia mais simples funcionando de forma direta, sem a necessidade de um sistema de interface ou de decodificação, há sempre uma sensação de deslocamento, de estranhamento. E do mesmo modo que há essa sensação de estranhamento em relação à tecnologia *precária* do dispositivo, há também um sentimento análogo em relação

a percepção da paisagem através do mesmo. Esse duplo deslocamento provocado pela intervenção do dispositivo é uma verdadeira experiência: uma experiência poética do *dispositivo-paisagem* que acontece por um deslocamento do olhar sobre o cotidiano, sobre o habitual. O *dispositivo-paisagem* atua como um ruído, uma falha, como aquele pequeno detalhe que inesperadamente se eleva, pungente, no horizonte do cotidiano, diante de nossos próprios olhos e faz surgir, ao mesmo tempo, a magia da técnica e o *espaço-em-paisagem*. É nessa suspensão do cotidiano, nas fissuras provocadas pelo *dispositivo-paisagem*, que ocorre o deslocamento e a possibilidade de ver além, desvelando o que há por trás das interfaces dos dispositivos técnicos para ter a experiência de um *olhar-em-paisagem* no sentido que aponta Karina Dias (2010, p.154): “*Olhar-em-paisagem* é subtrair o peso do cotidiano, é olhar o espaço que nos cerca como paisagem, é pensar o evento absolutamente banal como uma presença extrema, como algo que está ali, em permanência, à espera do nosso espanto”. As intervenções e instalações com as câmeras obscuras colocam em questão o dispositivo fotográfico e a paisagem urbana: as efêmeras imagens projetadas em seu interior provocam os transeuntes em dois sentidos, desafiando-os a descobrir o mundo (in)visível da técnica e da paisagem que o enreda. Os múltiplos recortes que as câmeras provocam na paisagem urbana invertem a imagem do mundo. O olhar do fotógrafo, através do dispositivo, encontra par no olhar distraído dos transeuntes, em meio à correria diária de um cotidiano cheio de excessos que entorpecem os sentidos. Nesse sentido o fotógrafo não mais fotografa fixando imagens em suportes materiais, o que ele faz é apenas compartilhar seu múltiplo e efêmero olhar com os transeuntes mais distraídos – aqueles poucos que conseguem perceber o inusitado em seu espaço habitual e cotidiano –, atraindo-os a observar a multiplicidade ou a singularidade das imagens contidas nas vistas invertidas que transformam em paisagens os não-lugares mais banais e esquecidos da cidade. Às vezes, atraído por esse elemento estranho e inusitado que emerge em meio ao seu lugar de passagem habitual, o transeunte se arrisca a olhar (com outros olhos?) para dentro das câmeras, experimentando, assim, uma paisagem, antes (in)visível, que sempre habitou seu mundo cotidiano, mas apenas se revelou através do dispositivo-paisagem.

Os primeiros trabalhos, utilizando as câmeras obscuras como elementos de base para instalações e intervenções urbanas, aconteceram em 2014, nas cidades de Belo Horizonte, São Paulo e Brasília. Essas intervenções e instalações *in situ* ou *site specific*, se propunham a um diálogo com a paisagem urbana, com determinados ambientes e com a especificidade de alguns espaços; as intervenções apresentam recortes específicos da paisagem e são geralmente instaladas em lugares de passagem: ora aproveitando os limites dos espaços arquitetônicos que

definiam uma passagem entre áreas internas e externas; ora buscando os limites, nos lugares abertos da cidade, entre espaços de luz e espaços de sombra. No início, utilizei grandes caixas cúbicas de papelão para fazer as câmeras obscuras, elas podiam ser fixadas em lugares com paredes de vidro ou colocadas entre os galhos de arvores próximas as passarelas de pedestres. Também usei pequenos tubos de papelão que tinham o aspecto de pequenas lunetas e podiam ser mais facilmente fixadas em estruturas de vidro de em alguns espaços arquitetônicos (paradas de ônibus e alguns prédios públicos), de passagem ou de espera, na cidade.

Em Belo Horizonte, uma instalação (fig.27) com as câmeras obscuras foi montada dentro da galeria *Oi Futuro*, na mostra coletiva *Gambiólogos 2.0* (2014). O trabalho foi pensado de modo a provocar a interação do público com a instalação. Era uma pequena parede (2,00m X 2,50m) construída a partir do empilhamento de 50 caixas de papelão, de formatos e tamanhos variáveis, que foram recolhidas em supermercados. As câmeras escuras apontavam para o mesmo lugar: uma cadeira branca iluminada. Na parte de trás da instalação, dentro de cada uma das câmeras, podíamos ver a imagem da cadeira branca projetada sobre o suporte de papel vegetal. O painel de câmeras formava um grande mosaico de imagens em tempo real e em sincronismo, mas sem nenhuma tecnologia eletrônica envolvida. Diferentemente das videoinstalações, em que o espectador experimentava o trabalho pelas relações perceptivas de espaço-tempo, através de uma imersão no ambiente expositivo, as instalações com as câmeras obscuras têm como base o objeto em si, propondo uma relação mais ativa com o observador/espectador, convidando-o a jogar com o dispositivo, a descobrir seu funcionamento, a desvendar os segredos da *caixa preta* de Flusser. A cadeira vazia posicionada a frente das câmeras tenta provocar a interação do público, está à espera de ser ocupada por alguém. E se há uma tensão inicial em ocupar a cadeira, logo a tensão se dilui quando se descobre que as imagens da cadeira se projetam dentro das câmeras e é possível fotografar através do dispositivo.

Em São Paulo, meu primeiro trabalho de intervenção urbana foi realizado no centro histórico da cidade: uma pequena parede com 27 câmeras obscuras de papelão, no tamanho 40cmx60cmx80cm, foi montada em plena Praça da Sé (fig.28), em um movimentado sábado de um mês de gosto de 2014. As câmeras foram estrategicamente montadas em um ponto da praça onde as sombras das árvores traçavam um limite em relação à luz do sol; o posicionamento estratégico do trabalho é fundamental para que a visualização das imagens se dê de forma mais eficaz; a catedral, para onde as câmeras estavam direcionadas, tinha a projeção de sua imagem multiplicada em algumas das câmeras. Nesse lugar de intensa circulação e com

um público extremamente heterogêneo, rapidamente formou-se um alvoroço em volta do trabalho. Muitos comentários curiosos e até discussões calorosas sobre a formação das imagens foram provocados pelo trabalho. A um primeiro olhar poderia parecer que as caixas continham fotografias posicionadas de ponta cabeça (fig.29), mas depois percebe-se o movimento, o fluxo dos transeuntes, as variações da luz do sol sob a passagem lenta das nuvens; algumas pessoas reagem incrédulas ao perceberem que aquelas imagens eram produzidas pelo sistema ótico primário constituído pela câmera obscura; outras pessoas já chegavam sacando seu aparelho de *smartphone* do bolso para tomar uma foto da catedral através de alguma das câmeras obscuras; em uma das caixas, a imagem parecia estar sempre desfocada, mas quando alguém se aproximava a cerca de um metro de distância, seu rosto se projetava perfeitamente dentro da mesma, provocando mais interações algumas pessoas tentando fazer retratos das outras através das caixas. Portanto, o espaço é sensivelmente alterado pela presença da obra: “a intervenção (re)organiza, (re)orienta, (re)dimensiona, (re)une, atrai para si componentes do seu entorno, ao mesmo tempo em que é pura alteridade, cesura absoluta no ordinário” (DIAS, 2010, p.194).

Em outra forma de intervenção foram utilizadas pequenas câmeras escuras em forma de tubos cilíndricos que eram fixados nas estruturas de vidro de algumas paradas de ônibus do centro de São Paulo; os dispositivos funcionavam como pequenas lunetas ou *Olhos mágicos* (fig.30), como foram intituladas. As câmeras eram fixadas em conjuntos de 5 unidades alinhadas lateralmente, eram instaladas de modo que pareciam atravessar as superfícies transparentes; o próprio formato e a semelhança com uma luneta eram um convite à curiosidade dos transeuntes, que se aproximavam arriscando um olhar através do dispositivo. A imagem se apresenta como um pequeno recorte, em formato circular, da paisagem urbana – fragmentos da cidade, sinais poéticos em forma de ruídos, deixados pelo fotógrafo para os pedestres mais distraídos –, revelando detalhes do cotidiano de uma cidade muitas vezes (des)conhecida.

A terceiro trabalho apresentado em São Paulo que utilizava o conceito da câmera obscura, foi uma instalação *in situ* (*site specific*), intitulada *Suspiro* (fig.31), realizada no casarão do espaço de artes Phosphorus, localizado no centro histórico da cidade. No prédio havia uma janela que devolvia ao olhar uma vista da cidade em perspectiva: duas paredes laterais em primeiro plano, como prolongamento do próprio prédio; abaixo um telhado coberto por uma lona laranja; um pouco mais à frente, dois prédios posicionados quase que simetricamente de um lado e de outro; e, ao fundo bem distante, posicionado ao centro, um pequeno prédio por trás de um viaduto no qual ainda podia-se distinguir o fluxo intenso dos automóveis. Na janela foi instalada uma

grossa cortina na qual foi feito um pequeno corte circular de 100mm de diâmetro, a uma altura de 1,65 cm do chão; no corte foi instalada uma lupa de mesmo diâmetro; em frente a cortina, descia do teto até o chão uma folha de papel vegetal de 1,10 metros de largura. A vista da janela, projetava-se através da lupa sobre a tela de papel vegetal, formando uma imagem invertida que podia ser vista por um espectador/observador dentro do prédio. Após instalado o trabalho, um pequeno detalhe inesperado acontece: o fluxo de ar que passa pela janela provoca alguns deslocamentos na cortina, inflando-a e desinflando-a, feito vela de barco, de acordo com a direção do vento. E nesse movimento de vai e vem, algumas vezes suave, outras de modo vertiginoso: a lente, ora se aproxima, ora se afasta do suporte de papel no qual a imagem é projetada, produzindo mudanças de focalização. Por alguns instantes a imagem se apresenta como um simples borrão de luz, em forma de círculo, projetado sobre o suporte; mas, dependendo da ação do vento, esse borrão de luz se transforma, vertiginosa ou mais lentamente, em uma brilhante, colorida e nítida imagem da cidade. Em *Suspiro*: a paisagem parece respirar entre borrões de luz e a nitidez da imagem; o espectador/observador precisa de tempo para vivenciar o trabalho e poder aprendê-lo, percebendo os movimentos não apenas da imagem, mas do próprio dispositivo. Às vezes, o movimento de focalização da imagem, provocada pelo vento, cria a sensação de deslocamento em direção ao interior da imagem; a mudança vertiginosa de diferentes planos focais entrando em foco, produz uma sensação de mergulho, como se estivéssemos em pleno voo para dentro da imagem; é necessário estar presente para experimentar e perceber melhor o trabalho, mais ainda: é preciso demorar-se nele para ser atingido pelas surpresas ocultas que o mesmo carrega.

Em Brasília, as intervenções aconteceram de modo crescente: desde pequenas inserções de caixas (câmeras obscuras) solitárias, fixadas entre os galhos de árvores próximo ao passeio de pedestres, até grandes estruturas com um número de caixas variável que dependia do espaço arquitetônico com o qual a intervenção dialogava. Foram realizadas intervenções na Estação rodoviária central, no prédio da Universidade de Brasília, em uma passagem de pedestres nas entre-quadras 704/705 Norte e em algumas paradas de ônibus da W3 Norte.

Na rodoviária, sessenta câmeras obscuras de caixas (40cm X 52cm X 72cm) de papelão foram instaladas sob a marquise, na entrada da rodoviária, apontadas para o estacionamento do lado sul (Fig.32). A intervenção formava uma grande estrutura de caixas com aproximadamente 10 metros de comprimento por 1,8 metros de altura; era um grande painel de imagens coloridas e invertidas (fig.33) que projetavam em tempo real a paisagem ordinária e banal do

estacionamento, mas que de alguma forma lembrava os painéis com televisores que existem nas grandes lojas de eletrodomésticos ou nas salas de controle ou segurança; imagens em tempo real de uma paisagem múltipla e em sincronismo. Do lado de fora do terminal, para quem caminhava pela rua, a instalação parecia apenas com estranhas caixas empilhadas lado a lado, com lupas pregadas em uma de suas faces. Do lado de dentro, os passos apressados se detinham para olhar o movimento sincronizado de imagens no painel de caixas.

Em uma das entradas do prédio principal da Universidade de Brasília também foi instalado um grande painel (fig.34), com 3,2 metros de largura e 4 metros de altura, contendo 60 câmeras obscuras feitas de caixas de papelão (40cm X 52cm X 72cm). Apesar das câmeras não terem sido projetadas para ocupar o espaço perfeitamente, por um capricho do puro acaso, no momento da montagem o conjunto de câmeras acabou sendo ordenado de uma forma que se encaixou perfeitamente a largura disponível entre as colunas de concreto da entrada do prédio. A instalação obstruía a parte central da entrada do prédio, forçando a passagem dos transeuntes pelas laterais. Quem chegava ao prédio e se deparava com aquela enorme parede de caixas de papelão obstruindo uma das passagens da entrada, estranhava a presença da instalação; depois, ao entrar no prédio e olhar a instalação pelo lado de dentro, demonstrava quase sempre uma expressão de surpresa e curiosidade. Muitos passavam a interagir com o trabalho (fig.35), tomando fotos, com seus aparelhos *smartphones*, das imagens que se projetam no interior das câmeras; fotografam a paisagem e também a si mesmos, através da instalação. É como se as câmeras obscuras se tornassem um filtro fotográfico, transformando novamente o caráter ordinário e banal de um lugar como um estacionamento em um lugar digno de adquirir o status de um lugar de paisagem (fig.36). A imagem da câmera obscura sempre exerceu um certo fascínio ao olhar do observador, provocando desejos que resultaram na invenção da fotografia, sentimento que parece não ter mudado muito mesmo para o observador contemporâneo acostumado à ubiquidade das imagens técnicas; mas, agora, diferentemente dos observadores das primeiras câmeras obscuras em um passado longínquo, esse fascínio, ou o espanto, tem como um dos principais motivos o fato da imagem mágica ser produzida por um aparelho tão simples, e até considerado precário, perto da complexidade tecnológica dos dispositivos produtores de imagens da contemporaneidade.

Ainda em Brasília, foram realizadas mais duas formas de instalação em dois lugares ainda mais banais e improváveis; uma delas interditava uma das passagens entre os blocos das quadras 704 e 705 Norte (fig.37), lugar de pouco fluxo de pessoas que se constituíam de moradores e

trabalhadores locais; a outra forma de instalação ocupou um espaço sob a pequena marquise de concreto de duas paradas de ônibus da via W3 Norte (fig.38). Novamente, por obra do acaso, as câmeras, que não tiveram suas dimensões projetadas para ocuparem aqueles espaços, também se adequaram em um encaixe perfeito. O trabalho de instalação com as câmeras obscuras sempre dialoga com o espaço arquitetônico onde é montado; a pequena parede de câmeras parecia dar continuidade ao desenho arquitetônico da parada de ônibus. O pequeno painel de imagens invertidas transforma novamente o lugar; as imagens das pessoas em espera ou correndo apressadas para não perder o ônibus parecem se multiplicar dentro das caixas formando, às vezes, um estranho bale. Em uma das paradas, a luz, captada pelas câmeras obscuras, parece ressaltar as silhuetas dos corpos (fig.39), criando imagens poéticas e cheias de calma contrastando com o fluxo intenso que muitas vezes carrega o ar desses lugares com alguma tensão.

Em 2016, para montagem de uma instalação com câmeras obscuras no Museu das Onze Janelas, em Belém do Pará, as caixas de papelão foram substituídas por caixas de madeira, por ser um material um pouco mais resistente em relação à umidade e à incidência das frequentes chuvas na região. Assim, a instalação ganhou um pouco mais de peso escultórico e visual. A estratégia usada foi posicioná-lo sob um dos arcos em frente a escadaria que dá acesso ao museu pelo lado do jardim, voltado em direção ao jardim e à margem da baía, onde o sol se põe. A instalação, com 39 caixas de madeira sobre um suporte de *palet*, bloqueava o arco central um pouco à frente da porta de saída, sem fechar a passagem, mas impondo um certo desvio aos transeuntes. Múltiplas vistas do jardim com a baía do Guajará ao fundo se projetavam no interior das câmeras (fig40).

Em 2016, uma nova mudança de material foi experimentada para montar a instalação na Marina da Glória, no Rio de Janeiro, em uma exposição coletiva. Em *Tambores de luz – Marina* (Fig.41), 54 tambores de metal (60cmx80cm) foram empilhados de modo linear, formando um bloco trapezoidal com 9 metros de base e 2 metros de altura. Muitas mudanças técnicas precisaram ser implementadas, em função da mudança de material: para fixar o papel vegetal dentro dos tambores que são cilíndricos, por exemplo, foram criados bastidores de madeira que esticavam o papel e podiam ser encaixados por pressão dentro dos tambores. A materialidade do metal conferia muito mais peso escultórico e visual à instalação, em relação às instalações construídas com caixas de madeira ou papelão, além de dialogar melhor com o ambiente da marina. A pilha de tambores de metal, olhada de frente, inevitavelmente remetia ao ambiente

da indústria naval, contrastando com a leveza das imagens coloridas do gramado, dos barcos parados, flutuando ao fundo dos prédios de parte da cidade. O formato circular dos tambores parece multiplicar a paisagem local em vários pequenos mundos (Fig.42), As câmeras foram instaladas no limite do telhado do grande prédio administrativo, para aproveitar sua sombra; apontavam para um amplo gramado que se estende quase até o início do *piér*. Além do público que procurava visitar a exposição, havia um fluxo grande de turistas e pessoas locais a passeio pela cidade. As crianças interagiam intensamente com o trabalho e, do mesmo modo que acontecia com as primeiras instalações, quase todos procuravam fotografar ou filmar com seus *smartphones*.

Em 2017, outra instalação com os tambores de metal foi realizada na antiga estação ferroviária central de Campinas, durante o 10º Festival Hercule Florence de Fotografia. *Tambores de luz – Campinas* (fig.43) era uma instalação composta de dois conjuntos de 28 tambores de metal empilhados de modo a assumir uma forma triangular com dimensão de 3,5 metros em cada lado. Cada conjunto foi posicionado em uma das extremidades do galpão que integra o prédio da antiga estação de trem: em um, as câmeras apontavam para o leste e noutro, as câmeras apontavam para o oeste. Eram como marcos simbólicos de orientação espacial. Cada conjunto formava um grande painel triangular de imagens circulares. Inicialmente, havíamos determinado apenas a quantidade de câmeras obscuras que seriam utilizadas na instalação, baseado em algumas imagens do local e em algumas ideias prévias para montagem, mas a configuração final do trabalho só foi definida no momento da montagem. Estar presente e poder perceber *in loco* as dimensões do espaço, suas relações reais com o corpo, as dinâmicas do espaço, o fluxo dos transeuntes, as direções da luz, é uma parte fundamental do trabalho para poder criar uma configuração que entre em ressonância com a estrutura arquitetônica do lugar. Em uma das pilhas de tambores industriais, o por do sol se multiplicava na estrutura triangular, em imagens circulares, atraindo grande parte do público presente a registrar, com seus *smartphones*, aquele momento.

Em 2018, em uma exposição individual em Brasília, o trabalho de instalação com câmeras obscuras assume outra forma: algumas câmeras foram desenvolvidas de modo a se acoplar ao prédio da galeria, sobre as suas janelas (fig.44). Acoplamento que é uma dupla operação: por um lado, obstrui qualquer possibilidade de se olhar para realidade/paisagem através da janela; por outro, devolve a vista obstruída em forma de imagem projetada. Operação paradoxal de obstruir para mostrar. Nessa operação, parece que a imagem ganha mais realidade que o próprio

real; a imagem projetada parece poder ser tocada, mas é apenas ilusão; a única coisa que conseguimos tocar é o papel vegetal, afinal, a imagem é apenas uma projeção. A instalação, ao final, dá mais existência a janela e a paisagem que ela recorta; o dispositivo-paisagem faz ver, ativando a percepção para aquilo que antes era (in)visível, mas que na verdade sempre esteve ali.

Em 2022, durante o *Festival de Fotografia de Tiradentes*, foi realizada a instalação *Do outro lado da rua Direita*, em uma das portas do *Sobrado Quatro Cantos – Espaço cultural*. Ao interditar uma das portas do sobrado com um conjunto de 15 câmeras obscuras de papelão, o estranhamento que as câmeras provocam, atraem os transeuntes para dentro do espaço cultural, que ao descobrirem as imagens projetadas no interior das câmeras passam a jogar com elas, fotografando-se através delas. *Do outro lado da rua Direita*, assim como os outros trabalhos de instalações e intervenções com câmeras obscuras parece curto-circuitar o que poderíamos chamar de uma imagem pré-fotográfica à fotografia contemporânea.



Figura 27– instalação com as câmeras obscuras montada na galeria Oi Futuro - mostra coletiva Gambiólogos 2.0 (2014). Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura 28– Intervenção urbana, com 27 câmeras obscuras, realizada na *Praça da Sé*, São Paulo, 2014. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura.29 – Imagem do interior de uma das câmeras obscuras, na intervenção urbana, realizada na *Praça da Sé*, São Paulo, 2014. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura 30– Olhos mágicos, intervenção urbana com pequenas câmeras obscuras, nas paradas de ônibus, em São Paulo, 2014. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura 31 – *Suspiro*, instalação realizada no casarão do espaço de artes Phosphorus, localizado no centro histórico da cidade. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura 32 – Intervenção com 60 câmeras obscuras na Estação Rodoviária de Brasília, 2015. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura 33 – Imagem invertida dentro de uma das câmeras obscuras da intervenção realizada na Estação Rodoviária de Brasília, 2015. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura 34 – Intervenção com cameras obscuras realizada na entrada do prédio principal da Universidade de Brasília, 2015. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura.35 – Visão do lado interno da intervenção com cameras obscuras, na UnB: um grande painel de imagens invertidas. 2015. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura 36 – A câmera obscura transforma o lugar de passagem, o estacionamento, em um lugar de paisagem. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura 37 – Intervenção com câmeras artesanais interditando uma das passagens na entre-quadras 704 e 705 Norte, em Brasília, 2015. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura.38 – Intervenção com câmeras artesanais nas paradas de ônibus na via W3 Norte, em Brasília, 2015. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura 39 – Imagem dentro de uma das câmeras na intervenção feita em paradas de ônibus na via W3 Norte, em Brasília, 2015. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura 40 – Montagem da instalação com câmeras obscuras feitas de madeira, no Museu Casa das Onze Janelas em Belém, 2016. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura 41 – Tambores de luz - Marina, 2016. Instalação montada no Rio de Janeiro, com câmeras obscuras feitas com tambores de metal. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura 42 – O formato circular dos tambores parece multiplicar a paisagem local em vários pequenos mundos organizados lado a lado. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura.43 – Tambores de Luz – Estação, instalação montada em Campinas, com câmeras obscuras feitas com tambores de metal. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura 44 – Instalação site specific, transformam as janelas da galeria em grandes câmeras obscuras Brasília, 2018. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura.45 – Instalação com câmeras obscuras em Tiradentes interditou uma das portas de entrada do Sobrado Quatro Cantos, 2022. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura 46 – *Do outro lado da Rua Direita*, 2022. A instalação atrai a curiosidade e provocava muitas interações com o público. Fotografia digital. Acervo do autor.

6.5 Imaginações químicas: retomadas e (re)invenções com *quimigramas*

Dentro dessa poética do dispositivo e de operações que tentam pensar sua (re)invenção, um outro modo de produção de imagens veio se desenvolvendo desde 2009. Desta vez, já não com a câmera escura, mas com os materiais fotossensíveis que possibilitam a fotografia de base química. São as experimentações com a técnica conhecida como *quimigrama*. Enquanto o uso de câmeras *pinhole* e câmeras obscuras se valem de uma lógica da simplificação do dispositivo fotográfico como forma de desconstruí-lo e reinventá-lo, potencializando outros modos de existência para as imagens, por outro lado, o *quimigrama* opera com experimentações diretamente relacionadas à materialidade dos suportes de imagens fotográficas de base química. O *quimigrama* opera, portanto, na parte do dispositivo fotográfico que mais se tornou obsoleta ao final do século XX: o conjunto de práticas e técnicas laboratoriais de revelações de filmes e produções de cópias fotográficas ligadas a uma tecnologia de base química que quase desapareceu, após o desenvolvimento da tecnologia eletrônica digital. O *quimigrama* é uma prática que se situa nas fronteiras entre a fotografia, a pintura e o desenho. São desenhos, ou pinturas, feitos com a aplicação seletiva de químicos (utilizados no processo de revelação fotográfica) sobre uma folha de papel fotográfico que já havia sido totalmente exposta à luz (fig.47). As primeiras experimentações iniciadas em 2009, começaram com a tentativa de desenhar o rosto humano (fig.48), jogando com a dificuldade de controlar o processo. No início, os químicos eram usados separadamente; primeiro era aplicado o químico revelador, com pinceladas ou gotejamentos, sobre o papel fotográfico; a imagem ia surgindo pelo escurecimento contínuo das áreas onde o revelador, ao ser aplicado, revelava a prata do papel velado, até um momento em que era necessário parar esse processo de revelação e fixar a imagem, sendo necessário, portanto seguir com as etapas de interrupção, fixação e lavagem do papel. Posteriormente, retomando experimentações de modo mais livre, fui utilizando todo tipo de material que pudesse produzir qualquer tipo de textura, linha, ou mancha, como imagem; a utilização de vários tipos de diluição do químico revelador tornava possível obter diferentes tonalidades de cinza; até que, ao desenhar uma linha horizontal e parte do químico revelador escorrer sobre uma área que havia sido pincelada com fixador, dessa mistura acidental, começou a surgir, ao acaso, uma paisagem: um céu carregado de nuvens? (in)certa paisagem feita de luz e prata emerge do papel (fig.49); essa materialidade da prata revelada sobre o papel fotográfico ajuda a criar a ilusão de que essa imagem, totalmente inventada com o uso de processos experimentais, parece ter alguma referência indicial na realidade, mas é só uma ilusão. A série de imagens foi se modificando tecnicamente e conceitualmente, ganhando cores na interação

dos químicos com o papel e outros formatos, em dimensões maiores (com imagens que chegavam a ter mais de um metro de comprimento). Todo um domínio da técnica foi se construindo e se aprimorando com experimentações cada vez mais livres em relação aos materiais e métodos utilizados. Uma das dificuldades, por exemplo, para desenhar linhas finas é que o químico sempre escorre sobre a superfície meio impermeável do papel, ao mesmo tempo em que está sempre reagindo e escurecendo a prata entranhada na superfície sensível; para traçar as linhas mais finas, na construção da imagem, muitas vezes eram usados fios de cabelo. Em todo este processo, portanto, a ilusão da paisagem surge não apenas do simples traço da linha do horizonte, mas também da materialidade que a imagem vai ganhando com as experimentações: manchas e texturas são criadas entre o desvelar da pretidão da prata (velada pela luz), com a aplicação do químico revelador, ou por sua eliminação com a aplicação do químico fixador (fig.50). Se de início a série de imagens com quimigramas foi intitulada como *(in)certa paisagem: imaginário de luz e prata* (fig.51), para marcar as mudanças técnicas e conceituais por que foi passando, as últimas imagens realizadas começam integrar uma nova série intitulada como *Imaginações Químicas – Paisagens do fim* (fig.52). Nesse processo em que o acaso está presente o tempo todo como potência poética, as paisagens que surgem são lugares de sombras profundas e atmosferas carregadas: paisagens do fim... de um mundo moderno, talvez; desse mundo moderno no qual a fotografia de base química representou um de seus paradigmas. Nesse trabalho, a imagem nunca se revela completamente, há sempre uma névoa presente na imagem: sempre a mesma névoa que recobre a certeza em qualquer imagem, até nas imagens mais precisas. Em *Imaginações químicas – Paisagens do fim*, a fotografia vai ao encontro da pintura e do desenho, para inventar paisagens químicas sobre o suporte fotográfico. Utilizo a técnica do *quimigrama* para inventar paisagens de atmosfera carregadas de um sentimento de fim, ao desvelar a luz que queima o filme ou vela o papel; é nesse papel impregnado de luz e prata – e, portanto, carregado de uma incrível potência de sombra e escuridão – que surge a paisagem entre imaginações químicas e invenções da imagem.

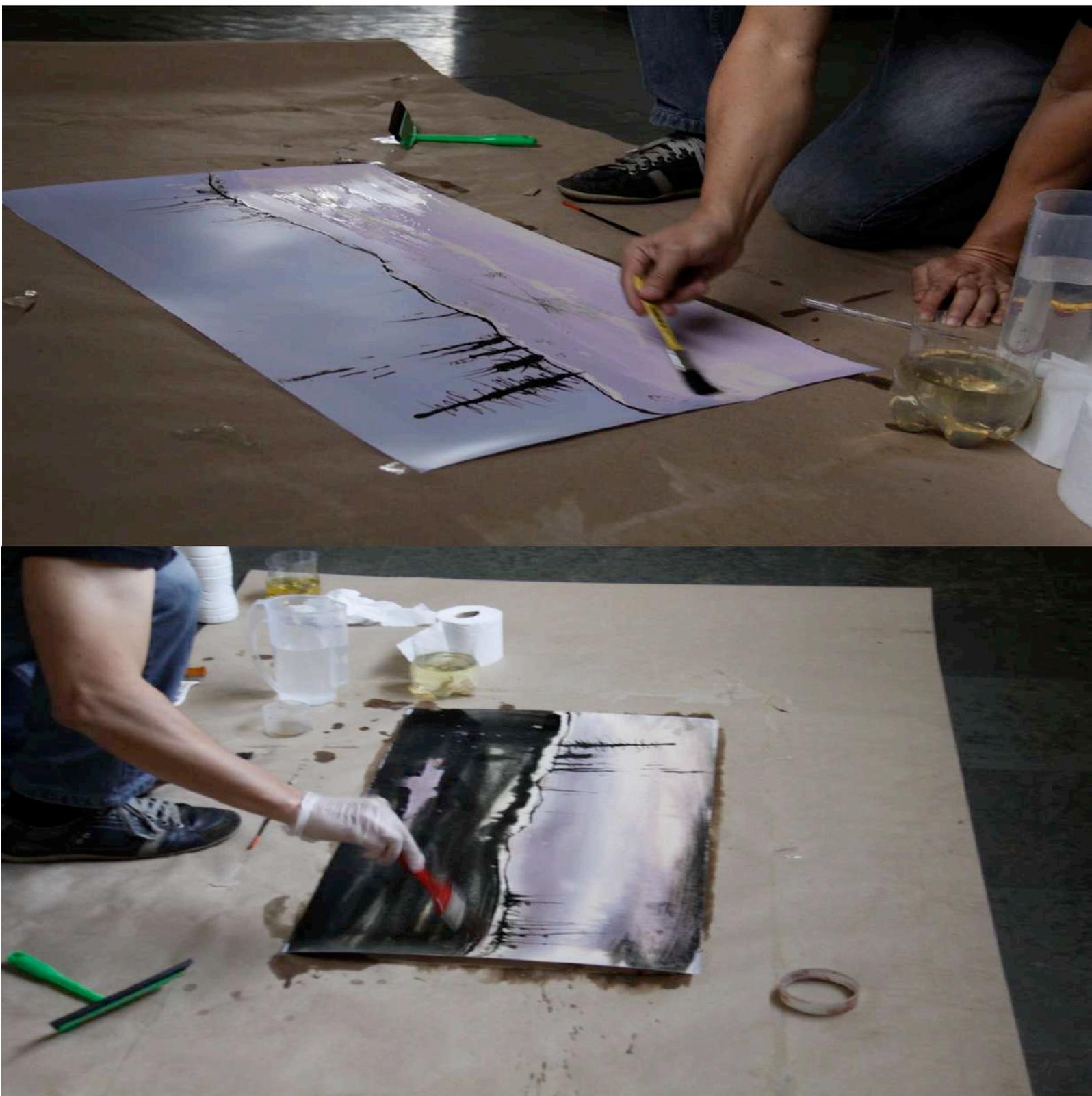


Figura 47 – Aplicação o químico revelador com um pincel sobre o papel fotográfico velado na técnica do quimigrama. Fotografia digital. Acervo do autor.



Figura 48 – Nas primeiras experimentações com a técnica do quimigrama (2010), uma multidão de rostos foram surgindo do papel velado. Quimigrama/ reprodução digital. Acervo do autor.

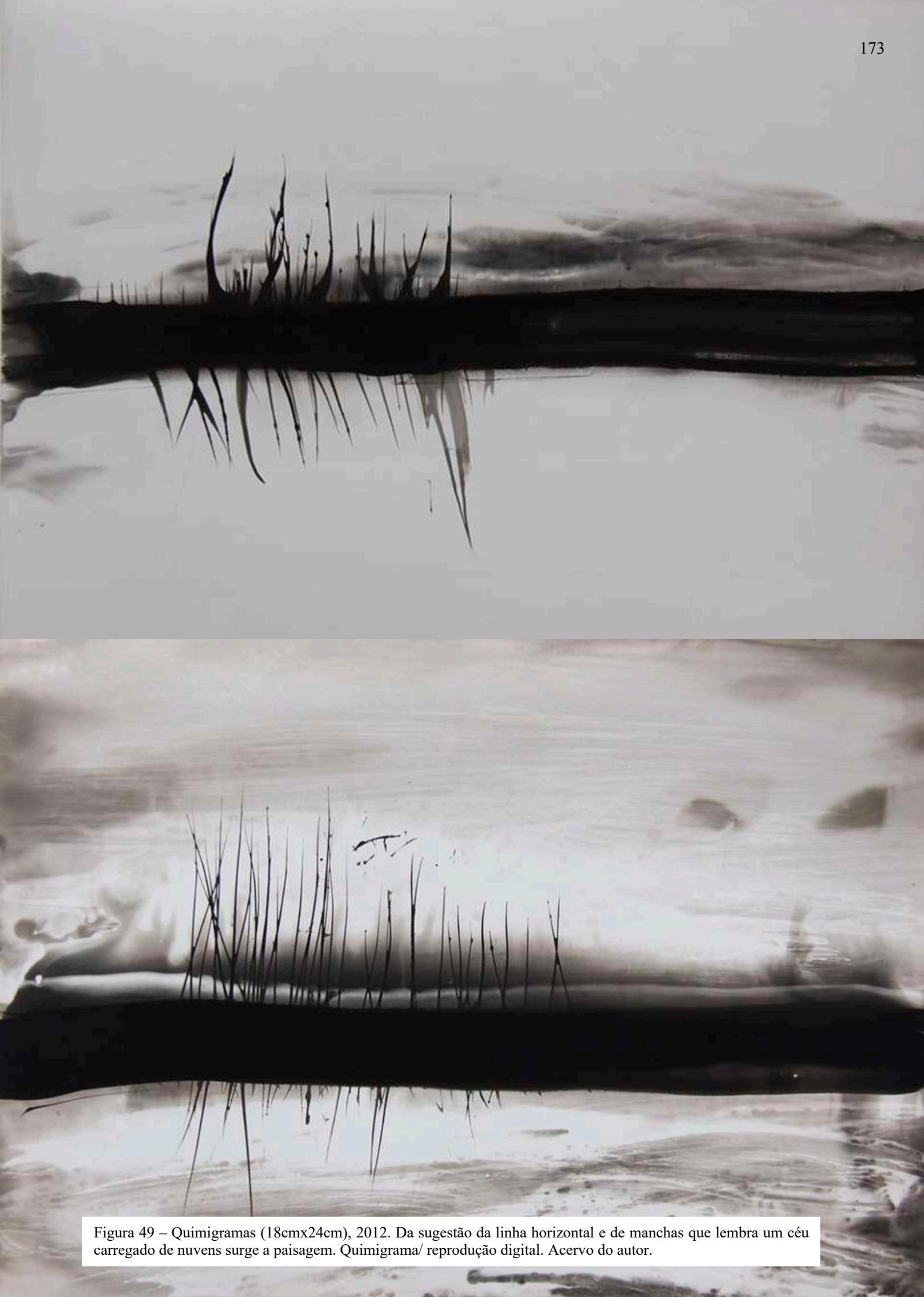


Figura 49 – Quimigramas (18cmx24cm), 2012. Da sugestão da linha horizontal e de manchas que lembra um céu carregado de nuvens surge a paisagem. Quimigrama/ reprodução digital. Acervo do autor.



Figura 50 – Quimigramas (24cmx30cm), 2013. O que surgiu como acidente, durante o processo de experimentação, começa então a ser explorado poeticamente. Quimigrama/ reprodução digital. Acervo do autor.



Figura 51 – Quimigramas, 2015. Em *(in)certa paisagem*, o domínio da técnica foi se construindo e se aprimorando com experimentações mais livres. Quimigrama/ reprodução digital. Acervo do autor.



Figura 52 – Imaginações Químicas – Paisagens do fim, há sempre uma névoa recobrando qualquer certeza que poderia haver na imagem. Quimigrama/ reprodução digital. Acervo do autor.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Desde o início, o dispositivo fotográfico foi se tornando central em uma poética que buscava abordar as questões sobre a tecnologia de maneira crítica, ao mesmo tempo em que esse mesmo dispositivo representava um elemento teórico importante dentro de algumas teorias sobre a fotografia. Ao procurar aprofundar a pesquisa teórica sobre o dispositivo fotográfico e suas relações com uma visão mais crítica sobre a tecnologia, o pensamento de Simondon surge, a princípio, como uma forte ferramenta teórica, em sua teoria sobre o modo de existência dos objetos técnicos. Entretanto, a abordagem que Simondon faz a propósito dos modos de existência dos objetos técnicos é apenas uma parte de uma teoria bem mais ampla e abrangente: sua teoria sobre a individuação à luz das noções de forma e informação. Ao estudar Simondon, me pareceu que seu pensamento poderia ser uma chave não apenas na compreensão das relações entre dispositivo fotográfico e tecnologia, mas também uma ferramenta potente para ampliar as discussões teóricas sobre uma suposta identidade ou estatuto da fotografia. Através de uma análise a partir de seus conceitos de individuação, objeto técnico e invenção, a pesquisa foi se constituindo também como elaboração teórico-prática que se vinculava a uma produção poética já em processo, buscando estabelecer um entendimento ampliado da noção de fotografia a partir de seus processos de individuação considerados sob os aspectos do dispositivo, da relação fotógrafo/dispositivo e das relações imagem/mundo. A noção de individuação desenvolvida por Simondon, como teoria da singularidade e do devir, implica uma reformulação de nossos modos de pensar, de perceber e de existir no mundo; ao criticar as bases da ontologia postulada pela tradição do pensamento filosófico ocidental, reelaborando-a, Simondon abre espaço para uma nova leitura da realidade através de um pensamento que não mais se organiza de modo dicotômico, opondo o ser ao devir, mas apreende os processos pela complementaridade de seus estados extremos de estabilização ou de transformação; em sua uma visão processual de estruturas operativas e esquemas de funcionamento, essência e existência não mais se opõe, pois o ser é ser em devir, nunca inteiramente acabado e sempre em interação com outros seres. É nesse sentido que o indivíduo é sempre relativo, está sempre associado a “um campo de forças que modifica todo o sistema em função do indivíduo e o indivíduo em função de todo o sistema (SIMONDON, 2020a, p.208). Portanto, a partir da teoria da individuação de Simondon, não faz sentido pensar em uma identidade ou estatuto da fotografia nos termos utilizados pela tradição filosófica das teorias essencialistas ou pós-modernas, pois são dois modos parciais e dicotômicos de tentar defini-la, seja por seus aspectos operacionais ou por seus caracteres operacionais: enquanto as teorias essencialistas pensam a fotografia como um meio autônomo

de linguagem específica, de caráter puramente estrutural ou essencial, por outro lado, a crítica pós-modernista busca definir a fotografia apenas através de seus usos e práticas determinados pelos contextos sociais, culturais, políticos e históricos. Nos dois casos, a fotografia é considerada apenas como um artefato, um termo já dado, a partir do qual as duas teorias tentam dar conta de sua ontologia. A partir de Simondon, a imagem fotográfica – como um dos modos de existência das imagens que tem seus próprios processos de individuação – pode ser compreendida muito mais por suas singularidades e multiplicidades de formas em permanente devir, muito mais como processo e realidade relativa em ressonância com o mundo. Para pensar uma individuação da fotografia o que esta tese postula é a necessidade de pensá-la pela complementaridade entre três parâmetros, ou fases, que estão em contínuo devir: uma individuação ao nível da imagem fotográfica em si, como objeto-imagem, ligado aos modos de invenção do ciclo das imagens, ou seja, como artefato em suas relações sociais, econômicas e políticas; um segundo modo de individuação ao nível do dispositivo técnico de produção e distribuição das imagens; e um terceiro modo de individuação ao nível dos processos inventivos envolvidos na relação fotógrafo/dispositivo relativos a produção das imagens fotográficas. Assim, é possível pensar em muitos modos de individuação da imagem fotográfica, entre eles os que se individualizam a partir dos processos de construção de câmeras artesanais com a técnica *pinhole*.

A experiência poética baseada na fabricação de câmeras artesanais *pinhole* e outras experimentações com o dispositivo fotográfico entram em reverberação com as questões teóricas levantadas na pesquisa, criando um diálogo de reciprocidade entre a teoria e a prática poética. O uso de uma tecnologia artesanal e da técnica *pinhole* implicam modos de individuação do dispositivo que vão se complementar tanto com as individuações da relação inventiva entre fotógrafo/dispositivo, quanto com as individuações que o objeto-imagem provoca ao se relacionar com o mundo. As individuações das imagens em meu processo inventivo com câmeras artesanais, câmeras obscuras ou quimigramas se voltam para uma poética do dispositivo que opera no sentido das (re)invenções das imagens, das paisagens urbanas e dos usos das tecnologias; uma poética do dispositivo que se pretende como modo de abertura da obra de arte, deixando à vista suas estruturas internas mais profundas, suas operações, suas artimanhas, seus artificios; poética do dispositivo que é, ao mesmo tempo, um processo de desvelamento das superfícies das imagens, das interfaces dos sistemas, das estruturas e operações que constituem o mundo.

A pesquisa, inicialmente, teve como base uma produção experimental que se desenvolveu a partir da ideia de (des)construção do dispositivo fotográfico, como crítica aos discursos publicitários e teleológicos que apostam na ideia de um modelo único e determinista para a tecnologia. Em seguida começou a se constituir como poética baseada em operações de (re)invenção da dispositivo, simplificando sua estrutura interna para ampliar suas possibilidades de operações criativas, na qual o campo da fotografia como linguagem também se ampliou transbordando para além de suas fronteiras, imbricando-se com outros campos das artes: do vídeo à videoinstalação, às instalações e intervenções urbanas com câmeras obscuras, revisitando o panorama e as experimentações com quimigramas.

As potências do tempo dilatado e em degelo, característico dos modos de existência da fotografia *pinhole*, é uma das primeiras implicações das operações inventivas dessa poética do dispositivo, desse modo de individuação da imagem, abrindo à possibilidade de podermos pensar a fotografia para além de seu modo de existência hegemônico, marcado pelo paradigma moderno do instantâneo. Os longos tempos de exposição característicos do processo de captura das primeiras imagens fotográficas, presentes como incompatibilidades nas primeiras fotografias da história, são recuperados como potenciais nessa poética do dispositivo; são como os resquícios de cargas de energia potencial que se atualizam em voltagem poética nas imagens produzidas com as câmeras artesanais *pinhole*. Potenciais capazes de amplificar os modos de existência das imagens não apenas das fotografias, mas também nas imagens em movimento dos trabalhos em vídeos e videoinstalações. Ao simplificar o dispositivo, chegando a uma configuração mínima e elementar é possível reativar algumas energias potenciais esquecidas nos primeiros modelos de câmeras *pinhole* do final do século XIX, potenciais que tem um poder de amplificação aumentado ao se combinarem com as tecnologias digitais de pós-produção; a configuração mínima da câmera *pinhole* também pode ser utilizada como elemento estrutural em montagens, combinações e (re)invenções de outros dispositivos, como pôde ser visto nos trabalhos em vídeos, videoinstalações e imagens panorâmicas. Nos trabalhos de intervenções e instalações com câmeras obscuras, a simplificação do dispositivo se torna tão radical, que o dispositivo perde totalmente a sua função de fixar imagens e retorna à condição de incompatibilidade anterior à sua invenção. Mas novamente vai atualizar potenciais imagéticos mais poderosos ainda. A câmera obscura opera com os potenciais da magia da imagem, provocando em nós a mesma sensação de desejo que existia de modo coletivo, não apenas entre os inventores da fotografia, mas em qualquer outra pessoa que experimentou olhar para uma imagem projetada em seu vidro despolido. Nestes trabalhos de instalações com câmeras

obscuras, a fotografia mergulha em sua realidade pré-individual, reatualizando suas energias quânticas em uma amplificação que torna a imagem imanente ao dispositivo. Não mais a imagem cristalizada, o dispositivo se abre para mostrar a imagem em tempo real, a imagem em processo, como se pudéssemos acompanhar a própria individuação de uma imagem que nunca se completa: a imagem em devir no devir da imagem. A poética do dispositivo trabalha com esses potenciais do pré-fotográfico, imagens que às vezes nem chegaram a ser fotografia, ou o foram por pouco tempo: é uma poética que opera com as energias pré-individuais do ser fotografia. É justamente a partir do encontro com essas energias pré-individuais que é possível explorar e reinventar novas formas de individuação do dispositivo, dos usos, das inserções dessa extensa família de imagens que chamamos de "fotografias".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica: um arte paradójico*. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 2003.
- BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In: Xavier, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BREWSTER, David. *The Stereoscope: its history, theory, and construction*. London: John Murray, Albermale Street, 1856.
- BURGIN, Victor. *Olhando Fotografias (1977)*. In: COTRIM, G. F. E C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Jorge Zahar, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano: : 2. morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CHATEAU, Jean-Yves. *Presentación*. In: SIMONDON, Gilbert. *Sobre la técnica*. Buenos Aires: Cactus, 2017.
- COSTA, Helouise. *Realidades construídas: do pictorialismo à fotografiamoderna. Realidades construídas*, 2001.
- COSTA, Rachel. *Imagem e linguagem na pós-história de Vilém Flusser*. Belo horizonte: UFMG, 2007.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus editora/Edusp, 2006.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. (1997). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (Volume 1)*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. (1997), *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (Volume 5)*. Rio de Janeiro: Editora 34.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques, *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Editora Papirus, 1993.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. *A fotografia panorâmica, ou quando a imagem fixa faz sua encenação*. In: SAMAIN, Étienne (org). *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac, 2005.

DURAND, Régis. *El tiempo de La imagen: Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

FERNÁNDEZ, José. *La teoría fotográfica contemporánea: hacia una nueva pragmática del campo fotográfico*. Valência: Universitat Politècnica de València, 2011.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta, Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas. Elogio da Superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modos de usar..* São Paulo: São Paulo: ÉRealizações, 2019.

FOSTER, Hal. *Design e crime (e outras diatribes)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

GUNTHER, André. *L'Image partagée. La photographie numérique*. Paris, Textuel, 2015.

HUI, Yuk. *Tecnodiversidade*. São Paulo, Ubu Editora, 2020.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte: e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KRIEBEL, Sabine. *Theories of photography: a short history*. In: ELKINS, James. *Photography Theory*. New York/London: Routledge Taylor & Francis Group, 2007.

LISOVSKY, Maurício. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular - introdução à fotografia*. São Paulo: Editora Brasiliense e FUNARTE, 1984.

MACHADO, Arlindo. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André(org). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MARIEN, Mary Warner. *Photography: a cultural history*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.

PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

RENNER, Eric. *Pinhole Photography: rediscovering a historic technique*. Focal press, 2000.

RODRIGUEZ, Pablo. *Um novo modo de existência*. In SIMONDON, Gilbert. *Do modo de existência dos objetos técnico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

SIMONDON, Gilbert. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2020a.

SIMONDON, Gilbert. *Do modo de existência dos objetos técnicos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020b.

SIMONDON, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros,2007.

SIMONDON, Gilbert. *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus, 2013.

SIMONDON, Gilbert. *Sobre la técnica*. Buenos Aires: Cactus, 2017.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

SZARKOWISK, John. *Photographer's eye*. New York: MoMA, 1966.

TAGG, John. *El peso de la representación ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

VILALTA, Lucas Paolo. *Simondon: uma introdução em devir*. São Paulo : Alameda, 2021.

ZANINI, Walter, 1925-2013. *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte / Organização: Eduardo de Jesus*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.