

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL MESTRADO

RODRIGO BRASIL DE MATTOS

IMAGENS EM CRISE:
Construtos de Ambiguidade em Imagens Fotográficas no *Instagram*

São Leopoldo

2020

RODRIGO BRASIL DE MATTOS

IMAGENS EM CRISE:

Construtos de Ambiguidade em Imagens Fotográficas no *Instagram*

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos — UNISINOS

Área de Concentração: Mídias e Processos Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Tiago Ricciardi Correa Lopes

São Leopoldo

2020

M444i Mattos, Rodrigo Brasil de.
Imagens em crise: construtos de ambiguidade em imagens
fotográficas no Instagram / Rodrigo Brasil de Mattos. – 2020.
121 f.: il.; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos
Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da
Comunicação, 2020.

“Orientador: Prof. Dr. Tiago Ricciardi Correa Lopes.”

1. Instagram. 2. Imagem crítica. 3. Imagem em crise.
4. Fotografia de interface. 5. Teia de imaginário. I. Título.

CDU 659.3

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecária: Amanda Schuster – CRB 10/2517)

Nome: Rodrigo Brasil de Mattos

Título: *Imagens em Crise: Construtos de Ambiguidade em Imagens Fotográficas no Instagram*

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos — UNISINOS. Área de Concentração: Mídias e Processos Audiovisuais.

Aprovado em 15 de abril de 2020.

Banca Examinadora

Prof. Dra. Beatriz Sallet – UNISINOS

Participação por Webconferência

Prof. Dr. Gustavo Daudt Fischer – UNISINOS

Participação por Webconferência

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'G. D. Fischer', written over a horizontal line.

Orientador: Prof. Dr. Tiago Ricciardi Correa Lopes – UNISINOS

AGRADECIMENTO À CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

AGRADECIMENTOS

O mestrado é um processo de escolhas e renúncias desafiador, mas também gratificante a cada etapa que é vencida. Para mim, o mestrado não se definiu somente pelo conhecimento adquirido durante as disciplinas e pelo desenvolvimento desta pesquisa que hoje fecha seu primeiro ciclo. Mais que isso, foi uma experiência de crescimento pessoal, que me ensinou a ter um olhar crítico, inquieto e a não me conformar com a — muitas vezes rasa e tomada como senso comum — dada concepção das coisas. Por isso, meu agradecimento vai para todos aqueles que me fortaleceram, de alguma forma, durante essa jornada.

Agradeço à minha companheira, Fabianne Tavares, por sempre ter sido meu braço forte, mesmo antes de ter ingressado no mestrado. Se não fosse pelo teu companheirismo, apoio e motivação constantes, essa jornada poderia nem ter se iniciado. Agradeço ao meu pai pelo apoio manifestado através de pequenos gestos no dia-a-dia, detalhes que fazem toda a diferença quando passamos por situações que nos exigem dedicação e esforço extremos.

Agradeço aos meus colegas, pela empatia, pelas trocas produtivas de conhecimento, pelas risadas, cervejas no Alemão, pelas trocas de figurinhas no *WhatsApp*, mas principalmente por criarem um ambiente fraternal que torna a atmosfera acadêmica muito mais saudável e prazerosa. Agradeço, em especial, à minha colega e amiga Camila de Ávila, pela camaradagem, por ter ouvido meus desabafos e sempre ter dado um apoio “fora da curva” em várias etapas dessa jornada. Agradeço à colega e amiga Madylene Barata, pela amizade, pelas conversas e por ter me apresentado o Pará.

Agradeço aos professores pelo profissionalismo e empenho na arte do lecionar. O trabalho de vocês é o que faz com que a sociedade evolua. Agradeço à professora Beatriz Sallet, pelos bate-papos agradáveis, pelos conselhos e por ter me auxiliado em minha primeira experiência como professor em uma classe de ensino superior, através do estágio de docência. Agradeço, primordialmente, ao meu professor e orientador Tiago Lopes. Só foi possível chegar até aqui por constantemente acreditares no meu potencial, pela motivação, por desenterrares as ideias em meio aos emaranhados de formulações e pelas correções que fizeste incansavelmente. Obrigado por dedicar teu tempo para lapidar a minha trajetória.

“See things differently with me.”
(Rich McCor, 2018)

RESUMO

O presente estudo aborda a fotografia como uma imagem em crise que, em constante (re)construção, tenciona os elementos relativos à sua própria constituição. Alicerçada no conceito de imagem crítica descrita por Georges Didi-Huberman (1998), a imagem em crise surge apoiada em obras fotográficas prenhas de múltiplos significados e se desenvolve como uma forma (des)construtiva de olhar a imagem fotográfica contemporânea. O *corpus* desta pesquisa é constituído a partir de fotografias contemporâneas que circulam no *Instagram*. Tais obras fotográficas são exploradas por meio de três eixos de observação, que expõem os âmbitos de crise da imagem fotográfica dos dias atuais. O primeiro eixo discute a imagem em crise a partir do conceito de fotografia de interface. O referido conceito se estabelece como sendo uma atualização do modo de ser da fotografia, refletindo sobre a sua nova constituição em meio a ambientes nos quais a imagem fotográfica não deve ser pensada considerando apenas o referente dentro do quadro fotográfico, mas sim, articulada a elementos interativos da interface (ou seja, responsáveis por gerar outras noções de imagem). O segundo eixo pensa a crise das imagens através da perspectiva do dispositivo fotográfico, que considera o modo como o *Instagram* afeta e condiciona, de diferentes formas, a atual conjuntura do fazer fotográfico. O terceiro e último eixo de observação aborda o âmbito memorial e histórico das imagens em crise. Por meio de conceitos tais como da “teia de imaginário”, este eixo provoca reflexões para que se pense a constituição dessas obras fotográficas contemporâneas como diversos fragmentos de um passado que se apresenta sempre atual ao retornar como parte constituinte dessas fotografias. Sendo assim, a imagem em crise se situa como um conceito articulador de diferentes perspectivas que tenciona os construtos de imagem fotográfica contemporâneos em seu constante fluxo (des)construtivo, visando agregar conhecimento para os estudos da imagem.

Palavras-chave: *Instagram*. Imagem crítica. Imagem em crise. Fotografia de interface. Teia de imaginário

ABSTRACT

The present study treats photography as an image in crisis, which, in constant (re)construction, tensions the elements related to its own constitution. Based on the concept of critical image by Georges Didi-Huberman (1998), the image in crisis emerges from photographic works containing multiple meanings within, developing as a deconstructive way of looking at the contemporary photographic image. With our research *corpus* based on photographs that circulate on Instagram, the way we explore these photographic works starts from three observation axes that reveal the crisis areas of the photographic image from today. The first deals with the image in crisis from the concept of interface photography. This concept is seen as an update of photography's way of being that reflects on its new constitution in environments which the photographic image should not be thought of by just considering the referent within the photographic frame, but rather articulated to the interactive elements on the interface (responsible for generating other notions of image). The second axis thinks about the crisis of images through the perspective of the photographic device, which considers the way Instagram affects and conditions, in different ways, the current conjuncture of photographic making. The third and last observation axis deals with the image in crisis' memorial and historical scope. Through concepts such as the web of imaginarieness, it provokes reflections on the constitution of these contemporary photographic works from different fragments of a past that is always present when it returns as a constituent part of these photographs. Thus, the image in crisis poses itself as an articulating concept from different perspectives that stresses contemporary photographic image constructs in their constant (de)constructive flow, which aims to aggregate knowledge to the image studies.

Keywords: *Instagram*. Critical image. Image in crisis. Interface photography. Web of imaginarieness.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Real Girls Have Balls	23
Figura 2 - Contorted Body.....	23
Figura 3 - Ingre's Violin.....	26
Figura 4 - O Grande Hotel Encolhi as Pessoas	27
Figura 5 - Apresentação dos perfis integrantes do corpus de pesquisa	33
Figura 6 - A Fotografia de Interface.....	43
Figura 7 - A Teia de Imaginário	43
Figura 8 - Imagens ambíguas dos corpos	51
Figura 9 - Imagens ambíguas das formas arquitetônicas.....	51
Figura 10 - Imagens ambíguas dos objetos do cotidiano.	52
Figura 11 - A fotografia de interface como terreno da imagem em crise.....	57
Figura 12 - Imagem promocional de Fallout Shelter.....	59
Figura 13 - Imagem promocional da série Bates Motel	60
Figura 14 - Capa do álbum Joshua Tree, da banda U2.....	61
Figura 15 - Camadas e estratos de uma imagem em crise (teia de imaginário)	63
Figura 16 - Captura de tela da etapa do <i>Instagram</i> prévia à publicação (fluxo de captura fotográfica)	76
Figura 17 - Processo criativo de Paperboyo	77
Figura 18 - Filtros do <i>Instagram</i> e a que se referem	79
Figura 19 - Capturas de tela das etapas do <i>Instagram</i> prévias à publicação (fluxo de importação).....	82
Figura 20 - A fotografia de interface enfatizado os atributos da hipermediação	83
Figura 21 - Bowie	85
Figura 22 - Intervenção do corpo realizada pelo artista Paperboyo	87
Figura 23 - Donald Trump em 1973	88
Figura 24 - David Bowie	89
Figura 25 - Han Solo	90
Figura 26 - Mapa da instância de teia do imaginário da Figura 21	91
Figura 27 - Sem título, (I). In <i>Voluptas Mors</i> , (II)	94
Figura 28 - Bang Bang!	107
Figura 29 - Playmobil.....	108
Figura 30 -Série de desenho animado Coragem, o Cão Covarde.....	109
Figura 31 -Personagens Dolores e Maeve da série de TV <i>West World</i>	110
Figura 32 - <i>WestWorld</i> (filme - 1973), <i>WestWorld</i> (série de TV - 2016)	111
Figura 33 - Teia de imaginário da fotografia Bang Bang, de Renan Viana	113
Figura 34 - Túnel de memória	114

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	23
1.1	<i>Imagens em Crise no Instagram</i>	27
1.2	<i>Para lapidar o olhar</i>	32
1.3	<i>Estado da arte</i>	35
1.4	<i>Guia de como olhar as imagens em crise</i>	37
2	COMO VER O QUE NOS OLHA: FERRAMENTAS PARA O “DESENTERRAR” DAS IMAGENS EM CRISE	40
2.1	<i>A dupla potência do olhar: flânerie visual para contemplação crítica</i>	40
2.2	<i>Agir arqueológico: dissecações de camadas e produções de teias do imaginário.</i>	43
2.3	<i>Estratégias do olhar: estratos de observação da crise das imagens através de constelações benjaminianas</i>	47
2.3.1	<i>Classes de imagens ambíguas e tipos de apropriação fotográfica</i>	50
3	PRIMEIRO ESTRATO: FOTOGRAFIA DE INTERFACE COMO TERRITÓRIO DE MANIFESTAÇÃO DE IMAGENS EM CRISE	54
3.1	<i>Das imagens ambíguas às imagens em crise</i>	54
3.2	<i>Profanação e sacralização.....</i>	62
4	SEGUNDO ESTRATO: INSTAGRAM COMO DISPOSITIVO PRODUTOR DE IMAGENS EM CRISE	71
4.1	<i>Uma plataforma de remixabilidade tecnocultural</i>	72
4.2	<i>Condicionamento e subversão.....</i>	75
5	TERCEIRO ESTRATO: TEIAS DO IMAGINÁRIO DAS IMAGENS EM CRISE 92	
5.1	<i>O software como vanguarda tecnocultural do século XXI e a fotografia de interface como manifestação crítica</i>	97
5.2	<i>Imagens em crise da pós-fotografia, imagens ambíguas da Pós-Modernidade..</i>	101
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
	REFERÊNCIAS	121

1 INTRODUÇÃO

“*Real Girls Have Balls*”¹(Figura 1) é uma imagem produzida e disponibilizada em 2018 pelo fotógrafo alemão Marius Sperlich em seu perfil no *Instagram*². Para além das diversas características que a compõe, este trabalho fotográfico tem como particularidade oferecer ao espectador ao menos duas leituras interpretativas e paralelas do que é observado. Desse modo, uma imagem que consiste em uma clara captura fotográfica obtida a partir de um corpo feminino, também permite que ela possa ser percebida, devido ao modo como esta é apresentada para quem a observa, como a representação do que seria uma bola de basquete.

Figura 1 - Real Girls Have Balls



Fonte: Perfil do *Instagram* do artista Marius Sperlich (2018)

Atualmente, assim como ocorre com “*Real Girls Have Balls*”, é possível que se encontre no *Instagram* inúmeras imagens que trabalham diferentes estratégias de composição, luz

¹*Real Girls Have Balls*, de Marius Sperlich. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Bka70xPIXBe/>>. Acesso em 19 de fevereiro de 2019.

²O Instagram é uma rede social e serviço de compartilhamento de fotos e vídeos de propriedade da Facebook, Inc. Foi criado por Kevin Systrom e Mike Krieger e lançado em outubro de 2010. O aplicativo permite que os usuários façam *upload* de fotos e vídeos, que podem ser editados com vários filtros e organizados com *tags* e informações de localização, diretamente em sua plataforma. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Instagram>>. Acesso em 16 de maio de 2019.

e montagem com o objetivo de gerar variadas camadas de significação, que apontam para diferentes sentidos e que transcendem a lógica de mera representação do assunto fotografado. A Figura 2 apresenta um outro exemplo desse tipo de imagem.

Figura 2 - Contorted Body



Fonte: Perfil do *Instagram* da artista Chloe Rosser (2018)

Análoga à Figura 1, a Figura 2 também é atravessada por uma certa característica de ambiguidade polissêmica, que incita outros sentidos para além da mera representação do que é capturado no quadro fotográfico. Essa fotografia, de autoria da artista britânica Chloe Rosser e intitulada “*Contorted Body*”³, permite que, na mesma medida em que se é possível enxergar a presença de um corpo humano, também seja possível perceber a desumanização desse mesmo corpo, transformando-o em uma outra forma qualquer que transcende a sua primeira interpretação.

Em síntese, ambas as imagens apresentadas possuem uma qualidade polissêmica distinta que as conduzem a serem interpretadas em instâncias que não se referem somente a uma

³*Contorted Body*, de Chloe Rosser. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BpFS20CAXQF/>>. Acesso em 6 de junho de 2019.

simples representação do que está contido no interior do quadro fotográfico. Diante de imagens como essas, prenhas de múltiplos sentidos, o espectador é desafiado a observá-las com atenção, e a decompor e recompor suas camadas a fim de revelar seus significados ocultos.

Este é o ponto de partida para algo que há tempos movimentava os interesses de pesquisa do autor deste trabalho: a relação da ambiguidade polissêmica em obras fotográficas. Na monografia deste mesmo autor, apresentada em julho de 2015 e intitulada “*#Earlybird: O Instagram e o Fenômeno Retrô na Fotografia*”, o mesmo se propôs a desenvolver um estudo que buscasse compreender o retorno do movimento *retrô* através de imagens que se apropriavam de elementos estéticos provenientes de tempos passados (MATTOS, 2015). Sendo assim, o trabalho possibilitou a percepção de que várias das imagens que compunham o *corpus* da pesquisa realizada traziam consigo lacunas de interpretação que impossibilitavam sua compreensão completa por meio de um simples olhar. Essa lacuna foi responsável por uma inquietação que induziu no autor a necessidade de mudar a forma de olhar essas imagens, para que fosse possível, então, compreendê-las de maneira mais ampla. Assim, uma qualidade de incerteza e de ambiguidade de sentidos, articulada à crítica que essas imagens realizavam perante o modo como eram contempladas, avolumou-se de tal maneira que se transformou no principal vetor de motivação para a elaboração desta pesquisa.

O autor, também incentivado por este mesmo trabalho, pôde perceber que determinados efeitos de ambiguidade encontrados em muitas imagens circulantes na internet são, na verdade, atualizações de antigas técnicas fotográficas que foram extensivamente exploradas por artistas do passado. Um exemplo deste caso é percebido ao se comparar a imagem apresentada na Figura 1 — que inicia as discussões deste trabalho — à imagem representada na Figura 3, intitulada “*Ingre's Violin*”⁴. Essa fotografia, produzida em 1924 por Man Ray, também propõe à representação de um corpo feminino objetificado. Neste caso, se remetendo a um violino, enquanto o primeiro se remete a uma bola de basquete.

Quando confrontadas, as obras de Man Ray e Marius Sperlich trazem à tona questões relativas às temporalidades coalescentes que habitam nesta comparação, as quais permitem não só entender a ambiguidade como uma característica produtora de imagens em conflito, mas também estabelecê-la como um devir que se prolonga nas imagens contemporâneas ao também

⁴Ingre's Violin, de Man Ray (1924). Disponível em <<https://www.manray.net/images/gallery/ingre-s-violin.jpg>> Acesso em 19 de fevereiro de 2019.

estar presente em obras concebidas em outros tempos. Esses indícios iniciais apontam para uma diversa gama de significações na superfície de cada imagem fotográfica ao mesmo tempo que explicitam um potencial crítico que as habita, manifestando-se de formas variadas.

Como abordado nestes primeiros exemplos, o caráter “ambíguo” origina-se de uma espécie de inversão — ou subversão — das propriedades formais dos objetos fotografados na medida em que estes são colocados em uma certa zona de indiscernibilidade entre a sua forma habitual e outras as quais poderiam assumir. Essas outras formas são dependentes de como o autor da fotografia projeta seu olhar sobre os objetos fotografados.

Figura 3 - Ingre's Violin



Fonte: Man Ray (1924)

No entanto, o jogo com as formas é apenas uma das possibilidades de provocar perturbações nas superfícies das imagens, incitando o espectador a refletir sobre o objeto observado. No decorrer desta pesquisa, conforme o olhar do autor foi se aprimorando ao entrar em contato com outras imagens, foi percebido que toda e qualquer imagem carrega em si o potencial para despertar a reflexão do espectador. Nesta etapa, ao reconhecer este potencial, o autor entrou em contato com a obra do filósofo francês Georges Didi-Huberman. Esta obra

apresenta o conceito de "imagem crítica" como a imagem que critica a sua própria existência e, conseqüentemente, as formas de enxergá-la. Desse modo, ela provoca reflexões que apontam para instâncias variadas e para múltiplos sentidos, demandando do espectador que ele a observe verdadeiramente, desconstruindo e reconstruindo suas diversas camadas e, assim, seja capaz de melhor compreender a crítica que ela propõe (DIDI-HUBERMAN, 2010).

Este conceito de imagem crítica apresentado por Didi-Huberman é o responsável por gerar um caráter de imagem que origina o principal conceito articulador deste trabalho: a imagem em crise. Sendo assim, a imagem em crise é aquela que oferece diferentes zonas de manifestação crítica, podendo ser pensada através de três eixos de observação.

O primeiro eixo observa essas imagens a partir da perspectiva do conceito de fotografia de interface. Nele, esse tipo de fotografia é discutido como um modo de olhar as imagens fotográficas contemporâneas, sendo este modo o que articula o quadro fotográfico juntamente com a interface de plataformas tais como o *Instagram*. Assim, é possível enxergar os outros âmbitos de crise que habitam nessas mesmas imagens e, tensionam, por fim, o próprio estatuto do conceito de fotografia.

O segundo eixo trata da imagem em crise a partir da perspectiva do dispositivo fotográfico. Ao entender o *Instagram* como sendo esse dispositivo, esse eixo observa, a partir de uma perspectiva tecnocultural, como determinados tipos de imagem em crise que circulam dentro desta plataforma são afetados pelos condicionamentos que ela impõe.

O terceiro e último eixo é fundamentado em uma premissa memorial dessas produções imagéticas. Aqui, as imagens em crise são tensionadas com base em uma perspectiva arqueológica, onde são utilizados conceitos tais como as "teias de imaginário" para que seja possível enxergar esse tipo de produção fotográfica como imagens dialéticas que refletem diversos âmbitos midiáticos que nelas estão engendrados.

1.1 Imagens em Crise no *Instagram*

Cada época de uma determinada sociedade inaugura, por meio de seus processos técnicos, novas sensibilidades estéticas e novas formas de comunicação. Nesse sentido, o *Instagram* apresenta-se como um local profícuo para pensar sobre o atual estágio da imagem fotográfica contemporânea.

Essa afirmação advém do fato de a referida rede social de compartilhamento de imagens reunir uma série de características que auxiliam na reflexão sobre o modo como imagens são atualmente produzidas e acessadas em rede. Além disso, essa plataforma é uma das redes mais utilizadas mundialmente ,tendo atingido uma marca de 2 bilhões de usuários ativos mensalmente entre os meses de janeiro e junho de 2018 (CLEMENT, 2019). Um dos fatores que impulsionaram o seu sucesso foi a democratização da prática fotográfica, possibilitada por um conjunto de funcionalidades que emulam grande diversidade de técnicas e procedimentos estéticos e que antes eram somente acessíveis a profissionais do ramo da fotografia (MANOVICH, 2013).

Outro aspecto relacionado aos seus modos de utilização diz respeito à funcionalidade de comentários presente em sua interface. Esta funcionalidade permite que os usuários da rede deixem registrados, através de intervenções em postagens de outros usuários, referências a outras imagens que lhes são remetidas quando em contato com as publicações. A possibilidade de geração de conversações em torno das imagens publicadas no *Instagram* acaba sendo, portanto, parte integrante do consumo dessas imagens e, conseqüentemente, do modo como estas são interpretadas pelos usuários dessa rede.

Desse modo, o *Instagram* se apresenta não somente como um gigantesco e crescente repositório de imagens produzidas pelos seus usuários, mas, sobretudo, como um grande acervo da tecnocultura visual contemporânea, que potencializa a produção de imagens em crise. São essas características que também determinam essa plataforma como ambiente de extremo interesse para este trabalho.

A Figura 4 é uma imagem compartilhada pelo fotógrafo Renan Viana em seu perfil no *Instagram*. Essa fotografia intitulada “*O Grande Hotel Encolhi as Pessoas*”⁵ remete a um conjunto de várias outras imagens que complementam e expandem as possibilidades de interpretação da obra. Já no título da postagem é possível encontrar referências a, pelo menos, dois títulos de filmes: “*Querida, encolhi as crianças*”⁶ e “*O Grande Hotel Budapeste*”⁷. As referências que indicam cada um desses filmes são óbvias: enquanto a cena cotidiana em

⁵O Grande Hotel Encolhi as Pessoas, de Renan Viana. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Bslfu0ln73O/>>. Acesso em 15 de dezembro de 2019.

⁶Querida, Encolhi as Crianças é um filme do diretor Joe Johnston, estrelado por Rick Moranis e lançado em 1989. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0097523/?ref_=nv_sr_srsrg_0>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2020.

⁷O Grande Hotel Budapeste é um filme americano-alemão de 2014, do gênero comédia, escrito e dirigido por Wes Anderson. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt2278388/?ref_=nv_sr_srsrg_0>. Acesso em: 19 de janeiro de 2020.

miniatura se remete ao primeiro filme, o figurino e o cenário da cena representada se remetem à segunda obra cinematográfica. Além das duas referências anteriormente citadas, remissões a outras imagens poderiam ser feitas, dependendo sempre do repertório particular de imagens-lembrança que o próprio espectador carrega e que são evocadas na medida em que o mesmo deposita sua atenção aos detalhes da fotografia de Viana.

Entretanto, o ponto de interesse deste trabalho é chamar atenção para aquilo que acontece "fora" do quadro fotográfico, ou seja, na própria interface da rede social em que a imagem foi publicada. Ao observar a seção de comentários postados por outros usuários da plataforma, novos conjuntos de imagens passam a enriquecer ainda mais o acervo de imagens que circundam e envolvem a postagem original. A usuária do perfil *luu_guimaraess* faz referência à personagem *Alice*, de Lewis Carroll, ao dizer: “*Que lindo!! Querendo ser como ‘Alice’ pra encolher e entrar nesse hotel!*”. A usuária provavelmente está se referindo ao momento da obra em que Alice diminui de tamanho após ingerir uma poção de encolhimento, assim conseguindo transpassar por uma determinada porta e continuar sua perseguição ao coelho⁸.

⁸ Trecho da obra “As Aventuras de Alice no País das Maravilhas”. Frequentemente abreviado para “*Alice no País das Maravilhas*”, esta é a obra infantil mais conhecida do autor Charles Lutwidge Dodgson, publicada a 4 de julho de 1865 sob o pseudônimo de Lewis Carroll. É uma das obras mais célebres do gênero literário *nonsense*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Alice_no_Pa%C3%ADs_das_Maravilhas>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2020.

Figura 4 - O Grande Hotel Encolhi as Pessoas



Fonte: Perfil no *Instagram* do artista RenanViana (2019)

Este exemplo objetiva demonstrar o quanto a própria interface do *Instagram* exerce um importante papel de ampliação das qualidades polissêmicas das imagens circulantes em sua rede ao promover espaços de conversação entre usuários da plataforma. Desse modo, torna-se fundamental não só direcionar a atenção para as imagens em si, mas também observar o seu entorno para melhor compreender os construtos contemporâneos das fotografias.

Essa leitura que considera não somente o que está dentro do quadro fotográfico, mas também a sua relação com o quadro maior (a interface) é chamada de **fotografia de interface**. No contexto desta pesquisa, este conceito visa lidar com um certo estado assumido pela fotografia contemporânea, que subordina a leitura de imagens a contextos em rede. Estes contextos promovem através de mediações técnicas e sociais, variados atritos e fricções entre a superfície das imagens e os elementos da memória e da cultura. Tais articulações permitem que se observe o papel das produções fotográficas que circulam nas redes como agentes de uma crise pela qual passam as imagens atualmente.

E neste ponto, surgem os seguintes questionamentos: Mas que crise é essa? Como e a partir do que ela se estabelece? Quais os tipos de crise incitam as obras fotográficas contemporâneas? Qual o papel do *Instagram* para a formação da crise nessas imagens e como elas devem ser encaradas? São essas indagações que norteiam a constituição da problemática proposta para essa pesquisa.

O Método Intuitivo Bergsoniano foi empregado para construir o problema de pesquisa que orienta este trabalho. Assim, respaldados pelo referido método, sistematizado por Gilles Deleuze (2004) a partir do pensamento de Henri Bergson (2006), constituiu-se um misto⁹ para este trabalho composto de uma esfera atual¹⁰ e uma virtual¹¹. A instância virtual do problema de pesquisa proposto é formada pelas qualidades duradouras de ambiguidade para a produção de múltiplas interpretações em uma mesma imagem fotográfica, que posteriormente atualizam-se em obras fotográficas contemporâneas. Da mesma forma, atrelada à ambiguidade, a virtualidade crítica de cada imagem também atua na esfera virtual como característica duradoura. Já a instância atual é formada pelas materialidades nas quais pretende-se verificar esse fenômeno se atualizando. Nesse caso, o fenômeno se refere às produções fotográficas contemporâneas encontradas no *Instagram* e nas quais percebem-se certos efeitos de ambiguidade e crise.

Deleuze (2004, p.10), ao tratar sobre o processo de construção de problemas, argumenta que “os falsos problemas são de dois tipos: ‘problemas inexistentes’, que assim se definem porque seus próprios termos implicam uma confusão entre o ‘mais’ e o ‘menos’; ‘problemas mal colocados’, que assim se definem porque seus termos representam mistos mal analisados”. Assim, validando o problema desta pesquisa através das regras gerais e complementares trazidas pelo referido autor, este trabalho visa responder a seguinte problemática: **Como construtos de imagens ambíguas produzidos e circulados no *Instagram* atualizam imagens em crise de nossa época?**

Desta problematização inicial sobre o devir de ambiguidade crítica nas imagens, chega-se ainda a um conjunto de outras questões que auxiliam a delimitar melhor as fronteiras do

⁹Para Gilles Deleuze (2004), os problemas são compostos a partir de mistos que se compõem a partir de uma esfera atual e uma virtual. A virtual forma-se a partir do que dura entre uma materialidade e outra. A atual é composta a partir das diferenciações de si mesmo que ocorrem entre esses corpos.

¹⁰ Para Henri Bergson (2006), o atual é o relativo, é aquilo que se diferencia de si próprio, que se atualiza e está ligado ao modo de agir das coisas. É a atualização da virtualidade.

¹¹Henri Bergson (2006) ainda diz que o virtual é aquilo que é absoluto, que dura no espaço-tempo e está ligado ao modo de ser das coisas.

objeto de estudo deste trabalho. São elas: Como o *Instagram*, no papel de importante dispositivo tecnocultural fotográfico de nossa época, condiciona o âmbito de imagens em crise na contemporaneidade? Quais as formas de observar as imagens em crise? O que elas falam sobre o atual momento da fotografia e de outros âmbitos da tecnocultura?

São a partir dessas questões norteadoras que são definidos, então, os objetivos específicos que se colocam em torno da problemática principal deste trabalho:

- I. Compreender como o *Instagram* colabora, na qualidade de dispositivo tecnocultural fotográfico, para a produção e a circulação de imagens ambíguas;
- II. Compreender como a tecnocultura fotográfica contribui para a atualização de imagens em crise;
- III. Autenticar formas como a crise das imagens se estabelece nas imagens fotográficas da contemporaneidade e o que nos permite pensar sobre o momento da comunicação imagética atual.

Tendo sido estabelecida a problematização que impulsiona os principais interesses desta pesquisa, são apresentados, a seguir, os materiais empíricos elencados para composição do *corpus* de observação, bem como os procedimentos metodológicos que apoiam as análises realizadas ao longo do trabalho.

1.2 Para lapidar o olhar

O *corpus* dessa pesquisa é composto por imagens fotográficas de artistas contemporâneos que veiculam suas obras no *Instagram*. Os pontos em comum entre essas imagens, que as tornam terrenos férteis para que se reflita sobre a ambiguidade e a crise das imagens contemporâneas, se dão a partir de pilares que também justificam sua utilização. Primeiramente, são consideradas as formas como essas imagens se apropriam de seus assuntos fotográficos para gerar a ambiguidade nelas inscrita. Essas formas são sistematizadas em categorias descritas nos próximos parágrafos. O segundo ponto se dá através de seu potencial crítico, que é avaliado através dos modos pelos quais essas imagens suscitam diferentes tipos de crise. E, por fim, o terceiro pilar se desenvolve em decorrência da relevância que essas imagens possuem no circuito imagético da plataforma *Instagram*. Essa relevância é estabelecida por meio de métrica de curtidas, comentários e da importância dos perfis que as publicam.

Sendo assim, as imagens selecionadas para compor o *corpus* deste trabalho são provenientes dos seguintes perfis: (I) @encolhiaspessoas, (II) @slinkachu_oficial, (III) @tombobnyc e (IV) @paperboyo. A Figura 5 apresenta uma exemplificação de imagens encontradas nesses perfis.

Figura 5 - Apresentação dos perfis integrantes do corpus de pesquisa



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de imagens coletadas nos perfis supracitados no texto

Cada um desses perfis representa uma ou mais classificações de imagem ambígua com seus respectivos âmbitos de crise em função dos tipos de imagem que produzem e que serão desenvolvidos ao longo da pesquisa. Torna-se importante destacar que, pela natureza da ambiguidade polissêmica presente nessas obras, houve uma preocupação em criar classificações de âmbito mais genérico (que afetam várias obras) e de âmbito mais específico (que perpassam tipos particulares de imagens ambíguas).

Essa primeira camada de significação, que consiste na própria ambiguidade, condiz com a polissemia relacionada ao que está dentro do quadro fotográfico e foi dividida em classes. Essas classificações de ambiguidade polissêmica dizem respeito à forma como cada imagem se apropria de seu assunto fotográfico para autenticarem-se como imagens ambíguas.

Dessa maneira, a primeira classe de imagens ambíguas — que tem como base o que está contido dentro do quadro fotográfico — é a das formas arquitetônicas. Essa classificação incorpora aquelas obras que se apropriam de formas da arquitetura para gerar ambiguidade, conforme observado nos itens (III) e (IV) da Figura 5.

A segunda classe de imagens ambíguas que faz parte do *corpus* deste trabalho são as que fazem uso do artifício estético da perspectiva. Nessa classe são encontradas as obras imagéticas contemporâneas que utilizam a estratégia de composição fotográfica que tem a perspectiva como ponto principal para produzir ambiguidade, conforme os itens (I), (II), (III) e (IV) da Figura 5.

Por sua vez, a terceira classe de ambiguidade é inscrita nessas imagens através da apropriação dos corpos, como está presente nos itens (I), (II) e (IV) da Figura 5. Cabe lembrar que esta apropriação também já foi exemplificada anteriormente nas Figuras 1, 2 e 3 encontradas na Seção 1 deste trabalho.

Por fim, a quarta e última classe de imagens ambíguas é percebida através do emprego da apropriação dos objetos de uso cotidiano para geração de ambiguidade. Nessa classificação, as obras fotográficas tendem a ressignificar objetos de uso comum, dando-lhes uma nova roupagem que integra a narrativa proposta pela própria fotografia, conforme percebido nos itens (I), (II) e (III) da Figura 5.

A segunda camada de significação é a da crise da imagem, que surge como uma expansão e segunda instância de problematização a partir da ambiguidade polissêmica. Essa camada tem a função de apontar, para além da ambiguidade, qual a ordem de crise está sendo suscitada nessas produções fotográficas. Tratar sobre esse segundo nível é um tanto mais desafiador quando comparado ao âmbito da ambiguidade. Isso acontece em decorrência das inúmeras instâncias de crise que essas imagens podem suscitar. Levando em conta esse fator e, tendo em vista o teor introdutório desse capítulo, essas camadas de crise serão tratadas através dos eixos citados anteriormente (fotografia de interface, dispositivo e memória), em seus respectivos capítulos, articulados a diferentes discussões teóricas e incursões analíticas.

1.3 Estado da arte

Dentre os resultados encontrados por meio da pesquisa em bancos de teses e dissertações¹² e das sugestões recebidas por professores e colegas no seminário de dissertação¹³, nos deparamos com o trabalho de Cauduro e Rahde (2005). Os autores buscaram analisar representações visuais pós-modernistas, identificando as características fundamentais que as diferenciam daquelas consideradas modernas. No estudo, foram abordadas questões relativas à iconografia e ao imaginário, além de uma análise seguida de uma classificação dessas imagens. Em sequência, este trabalho se desdobra em um outro estudo de autoria de Cauduro e Perurena (2008), onde os autores trabalham essas classificações realizadas no estudo anterior, mas agora em imagens de campanhas publicitárias retiradas da revista “*Lürzer’s Archive*”¹⁴.

De maneira similar, Esteves e Cardoso (2013) utilizam categorias de apropriações imagéticas para demonstrar como a publicidade constrói imagens com base em obras de arte anteriores, a fim de transmitir uma mensagem ao seu público alvo utilizando dos recursos implícitos nessas obras. Os autores apontam que:

“a observação dessas categorias permite verificar como diferentes tipos de apropriações podem ser utilizados como práticas de articulação de sentido que permitem agregar valor às marcas a partir de determinados procedimentos da linguagem publicitária” (ESTEVES; CARDOSO, 2013, p. 140).

Sendo assim, os autores articulam sobre as seguintes classificações: a primeira grande classe intitula-se *incorporação* e é composta de dois aspectos: a incorporação total, com ou sem interferência; e a incorporação de fragmento, com ou sem interferência no sentido original da obra. A segunda classe define-se como *imitação* e abarca tanto a imitação com referência a uma obra, sendo ela total ou fragmentada, quanto a imitação com referência a uma série e/ou movimento.

Em sintonia com esses exercícios de análise e classificação, as características e tipificações identificadas nesses trabalhos tencionam a realização de um exercício de análise semelhante ao visto nos trabalhos supracitados anteriormente. No entanto, este trabalho tem como foco a ambiguidade e o âmbito de crise das imagens contemporâneas.

¹²Os bancos de dissertações, teses e anais aqui utilizados foram os da Compós, Intercom, Unisinos, UFRGS e Academia.edu.

¹³Seminário de dissertação da linha de pesquisa 1: mídias e processos audiovisuais PPGCCOM da Unisinos, ocorrido nos dias 25 e 27 de março de 2019.

¹⁴O *Lürzer’s Archive* é uma revista bimensal para o setor de publicidade, que apresenta campanhas publicitárias para impressão e TV de todo o mundo. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/L%C3%BCrzer%27s_Archive>. Acesso em 25 de abril de 2020.

Tifentale (2015) realiza uma reflexão acerca das fotografias *selfie* que circulam no *Instagram*, atentando para o surgimento dessa modalidade de prática fotográfica no contexto contemporâneo e também em seu paralelo histórico com o passado, com a arte e os estudos do *software*. Este trabalho se alinha, então, à premissa estabelecida pela autora ao afirmar que “novos desenvolvimentos tecnológicos frequentemente fornecem uma base para novas formas de imagem”¹⁵(TIFENTALE, 2015, p.1, tradução nossa). Novos desenvolvimentos também são seguidos de novos modos para teorizar a imagem fotográfica. Dessa maneira, este trabalho não pretende analisar o mesmo tipo fotográfico que Tifentale (2015) utiliza em seu trabalho. Porém, propõe compreender como se constituem essas “novas” formas de imagens fotográficas no *Instagram*.

Em seu trabalho, Silva (2015) realiza apontamentos acerca da afetação que o *software* manifesta nas narrativas fotográficas do âmbito digital. Sendo assim, o ensaio objetiva uma exploração da estética fotográfica a partir dos parâmetros pré-estabelecidos pela intervenção digital, a fim de investigar em que medida essas interfaces influenciam no valor significativo das imagens fotográficas. Pensando através da perspectiva do *Instagram* enquanto *software* mediador de relações entre o ser e a imagem, a ideia de Silva (2015) se aproxima da proposta para este trabalho ao estar ciente de que o meio (*Instagram*) exerce grande influência sobre as obras que nele circulam. Dessa forma, há uma lapidação do olhar para enxergar não somente as imagens fotográficas, mas sobretudo os efeitos gerados pelos meios técnicos que as produzem e que permitem sua circulação.

Streck e Pellanda (2017) analisam o *Instagram* em seu trabalho pelo viés das ferramentas de edição fotográfica nele disponibilizadas. Ao chegarem no momento em que examinam as vivências expostas pelos usuários a partir da ferramenta de geolocalização, os autores observam que, mesmo conectados pela plataforma, esses indivíduos comunicantes expressam diferentes perspectivas sobre o mesmo lugar. Essa processualidade identificada por Streck e Pellanda (2017) se aproxima da ideia de observar a referida plataforma de compartilhamento de imagens como potencializadora de novas noções de experiência de lugar onde, nesse espaço, cada indivíduo pode expressar o seu ponto de vista acerca da obra fotográfica que observa.

¹⁵[...] *new technological developments often provide a basis for new forms of imagery.*

Os trabalhos supracitados foram importantes para a elaboração de muitas das ideias apresentadas ao longo desta pesquisa, por desenvolverem conceitos e perspectivas que auxiliaram a reflexão acerca de como se constituem novos modelos de comunicação e produção imagética em uma época em que o consumo de imagens mostra-se cada vez mais atrelado às lógicas (polissêmicas) dos ambientes digitais.

1.4 Guia de como olhar as imagens em crise

De modo geral, este documento está organizado como um arcabouço teórico-metodológico, mas que também contém etapas analíticas de operacionalização conceitual, alguns estágios introdutórios, conclusivos e outros problematizantes que auxiliarão na reflexão sobre as imagens em crise que habitam no *Instagram*. Desse modo, o texto está estruturado em duas grandes seções principais. A primeira compreende o aporte metodológico. A segunda contém reflexões teóricas e incursões analíticas que operacionalizam as reflexões nas quais este trabalho se apoia para desenvolver sobre os diferentes eixos de observação das imagens em crise.

A discussão sobre as imagens em crise se inicia a partir de uma articulação que compreende os procedimentos metodológicos que serão utilizados para a análise do *corpus* de pesquisa. Esses procedimentos metodológicos estão apoiados, em larga escala, no conceito de arqueologia das mídias conforme descrito nos trabalhos de Huhtamo e Parikka (2011) e Fischer (2013). O procedimento de escavação arqueológica sobre as camadas das imagens que compõem o *corpus* de pesquisa auxiliará a evidenciar os rastros durante dessas imagens em crise que se originam em obras imagéticas de diferentes temporalidades. A etapa de *scanning*, conforme descrito em Flusser (1995) é o procedimento utilizado para encontrar os perfis e as imagens julgadas pertinentes para a constituição do *corpus* de pesquisa. Já a etapa de dissecação será o procedimento metodológico responsável por dar a ver todos os sentidos e características remetentes a outras imagens que são responsáveis pela crise nelas estabelecida e presentes nas camadas de cada obra fotográfica em particular (KILLP, 2003).

O aporte teórico-analítico deste trabalho será desenvolvido ao longo de três capítulos. Cada um desses capítulos abordará um estrato de observação da imagem em crise, sendo eles:

- I. Estrato da Fotografia de Interface;
- II. Estrato do dispositivo fotográfico;
- III. Estrato memorial das imagens em crise.

Em cada um desses capítulos serão realizadas incursões com análises das imagens que compõem o *corpus* dessa pesquisa, de modo a operacionalizar os conceitos nos quais elas se refletem.

O primeiro eixo teórico de observação se inicia a partir de um dos principais conceitos articuladores deste estudo: a fotografia de interface. Para isso, leva-se em consideração os pensamentos de Didi-Huberman (2010) e sua reflexão acerca da imagem crítica e dialética. Neste ponto é realizado um primeiro movimento de operacionalização teórica que objetiva evidenciar como a imagem em crise, atualizada enquanto fotografia de interface, expande a ideia de ambiguidade fotográfica na medida em que convoca novas imagens para composição das teias de imaginário. Fenômenos como o de massificação dos processos de (re)produção e livre circulação nas redes constituem o fundo sobre o qual instauram-se importantes crises da imagem fotográfica contemporânea, as quais são debatidos nesta etapa do trabalho à luz das ideias de autores como Walter Benjamin (1986) e Giorgio Agamben (2005).

O capítulo seguinte observa as imagens em crise partir do eixo do dispositivo fotográfico. Sendo assim, refletiu-se sobre o território onde essas imagens que compõem o *corpus* de pesquisa estão inseridas (o *Instagram*) a partir do conceito de tecnocultura, conforme articulado por Fischer (2013) e Shaw (2008). Em seguida é iniciada uma nova reflexão sobre o *Instagram* como uma plataforma construída a partir da perspectiva do conceito de remixabilidade profunda (MANOVICH, 2013). Assim, ele funciona como um *hub*¹⁶ articulador de procedimentos técnicos distintos de diferentes épocas, promovendo a democratização do acesso a eles. Então, o papel do *software* como potencializador para esse tipo de produção imagética é debatido. Na sequência, inicia-se, então, uma problematização que critica o dispositivo enquanto caixa preta que oculta de seus usuários o seu funcionamento (FLUSSER, 1995). Apoiando esta discussão, Machado (1997) auxilia o pensar sobre o ato fotográfico no contexto contemporâneo e algumas ações que subvertem a ideia de uso programado da plataforma do *Instagram*.

A seguir é desenvolvida uma abordagem memorial em torno das imagens em crise. Para isso, parte-se da perspectiva filosófica de Bergson (2006) sobre o tempo e o passado como eterno retorno. Baseado nessa forma de tratar o tempo, que reforça a perspectiva arqueológica, é esboçada a noção de teia de imaginário como mapa de temporalidades anacrônicas que se

¹⁶Um *hub* é a parte central de um sistema que possui várias conexões que levam até as partes menores deste.

mostram presentes nas obras fotográficas analisadas. Na sequência, há uma reflexão sobre a vanguarda fotográfica do século XXI, que se apoia em Manovich (1999) para construir uma reflexão sobre o processo de assimilação gradual de técnicas e estéticas que, num dado período, são vanguardistas, mas que com o passar do tempo e com o surgimento de novas mídias, passam a compor o conjunto de técnicas e estéticas hegemônicas. Ainda nesta etapa, os pensamentos de Dubois (2019) se aproximam da discussão no que tange a problemática da Pós-Fotografia e como ela contribui para um melhor entendimento das imagens em crise a partir dos conceitos de *Relocation* (CASETTI, 2015) e Remediação e Hipermediação (BOLTER; GRUSIN, 2000).

Por fim, o Capítulo 5 é destinado às considerações finais do trabalho, os futuros desdobramentos desta pesquisa e comentários sobre o percurso até aqui realizado, bem como pontos desenvolvidos nesse trabalho que poderão dar origem a outros estudos futuros.

2 COMO VER O QUE NOS OLHA: FERRAMENTAS PARA O “DESENTERRAR” DAS IMAGENS EM CRISE

O principal objetivo deste capítulo é evidenciar como foram selecionadas as imagens fotográficas que compõem o *corpus* do estudo, bem como quais serão os procedimentos metodológicos utilizados para tratá-las.

Para essa pesquisa, a estrutura metodológica é composta por uma pluralidade de procedimentos que irão auxiliar no processo de como olhar para as imagens em crise. Sendo assim, estes procedimentos serão articulados com as discussões teóricas que serão destrinchadas ao longo desse trabalho, a fim de tornar mais eficaz a análise e o entendimento das imagens em crise observadas a partir dos três eixos de discussão que anteriormente foram abordados na Seção 1.4 do capítulo introdutório.

2.1 A dupla potência do olhar: *flânerie* visual para contemplação crítica

Em um primeiro momento, o trabalho de Flusser (1995) serviu de fundamentação para que, através de seu procedimento de *scanning*, fosse possível elencar dentre o vasto universo de imagens fotográficas que circulam no *Instagram*, o conjunto daquelas que, posteriormente, comporiam o *corpus* analítico dessa pesquisa. Segundo esse autor:

o fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser “aprofundar” o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado *scanning*. (FLUSSER, 1995, p.7).

O *scanning* é o principal procedimento metodológico articulador deste estudo. Por isso, age como um grande plano de fundo que orienta as maneiras de olhar para as imagens, assim permitindo buscar os seus âmbitos de ambiguidade e de crise. Sendo assim, a primeira articulação desse procedimento se manifestou como uma espécie de *flânerie*¹⁷ visual em meio aos perfis da plataforma do *Instagram*. Como um *flâneur*¹⁸, o autor desse trabalho vagou por diversos perfis em busca de produções fotográficas que apresentassem potencial para integrarem o *corpus* de pesquisa. Nesse sentido, o que interessava era encontrar imagens fotográficas que, além de

¹⁷Ação de observação despreocupada. Disponível em: <<https://www.lexico.com/definition/flanerie>>. Acesso em 27 de janeiro de 2020.

¹⁸*Flâneur* é um indivíduo que vagueia despreocupadamente assistindo as pessoas e a sociedade. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/flaneur>>. Acesso em 27 de janeiro de 2020.

apresentarem relevância em termos das métricas de quantidade de curtidas e número de comentários, também apresentassem características visuais pertinentes para a emergência de efeitos de ambiguidade.

Ao longo de um período de aproximadamente quinze meses, compreendidos entre outubro de 2018 e dezembro de 2019, imagens postadas no *Instagram* (onde tanto os perfis dos artistas quanto as telas de interface são tratados aqui como imagens a serem observadas) foram “escaneadas” utilizando-se da *timeline*¹⁹ do perfil pessoal do autor desta pesquisa e da aba “Explorar”²⁰ da plataforma. Esse processo de *scanning* foi realizado para buscaras imagens fotográficas e perfis que preenchessem os requisitos necessários para integrar o *corpus* do estudo.

O encontro desses artistas se deu através de dois dos maiores perfis presentes na plataforma até então: *@Instagram*²¹ (perfil oficial da plataforma, com 333 milhões de seguidores em fevereiro de 2020) e *@streetartglobe*²² (perfil de curadoria de obras artísticas fotográficas, com 17 milhões e 200 mil seguidores até fevereiro de 2019). Por meio do *scanning* realizado nos acervos presentes nesses perfis, obteve-se contato com as obras fotográficas dos perfis dos seguintes artistas: Marius Sperlich (*@mariussperlich*), Slinkachu (*@slinkachu_oficial*) e Tom Bob (*@tombobnyc*). As produções fotográficas pertencentes aos perfis de Renan Viana (*@encolhiaspessoas*) e Rich McCor (*@paperboy*) foram encontradas através do perfil *@Instagram*. Porém, suas obras foram expostas na *timeline* devido ao funcionamento do algoritmo do *Instagram*, que tende a sugerir e trazer conteúdos para consumo de cada usuário com base nos padrões de uso da plataforma e dos interesses registrados por meio de ações como curtidas e comentários.

Assim, foi traçada uma trajetória que partiu especificamente do encontro das produções fotográficas entendidas como pertinentes de análise para os perfis de quem as produziu, com o objetivo de encontrar, no acervo desses artistas presente no *Instagram*, mais imagens que compartilhassem desse mesmo caráter ambíguo.

¹⁹Linha do tempo (tradução nossa) é a tela de início da interface na plataforma do Instagram. Nela, o usuário recebe publicações dos usuários que ele segue.

²⁰A aba “Explorar” é uma dimensão da plataforma que permite com que o usuário possa navegar pelos diferentes tipos de conteúdos audiovisuais presentes no Instagram. Nesta seção o usuário pode filtrar suas buscas por interesses (comédia, animais, comida, etc.) ou pelo uso de *hashtags* (#).

²¹Disponível em: <<https://www.instagram.com/instagram/>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.

²²O perfil *@streetartglobe* denominava-se através de seu *slogan* como sendo “A maior empresa de mídia artística on-line do mundo: oferecendo a você o melhor da mídia visual moderna, contemporânea e viral”. Contudo, o perfil foi descontinuado da plataforma do Instagram, sem um motivo aparente, em maio de 2019.

As imagens fotográficas integrantes do *corpus* desse estudo foram reunidas a partir de capturas de tela da versão *web* do *Instagram*, visto que essa versão da plataforma proporciona maior versatilidade para visualização das informações. A partir dessas capturas, foram selecionados alguns comentários que auxiliaram em uma melhor compreensão dos fenômenos presentes nessas obras fotográficas. Como muitos desses comentários não estavam dispostos na plataforma em um modo no qual a informação estivesse toda presente na mesma tela, fez-se necessário a realização de capturas de tela individuais que, posteriormente, foram agregadas para que toda a informação constasse em uma única imagem. Para tal, foi utilizado o *software* de criação e edição *Adobe Photoshop CC*.

Vale ressaltar que durante a trajetória de construção do *corpus* de pesquisa, na medida em que o autor deste trabalho foi entrando cada vez mais em contato com o conceito de imagem crítica proposto por Didi-Huberman (2010), algumas imagens antes consideradas potentes para análise foram descartadas do arranjo inicial. Esse descarte ocorreu devido ao próprio efeito que o conceito causou no modo de olhar tais imagens — o que provocou um deslocamento de ênfase em função das características que eram procuradas nessas produções fotográficas. Desse modo, o processo de *scanning* passou a considerar não só a ambiguidade que estava contida dentro do quadro fotográfico, mas também o seu entorno. Desse modo, para facilitar a compreensão do leitor, a combinação entre o quadro fotográfico e a interface na qual esse quadro está integrado foi nomeada de *fotografia de interface*²³. A combinação desses itens que compõem o conceito de fotografia de interface, bem como sua representação, é apresentada na Figura 6.

Como resultado, a ampliação do escopo do *scanning* agora também leva em consideração a interface do *Instagram* e as interações que nela ocorrem, pois nesse território que circunda em torno do quadro fotográfico é que a crise das imagens se manifesta na sua forma mais potente: por meio dos comentários dos usuários da plataforma que estão em contato com a imagem.

²³Fotografia de interface é uma forma de fotografia presente em ambientes como o Instagram. Ela se concebe a partir da concatenação entre o referente do quadro fotográfico e o quadro externo a este, ou seja, considerando também as informações contidas na interface.

Figura 6 - A Fotografia de Interface



- = Interface
- = Quadro fotográfico
- + ■ = Fotografia de interface

Fonte: Elaborado pelo autor

2.2 Agir arqueológico: dissecações de camadas e produções de teias de imaginário

O teor metodológico que reside nos comentários é o de convocar as teias de imaginário. Essas teias são estabelecidas em todo o momento em que um usuário registra um comentário que faça remissão a um produto de consumo midiático que possa ter relação com a produção fotográfica em questão. O que ocorre, em muitos dos casos analisados, é que essas teias de imaginário se constroem estabelecendo relações com vários produtos midiáticos de temporalidades distintas, assim fazendo com que a obra observada seja o cerne da teia criada a sua volta.

Sendo assim, essa primeira instância de crise remetente à teia do imaginário midiático estabelece um primeiro estrato onde é possível visualizar diversas temporalidades que coalescem em uma mesma imagem. Esse exercício de escavação é exemplificado a partir do mapa mostrado na Figura 7, que representa um esquema de teia de imaginário a partir da obra de Renan Viana já exibida na Figura 4 (Seção 1.1).

Figura 7 - A Teia de Imaginário



Fonte: Elaborado pelo autor

Essa representação de teia do imaginário ainda enfatiza um olhar dissecatório e ao mesmo tempo arqueológico sobre as imagens a serem analisadas neste trabalho. Aqui, os comentários desempenham um papel importante como catalisadores dos processos remissivos a outras ordens de significação, gradualmente ampliando a teia do imaginário que envolve a imagem observada à medida que os usuários da plataforma adicionam novos comentários. Nesse sentido, a dimensão da fotografia de interface no *Instagram* mais relevante para as análises a serem realizadas é justamente a função dos comentários, pois é ela a responsável por possibilitar essa construção de teias de imaginário por meio do *input* dos usuários. Sendo assim, essa primeira instância de crise remetente à teia do imaginário midiático coloca-se como um território possível de ser enxergado dessa forma a partir de um exercício arqueológico que permite visualizar diversas temporalidades que coalescem em uma mesma imagem.

Ao “escanear” a superfície da obra de Viana, o fluxo desse movimento circular de vaguear sobre a superfície da imagem é interrompido em duas instâncias distintas: quando são encontrados os pontos que compõem as características de ambiguidade polissêmica e quando são encontrados pontos que caracterizam as remissões a outros produtos midiáticos. É justamente no contato com essas características de conflito que o procedimento dissecatório descrito em Kilpp (2003) é convocado como recurso complementar ao *scanning*. Segundo a autora, a dissecação

permite a retirada do objeto de seu fluxo, congelando-o e assim permitindo uma análise mais eficaz (KILPP, 2003).

É possível então — ao articular esses modos de olhar para as imagens que compõem o *corpus* dessa pesquisa — pensar no *scanning* como o movimento do olhar que vagueia sobre a superfície das imagens, e na dissecação como a intervenção (a pausa no fluxo do *scanning*) de quem olha essas imagens no intuito de extrair essas características conflitantes para uma posterior análise.

Contudo, torna-se necessário — pela natureza do objeto que se pretende analisar neste estudo — não apenas olhar a superfície dessas imagens fotográficas, mas também adentrar seus substratos para compreender como elas se colocam como imagens centrais em meio a tantas outras que habitam em seu interior. Como mostrado através do esquema de teia de imaginário presente na Figura 7, as remissões e referências a outras imagens representativas de produtos midiáticos distintos estimula que se pense nessas imagens fotográficas contemporâneas mais em função do tempo do que do espaço. Isso ocorre devido às diferentes temporalidades que habitam nessas produções e que são remetidas através das imagens que as circundam.

Em articulação com a dissecação, a abordagem arqueológica possibilita que seja possível explorar e produzir ainda mais camadas em busca de coalescências temporais, ampliando a teia de imaginários que se forma em torno das imagens analisadas. Sendo assim, a abordagem arqueológica se mostra pertinente para o estudo dessas imagens que se colocam parte no presente e parte em uma esfera anacrônica do tempo. Sintetizando o pensamento de Huhtamo, Fischer diz que arqueologia teria dois principais usos:

o primeiro seria ligado ao estudo dos cíclicos e recorrentes elementos e motivos que subjazem e guiam o desenvolvimento da cultura da mídia. Um segundo ponto seria o que denomina como a “escavação” de formas nas quais essas formulações e tradições discursivas foram marcadas em máquinas de mídia específicas, em diferentes contextos históricos. Esse tipo de aproximação, segundo Huhtamo, daria ênfase a um desenvolvimento cíclico e não cronológico e também reforçaria a ideia de recorrência ao invés de “inovação única. (FISCHER, 2012, p. 9).

Os elementos cíclicos referenciados nesta citação constituem uma forma de pensar o tempo fora dos moldes do senso comum, que o tratam como cronologia progressista e exclusivamente linear. Assim, segundo Telles (2017), se:

des-ecreve a historiografia tradicional ao procurar por pontos de fissura dentro da narrativa convencional [...], reescreve a história das mídias e dos ambientes

(tecno)culturais nas quais elas se encontram, inserindo-lhes ruídos, de forma que eles permaneçam críticos, abertos e instáveis. (TELLES, 2017, p.3).

Através do diagrama elaborado a partir da Figura 7 é possível observar a obra de Renan Viana como uma imagem central em um determinado conjunto de outras imagens às quais ela faz referência, seja pela intervenção de usuários que explicitam suas remissões através dos comentários, ou pelos pontos estéticos identificados através da dissecação na superfície da imagem. Essas outras imagens que constituem e ampliam as teias de imaginário não possuem necessariamente uma relação entre si e, por isso, tendem a representar diferentes temporalidades que habitam na obra fotográfica de Viana. Há uma ideia análoga dessas fotografias contemporâneas comum quebra-cabeças: é como se — a partir da perspectiva daquele que visa pensar nessas produções imagéticas como imagens em crise — essas produções fotográficas se constituíssem através de um efeito bumerangue constante, que recorrentemente olha para diferentes camadas do passado e coleta nelas as diferentes partes que a compõem no presente.

O segundo ponto da abordagem arqueológica das mídias na menção de Fischer (2012) diz respeito ao exercício de escavação arqueológica. Esse movimento classifica o tipo de intervenção que foi realizada nas imagens que compõem o *corpus* dessa pesquisa para a produção de teias de imaginário. Assim, foram produzidas camadas temporais que transcendem o âmbito que o *scanning* e a dissecação tratam.

[...] uma prática crítica que procura evidências culturais da mídia em busca de pistas sobre aspectos negligenciados, deturpados e / ou suprimidos do (s) passado (s) da mídia e seu presente e tenta colocá-los em uma conversa entre si. Ela objetiva descobrir traços de fenômenos e agendas culturais e midiáticas perdidos e ilumina os mecanismos ideológicos por trás deles. Também enfatiza a multiplicidade de narrativas históricas e destaca sua natureza construída e ideologicamente determinada.²⁴(HUHTAMO, 2011, p.28, tradução nossa)

Ou seja, a partir do exercício crítico enfatizado pela abordagem arqueológica das mídias, é possível trabalhar o leque de narrativas minoritárias e implícitas em cada imagem fotográfica. Assim, a imagem é desconstruída e retirada de seu invólucro ideológico previamente determinado para posteriormente ser reconstruída como uma imagem de narrativas ainda mais multifacetadas, pertencente a diversos tempos e produtos de consumo comunicacional.

²⁴Media archaeology means for me a critical practice that excavates media-cultural evidence for clues about neglected, misrepresented, and/or suppressed aspects of both media's past(s) and their present and tries to bring these into a conversation with each other. It purports to unearth traces of lost media-cultural phenomena and agendas and to illuminate ideological mechanisms behind them. It also emphasizes the multiplicity of historical narratives and highlights their constructed and ideologically determined nature.

Telles (2017), em articulação com o pensamento de Parikka (2011), relata que a arqueologia das mídias

rompe transversalmente as camadas de tempo e faz uma ligação entre o aqui e agora do presente com o aqui e agora do passado. Este trânsito entre passado e presente faz da própria mídia em sua concretude uma “mídia do tempo”, ligado não só o que foi com o que é, mas também a memória cultural à memória tecnológica. (TELLES, 2017, p.7).

Nesse sentido, as imagens em crise são pensadas como mídias que transitam fluidamente entre o presente e o pretérito. Esse movimento dialético também coloca essas imagens como pontos que resgatam não somente outros produtos de consumo midiático, mas também as noções tecnoculturais engendradas em cada um desses produtos.

2.3 Estratégias do olhar: estratos de observação da crise das imagens através de constelações benjaminianas

Há uma necessidade em lapidar o olhar para enxergar a crise que habita nas imagens fotográficas contemporâneas. Desse modo, torna-se necessário explicitar como funcionará a estratégia adotada a partir de classificações de ambiguidade e os tipos de crise suscitadas nas imagens que compõem o *corpus* desse estudo. Assim, essa seção propõe descrever como a sistematização dos âmbitos de ambiguidade e de crise ocorre e como elas se tornam potentes quando observadas a partir desse olhar classificatório.

Primeiramente, para chegar ao âmbito da crise que atravessa as imagens contemporâneas é preciso enxergar como ela se constrói a partir da ambiguidade polissêmica. Considerando o exemplo de teia de imaginário trazido anteriormente, entende-se que a esfera de ambiguidade se refere somente ao que está contido dentro do quadro fotográfico (assinalada pelas molduras verdes da Figura 7). Por isso, esse momento do trabalho destina-se a explicitar as formas como a metodologia irá trabalhar esse campo interno da fotografia de interface que o assunto fotográfico contempla.

As classificações de imagens fotográficas vislumbradas especificamente para as fotografias ambíguas se dão com base nos assuntos fotográficos e nos modos como o devir de ambiguidade se constrói especificamente em cada obra. Sendo assim, são considerados não somente um, mas vários estilos de apropriação do assunto fotográfico que estão presentes nessas imagens, gerando tipos diferentes de produções fotográficas atravessadas pelo devir ambíguo.

Através dessas classificações de imagens ambíguas, esse trabalho tem como intuito ampliar o olhar para o que seria visto, inicialmente, como uma ambiguidade polissêmica em instância única. Assim, pensar nesse conceito e criar classificações conforme os tipos de apropriações que as imagens realizam a partir de seus assuntos fotográficos se mostra como um exercício produtivo para o entendimento da ambiguidade em instâncias multifacetadas da produção imagética contemporânea.

O caminho construído para a obtenção dessas classificações como parte do percurso metodológico deste trabalho foi fundamentado a partir de uma questão levantada por Manovich (2018) que, não por mera coincidência, também intitula sua obra “*Podemos pensar sem categorias?*”²⁵ (tradução nossa). Nele, Manovich diz:

Como nos afastamos da suposição das humanidades (que até agora “deviam” pensar e escrever sobre cultura) que seu objetivo de pesquisa é a descoberta e interpretação de tipos culturais gerais, sejam eles “modernismo”, “estruturas narrativas”, “*selfies*” ou “fotógrafos digitais amadores”? Como, ao contrário, aprendemos a ver as culturas em mais detalhes, sem procurar imediatamente e percebendo apenas tipos, estruturas ou padrões?²⁶(MANOVICH, 2018, p. 9, tradução nossa).

Sendo assim, para o autor russo, observar e analisar a cultura significa conseguir mapear e medir as variadas classificações que ela produz. Portanto, é de interesse produzir tipificações que reflitam a tecnocultura²⁷ da época atual.

Dado o modo como o olhar é lapidado para que se enxergue a crise que habita nas imagens que compõem o *corpus* desta pesquisa, o olhar constelatório proposto por Benjamin (1986) é uma perspectiva metafórica que auxilia na montagem de arranjos virtuais orientados pelas afinidades dos objetos que o compõem.

Dessa regularidade dos corpos celestes, o homem criou um sistema que o ajudou a pôr ordem na compreensão do mundo em que devia sobreviver, principalmente no que concerne aos conceitos de tempo e de espaço. A partir daí, ele associou determinados tempos e movimentos cósmicos com a época dos plantios e das colheitas, que evoluiu na criação do calendário das sociedades mais complexas e encontrou, na constância da forma e movimento desses grupos de astros, um sentido de direção e de orientação para as viagens de expansão terrestres e marítimas. (OTTE; VOLPE, 2000, p. 36).

²⁵Can we think without categories?

²⁶How do we move away from the assumption of humanities (that until now “owed” thinking and writing about culture) that their goal of research is discovery and interpretation of general cultural types, be they “modernism,” “narrative structures,” “selfies,” or “amateur digital photographers”? How do we instead learn to see cultures in more details, without immediately looking for, and noticing, only types, structures or patterns?

²⁷O conceito de tecnocultura diz respeito a todas as formações sociais, culturais e fenômenos ligados à sociedade em relação com os seres humanos, máquinas e ferramentas (FISCHER, 2013). Esse conceito será debatido de forma aprofundada no Capítulo 4.1.

Munido da premissa descrita em Otte e Volpe (2000, p.37) de que “as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”, este trabalho realiza um movimento semelhante ao do o ser humano que, ao observar as estrelas, encontrou nelas uma forma para orientar-se. Portanto, as constelações são responsáveis por conceber os estratos de observação (desenvolvidos mais adiante em seus respectivos capítulos) que guiam e sistematizam o olhar de modo a construir esses arranjos entre as zonas (in)ensas dessas imagens.

Em cada constelação sempre existe um ponto mais luminoso que orienta os outros pontos que o circundam. Assim, os estratos de observação colocam-se como sendo esses pontos fulgurantes em torno do ponto central: a imagem em crise. Otte e Volpe (2000, p.37) dizem:

Benjamin retraduz o latinismo *Konstellation* para o alemão *Sternbild*, “imagem de estrelas”, expressão esta que se caracteriza por um maior grau de transparência. Não se trataria apenas de um conjunto (con-stelação), mas de uma imagem, o que significa, em primeiro lugar, que a relação entre seus componentes, as estrelas, não seja apenas motivada pela da proximidade entre elas, mas também pela possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída. (OTTE; VOLPE, 2000, p.37).

Este trabalho, ao tratar essas relações entre os objetos constituintes da constelação como imagens, faz com que surjam outros pontos menores como apoio à construção desses estratos de observação. Esses pontos, por sua vez, são traduzidos como os conceitos que contribuem para a construção dos estratos de observação. Os conceitos de imagem em crise, fotografia de interface e teia de imaginário são os principais.

Cientes da proficuidade desse modo de olhar, uma primeira esfera de classificação que guiará a perspectiva em torno das imagens ambíguas será produzida ao longo deste capítulo. Seguidas dessas classes, serão montados agrupamentos que refletirão os diferentes estratos de observação das imagens em crise — justificados pela abordagem metafórica das constelações benjaminianas.

Desse modo, essa primeira esfera, que condiz com a instância da ambiguidade polissêmica das imagens, estará contemplada nesta seção do documento, dado o seu caráter preliminar necessário para o avanço para a próxima etapa de análise. No entanto, os estratos de observação da crise nas imagens (que não dizem respeito à ambiguidade em si, mas a um âmbito que transcende esse primeiro nível), serão desenvolvidos ao longo de três capítulos teórico-analíticos que darão conta da complexidade dessas construções.

Sendo assim, o primeiro estrato trabalha o âmbito de crise das imagens em função do conceito de fotografia de interface. Sendo, por si só, uma forma crítica de olhar as imagens fotográficas contemporâneas, a fotografia de interface desenvolve-se como uma atualização da fotografia (e também como um modo de olhá-la) que considera o contexto digital em rede de ambientes, tal como o *Instagram*, para a sua constituição.

O segundo eixo trabalhará a crise das imagens a partir da perspectiva do dispositivo fotográfico, adentrando os substratos do *Instagram* como aparato técnico produtor de imagens em crise. Tendo em vista “que as constelações não são formações naturais, mas ‘imagens culturais’, diferentes segundo as épocas” (OTTE; VOLPE, 2000, p.39) o terceiro e último eixo será o responsável por tratar a imagem em crise em consonância com as premissas de sua memória. Desse modo, ao longo do desenvolvimento desses eixos, serão feitas constantes incursões analíticas como forma de operacionalização deles com seus respectivos pontos de reflexão teóricos.

Considerando que identificar tipos, padrões e cartografá-los é um exercício que auxilia na melhor compreensão das diferentes instâncias de crise que perpassam nessas imagens, é possível agora adentrar nas classificações de imagens ambíguas.

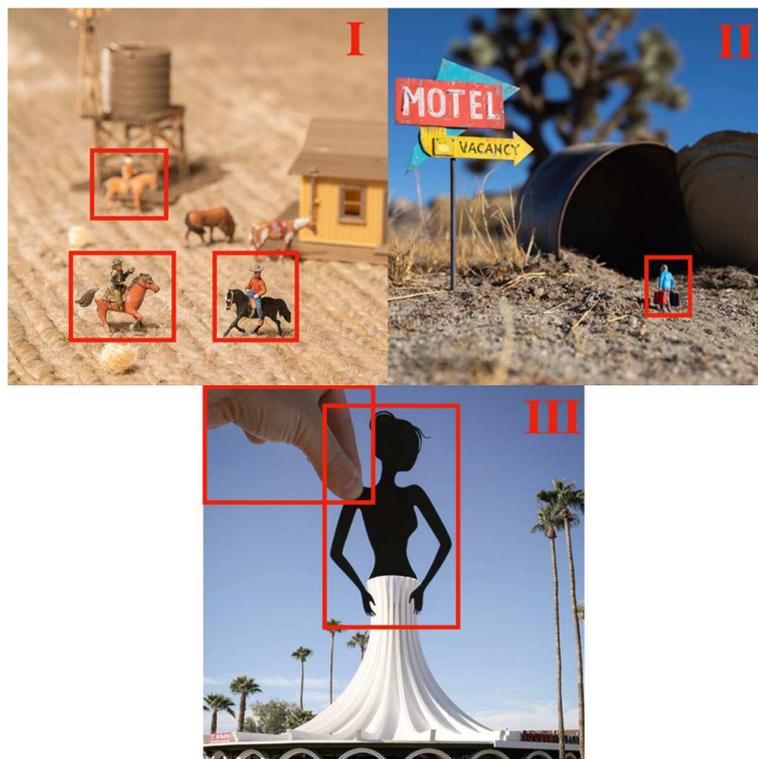
2.3.1 Classes de imagens ambíguas e tipos de apropriação fotográfica

Foram mapeados alguns modos com que artistas contemporâneos se apropriam de seus assuntos fotográficos para produzir múltiplas leituras em imagens fotográficas através de algumas classificações mais abrangentes (que atravessam múltiplas produções) ou mais específicas (que estão voltadas para tipos de produções fotográficas mais particulares).

Sendo assim, o primeiro tipo de apropriação a ser discutido é o da perspectiva. Artistas que utilizam desse recurso de composição fundamental a qualquer imagem fotográfica tendem a portar camadas de ambiguidade polissêmica geradas em função de angulação e composição específicas. Esse tipo de característica estética mostra-se presente em uma grande diversidade de imagens fotográficas e constitui essas produções como ambíguas tendo como fator determinante a perspectiva específica produzida pelo enquadramento fotográfico. Portanto, a perspectiva é a classe de imagem ambígua mais abrangente, englobando todas as obras fotográficas do *corpus* desta pesquisa, conforme exemplificado através da Figura 5 no Capítulo 1.

A segunda classe de imagens ambíguas se constrói considerando a apropriação que os assuntos fotográficos realizam dos corpos. A Figura 8 apresenta as imagens que representam essa classificação de ambiguidade enfatizando os corpos nelas presentes.

Figura 8 - Imagens ambíguas dos corpos



Fonte: Elaborado pelo autor

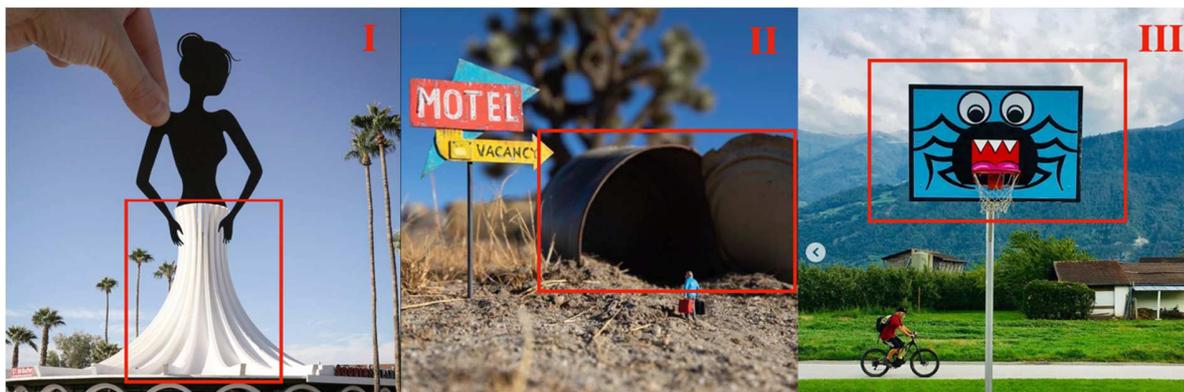
Os principais elementos visuais que essa categoria de imagem ambígua enfatiza são representados pela relação de dicotomia corpo-objeto representada tanto pelo item III da Figura 8, quanto pelo corpo-miniatura dos itens I e II.

As obras fotográficas da condição corpo-objeto tendem a causar uma ressignificação dos corpos para transcender sua representação original (de corpo) transformando-os em objetos (nesse caso, corpo-edificação). As obras fotográficas da relação corpo-miniatura causam um deslocamento da forma de olhar quando percebidas em contato com outros elementos integrantes da composição fotográfica. No item I, percebe-se a relação corpo-miniatura ao enxergar que a superfície na qual os indivíduos estão dispostos é um tapete. Já o item II estabelece a condição corpo-miniatura ao perceber que o lugar para onde o indivíduo está se dirigindo é, na verdade,

composto por uma lata (jogando com a percepção do observador e estabelecendo uma relação de escala entre o corpo-real e o corpo-miniatura).

As relações estabelecidas pelos itens II e III com seus respectivos assuntos fotográficos são as responsáveis pela próxima classe de ambiguidade. Sendo elas da arquitetura natural ou projetada (edificações), as imagens fotográficas que se encaixam nesta classificação são aquelas que se apropriam de formas identificadas em objetos da arquitetura para produzir a leitura ambígua a partir de seus assuntos fotográficos, conforme a Figura 9.

Figura 9 - Imagens ambíguas das formas arquitetônicas.



Fonte: Elaborado pelo autor

Neste exemplo está presente a ambiguidade construída através de uma apropriação fotográfica relativa a uma forma da arquitetura. No item I, o autor se apropria da forma arquitetônica da edificação para que, através de uma intervenção técnica de montagem, possa transformá-la na saia de uma mulher. Já no item II, percebe-se o movimento inverso, onde uma lata é transformada em um estabelecimento que remete a um motel através do letreiro que nela está justaposto. Por conseguinte, o item III permite que se pense na estrutura de uma tabela de basquete como uma forma arquitetônica que é ressignificada na aranha com a sua teia.

Por fim, a quarta e última forma de imagem ambígua se mostra através da apropriação dos assuntos fotográficos a partir da utilização de objetos do cotidiano para inscrever a ambiguidade nas imagens fotográficas (Figura 10). Essa classificação de imagem ambígua é percebida especificamente através do uso de objetos de uso comum (como peças de comida, talheres ou outros tipos de utensílios) para atribuir um outro significado por meio da ambiguidade.

A operacionalização dessa ambiguidade no item I da Figura 10 ocorre ao se perceber que a aranha presente no quadro fotográfico na verdade é feita a partir de uma tabela de basquete. Já o item II apresenta o mesmo estabelecimento citado na classificação anterior, porém agora com o enfoque na lata como sendo esse objeto de uso cotidiano. O item III mostra um tapete ressignificado no que seria uma paisagem árida de um deserto dos antigos filmes com temática de velho oeste.

Partindo destas categorias preliminares e municiados pelo aparato teórico-metodológico constituído nesta primeira etapa de trabalho, cabe a reflexão sobre os estratos mais profundos que essas imagens produzem. Para tal movimento, serão iniciados nos próximos capítulos discussões e incursões analíticas acerca dessas imagens em crise a partir de 3 eixos de observação que serão respaldados através de diferentes pilares teóricos.

Figura 10 - Imagens ambíguas dos objetos do cotidiano.



Fonte: Elaborado pelo autor

3 PRIMEIRO ESTRATO: FOTOGRAFIA DE INTERFACE COMO TERRITÓRIO DE MANIFESTAÇÃO DE IMAGENS EM CRISE

Este capítulo se inicia comentando sobre o lampejo inicial desse estudo, que surgiu a partir da ambiguidade polissêmica como uma qualidade que se atualiza nas obras fotográficas contemporâneas. Esse devir de ambiguidade, que permite enxergar múltiplos padrões estéticos, resulta em uma imagem fotográfica com narrativas multifacetadas, produzindo uma obra imagética com várias interpretações possíveis dentro do quadro fotográfico. No entanto, torna-se necessário o entendimento de que essa é apenas uma esfera introdutória que essas imagens trazem consigo.

Existem manifestações de ordem crítica as quais esse devir remete e instâncias que agem como articulações, colocando em estado de crise as imagens quanto à sua própria concepção, o seu uso e o lugar que ocupam. Logo, ao afastar-se da polissemia majoritariamente composta por elementos visuais e potencializada pelo devir de ambiguidade com seu forte teor técnico e estético, entra-se num território de polissemia temporal potencializada pela imagem em crise. Esta última, que da mesma forma traz consigo devires técnicos e estéticos, também carrega e enfatiza elementos da memória e da cultura. Segundo Didi-Huberman (2010), ao criticar as formas de olhar a imagem em crise como desdobramento da imagem crítica, nota-se que é a imagem que critica a própria imagem e, assim, obriga o espectador a enxergá-la verdadeiramente.

Com isso em mente, surgem alguns questionamentos: Como lidar com a crise da imagem? A que diz respeito essa crise e o que ela critica? Como, a partir da formulação do conceito de imagem em crise, é possível avançar sobre o entendimento da cultura visual contemporânea? O presente capítulo endereça essas questões, trazendo o conceito de fotografia de interface como um eixo de observação que auxilia em uma melhor compreensão do modo de ser da fotografia contemporânea.

3.1 Das imagens ambíguas às imagens em crise

Às vezes a imagem funciona como portal a um outro mundo. Não estamos diante de uma representação que remete a uma figura ou a um registro “realista”. Para além da representação, a fotografia exerce o papel de interface (...) são imagens que remetem a um referente, a um “real”, mas também são imagens-instrumento, pois inserem-se no processo narrativo, acelerando-o; suspendendo-o, para abrir outras formas de leitura e/ou fruição ou diminuindo a velocidade.(BUIIONI, 2013, p.76).

Ao longo dos anos, a fotografia serviu em vários momentos como instrumento crítico, refletindo as mudanças na forma como a sociedade a enxergava e a utilizava. Um exemplo é o movimento pictorialista que, conforme Newhall (1949) trouxe um novo propósito para o uso da imagem fotográfica. Segundo o autor, o pictorialismo indagava se a fotografia obtida a partir da câmera deveria ser respeitada em sua forma natural ou se essa forma seria somente o ponto de partida para a criação de uma nova imagem a partir de procedimentos de manipulação e retoque do negativo e da imagem impressa. Dessa forma, a fotografia estaria, supostamente, mais próxima aos padrões de produção "artística" da época.

Analogamente, o desenvolvimento das câmeras portáteis que a Kodak realizou trouxe avanços importantes para que outros âmbitos da sociedade tivessem acesso à tecnologia fotográfica e, a partir disso, pudessem tomar parte na sempre constante atualização do fazer fotográfico. Dessa forma, é possível pensar tanto o movimento pictorialista quanto o advento das câmeras Kodak como produtores de efeitos críticos ao fazer fotográfico. Ao criticar as formas de fazer fotografia estabelecidas hegemonicamente, esses efeitos tornam-se grandes responsáveis pelo constante desenvolvimento dos construtos de fotografia conhecidos.

De fato, a imagem fotográfica contemporânea se diferencia e se atualiza tanto em relação à imagem fotográfica moderna, quanto em relação a todas outras atualizações de imagem fotográfica que ainda não tinham a cultura de compartilhamento estabelecida como nos dias de hoje. Por isso, o primeiro movimento nesse momento do trabalho é o de olhar para a imagem fotográfica como uma construção que não diz respeito somente ao que está contido no quadro fotográfico, mas que também leva em conta as interações do lugar que ocupa para se constituir.

Portanto, é necessário entender que para compreender as imagens a serem analisadas, torna-se necessário que não somente elas sejam desconstruídas perante o olhar do espectador que o analisa, mas que o próprio olhar de quem as contempla seja reconstrutivo, pois “só completa a obra o que primeiramente a quebra” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.174). Nesse sentido, as imagens que compõem o *corpus* dessa pesquisa, na medida que desconfortam ao não permitir que se compreenda o que é visto com um simples lance de olhar, também permitem reconstituir as dimensões abstraídas, a fim de tornar possível a interpretação dessas obras imagéticas.

Sendo assim, identifica-se no conceito de imagem crítica, apresentado pelo filósofo francês Georges Didi-Huberman, uma potência para tensionar a ambiguidade que se enxerga nas obras imagéticas anteriormente citadas.

Uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem — capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos — e, por isso, uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171-172).

Nesta pesquisa, a premissa epistemológica estabelecida é a de que o processo que ocorre ao se olhar para imagens portadoras de ambiguidade é o de uma crítica, pois, ao ser olhada para uma primeira interpretação, a imagem retorna o olhar ao espectador, mostrando que para compreendê-la em sua totalidade, é preciso olhá-la verdadeiramente, para além da simples representação que ela superficialmente oferece. Ao realizar tal processo, de modo a desconstruir o lance superficial de olhar, dimensões que remetem à cultura e à memória são trazidas à tona. Portanto, entende-se que a imagem ambígua é também uma imagem crítica. Mas, o que essas imagens criticam?

Este trabalho entende que o agir crítico desempenhado pela imagem crítica é o responsável por produzir imagens conflitantes em diversos aspectos, que aqui são chamadas de imagens em crise. E o que seria uma imagem em crise? Para melhor compreendê-la, torna-se essencial refletir sobre o que colocam em crise. Sendo assim, este trabalho pretende compreender quais instâncias culturais, estéticas, técnicas e da memória essas imagens tensionam. Desse modo, objetiva-se entender as características inerentes a essas imagens que auxiliarão em uma melhor compreensão do momento contemporâneo da comunicação imagética no qual essas imagens e este trabalho estão inseridos.

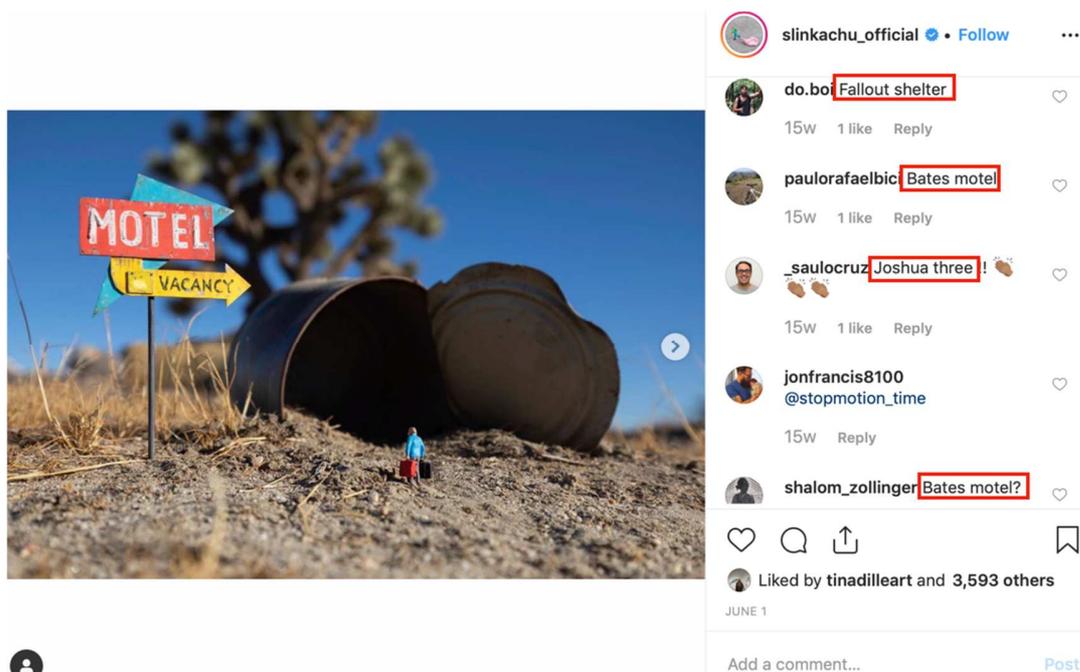
A imagem em crise também diz respeito a como são desconstruídos os modos de olhá-la, na medida em que critica o modo como os espectadores se relacionam com os objetos tecnoculturais (neste caso, as fotografias no *Instagram* e os objetos de outras ordens da tecnocultura). Aproximando essa reflexão do objeto empírico, tem-se uma outra instância que introduz mais significações a essa polissemia estabelecida pelo devir de ambiguidade nessas imagens, que é trazida pelas subjetividades de cada usuário do *Instagram* expressadas através dos comentários em cada obra na rede social. Sendo assim, ao desconstruir o olhar para enxergar essas relações que se estabelecem fora do território do assunto fotográfico e dentro do campo da

interface do *Instagram*, tem-se a fotografia de interface como aquela que considera os elementos que a circundam para se constituir.

Essa nova forma que a fotografia assume pode ser pensada “a partir da metáfora da ‘janela’, porém não só em direção ao referente que traz, mas, e principalmente, uma janela aberta à construção de sentidos e às possibilidades de narrativas para a composição de um imaginário” (SILVA, 2015, p.5). Desse modo, a fotografia de interface coloca-se como um dos principais conceitos articuladores deste trabalho, pois além de ser uma forma de identificar e articular a crise que habita na imagem fotográfica, também é um modo de (re)construção das dimensões narrativas que nela habitam.

A Figura 11²⁸ apresenta uma produção fotográfica do artista Slinkachu (2019). Com cerca de 174 mil seguidores e 1.189 postagens em seu perfil, o artista inglês trabalha com o conceito de arte em miniaturas, que é construído em forma de mini-esculturas, arte de rua e fotografia. Slinkachu é um dos artistas que produz obras que pertencem às classes de ambiguidade da perspectiva, dos corpos e dos objetos de uso cotidiano.

Figura 11 - A fotografia de interface como terreno da imagem em crise



Fonte: Perfil no *Instagram* do artista Slinkachu (2019)

²⁸Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/ByLLBXwpcIG/>>. Acesso em 19 de setembro de 2019.

As obras de Slinkachu se articulam à classe da perspectiva por sempre possuírem uma perspectiva que coloca as miniaturas no primeiro plano dentro do assunto fotográfico, deixando o “grande mundo” ao fundo e, assim, produzindo as noções ambíguas de um “minimundo” dentro de um mundo maior. Já o entendimento de ambiguidade dessas obras quanto à classe dos corpos acontece ao se perceber que seus assuntos fotográficos sempre possuem miniaturas de pessoas envolvidas. Ao se articular com a característica da perspectiva, essas miniaturas dos corpos produzem um jogo de ambiguidade em relação à sua escala: miniatura x real.

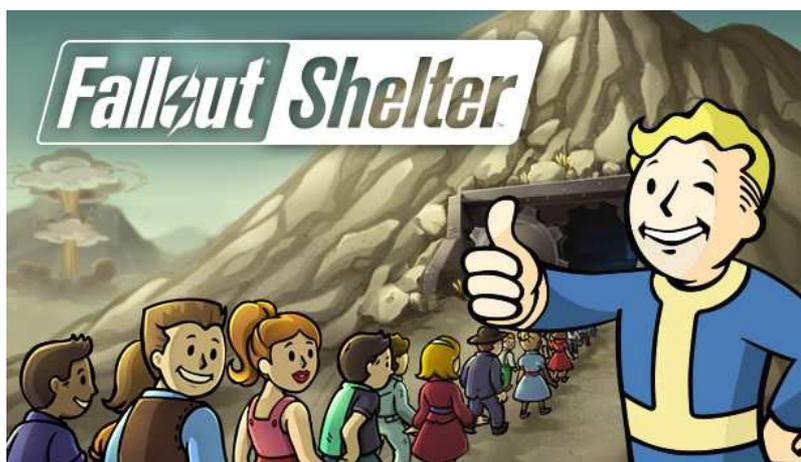
A terceira — e talvez mais importante — classe de ambiguidade à qual suas obras se articulam são a dos objetos de uso cotidiano. Essa classe se manifesta em função dos objetos, para além das miniaturas, que Slinkachu utiliza para compor seus assuntos fotográficos. Esses objetos, em grande parte, são utensílios domésticos, embalagens de produtos e outros objetos que são comuns à vivência cotidiana. A ambiguidade dessa classificação é manifestada a partir da apropriação desses objetos para atribuir-lhes uma nova significação.

Na Figura 11, a fotografia de Slinkachu se coloca em forma de fotografia de interface através de uma captura de tela, conforme abordamos no Capítulo 2. Pensando pela instância inicial de ambiguidade polissêmica da imagem, é possível enxergar um pequeno homem caminhando em direção ao que seria um estabelecimento comercial. Da mesma forma, também se observa que esse mesmo estabelecimento é formado a partir da apropriação de uma lata de metal (um objeto de uso cotidiano) que acaba se ressignificando nesse motel. Ao olhar novamente para essa lata, em face ao corpo em primeiro plano, o espectador passa a enxergar esse homem como um boneco em miniatura.

Contudo, a instância polissêmica da imagem torna-se ainda mais interessante quando o olhar é voltado para fora do quadro fotográfico e ela é enxergada como parte integrante da interface do *Instagram*. A Figura 11 expõe como as interações dos usuários (através dos comentários) da plataforma contribuem para a geração de ainda mais significações para o que está dentro do quadro fotográfico, construindo uma polissemia ainda mais aprofundada e multifacetada. “*Fallout Shelter*” é o primeiro comentário que consta na Figura 11 e foi feito pelo usuário @do.boi. Este comentário aponta para um sentido à qual essa produção fotográfica

remete, mas não necessariamente é comum a todos os outros espectadores. *Fallout Shelter*²⁹ faz parte da franquia de jogos *Fallout*³⁰ onde, em um contexto pós-apocalíptico, o jogador precisa construir e defender seu próprio abrigo nuclear, gerindo recursos, pessoas e administrando suas defesas. A Figura 12³¹ exemplifica essa conexão entre a obra de Slinkachu e o *game*, dando a entender que a lata da Figura 11 poderia ser a entrada para esse abrigo subterrâneo.

Figura 12 - Imagem promocional de *Fallout Shelter*



Fonte: "Bethesda.net" (2015)

Ainda analisando a Figura 11, é possível perceber que o segundo e o quinto comentário feitos, respectivamente, pelos usuários @paulorafaelbici e @shalom_zollinger citam o seriado *Bates Motel*³², produção televisiva desenvolvida por Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano a partir da obra cinematográfica *Psicose*, de Alfred Hitchcock³³. Esse comentário faz jus à conexão que existe da fotografia com a fachada do motel onde a série é

²⁹ *Fallout Shelter* é um jogo eletrônico gratuito para jogar de gênero simulação para dispositivos portáteis desenvolvido pela *Bethesda Game Studios*, juntamente com a *Behaviour Interactive*, e publicado pela *Bethesda Softworks*. O jogo obriga o jogador a construir e gerenciar seu próprio *Vault*, um abrigo nuclear.

³⁰ *Fallout* é uma série de jogos de RPG distribuído pela *Interplay* posteriormente pela *Bethesda Softworks*. A história ocorre nos séculos 22 e 23 e tem (muita) influência da cultura americana em 1950, após a segunda guerra mundial, com esperança de promessas de tecnologias e medo de aniquilação nuclear. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Fallout_\(série\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fallout_(série))>. Acesso em: 13 de janeiro de 2020.

³¹ Disponível em: <<https://www.falloutshelter.com>>. Acesso em 19 de setembro de 2019.

³² *Bates Motel* é uma série de televisão americana de drama, terror psicológico e suspense, desenvolvida por Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano, produzida pela Universal Television e exibida pela A&E. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt2188671/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em 19 de setembro de 2019.

³³ Alfred Joseph Hitchcock Sir, KBE (Londres, 13 de agosto de 1899 — Los Angeles, 29 de abril de 1980), foi um diretor e produtor britânico. Considerado o maior e um dos mais influentes cineastas da história do cinema e conhecido como "o Mestre do Suspense", ele dirigiu 53 longas-metragens ao longo de seis décadas de carreira. Tornou-se também famoso por conta de diversas entrevistas, das frequentes aparições em seus filmes (cameo) e da apresentação do programa *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1965). Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0000033/?ref_=nv_sr_srs_g_0>. Acesso em 19 de setembro de 2019.

protagonizada, especialmente através do letreiro onde é encontrada exatamente a mesma mensagem que consta no letreiro da Figura 13: “*Bates Motel, Vacancy*”³⁴.

Figura 13 - Imagem promocional da série Bates Motel



Fonte: Acervo do site gsfdecy.com

A Figura 11 ainda traz o comentário do usuário @_saolocruz, que diz: “*Joshua Three!!*” (sic) (*Joshua Tree*, ou árvore de Joshua). Essa interação traz mais uma significação à essa trama polissêmica, pois, de fato, a planta que está presente ao fundo da Figura 11 é uma árvore de Joshua, espécie comumente encontrada em ambientes áridos, especialmente nos Estados Unidos. Nessa mesma linha, também com o nome dessa espécie, há uma potencial referência ao álbum *Joshua Tree* da banda irlandesa U2. A representação da capa desse álbum, presente na Figura 14³⁵, faz entender que essa referência pode ser encontrada dentro dessa imagem fotográfica por meio da representação da árvore.

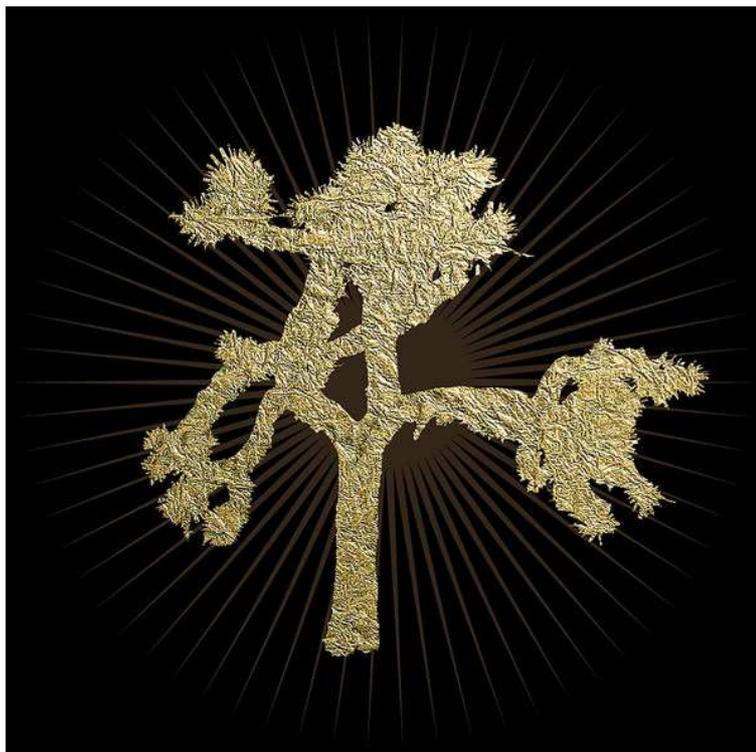
Os pontos abordados referentes à Figura 11 provocam o pensar em diferentes instâncias produtoras da polissemia que compõem o devir de ambiguidade dessas fotografias.

³⁴Disponível em <http://www.gsfdecy.com/bates-motel-wallpapers.html#photo_2>. Acesso em 19 de setembro de 2019.

³⁵Disponível em: <<http://spillmagazine.com/spill-album-review-u2-joshua-tree-30th-anniversary-edition/>>. Acesso em 19 de setembro de 2019.

Contudo, este mesmo dever de ambiguidade presente nessas obras imagéticas aponta para um nível aprofundado de polissemia que não se atém somente à ambiguidade que se enxerga dentro do quadro fotográfico. Ele invoca a crítica que está imbricada nessas imagens, assim possibilitando com que seja possível enxergá-las como imagens em crise.

Figura 14 - Capa do álbum Joshua Tree, da banda U2



Fonte: Spill Magazine (2019)

No exemplo da Figura 11, essa operacionalização se dá de forma sistêmica e em diferentes camadas, onde os comentários da obra agem como estopim para evocar figuras da memória dessa própria imagem (nesse caso, essas imagens de memória da própria imagem seriam aquelas que são remetidas através dos comentários de cada usuário: *Fallout Shelter*, *Bates Motel* e *Joshua Tree*). Esse processo é recíproco e também age de forma inversa: essas imagens da memória, por sua vez, invocam o imaginário coletivo ao entrar em contato com a subjetividade de cada usuário. Como citado anteriormente, a crise da imagem também diz respeito à forma como são criticadas as formas de olhar, de uso e de relacionamento com esses objetos da tecnocultura. Voltando à instância inicial de ambiguidade e também sabendo que a imagem representada na Figura 11 pertence à classificação de imagens ambíguas a partir de

objetos do cotidiano, é possível notar que há um tencionamento e uma crítica nessa obra, que incita o espectador a refletir sobre os construtos de cotidiano estabelecidos, bem como a quais instâncias da memória e da cultura a obra remete criticamente.

3.2 Profanação e sacralização

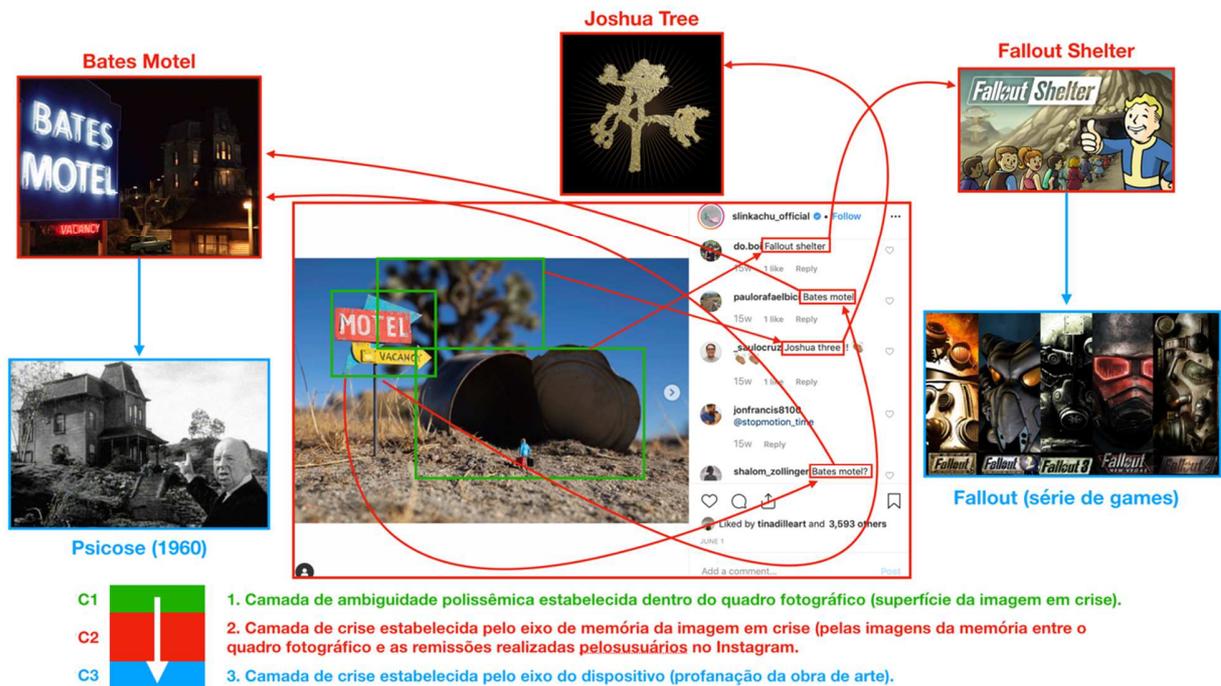
O *Instagram*, por ser uma rede social cujo enfoque são narrativas visuais, tende a “fotografizar” tudo que nele é veiculado. Sendo assim, essa “fotografização” (ou, relacionando o termo à plataforma em uma tentativa de arriscar um novo construto, *Instagramização*), permite que se note variados territórios de conflito que tornam esse tipo de produção uma imagem em crise. As atuais construções do que se entende por cotidiano são questionadas quando há uma obra, como da Figura 11, publicada no *Instagram*. O cotidiano aqui representado através de uma lata, articula-se a outras significações, reinventa-se e mostra que, talvez, o que seria parte do cotidiano não somente a ele pertence.

Sendo assim, esse exercício de operacionalização conceitual das imagens em crise mostra que, quando elas são tratadas como fotografias de interface perante a análise dos seus comentários, o espectador é tocado por uma teia do imaginário contemporâneo de uma cultura midiaticizada. Assim, percebe-se essa fotografia remetendo a outros produtos de consumo de uma época (contemporânea ou de outros períodos passados). É possível pensar num dos pilares destacados na Figura 11, para fim de reflexão sobre como se manifesta a crise dessas imagens, onde o paralelo da imagem à série *Bates Motel* pode ser tensionado para o encontro da relação com o filme na qual a série é baseada.

O longa-metragem *Psicose* é uma obra que por si só possui um invólucro aurático e um valor de culto elevado por ser considerado uma obra-prima do cinema. Ao ser transformado em uma série — e seu acesso sendo democratizado para as massas em função disso — tencionase uma crítica capitalista em torno da série. Sendo assim, esse processo crítico se atualiza em outra instância quando a obra fotográfica de Slinkachu (Figura 11) apropria-se do letreiro que remete à série (e o filme) para novamente “profanar” a figura da obra prima, mas dessa vez através da *Instagramização* do objeto. Para melhor demonstrar como funciona todo esse processo de cruzamento de referências e repertórios, foi elaborado um esquema de teia do imaginário que parte da fotografia de interface (a mesma obra fotográfica de Slinkachu) e enfatiza os diferentes

eixos memoriais de observação de uma imagem em crise. Esse esquema está representado na Figura 15.

Figura 15 - Camadas e estratos de uma imagem em crise (teia de imaginário)



Fonte: Elaborado pelo autor

A Figura 15 apresenta uma sistematização da reflexão realizada nos parágrafos anteriores. Essa organização foi estruturada em camadas que devem ser lidas primeiro individualmente, e em seguida relacionadas de dentro para fora (ou do micro ao macro) com a próxima camada que se conecta. Dessa maneira se facilita a leitura do panorama geral que a imagem em crise em questão propõe em decorrência do que desenvolve a crise na(s) imagem(ns).

Sendo assim, o ponto de partida desse esquema se inicia na camada C1 (a camada mais superficial indicada pela cor verde), que representa a instância referente somente à esfera de ambiguidade polissêmica. Essa camada pode ser interpretada conforme a primeira leitura semiótica realizada e classificada no grupo de imagens ambíguas que correspondem às apropriações de objetos de uso cotidiano para gerar a ambiguidade nelas inscrita. Como é possível perceber, as molduras verdes que destacam a árvore, o letreiro e o indivíduo entrando na lata não possuem flechas conectoras da mesma cor que o que está fora do quadro fotográfico, pois essa camada representa somente às relações que se estabelecem entre esses objetos dentro do

assunto fotográfico. Esta camada também é a responsável por pavimentar o caminho, possibilitando o acesso à próxima camada que distanciará o espectador da superfície da imagem fotográfica, levando-o para o(s) âmbito(s) de crise a partir da fotografia de interface.

A segunda camada (C2) é representada pela cor vermelha e é a camada mais densa das identificadas até aqui. Esse é o nível em que uma imagem ambígua transita para o paradigma da crítica. Aqui, o olhar volta-se para um âmbito mais amplo que não focará apenas dentro do quadro fotográfico, mas na imagem como parte da interface do *Instagram*, que é onde o potencial crítico se desenvolve. Com os limites espaciais da imagem fotográfica ampliados, é possível notar uma série de relações sendo construídas através de cada interação dos usuários com a imagem (através dos comentários). Essas relações são responsáveis por evocar outras imagens midiáticas de temporalidades distintas.

Os usuários comentaram nessa publicação de Slinkachu pelo fato de a imagem resgatar e acionar uma imagem-lembrança para si. Sendo assim, “*Fallout Shelter*” está para @do.boi, assim como “*Joshua three*” (sic) está para @_saulocruz, e “*Bates Motel*” para @paulorafaelbici e @shalom_zollinger. Ao visualizar esse tipo de interação dos indivíduos com a imagem e as conexões que os mesmos realizam, ela autentica-se como uma imagem verdadeiramente em crise, pois seu potencial de reflexão está claramente sendo manifestado e trazendo para perto outras imagens evocadas nesse processo. Assim, essa imagem é colocada em crise através do eixo que remete a outras imagens da sua memória.

A imagem ambígua transfigura-se como imagem em crise uma vez que é nesse espaço (camada C2) que é possível encarar a obra de Slinkachu como uma imagem concebida através do choque de diferentes temporalidades. Uma obra que é constituída a partir do choque de diversos vestígios e rastros dentre mídias distintas de outros tempos não é uma imagem verdadeiramente em crise? Segundo Didi-Huberman (2010), não seria essa uma formada imagem criticar a própria imagem e as formas de olhá-la?

Toda imagem tem um potencial crítico. Contudo, a quantidade de camadas ambíguas e críticas que cada imagem suscita depende do repertório imagético de quem as olha e como esse ser comunicante as olha. Essa afirmação deriva do fato que a última camada oferecida pela obra em questão não diz respeito a todas as imagens de memória trazidas pelos usuários em seus

comentários. Sendo assim, as duas linhas de memória que conectam o espectador à camada C3 (representada pela cor azul) se dão através da obra *Bates Motel* e do jogo *Fallout Shelter*.

A primeira relação estabelecida na C3 conecta-se diretamente com *Bates Motel* e é indiretamente ligada à obra fotográfica de Slinkachu justamente por a série ser originada do filme *Psicose*, de Hitchcock. Semelhantemente, *Fallout Shelter* é um jogo *spin off*³⁶ da série de jogos *Fallout*. Ou seja, existe o mesmo tipo de relação sendo estabelecida, porém com objetos tecnoculturais diferentes. No entanto, essa camada não é menos importante por apenas relacionar objetos de temporalidades mais distantes. Pelo contrário, ela revela pontos cruciais sobre a relação da obra de Slinkachu com objetos tecnoculturais de outras temporalidades e traz ainda mais instâncias que coalescem nessa obra contemporânea, assim contribuindo ainda mais para o enriquecimento da crise dessa imagem.

Primeiramente, como se dá a relação entre o filme (C3), a série (C2) e a fotografia (C1)? E como se estabelece, nessa mesma dinâmica, a relação entre a franquia de jogos (C3), o jogo *spin off* (C2) e a fotografia (C1)? Entende-se que a concepção de cada uma dessas obras foi possível através da técnica e que o assunto fotográfico da produção de Slinkachu possui elementos visuais que potencializam imagens-memória que remetem tanto a série *Bates Motel*, quanto ao jogo *Fallout Shelter* (relação C1, C2). Da mesma forma, a série americana teve como base para a sua concepção a obra de vanguarda *Psicose*, assim como *Fallout Shelter* advém do *game Fallout* (relação C2, C3). Com essas relações estabelecidas, infere-se que a fotografia de Slinkachu é uma reprodução indireta a partir de *Bates Motel* e *Fallout Shelter*. Esses dois objetos da camada C2, por sua vez, são reproduções baseadas no filme (C3) e no jogo digital (C3). Nesse sentido, as seguintes ideias de Benjamin (1986) sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte contribuem para o avanço da reflexão proposta neste trabalho:

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. (BENJAMIN, 1986, p.166).

³⁶ Nos meios de comunicação, obra derivada, história derivada ou derivagem (em inglês: *spin-off*) é um programa de rádio, programa de televisão, videogame, grupo musical ou qualquer obra narrativa criada por derivação, isto é, derivada de uma ou mais obras já existentes. Sua diferença com uma obra original é que a primeira se concentra, em particular, mais detalhadamente em apenas um aspecto (por exemplo, um tema específico, personagem ou evento) ou modificando um pouco a história e seus aspectos originais. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/História_derivada>. Acesso em: 13 de janeiro de 2020.

Ou seja, a reprodutibilidade técnica é o plano de fundo por trás de grande parte das questões suscitadas pelas imagens em crise. Por si só, o conceito de Benjamin (1986) é um articulador crítico responsável por gerar as camadas de crise na imagem a partir do eixo relacionado ao dispositivo fotográfico. Encarando a obra fotográfica de Slinkachu como produto resultante e possível a partir da reprodutibilidade técnica, identifica-se que, de fato, a relação que se estabelece da camada C3 com a camada C1 confirma que “a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida.” (BENJAMIN, 1986, p.171). Sendo assim, a obra fotográfica de Slinkachu pode ser encarada como uma reprodução em segunda instância tanto de *Psicose* quanto de *Fallout*.

Outra consequência que emerge a partir da reprodutibilidade técnica — e que também pode ser identificada através das exemplificações anteriores — é o valor de exposição em detrimento do valor de culto. Benjamin (1986) trata sobre esse processo a partir da alegoria de destruição da aura. Sendo assim, a aura, dentre tantas definições, é a responsável pela atribuição de valor de culto aos objetos imagéticos. Em relação ao exemplo anterior, compreende-se que mesmo em níveis diferentes (pois não há comparação entre *Psicose* e *Fallout*, mas sim uma comparação de cada um desses objetos com as suas respectivas atualizações), os objetos imagéticos da camada C3 são portadores de uma aura elevada e um baixo valor de exposição, ao passo de que os objetos imagéticos manifestados na camada C1 possuem apenas vestígios da aura e um elevado valor de exposição (também potencializado pelo *Instagram*). Logo, a reprodutibilidade técnica tende sempre a banalizar, profanar e romper com o invólucro aurático presente nas obras. No entanto, algo interessante nessa processualidade é que, mesmo com valor de culto quase inexistente, os vestígios dessa aura tornam possíveis as remissões a outras imagens-lembrança resgatadas através dos repertórios imagéticos de cada indivíduo comunicante.

Entretanto, também deve ser pensada a relação contrária ao destruímento da aura. Essa processualidade de deslocamento de esferas — do que é habitual para uma esfera de valor de culto elevado —, por si só já é um movimento que manifesta a crise presente nas imagens ambíguas de objetos do cotidiano. Nesse caso, transformar uma lata na estrutura que representa a edificação de *Bates Motel* faz com que esse objeto seja conduzido de sua esfera profana para a de um produto midiático dotado de uma memória tecnocultural e de um maior valor de culto.

Sendo assim, esse recuo do valor de culto em detrimento do valor de exposição (e também seu processo inverso) deve ser encarado levando-se em consideração uma sociedade que hoje se constitui por indivíduos transformados pelo novo ecossistema comunicacional que ambientes midiáticos como o *Instagram* instauram. Essa nova atmosfera é responsável por transverter as relações entre mídia e seres comunicantes em uma ambiência que concede a oportunidade para o observador leigo tornar-se produtor de obras através do acesso democratizado à técnica.

Entendendo que esse processo de profanação das obras midiáticas já é, por si só, uma das camadas de crise presente em certas imagens fotográficas, torna-se produtivo que esse debate se aprofunde para melhor compreender como o *Instagram*, na qualidade de dispositivo, contribui para esse processo. A reprodutibilidade técnica de Benjamin (1986) mostra como essa processualidade ocorre a partir de uma obra com teor aurático elevado em direção à obra que possui um valor de culto inferior, tal como exemplificado nos parágrafos anteriores.

Nessa mesma direção, o conceito de dispositivo descrito por Giorgio Agamben (2005) reforça o efeito que a reprodutibilidade técnica tem sobre as obras envoltas em um invólucro aurático. Para o autor, dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (AGAMBEN, 2005, p.13). Entendendo, pela perspectiva do autor italiano, que o *Instagram* é esse dispositivo que agencia e condiciona as obras que circulam dentro de sua rede, é produtivo refletir sobre como essa plataforma, a partir das suas especificidades, age como um dispositivo estabelecedor de um ambiente midiático que potencializa a quebra da aura desses objetos imagéticos.

Como forma de sistematizar essa reflexão aos objetos que estão sendo analisados, primeiramente é necessário compreender com clareza ao que se referem essas qualidades do “profano” e do “sagrado”. Agamben (2005) comenta que o termo consagrar designa a saída das coisas da esfera do direito humano, enquanto profanar significa, ao contrário, restituir algo ao livre uso dos homens. O dispositivo que realiza e regula essa separação seria o sacrifício que, através de uma série de rituais, afasta os objetos da esfera de acesso comum para colocá-los numa posição envolta por uma esfera aurática. No entanto, o autor revela que aquilo que foi ritualmente separado pode ser restituído, pelo rito, à esfera profana. Sendo assim, “a profanação é o contra

dispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido” (AGAMBEN, 2005, p.14). É nesse exato momento que o *Instagram* se conecta à articulação de Agamben (2005), pois a plataforma potencializa essa processualidade de profanação que se dá de forma bem clara em determinadas produções fotográficas presentes nela.

Retomando as discussões pertinentes à Figura 15 para articular uma reflexão ao exemplo da obra cinematográfica de Hitchcock, percebe-se de forma clara como o processo de restituição ao uso comum se estabelece. Ao elevar o valor de exposição de tal obra (filme *Psicose*) a partir de reproduções que tenham maior alcance ao público (nesse caso apontando para *Bates Motel* e a fotografia de Slinkachu), essa obra é colocada, mesmo que indiretamente, no âmbito de uso comum e acessível. A importância desse processo reside no fato de como isso ocorre no terreno do *Instagram* e a forma como a rede condiciona essa processualidade, pois, a partir da sua funcionalidade dos comentários, ela assume um papel de acervo de imagens interativo.

Dessa forma, a plataforma promove interações entre outros indivíduos comunicantes que, em muitos casos, resultam na importante remissão a outras obras anteriores às que são vistas circulando na rede. Ou seja, o *Instagram*, na função de dispositivo, potencializa a profanação da obra de arte de duas formas: a primeira seria através das relações que a plataforma evidencia (as remissões trazidas pelos usuários através dos comentários, destacando as obras anteriores às quais as fotografias publicadas na rede remetem, ligadas ao eixo de memória das imagens em crise); enquanto que a segunda ocorre quando o próprio *Instagram* age como dispositivo a favor da reprodutibilidade técnica, veiculando obras imagéticas em sua rede (tendo em vista que a obra fotográfica de Slinkachu (Figura 15) é uma forma atualizada e com valor de culto inferior que cita a obra de Hitchcock). Ainda existem outras formas de crise que se manifestam a partir da perspectiva do *Instagram* como dispositivo. Essas serão melhor desenvolvidas no próximo capítulo, que foca no eixo de observação das imagens em crise a partir do dispositivo fotográfico.

Ao longo das exemplificações e sistematizações trazidas no decorrer deste trabalho acerca da imagem em crise, constantemente são realizados movimentos de ida ao passado e volta ao presente. Esses movimentos visam estabelecer as relações existentes na memória dessas imagens. Através desses movimentos, é possível demonstrar que existe um movimento dialético inerente às imagens críticas que torna toda imagem em crise também uma imagem dialética

quando pensada pela perspectiva de seu eixo memorial (e potencializado pelos esquemas de teia do imaginário).

Não é possível falar sobre a imagem em crise sem abordar sobre a dialética que elas estabelecem entre o antes e o agora, pois o movimento dialético é resultante do tencionamento da imagem em crise. Por isso, torna-se necessário compreender o fenômeno que faz de toda imagem crítica também uma imagem dialética.

A imagem dialética seria a imagem de memória positivamente produzida a partir de uma situação anacrônica, seria como que sua figura do presente reminescente. Criticando o que ela tem (o objeto memorizado como representação acessível), visando o processo mesmo da perda que produziu o que ela não tem (a sedimentação histórica do próprio objeto), o pensamento dialético apreenderá doravante o conflito mesmo do solo aberto e do objeto exumado. Nem devoção positivista ao objeto, nem nostalgia metafísica do solo imemorial, o pensamento dialético não mais buscará *reproduzir* o passado, representá-lo: num único lance, o *produzirá*, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.176).

A imagem dialética e a imagem em crise são conceitos que, quando articulados, evidenciam possibilidades para que se trabalhe metodologicamente as imagens em crise que compõem o *corpus* dessa pesquisa. Falar sobre a imagem dialética implica em fazer uma ponte entre a dupla distância que essas imagens estabelecem e isso auxilia na lapidação do olhar para como devem ser visualizadas as imagens em crise. Essa visualização se dá atentando para os sentidos semióticos da imagem, mas também deixando ser afetado pelas imagens-memória que elas acionam. Sabendo disso, falar sobre a “imagem dialética, com sua essencial função crítica,” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.178) é um movimento de visualizar as obras e as novas formas que elas inventam — aqui novamente invocando o exemplo do filme *Psicose*, da série *Bates Motel* e do jogo da franquia *Fallout* que se atualiza na obra de Slinkachu (Figura 15).

“De um lado, a imagem dialética produz ela mesma uma leitura crítica de seu próprio presente, na conflagração que ela produz com seu pretérito (que não é portanto simplesmente sua ‘fonte’ temporal, sua esfera de ‘influência’ histórica)” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.183). Como exercício para enxergar essa dialética em outros objetos além dos discutidos nas páginas anteriores, pode-se pensar que as obras imagéticas polissêmicas da vanguarda modernista do século XX foram imagens dialéticas de várias imagens em crise criadas até aquele momento, condensadas, com seus rastros e vestígios. Portanto, é improdutivo pensar nas imagens dialéticas como obras prontas e finalizadas, pois elas estão sempre em constante atualização. E é a partir dessa perspectiva que elas colocam o espectador diante de uma dupla distância do agora com o

passado, pois essa relação também é dialética e de natureza imagética, não apenas temporal (DIDI-HUBERMAN, 2010).

O desenvolvimento desse primeiro estrato contribui para o entendimento sobre diferentes ordens de manifestação da imagem em crise a partir da fotografia de interface — um conceito importante para compreender a imagem fotográfica contemporânea em ambientes rizomáticos como o *Instagram*. Ao mesmo tempo, a imagem em crise (fruto da imagem crítica e parte integrante das imagens ambíguas) apresenta uma forma crítica de olhar para as obras imagéticas contemporâneas. Em articulação com as particularidades que os ambientes de interface do *Instagram* instauram, ela prova que não é uma imagem acabada, uma vez que se coloca como um quebra-cabeças constituído a partir dos fragmentos representados pelos repertórios imagéticos de quem as olha. Esse quebra-cabeças, representado pelo arranjo de teia do imaginário, constantemente se remete às diversas camadas da imagem em crise que incitam seus estratos de memória, relações dialéticas e processos de crítica (a *Instagramização* que estabelece e, ao mesmo tempo, subverte relações de profanação e sacralização das obras).

Sendo assim, o desenvolvimento da reflexão que está sendo realizada neste trabalho se adentra no estrato que trata das imagens em crise a partir da perspectiva do dispositivo fotográfico, a fim de entender o que essas imagens em crise falam sobre a tecnocultura fotográfica da atualidade.

4 SEGUNDO ESTRATO: *INSTAGRAM* COMO DISPOSITIVO PRODUTOR DE IMAGENS EM CRISE

Qualquer instância da comunicação é dotada de imagens (sejam elas materializadas em fotografias, numa tela de *smartphone* ou apenas presentes na imaginação) suscitadas pelo conhecimento e por vivências. Baseado no pensamento de Flusser (1995) de que as imagens são formas de mediação entre o ser humano e o mundo, o principal objetivo deste capítulo é promover uma reflexão acerca das imagens em crise contemporâneas e o poder de crítica que através delas é suscitado em função do dispositivo no qual elas estão engendradas (o *Instagram*). Para tanto, inicialmente será abordado o conceito de tecnocultura a partir das perspectivas trazidas por autores como Fischer (2013) e Shaw (2008). Em seguida, será formulado um pensamento sobre o *Instagram* enquanto substrato tecnocultural e dispositivo fotográfico a partir do qual originam-se os fenômenos enfocados nesta pesquisa. Estes fenômenos são apoiados pelo conceito de remixabilidade profunda de Manovich (2013) e hipermediação e remediação de Bolter e Grusin (2000).

Como introduzido no Capítulo 3, sabe-se que as imagens que fazem parte do *corpus* desse trabalho são possíveis através da técnica. Do mesmo modo, essas imagens são condicionadas e atualizadas constantemente pelos elementos culturais de cada período. Portanto, a articulação entre a técnica e a cultura torna-se central nesta pesquisa, pois a resultante dessa relação —consolidada pelo conceito de tecnocultura— aponta para um melhor entendimento sobre o momento da fotografia vivida no século XXI.

Entendendo que o entorno dessas imagens informa tanto sobre elas quanto olhá-las diretamente, o *Instagram* assume um papel decisivo na forma como essas imagens em crise são concebidas. Pensando na referida plataforma de compartilhamento de imagens como um grande concentrador e articulador de técnicas que reforçam uma produção de imagens fotográficas cada vez mais multifacetada e acessível a todos, a remixabilidade profunda, tal como apontada pelo pesquisador russo Manovich (2013), se estabelece como uma noção imperativa tão importante quanto a tecnocultura. Assim, há uma reflexão sobre como o meio condiciona essas produções fotográficas.

4.1 Uma plataforma de remixabilidade tecnocultural

Segundo Shaw (2008, p.4), é possível pensar “o estudo da tecnocultura como uma investigação sobre a relação entre tecnologia e cultura e a expressão dessa relação nos padrões de vida social, estruturas econômicas, política, arte, literatura e cultura popular”. Em sintonia com a formulação dessa autora com Fischer (2013), entende-se que o conceito de tecnocultura diz respeito a todas as formações sociais, culturais e fenômenos ligados à sociedade em relação com os seres humanos, máquinas e ferramentas. Para o referido pesquisador, assumir um olhar (ou uma visada) tecnocultural implica em, à medida que se busca compreender a natureza dos objetos técnicos, “explorar os sentidos produzidos pelas entranhas dos aparatos” (FISCHER, 2013, p.51) a fim de entender as propriedades tecnológicas em ação na cultura. Com isso dito, as perguntas que surgem ao apontar o papel da tecnologia na determinação da cultura e o papel da cultura na estruturação de como são usadas, produzidas, definidas e a forma como as pessoas se relacionam com essas tecnologias, refletem em mudanças na compreensão do indivíduo como ser comunicante (SHAW, 2008).

A tecnologia fotográfica, ao longo de sua história, se desenvolveu sempre em direção à mobilidade, se originando de estruturas de grande porte (como eram as câmeras obscuras — primeiro projeto de câmera fotográfica) para hoje atualizar-se em dispositivos fotográficos móveis variados que cabem na palma da mão. De fato, esse processo de evolução fotográfica refletiu em mudanças na forma como a sociedade lidava com as imagens fotográficas a partir de diferentes técnicas que surgiram a cada marco histórico que a fotografia estabeleceu. Essas técnicas se estenderam desde momentos dedicados ao aprimoramento dos processos de fixação da imagem fotográfica em uma superfície fotossensível até chegar na imagem digital que hoje coloca-se como forma predominante da imagem fotográfica. Assim, o *Instagram* se apresenta presentemente como local privilegiado de pesquisa sobre as formas de produção e consumo de imagens da atualidade.

O *Instagram* funciona não apenas como uma rede social que torna possível o acesso e publicação imediata de um fluxo imensurável de imagens, mas para além disso, age como um centro aglomerador e disponibilizador de técnicas que condicionam essas mesmas imagens a produtos de seus processos. A referida plataforma de compartilhamento de imagens é hoje um *hub* que concentra e articula técnicas (exemplos: ferramenta de câmera fotográfica/videográfica,

ferramentas de tipografia, filtros, etc.) com o intuito de produzir imagens através de um processo democrático de disponibilização desses mesmos procedimentos técnicos. Segundo Manovich (2013, p.216) “este ambiente de produção híbrido, encapsulado em um mesmo *software*, tem uma influência direta na linguagem visual que habilita, especificamente em seu enfoque na exploração de possibilidades estéticas, narrativas e afetivas da hibridização”³⁷ (tradução nossa).

Outro conceito, proposto por Manovich (2013) com vasto potencial para direcionar a reflexão sobre as condições técnicas que permitem a emergência das imagens contemporâneas é o de remixabilidade profunda. Para descrevê-lo, o autor utiliza o exemplo do *software* de edição e composição de vídeo *After Effects*. Nele, é possível identificar não somente elementos em sua interface gráfica (UI)³⁸ que remetem a outras mídias distintas (o pincel ou a ferramenta de recorte, por exemplo), mas a própria incorporação das técnicas que estão presentes neste mesmo programa. Além disso, essas técnicas incorporadas em um só lugar não apenas remetem a essas mídias distintas, mas também às experiências mecânicas de temporalidades cronológicas diversas que anteviram o estágio atual da técnica.

De onde saiu a interface do *After Effects*? Dado que este *software* é comumente usado para criar gráficos animados e efeitos visuais, não é surpreendente que os elementos de sua interface podem remeter a três campos distintos: animação, desenho gráfico e efeitos especiais. Devido ao fato de que esses elementos estão intimamente integrados para oferecer ao usuário uma nova experiência que não se pode reduzir a simples soma dos métodos de trabalho existentes, é sensato pensar a UI do *After Effects* como um exemplo de “remixabilidade profunda.”³⁹. (MANOVICH, 2013, p.247, tradução nossa).

Assim, ao situar o *Instagram* como *software* que resulta de processos de remixabilidade profunda, identifica-se nele ao menos duas de suas dimensões tecnoculturais: a de ser um aplicativo que promove através de suas funções tanto processos midiáticos, quanto processos sociais. Na instância midiática encontra-se todos os recursos que possibilitam as técnicas para produção e edição fotográfica/videográfica tal qual as principais e mais utilizadas: captura fotográfica e aplicação de filtros. Já na instância social, a plataforma dispõe de todas as funcionalidades que dizem respeito à interação entre os usuários e as obras imagéticas em

³⁷ Este ambiente de producción híbrido, encapsulado en un mismo software, tiene una influencia directa en el lenguaje visual que habilita, específicamente su enfoque en la exploración de posibilidades estéticas, narrativas y afectivas de la hibridización.

³⁸ *User interface*, ou interface gráfica (tradução nossa).

³⁹ ¿Dónde salió la interfaz de After Effects? Dado que este software es comúnmente usado para crear gráficos animados y efectos visuales, no es sorprendente que los elementos de su interfaz pueden remontarse a tres campos distintos: animación, diseño gráfico y efectos especiales. Y debido a que estos elementos están íntimamente integrados para ofrecer al usuario una nueva experiencia que no se puede reducir a la simple suma de los métodos de trabajo existentes, es razonable pensar la UI de After Effects como un ejemplo de “remix profundo”.

questão, assim como os comentários, as curtidas e o envio de mensagens diretas de um usuário ao outro. Com a exemplificação dessas funcionalidades, o *Instagram* pode ser entendido como um ambiente de produção híbrido encapsulado num mesmo *software*, reunindo técnicas e ferramentas de diferentes campos que se articulam entre si a fim de estabelecer essa relação de remixabilidade profunda.

É interessante pensar nessas novas relações que o *software* possibilita e como ele modifica a relação e o modo de produção com as mídias já existentes. No caso do *Instagram*, é ele que torna possível que haja interações entre usuários e também que se produza uma fotografia. No entanto, a plataforma também é responsável por afetar o modo como são concebidas as produções, visto que essas, quando feitas dentro do aplicativo, não seguem o mesmo fluxo de quando são produzidas fora dele. Sobre os diferentes fluxos que uma imagem pode seguir até a sua publicação na rede social, pode-se dizer que existem dois principais. O primeiro seria das produções que são capturadas e editadas em *softwares* fora do aplicativo (no computador ou em programas de edição profissionais como *Photoshop*) e depois somente publicadas na rede social, sem intervenção das ferramentas de edição do próprio aplicativo do *Instagram*. O segundo fluxo seria o que a própria plataforma do *Instagram* sugere, onde as imagens são capturadas dentro do aplicativo e posteriormente editadas conforme as opções disponibilizadas pelo mesmo *software* da rede social.

Sendo assim, as produções que são veiculadas no *Instagram* —não importando se são concebidas dentro ou fora do aplicativo —são criadas para serem editadas e compartilhadas, pois o *software* da plataforma exige isso ao “convidar” seus usuários a editar e adicionar opções interativas (entre tantas outras possibilidades que a plataforma oferece após a captura fotográfica).

Essa processualidade, por si só, age como um exercício crítico que caracteriza grande parte das produções fotográficas contemporâneas que circulam dentro da rede do *Instagram*. Dizer que hoje fotografa-se para editar (não somente para congelar um registro do espaço-tempo) é um tipo de subversão imposta pelo dispositivo ao fazer fotográfico. Nessa direção, indaga-se: com todos os recursos tentadores que a plataforma oferece, seria possível —ou faria sentido —no atual contexto tecnocultural, produzir imagens fotográficas sem incorporar toda essa processualidade de pós-produção que programas como o *Instagram* “oferecem” hoje?

Ainda nessa esteira de pensamento sobre o *software*, e seu poder de condicionamento acerca dos produtos imagéticos, é interessante pensar nessas produções fotográficas que circulam no ambiente do *Instagram* articuladas ao condicionamento que esse mesmo dispositivo impõe sobre o ato fotográfico. Assim, um âmbito de crise surge em face ao constante convite que a plataforma realiza para que o usuário execute intervenções na imagem. Esse âmbito está relacionado à subversão do uso programado da plataforma.

Construir a definição de intervenção artística, na atual conjuntura tecnocultural, é um desafio. O atravessamento do *software* por todas as esferas comunicacionais coloca-se como um encarceramento no qual, para haver libertação, requer-se uma abdicação total do uso dos aparatos tecnológicos que possuem o programa de computador neles engendrados. Contudo, mesmo cientes disso, ainda existem estratégias pelas quais é possível continuar usufruindo das potências do aparato técnico e contornar a dominância do soberano agir do *software*.

4.2 Condicionamento e subversão

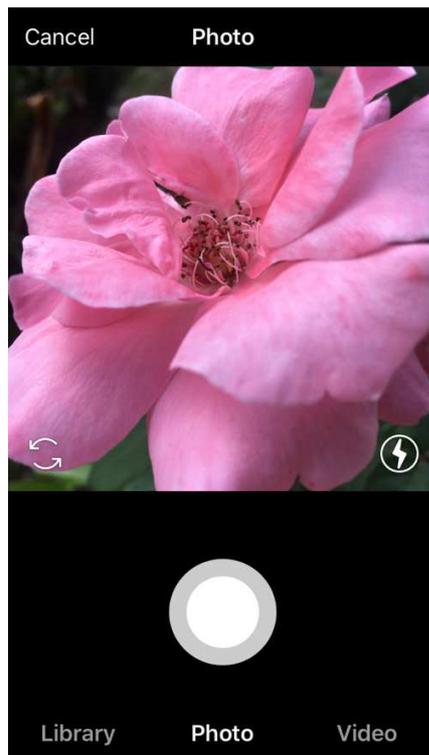
Machado(1997), a partir da leitura da “*Filosofia da Caixa Preta*” de Flusser (1995), realiza alguns questionamentos acerca de como se deve interpretar a intervenção artística em uma época marcada pelo tecnocentrismo. Dentre eles, há o principal questionamento que permeia o eixo de observação da imagem em crise que está se desenvolvendo nesta seção: deve um artista operar um aparato técnico como alguém que se recusa a fazer uma utilização legitimadora da tecnologia? (MACHADO, 1997).

Essa utilização legitimadora, no contexto dos objetos empíricos, fala justamente sobre essa subversão ao uso programado da plataforma. Nesse sentido, torna-se necessário que o fotógrafo não se torne, nas palavras de Flusser (1995)um “funcionário do aparato técnico”. Mais que isso, ele deve “penetrar obrigatoriamente no interior da caixa preta, para interferir em seu funcionamento interno (seja positivamente, no sentido de colocar a máquina a trabalhar em benefício de suas ideias estéticas, seja negativamente, no sentido de desvelar as determinações que ela impõe) [...]”(MACHADO, 1997, p.2).

À vista disso, indaga-se: como ocorre a manifestação dessa instância de crítica que diz respeito ao uso programado que a plataforma estabelece partindo das imagens que compõem o *corpus* do presente trabalho? Primeiramente, para haver uma subversão de qualquer sistema hegemônico, torna-se necessário compreender como se dá esse fluxo principal de concepção de

publicações no *Instagram*. Desse modo, sabe-se que o *Instagram* dispõe de algoritmos que visam condicionar o curso que as imagens fotográficas traçam desde a captura, até a circulação na rede, em forma de publicação. A Figura 16 auxilia no entendimento sobre como se dá esse processo que evidencia a crise a partir do meio no qual essas obras fotográficas são produzidas.

Figura 16 - Captura de tela da etapa do *Instagram* prévia à publicação (fluxo de captura fotográfica)



Fonte: Elaborado pelo autor

A partir dessa interface de captura fotográfica do *Instagram*, percebe-se que, logo de início, há uma opção para captura de uma imagem já selecionada e a câmera do dispositivo fotográfico — nesse caso, um *smartphone* modelo *iPhone SE* — também já ativada. Detalhes como esses falam muito sobre como a plataforma condiciona o seu fluxo de imagens fotográficas. Para que um usuário possa realizar uma publicação de uma produção fotográfica sua, — sem optar pela utilização do recurso de captura fotográfica que o *software* oferece — ele precisa selecionar a opção “*Library*”⁴⁰, localizada no canto inferior esquerdo da tela. A partir desse ponto é possível selecionar uma imagem do acervo contido no dispositivo móvel e o fluxo se assemelha ao de uma imagem capturada dentro do aplicativo.

⁴⁰Biblioteca (tradução nossa).

Ao chegar nessa etapa, é interessante destacar como ocorrem os processos desde o início do ato fotográfico das obras que compõem o *corpus* dessa pesquisa até a sua veiculação na rede social, pois é a partir desse procedimento que se dá a subversão ao uso programado que é sugerido pela plataforma. Grande parte dos artistas por trás das obras fotográficas analisadas não seguem o fluxo de captura fotográfica dentro do *Instagram*. Fotógrafos como *Paperboy* realizam todo o processo de captura fotográfica e pós-produção em outros dispositivos fotográficos (câmeras) e *softwares* externos ao *Instagram*. Somente depois da obra fotográfica estar “finalizada” é que ela é incorporada à plataforma por meio do menu “*Library*” através do processo de “importação” da imagem, transformando-a em uma postagem. A Figura 17⁴¹ demonstra parte do processo de uma produção de *Paperboy*.

Figura 17 - Processo criativo de Paperboy



Fonte: Perfil do *Instagram* @paperboy

Toda explicação sobre esse processo de concepção da obra fotográfica fora da plataforma e do uso de *softwares* de edição externos para somente depois dar entrada no circuito do *Instagram* é necessária para que se entenda como ocorre a crítica ao sistema impositivo da

⁴¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B6NOx0G179O/>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2020.

plataforma. Entende-se essa instância de crise relativa à subversão do algoritmo *Instagramizador* de fotografias como uma forma da imagem fotográfica criticar seu próprio processo de concepção em meio à ambiência tecnocultural dos dias de hoje. Uma crítica que considera mais uma contribuição original do que uma mera demonstração das virtudes de um programa(MACHADO, 1997).

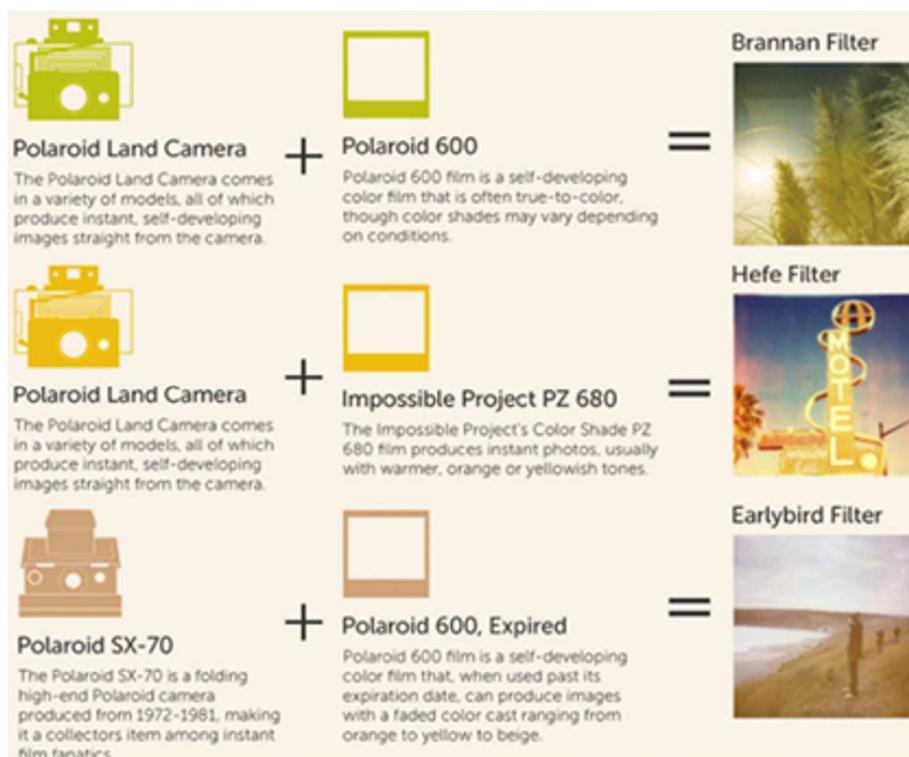
Em articulação com essa reflexão anteriormente desenvolvida, é interessante pensar como esse processo de subversão crítica desloca as atribuições da plataforma de forma muito fluida e natural. O *Instagram*, em sua forma de *hub* concentrador de técnicas, coloca-se como um instrumento fotográfico autossuficiente, pois disponibiliza todos os recursos do aparato fotográfico digital e ao mesmo tempo reúne funcionalidades interativas para a publicação e circulação dessas obras. Contudo, quando não são utilizados os recursos fotográficos nele imbricados, ele assume uma função exclusiva de um acervo digital interativo que permite com que outros usuários possam dar continuidade à constante (des)construção de outras imagens, assim tecendo teias de imaginário por onde circulam.

Retomando ainda a discussão sobre a remixabilidade profunda para adentrar no que se refere à particularidade dos recursos da plataforma — em especial a dos filtros — é possível identificar uma questão relevante: as possibilidades de aplicação de estéticas do passado nas produções fotográficas da plataforma. Mais do que um olhar de alguém que busca apenas usufruir das técnicas que o *Instagram* disponibiliza, também se olha arqueologicamente para essas técnicas, de modo a conseguir realizar conexões que auxiliem a compreender como as produções fotográficas contemporâneas são concebidas a partir de relações com o seu pretérito. Dessa maneira, a funcionalidade dos filtros apresenta pistas para que se reflita sobre essa questão.

O esquema da Figura 18 mostra como os filtros do *Instagram* atualizam estéticas cânones em imagens que circulam no interior de sua plataforma. Assim, são apresentadas uma lista de filtros presentes em uma das primeiras versões do aplicativo do *Instagram*. Pelo senso comum, entende-se que essa funcionalidade dos filtros foi concebida por meros conjuntos pré-configurados de valores de contraste, nitidez e saturação. Contudo, percebe-se que esse primeiro grupo de filtros retomam com fidelidade produtos resultantes das combinações entre modelos específicos de câmeras fotográficas oriundas da era pré-digital com diferentes tipos de filmes analógicos. Desse modo, a ferramenta dos filtros funciona como uma manifestação dialética, pois

não busca apenas reproduzir o passado, mas sim (re)produzi-lo, em forma de atualização técnica inscrita no *Instagram*, revelando uma síntese crítica entre o passado e o presente. Essas relações acima são delineadas a fim de explicitar que esse movimento dialético que apresenta outros substratos de memória midiática não se atualiza somente nas imagens de interface, mas também no próprio *Instagram* como meio.

Figura 18 - Filtros do *Instagram* e a que se referem



Fonte: Jeff Wong Design

Dessa maneira é potente refletir sobre os impactos que esse processo implica na forma de produzir fotografia hoje. Por conta de toda essa forma que a remixabilidade tecnocultural fotográfica de hoje instaura, a fotografia que é veiculada no *Instagram* não faz distinção entre processos técnicos que são oriundos da fotografia e os que não são procedentes dela, mas simplesmente trata todos esses procedimentos como comuns (as naturaliza) ao fazer fotográfico. Por exemplo, as produções fotográficas que compõem o *corpus* dessa pesquisa possuem formas bem específicas — em termos de técnica — pelas quais são concebidas.

Os procedimentos técnicos fotográficos que atravessam todas as produções envolvem técnicas específicas do fazer fotográfico, como composição, uso de luz, apropriação do assunto

fotográfico para geração de ambiguidade, entre outros. Contudo, quando elas são publicadas dentro da plataforma do *Instagram* assumem uma dimensão que se difere de outros ambientes de circulação fotográfica, pois ali essas imagens podem receber a intervenção de outros procedimentos técnicos que não necessariamente tem uma vertente fotográfica, mas que o *Instagram* os naturaliza como sendo oriundos da fotografia (inserção de legendas, geolocalização, marcação de pessoas e compartilhamento em outras redes sociais).

Quando uma fotografia se torna uma publicação no *Instagram* e se integra à sua interface, essa imagem que agora é composta pelo quadro fotográfico e a moldura da interface da plataforma (com suas interações, campo de comentários, curtidas, etc.) assume uma nova atualização do modo de ser fotografia. Esse novo tipo de imagem (Figura 6 e 11, para fins de exemplificação) não deixa de ser uma imagem fotográfica, mas uma nova forma de fotografia chamada de fotografia de interface. Ou seja, a fotografia de interface é um tipo de imagem fotográfica que é invocada por plataformas como o *Instagram*, pois são essas mesmas plataformas que impõem essas condições de existência durante a concepção e durante o tempo de vida (circulação na plataforma) desse tipo de imagem fotográfica.

Sendo assim, o conceito de fotografia de interface ressurge com o objetivo de mostrar que ela integra propriedades que a imagem fotográfica “comum”⁴² não possui, como o botão de curtir e os comentários. Considerando isso, a fotografia de interface oferece outras possibilidades de leitura da imagem fotográfica que não condizem apenas com o que está no interior do quadro fotográfico. Esse tipo de fotografia proporciona leituras e possibilidades ainda mais multifacetadas de interpretação, pois também considera a interação de outros indivíduos comunicantes com a obra fotográfica em questão e as leituras projetadas por eles para a construção dessa narrativa imagética da imagem observada.

O produto resultante da concatenação de todas essas informações⁴³ é esse tipo de fotografia que exige que também perceba o seu redor, notando o meio no qual ela está inserida. Acerca do referido atributo dessas imagens fotográficas que convidam o observador a notar a presença do meio no qual elas estão engendradas, Bolter e Grusin (2000) tratam dessa

⁴² Esse termo faz referência a todos os outros tipos de fotografia que não condizem com as especificidades da fotografia de interface. Por exemplo, a fotografia analógica ou a própria fotografia digital quando não envolta por um contexto com ações interativas como em uma rede social, que inclui as características de interface como comentários, curtidas, etc.

⁴³ Quadro fotográfico, subjetividades manifestadas por outros indivíduos a partir das leituras do quadro fotográfico através dos comentários e quaisquer outras interações vindas da interface da plataforma para com o que está dentro do quadro fotográfico.

característica visual através da lógica da “hipermídiação”. Segundo os autores, “em todas as suas diversas formas, a lógica da hipermídiação expressa a tensão entre considerar um espaço visual como mediado e como um espaço ‘real’ que está além da mediação.”⁴⁴(BOLTER; GRUSIN, 2000, p.41, tradução nossa).

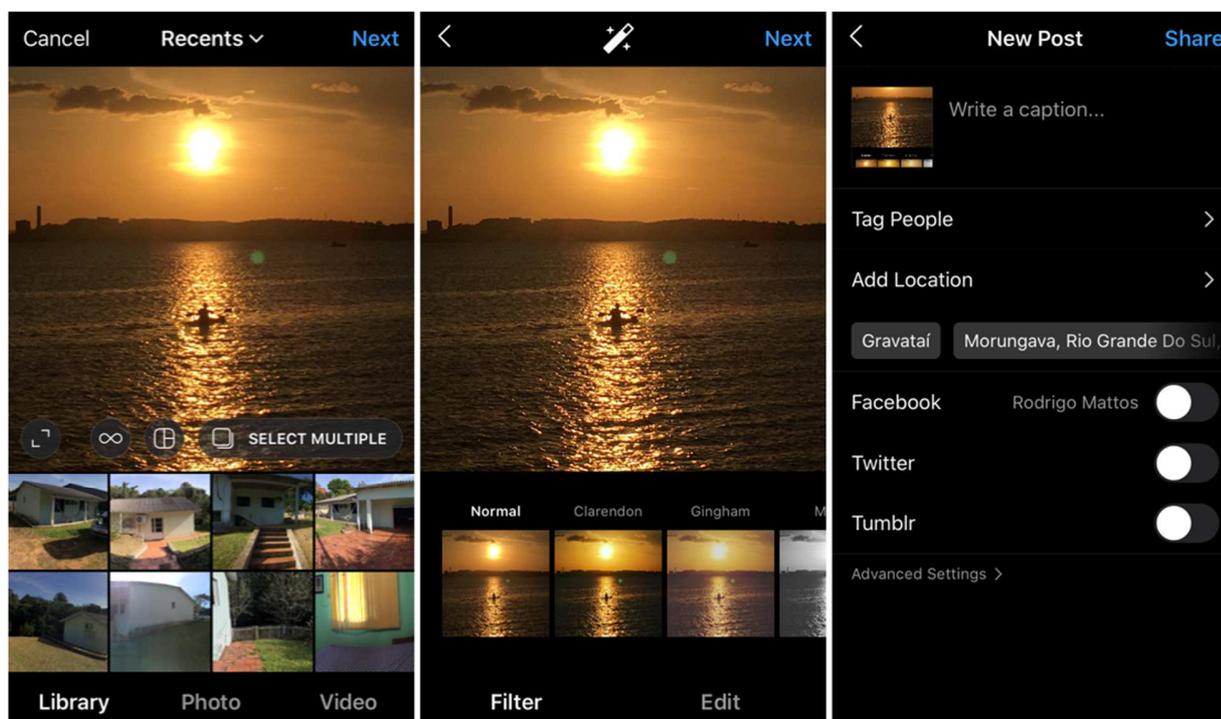
É curioso pensar que com a revolução digital, principalmente quando se leva em consideração as imagens fotográficas que circulam em ambientes como o *Instagram*, é praticamente impossível analisar uma fotografia sem remeter ao meio no qual ela está inserida. As manifestações da fotografia anteriores à era digital não tinham essa sistemática da hipermídiação tão presente como nos dias de hoje. Plataformas de compartilhamento de imagens como o *Instagram* são os ambientes onde essas imagens fotográficas circulam majoritariamente nos dias atuais e, independente de quem seja o observador olhando essa fotografia de interface (podendo ser simplesmente quem aprecia a obra ou o próprio fotógrafo), ele sempre será convidado a realizar algum tipo de intervenção na imagem, assim cada vez mais notabilizando o meio no qual ela está engendrada.

Um exemplo disso é o processo no qual indivíduo que manuseia o aparato para conceber a imagem fotográfica que será publicada no *Instagram* está inserido. Considerando a perspectiva desse primeiro sujeito, os mesmos fluxos de produção fotográfica dentro e fora do *Instagram* — conforme abordado anteriormente quando foi discutido sobre a crítica ao uso programado da plataforma — são os caminhos possíveis pelos quais as imagens podem entrar no circuito imagético da plataforma de compartilhamento de imagens. Independente de qual seja o fluxo escolhido, em vários momentos o fotógrafo é convidado pela plataforma a realizar intervenções na imagem que pretende publicar na rede.

A Figura 19 demonstra de forma mais clara a relação da hipermídiação que se estabelece nas etapas antes da produção fotográfica se tornar uma fotografia de interface. Essa transformação se dá através das várias sugestões de intervenção, tais quais aplicação de filtros, ferramentas de edição, inserção de legenda, marcação de outros usuários, geolocalização, entre outras, que constantemente são realizadas pela plataforma. Desse modo, por mais que não seja utilizado nenhum dos recursos oferecidos pela plataforma, é impossível simplesmente negar a tentativa que o meio realiza de querer mostrar-se presente na obra imagética.

⁴⁴ In all its various forms, the logic of hypermediacy expresses the tension between regarding a visual space as mediated and as a "real" space that lies beyond mediation.

Figura 19 - Capturas de tela das etapas do *Instagram* prévias à publicação (fluxo de importação)



Fonte: Elaborado pelo autor

O segundo exemplo que demonstra como a hipermediação se coloca na plataforma leva em consideração a perspectiva de quem acessa a imagem como publicação: o espectador. Semelhantemente ao ponto de vista do fotógrafo, quem observa essas imagens como fotografias de interface também é convidado a interagir com a obra. A Figura 20⁴⁵ apresenta a obra fotográfica de Tom Bob já transformada em publicação, circulando na rede do *Instagram*. Tom Bob é um artista americano que já publicou cerca de 797 produções na plataforma do *Instagram*, possui 241 mil seguidores e é notório pela sua forma própria de produzir imagens que manifestam a ambiguidade polissêmica.

O artista produz suas obras fotográficas com base em intervenções artísticas que realiza em formas arquitetônicas identificadas em paisagens urbanas. A ambiguidade construída em suas imagens fotográficas parte de um arranjo entre as formas arquitetônicas e os objetos do cotidiano. Aqui, essas duas categorias de ambiguidade podem ser tratadas como uma só, visto que a forma arquitetônica que ele se apropriou para dar um novo significado é, ao mesmo tempo, um objeto do cotidiano.

⁴⁵Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B16DZLjJXVI/>>. Acesso em 8 de fevereiro de 2020.

Figura 20 - A fotografia de interface enfatizado os atributos da hipermidiação



Fonte: Tom Bob

Sendo assim, tratando a sua obra como uma fotografia de interface de modo a enfatizar os atributos de hipermidiação que nela estão imbricados, outros tipos de intervenções são sugeridos pela rede de compartilhamento de imagens. Ao acessar uma publicação na plataforma, o usuário se depara com uma série de informações que auxiliam na caracterização da publicação em questão, além de outras interações possíveis, como a ação de “curtir” (I), os comentários (II), o envio da publicação (III) em forma de mensagem para outro usuário na plataforma e a opção de salvar essa publicação em uma coleção pessoal (IV).

Além disso, os comentários de outros usuários da plataforma — que integram essa fotografia de interface — são de suma importância para a formação do âmbito de crise dessas imagens. Através dessas interações, torna-se visível ao observador outras imagens as quais é possível que a produção fotográfica integrante da publicação referencie. No exemplo da Figura 20, o usuário @_alpakter_ comenta que a imagem da aranha criada a partir da tabela de basquete o remete ao jogo *Fancy Pants*⁴⁶. Esse processo de remeter a outros produtos de consumo

⁴⁶Disponível em: < <https://www.miniclip.com/games/fancy-pants-adventure-1/en/>>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

mediático é um dos principais potencializadores do âmbito de crise nas fotografias de interface e, por isso, terá uma atenção especial no Capítulo 5, que se refere ao eixo da memória da imagem fotográfica. Em todo caso, essas ações disponibilizadas pelo *Instagram*, mais uma vez, intensificam seu papel como meio que está constantemente mostrando-se presente e parte integrante dessas obras.

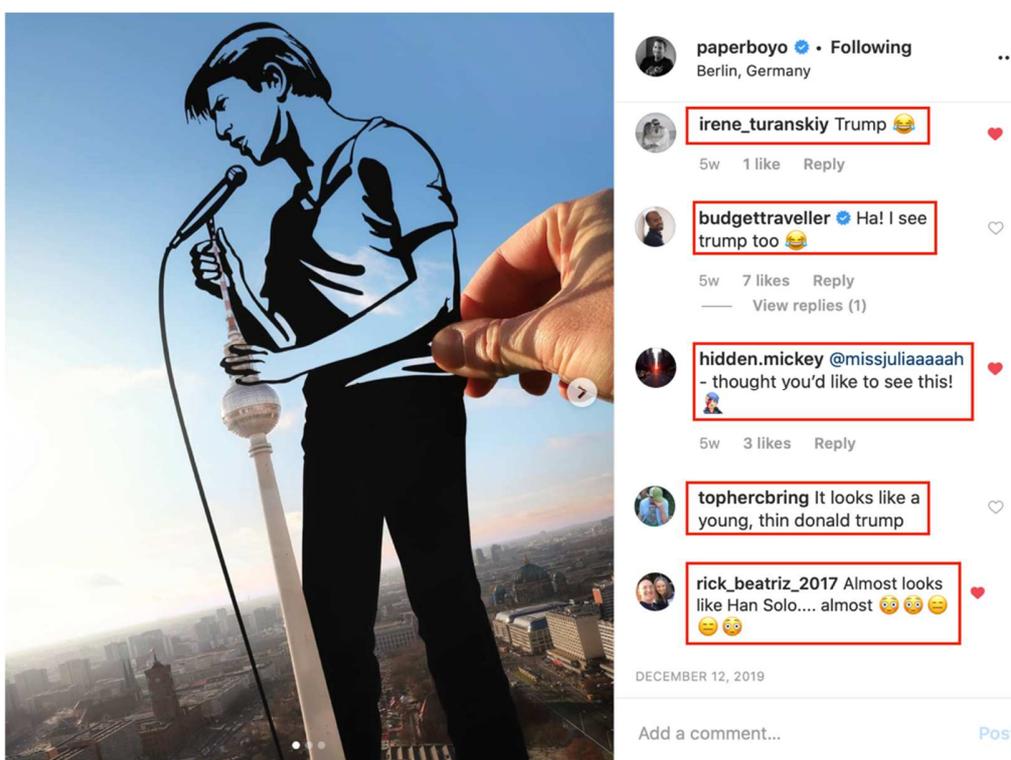
Com todas essas manifestações de crise que condizem ao eixo do dispositivo fotográfico, pode ser produtivo enxergar o *Instagram* como um operador crítico quanto à técnica fotográfica. Ao questionar qual seria a definição para técnica fotográfica que é tão facilmente reproduzida, emulada e algoritmizada nos dias de hoje pelo programa de computador, acredita-se estar contribuindo para esse entendimento ao afirmar que o *software* desempenha um papel majoritário nesse aspecto, pois possibilita e, ao mesmo tempo, condiciona a forma como as fotografias são concebidas.

A técnica fotográfica, que no período pré-moderno poderia ser pensada como o ato “simplista” de compor e capturar uma imagem, hoje passa por inúmeros outros processos antes de ser materializada. Ações como aplicar filtros, cortar, marcar amigos, anexar uma marcação geográfica e publicar fazem parte do processo técnico da fotografia contemporânea. O mesmo fenômeno de convergência de tecnologias que ocorreu para o surgimento do *Instagram*, ocorreu com a técnica fotográfica, visto que uma boa parte dos procedimentos que dela fazem parte hoje são de outras áreas que não são propriamente da fotografia. Em suma, plataformas como o *Instagram* mostram que, através de uma perspectiva de remixabilidade tecnocultural, existem cada vez mais mídias com vestígios de outras mídias.

Como forma de operacionalizar os pontos que compõem o eixo do dispositivo, uma segunda obra na qual a ambiguidade polissêmica também produz substratos de crise é analisada. Essa obra é de autoria do artista Rich McCor, conhecido pelo perfil *@paperboy0*. Paperboy0 possui 413 mil seguidores no *Instagram* e é popular por uma característica bem peculiar presente em todas as suas obras: a montagem de modelos de papel sobre a superfície fotográfica, todas sempre com um assunto fotográfico que utiliza como base alguma forma arquitetônica. O artista utiliza com frequência o artifício de ressignificação das paisagens arquitetônicas urbanas através da sobreposição de modelos de papel (como já visto na Figura 17) sobre a imagem. A repercussão de suas obras resulta em um retorno positivo, tanto dentro do *Instagram*, em forma

de curtidas e comentários dos usuários sobre suas postagens, quanto fora da plataforma, através da visibilidade adquirida para seu trabalho que acaba refletindo-se em exposições *offline*. A repercussão de suas criações fotográficas tem um impacto tão significativo dentro da plataforma que isso lhe rendeu uma marcação de “perfil verificado” (representada pelo símbolo na cor azul ao lado do nome do seu perfil, conforme a Figura 21). Sendo assim, a obra *Bowie*, de Paperboy, publicada na plataforma em 12 de dezembro de 2019, será a imagem central do mapa de teia de imaginário que se desdobrará mais adiante neste trabalho.

Figura 21 - Bowie



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de capturas de tela do perfil @paperboy no Instagram

A justificativa em trazer a obra na Figura 21⁴⁷ para o recorte de análise desse trabalho se dá tanto pela riqueza de conteúdo dentro do quadro fotográfico, quanto pelas relações que estabelece com o entorno da interface da plataforma.

O processo de análise da obra fotográfica na Figura 21 inicia-se dentro do quadro fotográfico, onde é possível visualizara figura de uma torre. Ao realizar o movimento de

⁴⁷Bowie, de Paperboy, 2019. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B5-v9c3A4mK/>>. Acesso em 23 de janeiro de 2020.

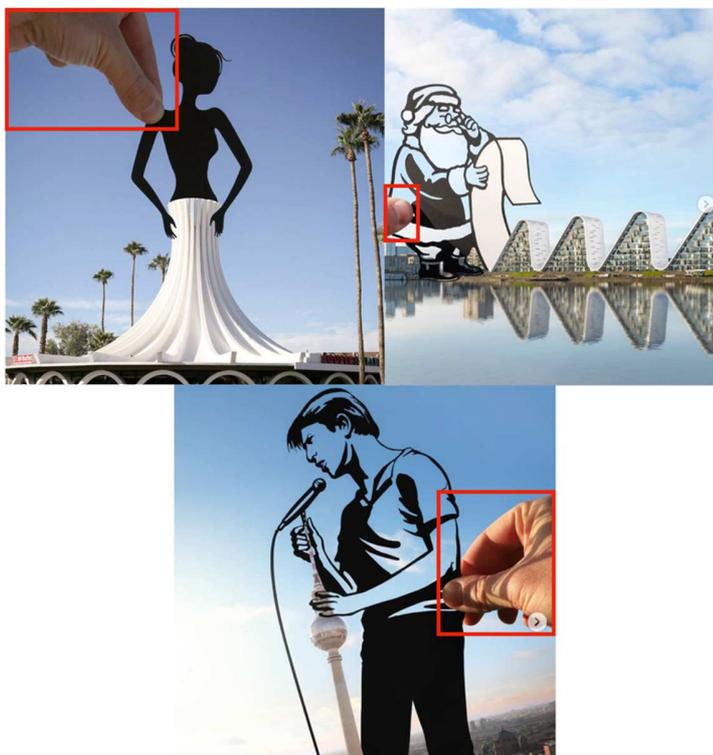
scanning sobre essa fotografia, nota-se que que essa forma arquitetônica rapidamente é ressignificada para o que seria um microfone nas mãos de um cantor. Desse modo, a primeira instância de ambiguidade estabelecida por essa obra se dá justamente por essa relação entre a forma arquitetônica da torre com a intervenção do fotógrafo que ocorre através da justaposição de uma silhueta de papel sobre a imagem fotográfica. Assim, é pertinente que se classifique essa obra fotográfica em função dessa relação que gera a ambiguidade polissêmica nela inscrita, levando a agrupá-la na categoria das formas arquitetônicas.

Não obstante, as obras de Paperboyo também são classificadas como imagens ambíguas a partir dos corpos por meio de dois processos: o primeiro ocorre através do próprio recorte das peças de papel que remetem a figuras humanas, e o segundo é uma característica singular dessas obras e merecem uma maior atenção, dadas as discussões que foram elaboradas nesse capítulo.

A marca de todas as produções de Paperboyo é a intervenção de uma mão humana (a do próprio fotógrafo) na imagem, tal como é visto na Figura 22. Sabendo que essa é uma característica que se mostra presente em todas as obras fotográficas do artista, não cabe refletir sobre essa manifestação como um simples erro ou descuido. Mais que isso, a mão de Paperboyo é o elemento que divide as duas instâncias de leitura da imagem observada. Ela age como componente chave para o estabelecimento do devir de ambiguidade, que possibilita com que seja possível alternar a leitura entre o plano da paisagem arquitetônica até a saia de uma mulher, à lista do papai Noel ou até mesmo no microfone segurado por Bowie. Ou seja, a mão é o elemento que literalmente insere o pilar da ambiguidade polissêmica nas imagens fotográficas.

Entretanto, essa é apenas uma das possibilidades trazidas através da intervenção de Paperboyo. A discussão sobre hipermediação realizada anteriormente aqui assume o seu oposto. A intervenção “humanizante” de Paperboyo se dá como uma forma de manifestação do próprio criador da obra fotográfica que deseja se mostrar no interior do quadro fotográfico. Assim, essa interferência age como um contra dispositivo, no sentido que, de algum modo, tenta suprimir a lógica da hipermediação, mostrando nem que seja de forma meramente representativa, que ainda existe uma dimensão não-algoritmizada que concebe o ato fotográfico.

Figura 22 - Intervenção do corpo realizada pelo artista Paperboyo



Fonte: Elaborado pelo autor utilizando fotografias encontradas no perfil de Paperboyo no *Instagram*

Por conseguinte, ao voltar o olhar para fora do quadro da fotografia e, levando em consideração os elementos da interface do *Instagram* e a relação que esses estabelecem com o assunto fotográfico, existem territórios de conflito de várias ordens que chamam a atenção. Agora já no local conceitual de instância de crise da imagem, torna-se necessário que a reflexão seja sistematizada para dar conta da pluralidade crítica encontrada na imagem reproduzida na Figura 21.

O primeiro ponto a ser destacado é o produto que resulta da relação das subjetividades de cada usuário quando em contato com o que está dentro do quadro. Este produto pode ser visualizado através dos comentários dos usuários destacados em vermelho na Figura 21. Três comentários: “*Trump*”, da usuária @irene_turanskiy, “*Ah, eu também vejo Trump*”⁴⁸ (tradução nossa), de @budgettraveller e “*Se parece com um Donald Trump jovem, magro*”⁴⁹ (tradução nossa), de @tophercbring, apontam para a referência de Donald Trump nessa imagem,

⁴⁸ “*Ha, I see Trump too*”.

⁴⁹ “*It looks like a young, thin Donald trump*”.

pois a figura da silhueta de papel remete ao semblante do atual presidente norte-americano (Figura 23⁵⁰).

Figura 23 - Donald Trump em 1973



Fonte: New York Times (2015)

O comentário “@missjuliaaaaah, achei que gostaria de ver isso! - (*emoji*⁵¹ de David Bowie)”⁵² (tradução nossa) do usuário @hidden.mickey expõe um olhar diferente sobre essa imagem. Enquanto alguns identificaram Donald Trump na imagem, este usuário trouxe a referência ao cantor David Bowie. Relativo a esta última interpretação, Paperboy afirma, na descrição dessa obra, que durante a concepção dessa obra fotográfica estava em viagem e, ao passar por Berlim (como pode ser visto na localização da obra, logo abaixo do nome de Paperboy, na Figura 21), produziu essa fotografia como uma homenagem a David Bowie⁵³ (Figura 24). Apesar dessa informação estar fora do quadro fotográfico, ela certamente condiciona o olhar de quem interpreta essa obra.

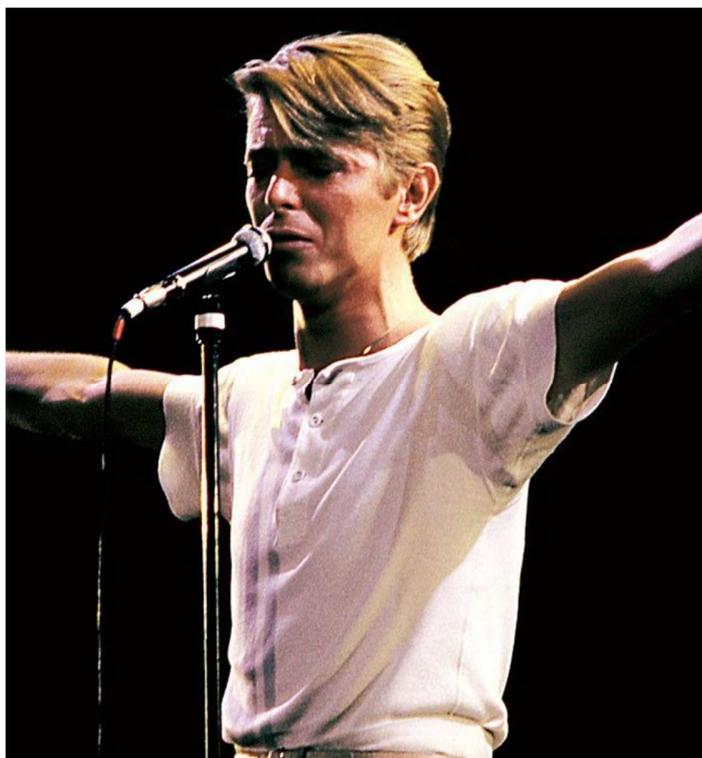
⁵⁰Disponível em: <<https://www.nytimes.com/times-insider/2015/07/30/1973-meet-donald-trump/?smid=tw-nytimes>>. Acesso em: 23 de janeiro de 2020.

⁵¹Um emoji é uma pequena imagem que é utilizada comumente para expressar sentimentos, substituindo a utilização de um texto.

⁵²“@missjuliaaaaah - thought you'd like to see this!”

⁵³David Bowie, nome artístico de David Robert Jones, foi um cantor, compositor, ator e produtor musical britânico. Por vezes referido como "Camaleão do Rock" pela capacidade de sempre renovar sua imagem, tem sido uma importante figura na música popular há cinco décadas e é considerado um dos músicos populares mais inovadores e ainda influentes de todos os tempos, sobretudo por seu trabalho nas décadas de 1970 e 1980, além de ser distinguido por um vocal característico e pela profundidade intelectual de sua obra. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/David_Bowie>. Acesso em: 23 de janeiro de 2020.

Figura 24 - David Bowie



Fonte: [eightieskids.com](https://www.eightieskids.com)⁵⁴

Ainda sobre as possíveis figuras as quais a imagem da Figura 21 é remetida, num último comentário, do usuário *@rick_beatriz_2017*, diz: “quase se parece com Han Solo... quase” (tradução nossa)⁵⁵. Esse comentário aponta para uma referência ao personagem Han Solo⁵⁶ (Figura 25), da obra cinematográfica *Star Wars*⁵⁷.

O objetivo ao destacar essas relações estabelecidas pelos usuários do *Instagram* com o que está contido dentro do quadro fotográfico é demonstrar a forma como as teias de imaginário se constroem. A crise estabelecida se dá em função das constantes atualizações realizadas por esses usuários, tornando essa obra imagética uma imagem “em aberto” (não

⁵⁴ Disponível em: <<https://www.eightieskids.com/10-keanu-facts-only-true-fans-would-know/>>. Acesso em: 23 de janeiro de 2020.

⁵⁵ “Almost looks like Han Solo... almost”

⁵⁶ Han Solo é um personagem fictício, um dos protagonistas dos livros e filmes de ficção científica da série *Star Wars* (Uma Nova Esperança, O Império Contra-Ataca, O Retorno de Jedi, O Despertar da Força e Solo). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Han_Solo>. Acesso em: 23 de janeiro de 2020.

⁵⁷ *Star Wars* (Bra: Guerra nas Estrelas) é uma franquia do tipo space opera estadunidense criada pelo cineasta George Lucas que conta com uma série de oito filmes de fantasia científica e dois *spin-offs*. O primeiro filme foi lançado apenas com o título *Star Wars* em 25 de maio de 1977, e tornou-se um fenômeno mundial inesperado de cultura popular, sendo responsável pelo início da “era dos *blockbusters*”: Super produções cinematográficas que fazem sucesso nas bilheterias e viram franquias com brinquedos, jogos, livros, etc.

consolidada como uma obra de alicerce imagético singular) e que sempre pode ser atribuída a uma nova referência dependendo do repertório de quem a olha. Sendo assim, entende-se que essa processualidade é potencializada pelo meio no qual essas obras são veiculadas, nesse caso, o *Instagram*.

Figura 25 - Han Solo

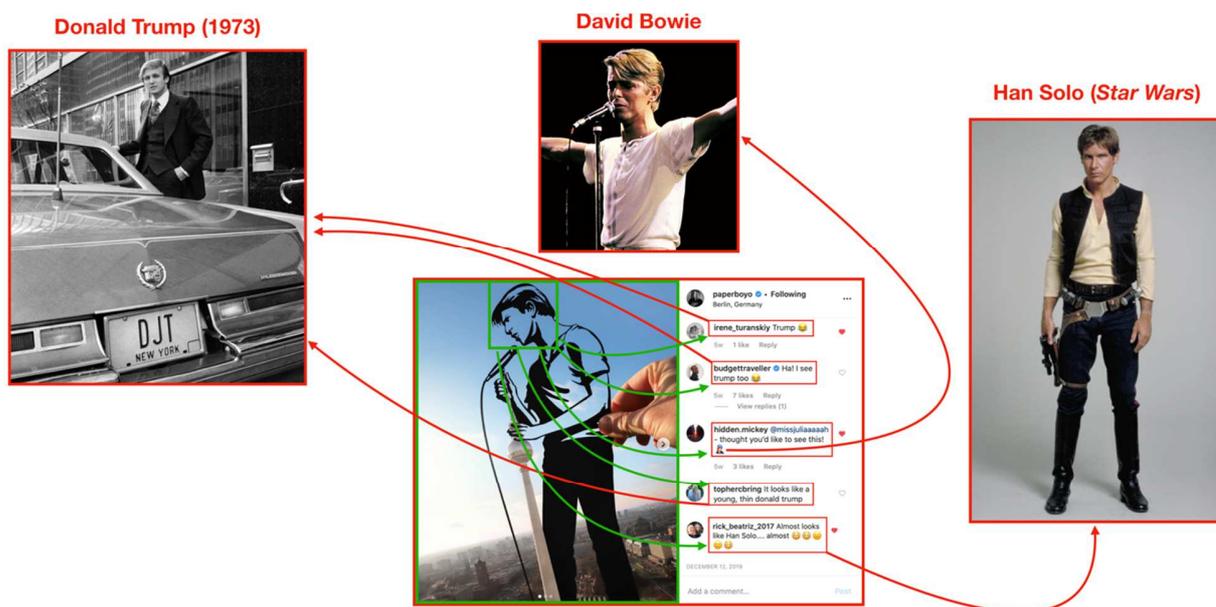


Fonte: Smithsonian⁵⁸

O esquema da Figura 26 destaca como acontece esse desdobramento da camada da ambiguidade polissêmica (C1) para a primeira camada da crise da imagem (C2). Sendo assim, há uma crise de referências estabelecida pela obra de Paperboy que remete a figuras de diferentes temporalidades. Nessa mesma linha de reflexão e, aproximando essa sistematização dos conceitos teóricos que a embasam, é possível considerara obra fotográfica de Paperboy além de uma imagem em crise, também como uma imagem dialética dada a síntese de coalescências de diferentes temporalidades que nela se manifesta (BENJAMIN, 1986). Pois entende-se que toda imagem em crise é também uma imagem crítica, uma vez que é a partir da crítica que ela faz a si própria que sua crise se estabelece.

⁵⁸Disponível em: <<https://www.si.edu/newsdesk/photos/star-wars-costume-han-solo>>. Acesso em: 23 de janeiro de 2020.

Figura 26 - Mapa da instância de teia do imaginário da Figura 21



- C1  1. Camada de ambiguidade polissêmica estabelecida dentro do quadro fotográfico (superfície da imagem em crise).
- C2  2. Camada de crise estabelecida pelas remissões a outras imagens-memória expressadas através dos comentários dos usuários (estrato de memória da imagem em crise).

Fonte: Elaborado pelo autor

O objetivo desse estrato de observação foi destacar que o meio no qual as imagens em crise estão engendradas fala tanto sobre elas quanto o olhar para as imagens em si. Assim, o *Instagram* é visto no papel de dispositivo tecnocultural fotográfico que tenciona o ato de fotografar contemporâneo e traz à tona elementos que constantemente tentam condicionar a forma como as fotografias são produzidas. O dispositivo tem vida por si só, fala sobre a cultura de comunicação, sobre as imagens da nossa memória e sobre a memória da tecnocultura fotográfica. Ele ainda se coloca como um ambiente de produção imagética híbrido, que sabe tanto sobre a técnica fotográfica quanto sobre todo o conhecimento humano reunido, mostrando isso através da sua forma de pensar algoritmizada e dos seus recursos que remixabilizam a técnica, articulando em várias instâncias um passado do ato fotográfico em um único ecossistema comunicacional. O *Instagram* reforça o modo de olhar as produções fotográficas que nele circulam como fotografias de interface, e, ao atingir esse modo, utiliza de artifícios para se mostrar presente nessas imagens, não permitindo que elas sejam olhadas desvinculadas da sua presença, que intermedia a relação indivíduo-obra.

Sendo assim, o próximo estrato de observação tratará com mais dedicação dos substratos da memória dessas imagens em crise.

5 TERCEIRO ESTRATO: TEIAS DO IMAGINÁRIO DAS IMAGENS EM CRISE

O passado é um tempo vivo, ele não fica para trás, mas retorna a nós incessantemente, independente da nossa vontade. Isso se traduz em Bergson (2006, p.47-48) da seguinte maneira:

“o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora”.

A perspectiva do autor francês a respeito do passado e presente ajuda a construir um melhor entendimento sobre como se torna vão pensar nos objetos empíricos desse estudo dissociados de seu passado. Semelhantemente, ao exemplo dos filtros — que atualizam estéticas do passado em imagens contemporâneas que circulam no *Instagram* — são encontradas nas imagens em crise manifestações de ambiguidade que realizam constantes remissões ao passado. Ao olhar para produções artísticas passadas com o foco na ambiguidade polissêmica e na crítica que essas imagens impõem, é possível perceber que a produção de imagens ambíguas não é recente.

Na história da fotografia existe uma gama de artistas que também trabalhavam suas imagens com vistas a suscitar múltiplas interpretações de formas variadas. Um período de grande efervescência desse tipo de produção foi o do início até a metade do século XX, em que o movimento artístico que ficou conhecido como Surrealismo se tornou referência — e, mais tarde, sinônimo — de processos técnicos e estéticos de produção de imagens pregnantes de múltiplos sentidos.

A forma bergsoniana de tratar o passado como eterno retorno diz respeito não apenas a um passado de perspectiva singular que retorna às obras fotográficas — ele não é focado em um tempo passado de uma história cronológica linear em específico, mas trata de um pretérito universal que retorna incessantemente para constituir o presente —, mas também como uma representação de uma pluralidade de períodos que retornam de formas múltiplas às imagens em crise. Uma forma de operacionalização dessa processualidade pode ser visualizada através das teias de imaginário representadas nas Figuras 7 e 15. Nesse sentido, as teias de imaginário funcionam como mapas que representam as fotografias de interface (que se localizam no centro dessas teias) como imagens dialéticas. Desse modo, as teias mostram como são elas constituídas

partindo de um constante movimento de retorno ao passado (em suas diversas instâncias memoriais, midiáticas e tecnoculturais) para a sua constituição no presente.

Mas por que para pensar em imagens que inicialmente suscitam esse devir de ambiguidade refere-se a um período moderno? Um dos fatores de maior relevância para o resgate do referido período é que, segundo Manovich (1999, p.2, tradução nossa):

entre a segunda parte da década de 1910 e o final da década de 1920, todas as principais técnicas visuais modernas foram desenvolvidas: fotografia e montagem de filmes, colagem, linguagem clássica do cinema, surrealismo, o uso de apelo sexual na publicidade, *design* gráfico moderno, tipografia moderna⁵⁹.

Da mesma forma, durante o modernismo surgiram os movimentos dadaísta, surrealista, entre outros, que foram responsáveis por potencializar processos de produção de ambiguidade atrelados à crítica técnica/estética nas imagens. Sendo assim, o período moderno foi um dos grandes responsáveis por trazer para a superfície várias técnicas ainda utilizadas hoje e que são fundamentais na concepção das imagens que compõem o *corpus* dessa pesquisa.

No começo do século XX, uma vasta gama de artistas iniciaram experimentos com a fotografia, objetivando torná-la uma forma de arte tão reconhecida quanto as tradicionais de até então (NEWHALL, 1949). Com o surgimento do movimento surrealista, essas dimensões se tornaram ainda maiores, ramificando a fotografia para vertentes antes impensadas. O exercício de suscitar diferentes leituras e narrativas em obras imagéticas da época através dos mais diversos recursos estéticos e técnicos era uma estratégia para conceber imagens que possuíssem um diferencial quando comparadas às obras fotográficas que constituíam a hegemonia das produções imagéticas criadas até então. Semelhantemente, o surrealismo foi um movimento que muito contribuiu para o surgimento de imagens em crise, pois um dos preceitos dessa escola era justamente a subversão. Através dela, os surrealistas produziam obras verdadeiramente críticas, com um poder reflexivo eminente que criticavam tanto a própria imagem e seus usos na época, quanto o olhar de quem as observava.

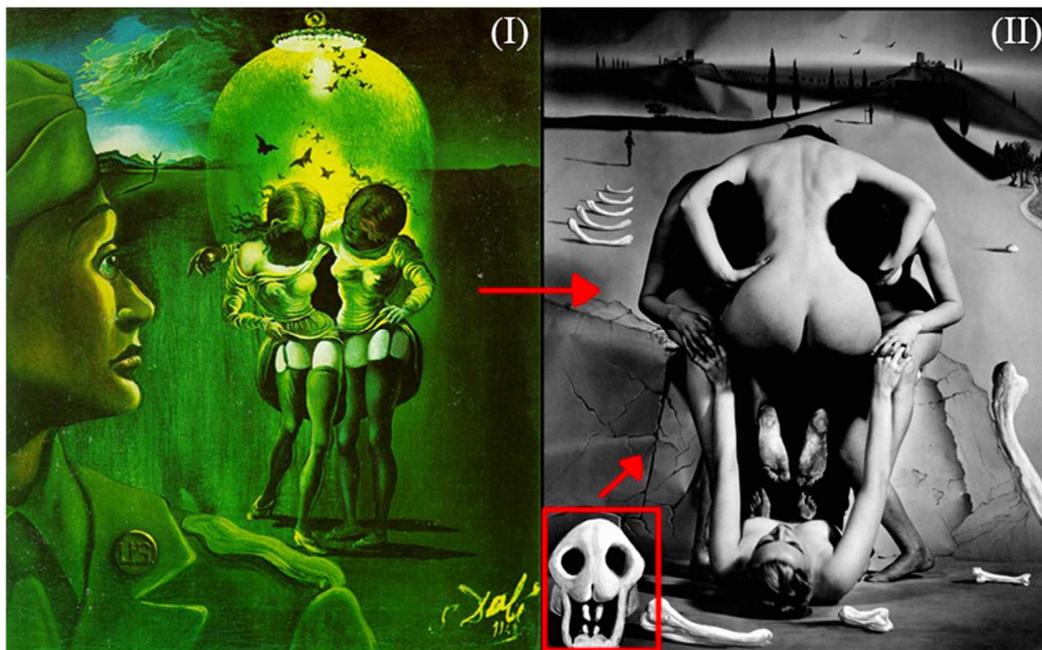
Contudo, torna-se necessário destacar que mesmo as estratégias técnicas e estéticas adotadas pelos artistas daquele período também se originavam de outras épocas. O que faz com que essas imagens fotográficas causem um desvio e chamem atenção ao serem olhadas reside no

⁵⁹ Between the second part of the 1910s and the end of the 1920s, all key modern visual communication techniques were developed: photo and film montage, collage, classical film language, surrealism, the use of sex appeal in advertisement, modern graphic design, modern typography.

modo como são compostas, no enquadramento, no assunto fotográfico, luz e intervenção realizada em sua pós-produção. Todos esses traços estéticos que concebem as imagens fotográficas contemporâneas, e são encontradas no *Instagram*, de alguma maneira se mostram como atualizações de características incorporadas anteriormente nessa fotografia da vanguarda moderna do século XX.

Olhando especificamente para o movimento surrealista na fotografia moderna, o impulso inicial que nele surge para criar esse tipo de imagem ambígua bebe de outras vertentes da arte, atentando para a pintura em especial. As obras apresentadas na Figura 27 evidenciam de forma mais clara algumas características estéticas que ainda serão explicitadas nesse trabalho.

Figura 27- Sem título, (I). In Voluptas Mors, (II)



Fonte: Elaborado pelo autor

A obra “*Sem Título*” (I)⁶⁰, de Salvador Dalí, é uma pintura que foi transposta para cartazes como parte de uma campanha publicitária com o objetivo de alertar os soldados sobre a situação das doenças venéreas durante a Segunda Guerra Mundial. A ilustração do pintor espanhol alerta sobre esses perigos, conotando morte através de uma caveira que é formada através do posicionamento estratégico de duas mulheres prostitutas, abaixo de uma luminária, no

⁶⁰ Sem título, Salvador Dalí, 1942 (campanha contra doenças venéreas na Segunda Guerra Mundial). Disponível em: <https://arthive.com/salvordali/works/316314~Untitled_For_the_campaign_against_venereal_diseases>. Acesso em 22 de fevereiro de 2019.

que aparenta ser um local público. Percebe-se que o formato que a luz da luminária projeta é o de um crânio, o torso das mulheres forma a parte da face, enquanto o contraste entre a cor da pele de suas pernas e os suspensórios das cintas-ligas finalizam o que seriam os dentes de uma caveira.

De forma semelhante, “*In Voluptas Mors*” (II)⁶¹, obra fotográfica resultante do trabalho colaborativo entre Dali e o fotógrafo russo Philippe Halsman, proporciona essa releitura de sua pintura anterior. Quatro mulheres em posições contorcidas especificamente objetivando formar uma caveira. No canto inferior esquerdo dessa obra (grifado em vermelho), é possível visualizar o que seria um rascunho dessa obra, ou seja, na imagem total temos o seu antes e depois. Contudo, existe nessa imagem uma dimensão que auxilia na compreensão da mensagem que é transmitida visualmente: o título. “Morte Voluptuosa”, como já conota, envolve a morte através dos prazeres sexuais. Sendo assim, considera-se não somente a forma da caveira e os corpos femininos como traços que duram de uma obra a outra, mas também sua conotação chave: a morte através de doenças sexualmente transmissíveis.

Sendo assim, uma pintura de 1942 (Figura 27, I), se atualiza quase dez anos depois em uma obra fotográfica (Figura 27, II). É importante destacar que a concepção dessa produção fotográfica à direita, na Figura 27, pode ter sido concebida com ou sem a intenção de seu autor de copiar as referências visualizadas como pontos em comum entre as duas obras. Essa colocação visa clarificar que a dimensão de intencionalidade do produtor da imagem pouco interfere, pois nem sempre o sujeito que produz essas imagens tem a intencionalidade de emular outras referências. As características que nesse caso mostram-se como rastros durante dizem respeito principalmente aos corpos utilizados como assunto principal das obras e como eles se transformam em caveiras representando a morte em alguma instância.

Ainda a respeito desse exemplo recém tratado, identifica-se um devir de técnico-reprodutibilidade que se transpõe da pintura para a fotografia e que, ao pensar no infinito espaço da internet e das redes sociais, tornará as reflexões de Benjamin (1986) tão apropriadas para esse momento como para os outros exemplos anteriormente abordados nos quais seu conceito também se manifesta.

⁶¹In *Voluptas Mors*, Philippe Halsman; Salvador Dali. Disponível em: <<http://philippehalsman.com/?image=dali>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2019.

Retornando ao fenômeno da reprodutibilidade técnica e ao modo como essas obras são concebidas, o *Instagram* mostra-se um lugar profícuo para a manifestação do que Benjamin constatou em dado momento. Retomando brevemente a questão que o *Instagram* instaura, a facilidade de acesso à técnica que a plataforma proporciona somente potencializa em escala exponencial a reprodução de reproduções, chegando a um ponto em que não há mais controle sobre a quantidade, nem referências que atravessam essas reproduções.

Ao dialogar com Bergson (2006) a respeito do passado e presente como cômpanes um do outro, pretende-se demonstrar que isso vai além das obras contemporâneas que serão analisadas, pois também há ocorrência em outros momentos que não contemplam o presente. Sendo assim, esse exercício demonstra que esse mesmo esquema ajuda no entendimento da relação entre obras passadas que não necessariamente dialogam com uma do presente (caso do exemplo da Figura 27, de duas obras do passado).

Apresentados a história e traços das imagens fotográficas que interessam a esse trabalho, surge uma inquietação. Levando em consideração as imagens contemporâneas propostas a estudar, faz-se um movimento tentativo de pensá-las em termos de sua pertença em relação ao antes e ao agora. Pensar que tais imagens são puramente contemporâneas já se mostrou um exercício improdutivo, tendo em vista a discussão sobre o passado como tempo vivo, como visto pela perspectiva de Bergson (2006). Do mesmo modo, refletir sobre tais imagens como originárias somente da fotografia moderna de vanguarda também se mostra impotente, pois qualquer imagem concebida e imersa na tecnocultura contemporânea irá conter traços da mesma. Ou seja, há uma situação que se coloca parte no passado e parte no presente, com características de ambos.

Prosseguindo no desenvolvimento da reflexão para pensar outros substratos de memória das imagens analisadas, o *Instagram* — enquanto *software* — desenvolve um papel crucial nas novas formas de produzir fotografia. Sendo assim, a discussão anteriormente trazida sobre a vanguarda moderna articula-se a um debate necessário para pensar as imagens em crise a partir do eixo da memória: como pensar esses movimentos que inauguram novas formas do fazer fotográfico? Ou seja, como o conceito de vanguarda se manifesta na contemporaneidade?

5.1 O software como vanguarda tecnocultural do século XXI e a fotografia de interface como manifestação crítica

“Vanguarda significa frente, dianteira, parte anterior. É um substantivo feminino, do francês *avant-garde* (estar na frente, à dianteira de um movimento)”⁶². Sendo assim, por meio dessa definição disponível em um dicionário *online*, a vanguarda é entendida como aquilo que está à frente ou inicia um conjunto de novas formas de pensamento ou expressão). Manovich (1999) realiza reflexões sobre alguns pontos para pensar a vanguarda na contemporaneidade, mais especificamente para tratar sobre a era digital e as particularidades estéticas que nela surgem. Sendo essa a sua abordagem principal, é interessante refletir, de maneira mais ampla, sobre como o fotográfico se desenvolve e se atualiza nessa plataforma digital do *Instagram*, contribuindo para o entendimento sobre essas imagens ambíguas em crise. Para isso, esse trabalho se apropria do pensamento de Manovich (1999) para garantir um melhor entendimento sobre esses construtos de ambiguidade e das imagens em crise a partir de uma perspectiva tecnocultural.

Ao longo dos anos, o desenvolvimento da arte e da tecnologia seguiram rumos que visavam uma convergência através da associação entre a fotografia, a cultura de compartilhamento e a mobilidade. Como produto disso, hoje existem soluções que articulam essas estruturas, que podem ser percebidas através de plataformas como o *Instagram*. Como esse estudo possui o viés bergsoniano de tratar do tempo como uma forma circular, torna-se apropriado trazer uma reflexão sobre a questão da vanguarda — especialmente a vanguarda do período moderno — para que melhor se compreenda como se dá o cerne problematizador que torna as imagens ambíguas uma potência geradora de imagens em crise na contemporaneidade, tendo o *Instagram* como dispositivo a favor dessa crise.

Sendo assim, desenvolvendo sobre a questão da vanguarda na era moderna, Manovich (1999) aponta que “as principais inovações da década de 1920 todas foram realizadas em função do que era considerado a ‘nova mídia’ nesta época: fotografia, cinema, novas tecnologias de arquitetura e impressão”⁶³ (p.2, tradução nossa). Dado esse fato, hoje existem mídias, como o *Instagram*, que articulam essas técnicas visando a concepção imagética de uma

⁶² Disponível em: <<https://www.significados.com.br/vanguarda/>>. Acesso em 19 de maio de 2019.

⁶³ The key artistic innovations of the 1920s were all done in relation to what was then “new media”: photography, film, new architectural and new printing technologies.

forma facilitada e que não requerem o tempo e domínio das técnicas que antes eram necessários para a concepção do que era considerado arte.

As vanguardas anteriores ao século XXI têm como traço principal essa característica de inovação ou de drástico aprimoramento em relação às anteriores. Contudo, quando pensadas em relação a revolução digital, surge uma abordagem diferente a ser considerada. Por exemplo, não é produtivo realizar uma comparação direta da vanguarda do século XXI com a do XX. Isso é constatado, pois:

a mudança para as ferramentas mediadas via computador na arquitetura, *design*, fotografia e cinema não ocorreram no sentido de inventar radicalmente novas formas de expressão. Pelo menos, não quando comparadas as revoluções da década de 1920. De fato, mais do que ser somente um catalisador de novas formas, o computador parece reforçar as formas que já existem.⁶⁴(MANOVICH, 1999, p.5, tradução nossa).

O objetivo de Manovich neste texto é refletir sobre o processo de assimilação gradual de técnicas e estéticas que, num dado período, são vanguardistas, mas que com o passar do tempo e com o surgimento de novas mídias, passam a compor o conjunto de técnicas e estéticas hegemônicas. Certamente essa processualidade dialoga muito com a forma como o *Instagram* se relaciona com as produções imagéticas que nele circulam, pois a remixabilidade profunda que permeia a plataforma transforma-a em um *hub* articulador desses procedimentos que contribui para refletir sobre como a vanguarda pode ser pensada na atual conjuntura tecnocultural.

Mas de que forma a reflexão sobre a vanguarda auxilia a pensar no desenvolvimento dessas imagens em crise na contemporaneidade? O que se acredita aqui é que parte da resposta está no novo *status* que essas produções adquirem hoje, da mesma forma que o conceito de vanguarda também se atualizou com a revolução digital quando comparada ao conceito de vanguarda no início do século XX. Essa nova condição corresponde a uma série de processualidades que agora estão encapsuladas em um mesmo lugar. Essa noção de “lugar” é desenvolvida pelo autor russo como *software*. É verdade que não é de hoje que praticamente todas as interações sociais dos seres comunicantes são mediadas pelo programa de computador. Contudo, ao pensar sobre o processo de produções de imagens fotográficas contemporâneo, não é possível simplesmente minimizar o impacto (*take for granted*) dessas processualidades pelas

⁶⁴ The shift to computer tools in architecture, design, photography, filmmaking did not lead to the invention of radical new forms, at least not on any scale which can be compared to the formal revolutions of the 1920s. In fact, rather than being a catalyst of new forms, computer seems to strengthen already existing ones.

quais elas estão atravessadas. Olhando para o passado como forma de compreender o presente, Manovich desenvolve que

todas as estratégias desenvolvidas para despertar o público da existência onírica da sociedade burguesa (design construtivista, Nova Tipografia, cinematografia de vanguarda e edição de filmes, fotomontagem etc.) agora definem a rotina básica de uma sociedade pós-industrial: a interação com um computador.⁶⁵(MANOVICH, 1999, p.5, tradução nossa).

O pensamento do autor reflete, de forma clara, em todas as interações que usuários possuem com a plataforma do *Instagram* enquanto *software*. Essas relações condizem a elementos que as vanguardas, em determinado momento da história, inauguraram. Ou seja, o que há aqui não são formas inovadoras do fazer fotográfico, mas formas já existentes que são reforçadas através do programa de computador. Nesse sentido, a remixabilidade profunda — através do encapsulamento de diversas técnicas que se articulam às do fazer fotográfico — se apresenta como essa característica potencializadora de formas anteriormente inauguradas. Contudo, o que chama atenção são algumas particularidades que a plataforma reforça de modo não formal⁶⁶.

Por exemplo, ao longo da trajetória de evolução da fotografia, o desenvolvimento e aprimoramento das técnicas e dos aparatos que as operam rumaram em direção a democratizar os seus usos. Isso não apenas facilitou o seu acesso, como também desconstruiu as barreiras antes impostas pelos altos níveis de exigência para manipulação desses mesmos aparatos (uso das câmeras) e da técnica fotográfica (técnicas de composição, domínio de luz e revelação).

Essa democratização de acesso pode ser pensada através de momentos específicos da história, como quando as câmeras *Kodak* entraram no mercado, trazendo para as massas a possibilidade de produzir suas próprias imagens de forma quase autônoma. Ou também quando as *Polaroides* vieram a público, tornando o processo de revelação fotográfica algo possível para grande parte da população. Semelhantemente, o *Instagram* reforça esse mesmo processo de popularização, porém, com as particularidades que o *software* potencializa.

⁶⁵ All the strategies developed to awaken audiences from a dream-existence of bourgeois society (constructivist design, New Typography, avant-garde cinematography and film editing, photomontage, etc.) now define the basic routine of a post-industrial society: the interaction with a computer.

⁶⁶ As particularidades formais que a plataforma reforça dizem respeito as técnicas que estão dadas na interface do Instagram como ferramentas de pós-produção, curtidas e comentários. As não formais se referem às formas como a plataforma influencia no agir fotográfico, como a democratização ao acesso da fotografia potencializada pelo *software*.

Esse reforço do que antes foi inaugurado é atravessado pela característica vital do programa de computador, o algoritmo. De fato, a algoritmização é o que define, grande parte — senão todas — das relações entre humano e computador nos dias de hoje, e isso ocorre pelo poder que ele tem de facilitar os processos antes possíveis somente via prática manual. Se a prática fotográfica hoje é hegemônica, muito se deve a essa democratização de acesso que o *software* potencializa. É possível então, nominalmente, enumerar manifestações midiáticas que o algoritmo do computador abarcou, como a escrita, a videografia e, não obstante, a fotografia.

Nesse sentido, o *Instagram* desenvolve um papel crucial na manifestação do fazer fotográfico contemporâneo, pois além de facilitar o processo de concepção de fotografias, também incorpora outros procedimentos técnicos que, mesmo não sendo de matriz fotográfica, acabam tornando-se pela condição que o aplicativo impõe. Talvez essa seja a particularidade que difere o momento contemporâneo de outros anteriores na fotografia: a possibilidade de produzir imagens fotográficas com um dispositivo que permite fazer fotografias de uma forma plural. Esse plural se refere às diversas processualidades técnicas que hoje são possíveis — em termos de remixabilidade profunda, incluindo técnicas oriundas da fotografia e outras que não tem ligação direta com ela — através de um único fazer voltado ao fotográfico.

Então, se a atual conjuntura do fotográfico engloba essas outras esferas (a captura fotográfica, a aplicação de filtros, ferramenta de recorte, colagem, tipografia, ajustes de nitidez e saturação, interações entre usuários, etc.) através de *softwares* como o *Instagram*, esse processo é interpretado como além de uma atualização do modo de ser da fotografia, também como uma crítica às suas formas precedentes. Crítica por não potencializar apenas as técnicas inerentes ao fotográfico, mas por expandi-las ao incorporar técnicas oriundas de diferentes mídias a si.

Sendo assim, se enxerga que a vanguarda tecnocultural contemporânea naturaliza as formas de vanguarda cânones, pois suprime suas políticas originais, dando espaço para que sejam utilizadas sem os moldes impostos anteriormente. Dessa forma, a liberta para um uso livre que transita espontaneamente entre os campos que colaboram para a construção do fazer fotográfico contemporâneo. Estabelecendo essas similaridades e diferenças entre o modernismo e a contemporaneidade, percebe-se que o conceito de vanguarda manifestado no *Instagram* possui a intenção de emular seu construto na era moderna. É uma construção do presente alicerçada na sua atualização passada.

A discussão em torno dos fenômenos que cercam essas imagens ainda possui diversas outras perspectivas teóricas que se colocam como potentes para fomentar essa discussão. No entanto, torna-se apropriado dedicar tempo para encarar os desafios que essas discussões trazem. Quando se fala sobre a questão que o *software* estabelece em relação às vanguardas, se entra em um campo de discussão no qual o *Instagram* pode muito contribuir para a reflexão em torno desses tipos de imagens que nele circulam. Nesse sentido, a ideia de pós-fotografia coloca-se como um instrumento de auxílio na compreensão do momento da fotografia em que se vive e que agrega muitas das características discutidas nesse subcapítulo, mas que também merece tempo e espaço para o seu melhor desenvolvimento.

5.2 Imagens em crise da pós-fotografia, imagens ambíguas da Pós-Modernidade

O momento atual da fotografia é caracterizado por uma infinidade de atributos e práticas contemporâneas e pregressas que se entrecruzam constantemente, provocando conflitos que produzem essas atualizações do que, atualmente, se entende por fotografia. De acordo com Philippe Dubois, no livro “*Pós-Fotografia, Pós-Cinema: novas configurações nas imagens*, em seu ensaio *Pós-Fotografia, Pós-Cinema: os desafios do ‘Pós’*”, esses conflitos podem ser interpretados como críticas às formas precedentes de imagem fotográfica, pois é a partir deles que a concepção de pós-fotografia surge.

Nessa obra, Dubois (2019) desenvolve um ensaio sobre o conceito de pós-fotografia. Segundo o autor, o referido conceito coloca no centro do debate a própria identidade do fazer fotográfico na atualidade. Sendo assim, o livro aborda a pós-fotografia como sendo uma articulação de uma relativa identidade (a da fotografia que se conhece até então), com as novas práticas contemporâneas, cuja identidade parece mais incerta e diversificada. Para ele, atualmente o fazer fotográfico se converte em um emaranhado de práticas contemporâneas, tornando impreciso e impossível de definir o que é, afinal, a fotografia

quando é refeita, trabalhada, recriada nos dispositivos de imagem contemporâneos? [...] Quando é manipulada por programas diversos que transformam cada um de seus constituintes (cores, formas, contraste, etc.)? Quando é enviada quase instantaneamente pelas redes (sem passar por uma fase de desenvolvimento)? (DUBOIS, 2019, loc.220).

Diante dessas imprecisões, as indagações que surgem são: esse movimento do *pós*, não seria, por si só, uma forma de manifestação de crise da imagem? Não seria a pós-fotografia

uma autêntica imagem em/de crise da/na fotografia? Não se pode considerar esse momento de fragmentação conceitual a própria imagem do *pós*?

Ao desenvolver sobre a questão do *pós* na fotografia, Dubois (2019) considera três dimensões de funcionamento dessas relações: a histórica, a midiática e a teórica. No âmbito histórico, coloca um sentido de não linearidade cronológica (já abordado no início desse capítulo). Em congruência à visão bergsoniana sobre o tempo, Dubois (2019) diz que a pós-fotografia escapa à cronologia evolucionista e não se concebe como progressão, pois questiona o progresso técnico, voltando-o contra si mesmo e o colocando em crise. Dessa forma, o *pós* na fotografia se coloca em função do tempo anacrônico. De movimento fluido e não subordinado aos paradigmas da cronologia linear, a fotografia do *pós* é aquela de uma “história ferida, que por vezes se olha, observa e recicla, uma história em ziguezague e de avanços e recuos, uma história onde o futuro pode reencontrar, cruzar ou unir-se ao passado.” (DUBOIS, 2019, loc. 273).

Desse modo, é uma história onde o *pós* convoca o *pré*, em um constante movimento de *loop*, e que remete a suas manifestações como no recurso de filtros que o *Instagram* emprega (através da remissão de combinações entre aparatos técnicos progressos), nas teias de imaginário anacrônicas (remetendo a produtos de consumo midiático de temporalidades diversas), na remixabilidade profunda (reunindo e remetendo a técnicas de diferentes campos e temporalidades) ou no devir de ambiguidade polissêmica (em suas muitas atualizações ao longo de diversos momentos). Tudo isso consolida a pós-fotografia como uma imagem fragmentada e reconstituída a partir de fragmentos anacrônicos, autenticando-a como uma verdadeira imagem em crise e, portanto, guardando afinidades com a ideia de uma imagem dialética.

A esfera midiática da pós-fotografia abordada por Dubois (2019) enfatiza ainda a intermedialidade generalizada que o *pós* estabelece. Para o autor, esse mesmo estado intermedial faz com que a fotografia não se coloque como um quadro sólido, firme e bem definido epistemologicamente como nas clivagens anteriores ao *pós* (DUBOIS, 2019). Essa porosidade entre os meios é tratada pelo autor a partir de diferentes abordagens. No entanto, a que mais chama atenção para pensar as imagens em crise e o meio no qual elas estão circunscritas é a da remediação⁶⁷, proposta por Bolter e Grusin (2000).

⁶⁷ Com base na conhecida premissa de Marshall McLuhan (1994) de que “o conteúdo de qualquer meio é sempre um outro meio”, “a representação de um meio em outro é chamada de remediação” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 45). Assim, os autores defendem que essa característica de representação de uma mídia em outra é um aspecto marcante e característico das mídias digitais.

Outro instrumento conceitual trazido por Dubois (2019) para que se pense o âmbito intermidial da pós-fotografia parte do conceito de *relocation*, de Francesco Casetti.

Relocation (em inglês) designa o movimento pelo qual as mídias migram para um novo entorno através de novos dispositivos onde reconstituem seu modo fundamental de experiência. O conceito de *relocation* é importante pelo menos por três razões no contexto da revolução digital: ele sublinha um princípio de permanência no processo de mutação; também coloca em evidência a dimensão de experiência (de recepção) com a tecnologia; e revela a pertinência da dimensão espacial — onde o espaço age por vezes como ambiente físico e como parâmetro tecnovirtual. (CASETTI, 2015 apud DUBOIS, 2019, loc. 399-408)

Esse conceito auxilia principalmente a pensar na questão da migração dos dispositivos e as novas noções de experiência que eles estabelecem. Na era do *pós*, dispositivos como o *Instagram* potencializam experiências que se articulam ao conceito de *relocation* de Casetti, no sentido de que criam novos espaços (majoritariamente virtuais em função do digital) ou novas realocações, como o próprio nome caracteriza.

Consumir uma imagem fotográfica em um ambiente analógico propicia uma experiência totalmente diferente do que consumi-la em um ambiente digital. Da mesma forma, o ambiente digital característico do *Instagram* é ainda mais específico, pois ele é atravessado pelas características da remixabilidade e da remediação. Um exemplo é pensar em uma manifestação da *relocation* através da sistemática de experiência ao se olhar para uma fotografia de interface e a relação entre os comentários dos usuários em relação ao assunto contido no quadro fotográfico. É possível enxergar a experiência desse tipo de imagem similar à de uma galeria física, onde os indivíduos têm um espaço físico para apreciar obras e também comentar sobre elas a partir das suas perspectivas. Desse modo, podemos compreender que a plataforma emula esses construtos de experiência de um local físico.

Um dos efeitos interessantes que Dubois (2019) aponta em relação à *relocation* se dá justamente em função dessas novas noções de lugar. Sendo assim, ele comenta — levando em consideração um exemplo para pensar o pós-cinema — que ver um filme projetado ao ar livre ou numa tela de computador não modifica somente a percepção do filme, mas também leva o espectador a uma percepção diferente do lugar que se encontra marcado pela presença do cinema. Assim, esse condicionamento espacial tem um papel modificador essencial na experiência fílmica (DUBOIS, 2019).

Dessa maneira, a *relocation* proporciona uma espécie de efeito de reconhecimento a *posteriori* da construção original (a sala de cinema e a experiência que ela proporciona, nesse caso). Como estratégia de demonstração do efeito de *relocation*, Dubois (2019) faz referência à peça de Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, apresentada numa versão alentada (em 24 horas) do *Psicose* de Alfred Hitchcock. Segundo sua análise, *24 Hour Psycho* produz um efeito bumerangue permanente (chamado assim pelo autor): “as vezes novo, mas também o antigo, o original, mas também sua reprise, o pré e o pós, em um jogo de ida e retorno inteligente, que oferece uma visão dialética (não monocentrada, não exclusivista) do pós-cinema e da pós-fotografia” (DUBOIS, 2019, loc. 450).

Desse modo, a *relocation* articula-se aos interesses desse trabalho de analisar as imagens em crise no *Instagram* e o próprio *Instagram* com esse efeito de sistemática dialética que permite ir e retornar do passado livremente construindo teias do imaginário midiático por onde se passa (conforme o exercício conceitual operacionalizado na Figura 15, apresentado no Capítulo 3.1, a partir da obra fotográfica de Slinkachu). Sendo assim, é possível enxergar essas relações produtoras de efeitos “relocalizadores” sendo ativadas a partir da crise estabelecida pelas imagens ambíguas que compõem o *corpus* dessa pesquisa.

Ao retornarmos ao exemplo da Figura 15, essas *relocations* ocorrem no momento em que há a remissão dos usuários — através dos comentários — a outras obras de diferentes temporalidades e âmbitos midiáticos. Destacando a teia que liga a fotografia de Slinkachu, *Bates Motel* e *Psicose*, há no mínimo três meios envolvidos: a plataforma do *Instagram*, a TV por assinatura e o cinema, respectivamente. O conceito de *relocation* “joga a fluidez dos intermediários contra as especificidades exclusivistas” (DUBOIS, 2019, loc. 438), mostrando que esse tipo de imagem pós-fotográfica tem essa característica de poder se mover entre os meios — aqui, através das imagens-memória remetidas pelos usuários — sem embargo.

Em congruência com a perspectiva da pós-fotografia, a discussão sobre a pós-modernidade também se articula com os outros pontos teóricos trazidos nesse trabalho para discutir sobre o *Instagram* e as imagens ambíguas que ele produz a partir do eixo da memória das imagens em crise. Em um trabalho de identificação e mapeamento das principais características visuais que separam as imagens do período moderno daquelas pertencentes à pós-modernidade, Maria Beatriz Furtado Rahde e Flávio Vinícius Cauduro observam que “há uma tendência nas

imagens pós-modernas de cultivar a ambiguidade, a polissemia, a indeterminação [...]” (CAUDURO; RAHDE, 2005, p.197). Em seu cerne, a imagem pós-moderna tende a superar os dogmas e regras estipuladas pelo modernismo e suas escolas, a fim de buscar o ecletismo combinando diversos estilos ou diferenças, sejam elas arcaicas ou novas, em uma colagem que normalmente funde o racional com o onírico (MAFFESOLI, 1995).

Em sintonia com a perspectiva adotada por esses autores, Manovich afirma que:

a Pós-Modernidade naturaliza a vanguarda modernista; ela se livra das políticas originais e conservadoras dela e, através de seu uso repetitivo, torna as técnicas cultivadas pela vanguarda moderna como algo aparentemente natural ao uso (MANOVICH, 1999, p.14, tradução nossa)⁶⁸.

No *Instagram*, as funcionalidades de cunho estético, tais como filtros, são responsáveis por esse efeito de naturalização de técnicas vanguardistas na medida em que permitem qualquer usuário da plataforma reproduzir, com facilidade e de forma totalmente automatizada, imagens que emulam o uso dessas técnicas.

O devir de ambiguidade presente nessas diversas produções fotográficas que circulam hoje pelas redes tem raízes fortes na fotografia moderna. Segundo Cauduro e Rahde (2005, p.196):

o amálgama de ideias e representações visuais do contemporâneo pós-moderno, que tudo inclui e nada exclui, merece reflexão. Em nome da complexidade e da desconstrução, o pós-moderno explora as mais amplas diferenças e suas polissemias na percepção e significação do imaginário humano. A busca da liberdade na construção e na criação das imagens não obedece cegamente aos cânones propostos por escolas e movimentos, como aconteceu na modernidade, mas caminha noutras direções, numa união entre conhecimento (racional) e imaginário (onírico) que traduz, reinterpreta e, por isso mesmo, transforma conceitos estéticos em novas formulações imagísticas complexas (RAHDE, 2002).

Essa ideia de novas formulações de imagens vai ao encontro de grande parte das reflexões propostas aqui nesse estudo. É possível, por exemplo, pensar nessas novas formulações imagísticas manifestadas através dos conceitos de fotografia de interface, teia de imaginário e na própria imagem em crise.

Do mesmo modo como tais características foram identificadas em imagens ambíguas contemporâneas, na pós-modernidade também há manifestações de tantas outras imagens já elaboradas que agora são recriadas e invadem o mundo contemporâneo (MAFFESOLI, 1995).

⁶⁸ Post-modernism naturalizes the avant-garde; it gets rid of the avant-garde's original politics and, through repeated use, makes avant-garde techniques appear totally natural.

Continuando com essa reflexão em torno da imagem pós-moderna para pensar nas imagens ambíguas e na crise que elas fazem emergir, Cauduro e Rahde (2005, p.198) desenvolvem o seguinte pensamento:

Assim, o ponto central do pós-modernismo é a realidade vista como uma construção social que combina as representações dos meios de comunicação com os da cultura e das artes populares e ainda agrega a vivência particular de cada sujeito. A realidade compartilhada é aquela oferecida pela mídia e pela cultura, mas ela costuma ser apresentada em várias versões. Portanto, a ideia de que os fatos e os objetos tenham uma essência e uma única interpretação não mais se sustenta.

Assim como uma característica oriunda do pós-modernismo, a simples interpretação não mais interessa para pensar as imagens que compõem o *corpus* dessa pesquisa, pois aqui o excesso tem mais importância do que a economia de elementos, e a diferença, mais que a uniformidade. Esse excesso vai em direção às inúmeras noções de experiência geradas por essas imagens, as diversas temporalidades coalescentes que elas suscitam, as suas múltiplas leituras e fragmentações. A abundância de características em detrimento da escassez de elementos é o que torna essas imagens territórios ricos para exploração e, ao mesmo tempo, é o ponto que potencializa a emergência de conflitos, construindo um terreno fértil para o estabelecimento de suas crises.

A pós-modernidade expressa a ideia do excesso em detrimento da economia de elementos de diferentes modos. Por isso, torna-se apropriado a realização de um exercício analítico que explicita essas manifestações em suas diversas instâncias. Desse modo, a incursão analítica que segue é uma forma de explicitar, principalmente no que diz respeito ao eixo de memória das imagens em crise, as discussões até aqui trazidas.

Renan Viana é o artista responsável pelo perfil *@encolhiaspessoas*⁶⁹ no *Instagram*, com cerca de 176 mil seguidores. O fotógrafo brasileiro já teve seus trabalhos publicados pelo perfil oficial da referida plataforma de compartilhamento de imagens e desde então segue ganhando visibilidade dentro e fora da rede social. Publicada em 21 de setembro de 2018, *Bang Bang!* (Figura 28) é uma postagem que possui 3.815 curtidas e é direcionada à publicidade da marca brasileira de tapetes *Phenicia Concept*. Através da criação de seus “*minimundos*”, ele incorpora pequenas miniaturas a uma cena da vida real com a intenção de introduzir um novo significado aos objetos de uso cotidiano.

⁶⁹ Disponível em <<https://www.instagram.com/encolhiaspessoas/>>. Acesso em 28 de fevereiro de 2019.

Figura 28 - Bang Bang!



Fonte: Perfil no *Instagram* do artista Renan Viana (@*encolhiaspessoas*)

Ao escanear o interior do quadro fotográfico da Figura 28⁷⁰, o que se percebe é uma cena de um ambiente árido que se remete ao faroeste americano, dadas as características estéticas de composição da fotografia, uso de cores e figurino dos personagens que nela estão presentes. Contudo, na criação desse ambiente — em especial, no que diz respeito ao terreno — há a particularidade de que esse deserto foi construído a partir de um tapete. Ou seja, um objeto que é comum da vivência cotidiana (um tapete) é ressignificado, ganhando uma nova roupagem em forma de deserto.

Da mesma forma — dado o entendimento de que essa narrativa é construída em cima de um tapete —, existe um outro recurso que auxilia Viana na construção dessa obra: o recurso da perspectiva. Não obstante, o ângulo fechado, praticamente um *close-up*, permite que essa narrativa seja enxergada da forma como ela é dada ao passo que também faz imaginar que esse assunto fotográfico faz parte de um contexto maior (uma sala de estar, por exemplo).

⁷⁰Bang Bang! de Renan Viana (2018). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BoATS7XhKSv/>>. Acesso em 26 de janeiro de 2020.

De modo semelhante, o jogo com a escala dos corpos — dada a relação de jogo entre o tamanho comum de um corpo e as formas trazidas através das miniaturas — introduz uma forma de ambiguidade já tratada neste trabalho: a da apropriação dos corpos. Assim, a ambiguidade construída nessa obra fotográfica ocorre tanto a partir da apropriação dos objetos de uso cotidiano, como também pelo uso da perspectiva e da apropriação dos corpos. Com essas esferas de ambiguidade estabelecidas, cabe partir para a instância de crise que ela estabelece, que se dá a ver pelos comentários expressados na interface da plataforma.

Essa análise se inicia a partir do âmbito crítico dessa imagem fotográfica pelo comentário localizado no canto inferior direito da Figura 28. A usuária *@drifernandes76*, comenta: “Nossa isso me remeteu a infância... brincando no tapete da sala com meus soldadinhos... cavalinhos e um indiozinho... e sim eu preferia sempre o *Playmobil* a Barbies era sempre mais legal.” (sic). Sendo assim, a imagem que é trazida por essa usuária remete a seus brinquedos de infância que são esteticamente similares aos pequenos bonecos que compõem a fotografia de Renan Viana, ou seja, soldadinhos em miniatura e os bonecos da marca *Playmobil*⁷¹(Figura 29).

Figura 29 - Playmobil

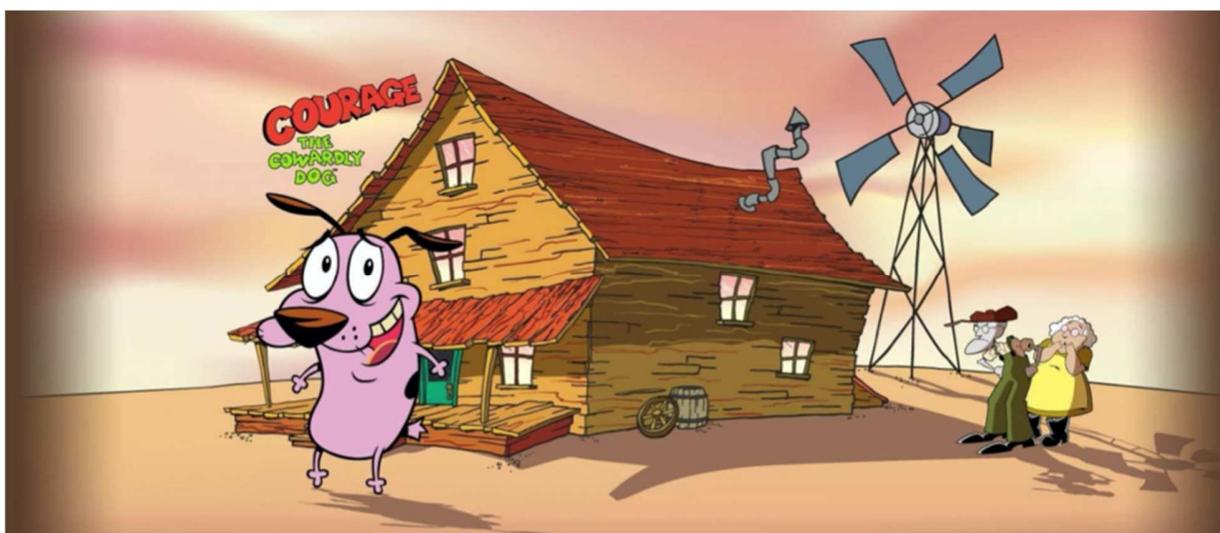


⁷¹ Playmobil é uma linha de brinquedos criada por Hans Beck em 1974 e vendida mundialmente a partir de 1975. A linha consiste em pequenos bonecos com partes móveis e uma série de objetos, veículos, animais e outros elementos com os quais esses bonecos irão se integrar compondo uma série de cenários, sempre dentro de uma temática específica. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Playmobil>>. Acesso: 29 de janeiro de 2020.

Fonte: Facebook⁷²

O segundo comentário a ser analisado é o da usuária @_jennyra, que expressa: “Só me lembrei de Coragem, o cão covarde”. Levantando algumas informações sobre a série de desenho animado citada é possível identificar que, de fato, existem características estéticas presentes nessa fotografia de Renan Viana que aproximam a sua obra da imagem-memória que @_jennyra citou. A Figura 30 reforça o comentário da usuária, pois é possível perceber que características como o terreno árido, a casa de madeira e o moinho são figuras em comum entre *Bang Bang!* e a série de desenho animado do *Cartoon Network*⁷³.

Figura 30 - Série de desenho animado *Coragem, o Cão Covarde*



Fonte: Fansshare⁷⁴

De modo a explorar outras linhas dessa teia de imaginários que se constrói na obra fotográfica de Renan Viana, o comentário “*Wild West*”, do usuário @chris67cooper, remete a uma característica que, provavelmente, é a que mais persiste na obra de Viana. Com referência ao “Velho Oeste” americano, a interação expressada pelo usuário traz consigo uma gama de características que são comuns tanto na obra do fotógrafo brasileiro, quanto na vasta gama de produções cinematográficas com a temática de faroeste.

⁷² Disponível em: <<https://www.facebook.com/BisbeePlaymobil/>>. Acesso em 28 de janeiro de 2020.

⁷³ Cartoon Network é um canal norte-americano de televisão por assinatura de rede de propriedade da Warner Bros. Global Kids & Young Adults, que vai ao ar principalmente com programação animada. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cartoon_Network>. Acesso em: 26 de janeiro de 2020.

⁷⁴ Disponível em: <<http://www.fansshare.com/gallery/photos/15663547/courage-the-cowardly-dog-courage-the-cowardly-dog-movie/>>. Acesso em 26 de janeiro de 2020.

Sendo assim, essa última interação acaba se relacionando aos outros dois comentários que se seguem. Os usuários @rsotolani e @paulo_rs realizam uma interação no campo dos comentários remetendo a dois nomes em específico: Dolores e Maeve (Figura 31). Esses nomes referem-se a duas personagens da série de TV americana *West World*⁷⁵ que possui uma temática de faroeste e, semelhantemente, converge com as características estéticas tanto do desenho animado citado no comentário anterior, como presente na própria fotografia de Viana.

Figura 31 - Personagens Dolores e Maeve da série de TV *West World*



Fonte: Omelete⁷⁶

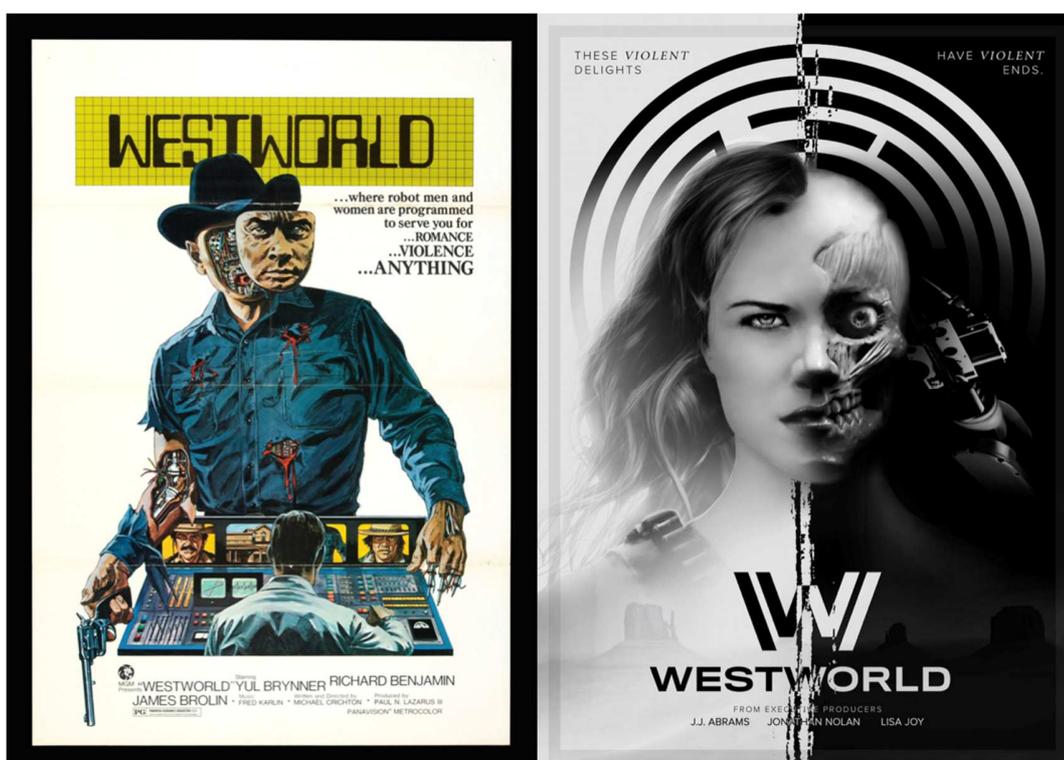
O interessante da teia de imaginários que se constrói em torno dessa obra é a complexa coalescência imagética a partir de diversos tempos que é suscitada pelos usuários. Com o agir arqueológico em mente, e, ao chegar na camada que remete à série *West World*, também é possível escavar ainda mais para notar imagens de outros tempos que se atualizam na série de TV (e, conseqüentemente, também na obra de Renan Viana).

⁷⁵West world é uma série de televisão americana desenvolvida por Jonathan Nolan e Lisa Joy, e transmitida pela emissora HBO desde 2 de outubro de 2016. A série é baseada no filme de mesmo nome de 1973, que foi escrito e dirigido pelo escritor norte-americano Michael Crichton, e também em sua continuação, Future world, de 1976. Jonathan Nolan e Lisa Joy também são os produtores executivos, juntamente com Bryan Burk, Jerry Weintraub e J. J. Abrams. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0475784/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em 27 de janeiro de 2020.

⁷⁶ Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/series-tv/westworld-maeve-e-dolores-se-reencontram-nas-fotos-do-segundo-episodio-da-2a-temporada>>. Acesso em 28 de janeiro de 2020.

West World, é uma série exclusiva da rede de televisão *HBO* que estreou em outubro de 2016. Entretanto, os alicerces que embasam a obra são do filme *West World*⁷⁷ de 1973 (Figura 31). É importante entender sobre a relevância tecnocultural dessa obra cinematográfica de 1973, pois *West World* foi o primeiro filme a utilizar processamento digital para inserir uma estética que simularia a visão de um robô, através da pixelização da imagem. Esse fato contribui para pensar tal obra cinematográfica como uma colaboradora de suma importância para o desenvolvimento da técnica em termos estéticos.

Figura 32 - *West World* (filme - 1973), *West World* (série de TV - 2016)



Fonte: O Pastel Nerd⁷⁸ e o Twitter⁷⁹, respectivamente

Como consequência, a relevância dessa obra a coloca num invólucro aurático que eleva seu valor de culto. Ao mesmo tempo, por enxergar a série de TV *West World* e a obra fotográfica de Renan Viana como atualizações direta e indireta, respectivamente, há um recuo

⁷⁷ *West world* é um filme de ficção científica americano de 1973 escrito e dirigido por Michael Crichton. É estrelado Yul Brynner como um andróide em um futurista parque de diversões temático ocidental, e Richard Benjamin e James Brolin como convidados do parque. O filme foi o primeiro longa-metragem a usar o processamento digital de imagem, pixelizando a fotografia para simular o ponto de vista dos andróides. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0070909/?ref_=fn_al_tt_2>. Acesso em 29 de janeiro de 2020.

⁷⁸ Disponível em: <<https://opastelnerd.wordpress.com/2016/10/05/westworld-origens-e-curiosidades/>>. Acesso em 28 de janeiro de 2020.

⁷⁹ Disponível em: <<https://twitter.com/PosterSpy/status/1198693320689639428>>. Acesso em 28 de Janeiro de 2020.

desse valor de culto em detrimento de seu valor de exposição, que é possibilitado pela reprodutibilidade técnica completa (atualizada na série de TV) ou parcial (com referência indireta citada na fotografia de Renan Viana). Com esse processo dialético em mente, a obra fotográfica de Renan Viana é encarada como uma atualização tanto do filme, quanto da série de TV.

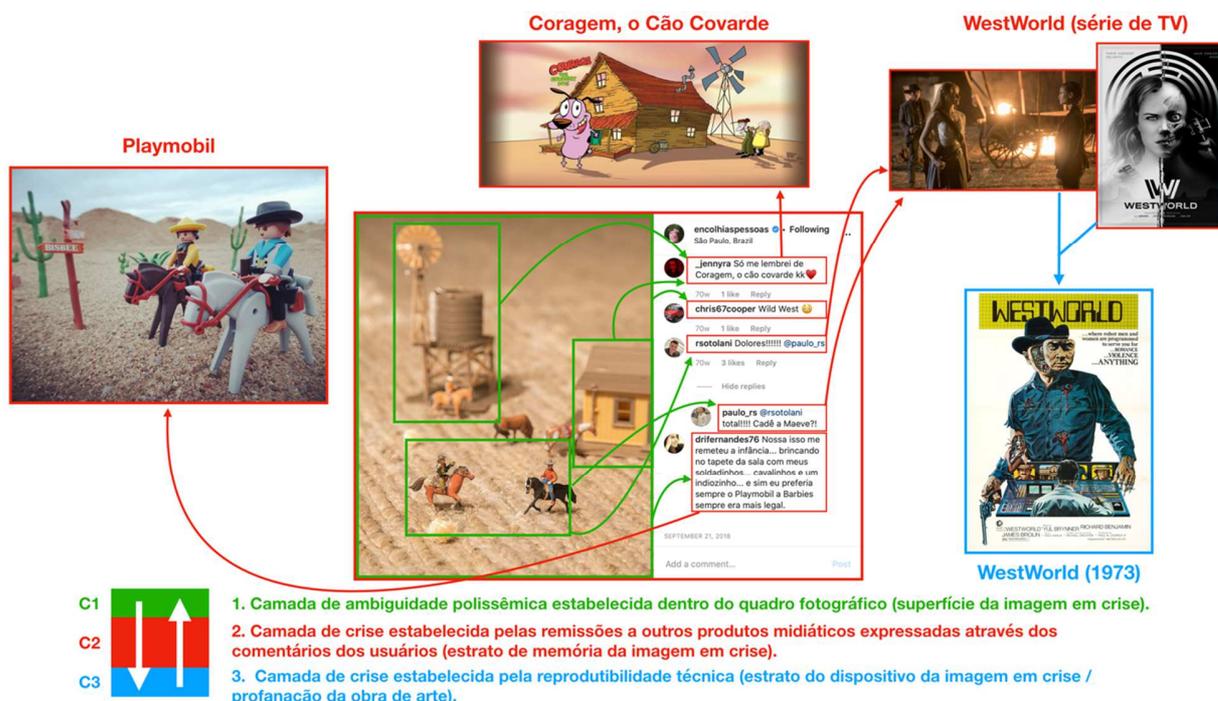
Como previamente abordado, as imagens que compõem o *corpus* dessa pesquisa são pensadas como imagens em crise por possuírem variadas instâncias de crise nelas imbricadas. Desse modo, entende-se que a imagem em crise amplia a perspectiva para um olhar mais diverso que não diz respeito estritamente a elementos visuais, mas que também traz elementos da memória e da cultura. Esses variados elementos apontam para produtos de consumo midiático que podem ou não ser contemporâneos, mas que colocam à prova convicções sobre as imagens observadas (dado o fato de que cada indivíduo constrói ou remete a uma imagem diferente conforme o seu repertório imagético).

Sendo assim, o conceito de imagem em crise é o responsável por lapidar o olhar, o levando para uma imagem em uma nova direção que independe da intencionalidade de quem concebeu a obra fotográfica em questão. Como forma de operacionalizar essas reflexões críticas em torno da obra de Renan Viana, o mapa de teia de imaginário aponta para todas essas relações estabelecidas no âmbito de crise dessa fotografia (Figura 33).

Nesse mapa é possível enxergar uma pluralidade de conceitos manifestados. A teia de imaginário enfatiza principalmente as características que dizem respeito a memória da fotografia de interface que se encontra no centro dela. Através dessa leitura plural são observados, por exemplo, como a ambiência estética de “Velho Oeste” contribui para a formação das imagens-memória manifestadas através de remissões dos usuários colocadas no campo dos comentários, remetendo a produtos midiáticos de primeira e segunda instância.

A primeira instância de memória (representada pelas imagens envoltas pelos quadros de cor vermelha) é assim chamada por ser a construção que é feita a partir do contato com a subjetividade desses usuários. A segunda instância de memória (demarcada pela imagem envolta no quadro azul) se coloca desta maneira por remeter não somente a memória da obra de Viana, mas também por ser uma remissão de uma imagem já antes convocada (a da série *West World*, nesse caso).

Figura 33 - Teia de imaginário da fotografia Bang Bang, de Renan Viana



Fonte: Elaborado pelo autor

De maneira semelhante ao processo de teia de imaginário da Figura 15 (anteriormente elaborado na seção que trata o eixo da fotografia de interface), o mapa da Figura 33 também possui esse segundo nível de convocação de memória. No entanto, nesse momento o que se destaca é uma analogia a espécie de túnel de memória (Figura 34) que é construído a partir dessas relações. Esse túnel pode ser pensado como um canal de fluxo duplo, que conecta a obra *Bang, Bang* de Viana, passando pela série *West World* para finalmente chegar ao filme *West World* de 1973. Esse túnel é um canal de fluxo duplo, pois, ao enfatizar a ideia de trabalhar com as temporalidades de forma anacrônica, torna-se produtivo realizar a leitura desse movimento tanto do contemporâneo ao passado como o seu inverso (através de um movimento desconstrutivo/reconstrutivo).

Ainda sobre essa elaboração, é possível atribuir os dois fluxos desse túnel ao conceito utilizado para refletir sobre as imagens em crise. Esse fluxo é pensado do passado até o presente através da reprodutibilidade técnica, dado que a fotografia de Renan Viana contém traços que remetem à série *West World*. Esta, por sua vez, é uma (re)produção *spin off* da obra anterior de 1973. O fluxo que vai na direção contrária da reprodutibilidade técnica pode ser pensado através da própria noção bergsoniana de tempo circular, como também através do olhar arqueológico

que, de forma semelhante, enfatiza a visão dos objetos do presente construídos a partir de vestígios de tempos anteriores.

Figura 34 - Túnel de memória



Fonte: Elaborado pelo autor

Sendo assim, essa possibilidade de convocação de inúmeras instâncias de memória fortalece a ideia de uma imagem inacabada, em constante construção e ao mesmo tempo fragmentada (tendo em vista a forma como essa imagem central da teia de imaginário é observada a partir da construção desses inúmeros fragmentos de mídias e tempos distintos). Reforçando o eixo memorial da imagem em crise desenvolvido aqui, ainda é possível visualizar essa fragmentação através da perspectiva tanto de uma imagem fotográfica pós-moderna — que evidencia essa ideia de fragmentação — como pelo viés da pós-fotografia — pela concepção de uma fotografia em constante construção, que olha para si mesma em busca de vestígios de um passado, em cima dos quais ela se (re)constrói.

Vários aspectos de crise suscitados nessas obras até aqui analisadas ocorrem através da perspectiva da memória. Sendo assim, o estrato memorial das imagens em crise mostra que, para melhor compreendê-las, torna-se improdutivo observá-las através de um olhar cronológico linear. Desse modo, o tempo bergsoniano coloca-se como uma abordagem que, quando articulada com as teias de imaginário e as particularidades da fotografia de interface, revela a riqueza memorial que habita nessas relações dialéticas.

Essas relações entre o antes e o agora permitem enxergar essas imagens fotográficas como obras inacabadas, imagens dialéticas em constante (re)construção. Não obstante, o *Instagram* também pode ser pensado como uma imagem em crise, pois, assim como as teias de imaginário explicitam as relações dialéticas das obras fotográficas ambíguas, o *Instagram* também é responsável, no papel de *software* mediador, por atualizar inúmeras instâncias de sua memória. Os conflitos estabelecidos pelas imagens em crise criticam as formas pregressas da fotografia ao reconstituí-las na atual conjuntura do pós. Sendo assim, ao olhar para essas imagens em função dos diferentes tempos e espaços que nelas coalescem, são percebidas obras imagéticas que geram outras noções de lugar, emulando suas experiências não digitais através do *software*. O estrato de teia do imaginário, ou da memória das imagens em crise, lapida esse olhar para que seja possível enxergar a crise que habita nas imagens, nunca deixando que se esqueça do passado que nelas está sempre presente.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa empenhou em demonstrar o que é e como se manifesta esse tipo de produção imagética chamada de imagem em crise. A estratégia para chegar até a formação desse conceito foi partir de um aspecto estético que causava uma inquietude ao observar uma certa gama de imagens fotográficas: a ambiguidade polissêmica. Unindo esse aspecto ao âmbito crítico da imagem, e através do conceito de imagem crítica de Didi-Huberman, a concepção dessa ideia que abarca a qualidade de crítica e polissêmica das imagens foi obtida. O lampejo que surgiu a partir da imagem ambígua expandiu-se para esferas que ela, por si só, não mais dava conta de desenvolver. Por isso, foi somente possível chegar nessa definição a partir do entendimento de que era apoiada na ambiguidade nas qual as imagens em crise se atualizavam.

A imagem em crise sempre existiu como sendo um modo de olhar para as imagens. Essa imagem se manifesta a todo o momento em que suscita um tipo de crítica que coloca em conflito qualquer esfera de sua concepção (histórica, midiática, tecnocultural, etc.). Dado o momento da atual conjuntura tecnocultural, o local que se mostrou profícuo para observar essas manifestações de crise foi no ambiente do *Instagram*. Desse modo, ao tensionar o âmbito de crise dessas imagens no ecossistema comunicacional da plataforma, diferentes ordens de conflito emergiram, o que acabou tornando ainda mais desafiador realizar uma articulação que auxiliasse a pensar sobre a imagem em crise.

Nesse momento, conceitos importantes surgiram como forma de auxílio nessas articulações. Um dos principais foi a fotografia de interface, que ajudou a pensar na imagem em crise como uma fotografia que faz parte de ambientes que potencializam a construção e a emergência de outras ordens de imagens atreladas as esferas da memória e do próprio dispositivo no qual elas estão engendradas. Começando a enxergar um certo tipo de devir dialético que delas fazia parte, o conceito de teia de imaginário surgiu para dar conta da esfera de manifestação dessas imagens. Tendo as fotografias de interface e suas relações com o exterior do quadro fotográfico como ponto central, as teias de imaginário permitiram “abrir” os estratos de memória das imagens em crise a fim de explicitar outras ordens de imagens que nelas habitam.

Em meio a todas essas descobertas e processos, gradualmente esse trabalho se familiarizou com certos tipos de manifestações da imagem em crise, bem como descortinou formas de olhar para elas que pudessem contribuir ainda mais para o entendimento de como elas

se articulavam ao momento da comunicação imagética contemporânea. Nesse momento, a reflexão foi sistematizada a partir de três estratos (ou eixos) de observação, que permitiram ver com mais clareza ao que as diferentes ordens de crise dessas imagens estavam atreladas.

O primeiro estrato de observação, que teve a fotografia de interface como ponto central, foi o responsável por esclarecer como se dá essa transitoriedade entre o referente fotográfico e o seu exterior. Aqui, os comentários que se alojam na interface do *Instagram* desenvolveram um papel fundamental, pois foi através das subjetividades de cada usuário manifestadas através deles que foram estabelecidas as relações com as outras imagens da memória de cada obra analisada. Essas múltiplas leituras de diversos seres comunicantes lapidou o olhar para enxergar as imagens em crise como obras “abertas” e sempre em constante (re)construção, colocando-as como um tipo de quebra-cabeças peculiar. Essa peculiaridade reside no fato de que este tipo de quebra-cabeças pode ser montado de diferentes formas e, mesmo assim, nunca terá uma forma errada de ser finalizado, pois sempre remontará uma imagem com uma perspectiva diferente.

O segundo estrato tratou a ordem de crise que ocorre através do dispositivo. Ao olhar o *Instagram* desempenhando esse papel, foi possível identificar através de uma visão arqueológica questões tecnoculturais que são de suma importância para pensar o estatuto da imagem fotográfica na contemporaneidade. Dentre elas, a questão da “fotografização de tudo”, que estabelece um processo de profanação de obras com elevado valor de culto, democratizando seu acesso — através da reprodutibilidade técnica — e assim devolvendo-as para a esfera de acesso comum. Seu processo inverso também é abarcado nessa fotografização, onde objetos sem valor de culto são “sacralizados” pela plataforma, como foi visto através das imagens ambíguas da classe de objetos do cotidiano. O dispositivo também fala sobre a memória da tecnocultura fotográfica e mostra isso através da questão da remixabilidade profunda refletida nas funcionalidades que emulam técnicas de diferentes tempos na plataforma. Essa abordagem também lapidou o olhar para que fosse possível enxergar como esse dispositivo fotográfico contemporâneo constantemente utiliza artifícios hipermediais — refletidos através das constantes intervenções técnicas por ele sugeridas — para imprimir sua marca nas produções imagéticas como uma forma de lembrar que não é possível olhar para aquela obra sem lembrar que ele também está presente nela.

A última forma de observar as imagens em crise ocorreu através de seu viés memorial. Esse estrato de observação — no qual as teias de imaginário desempenharam uma função importantíssima em sua operacionalização — expôs que é improdutivo tentar compreender a crise dessas imagens através de um olhar cronológico linear. Assim, a perspectiva bergsoniana, articulada com o olhar arqueológico, e as questões do *pós* (pós-fotografia e pós-modernidade), moldaram o olhar para desenterrar as relações dialéticas que enriquecem o âmbito memorial de crise dessas imagens. Dessa forma, essa dialética não aproxima apenas de outros produtos de consumo midiático de tempos distintos, mas também dá a ver outras noções de lugar que a plataforma emula através do seu papel como *software*.

Destacados alguns pontos produtivos que o trabalho suscitou para o estudo da imagem, torna-se necessário comentar sobre algumas limitações. A trajetória ao longo do mestrado passou por instabilidades em alguns momentos e isso acabou tendo consequências na forma como algumas abordagens foram embasadas teoricamente. Conceitos como a fotografia de interface, a teia de imaginários e a própria imagem em crise poderiam ter abarcado outras perspectivas visando um aumento de escopo que integrasse outros tipos de imagem fotográfica (outras que não partissem da premissa da ambiguidade polissêmica, por exemplo). A abordagem relativa ao túnel de memória — que surgiu tardiamente neste estudo — também pode ser considerado um outro exemplo.

Contudo, entende-se que as diferentes perspectivas de observação e problematização sobre a imagem fotográfica, os conceitos aqui desenvolvidos e operacionalizados pela primeira vez, abrem caminhos para desdobramentos futuros desta pesquisa. Analisar imagens em busca das crises que elas suscitam, identificar seus âmbitos de crise e o que eles falam sobre o momento da fotografia contemporânea se mostrou como um exercício produtivo que certamente contribui para os estudos da imagem. Sendo assim, após todos os movimentos realizados neste estudo, um processo semelhante ao da pesquisa anterior ocorre. O desejo de continuar contribuindo para a produção de conhecimento em torno da imagem fotográfica e entender o que o ato fotográfico fala sobre a sociedade, em termos tecnoculturais, começa a iluminar possíveis trilhas nas quais a imagem em crise pode colaborar. Compreender esse conceito, em articulação com as teias de imaginário e a fotografia de interface, como um viés metodológico (o que, de alguma forma, foi operacionalizado aqui, mas não explorado) certamente é uma abordagem que favorece um olhar multifacetado e potente que pode contribuir futuramente para os estudos sobre a imagem.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? **Outra Travessia**, n. 5, 2005.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERGSON, H. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Bethesda.net**. Disponível em: <<https://bethesda.net/en/dashboard>>. Acesso em: 19 set. 2019.
- BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. **Remediation: understanding new media**. Cambridge: MIT Press, 2000.
- BUITONI, D. H. S. Fotografia animada no webjornalismo: interfaces e multimídia. **Revista STUDIUM**, v. 27, p. 65–78, 2013.
- CASETTI, F. **The Lumière galaxy: seven key words for the cinema to come**. New York: Columbia University Press, 2015.
- CAUDURO, F.; PERURENA, P. Retórica Visual da Pós-Modernidade. **Revista FAMECOS**, n. 37, p. 107–114, 2008.
- CAUDURO, F.; RAHDE, M. B. F. Algumas Características Das Imagens Contemporâneas. **Revista Fronteiras**, v. 3, n. 8, p. 195–205, 2005.
- CLEMENT, J. **Number of monthly active Instagram users from January 2013 to June 2018: Social Media & User-Generated Content**. Worldwide: Statista, 3 dez. 2019. Disponível em: <<https://www.statista.com/statistics/253577/number-of-monthly-active-Instagram-users/>>. Acesso em: 2 jan. 2020.
- DELEUZE, G. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DUBOIS, P. **Pós Fotografia, Pós Cinema: novas configurações das imagens**. São Paulo: Edições SESC, 2019. *E-book*.
- ESTEVES, R.; CARDOSO, J. Formas de apropriação da arte pela publicidade. **Revista Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 10, n. 28, p. 137–168, 2013.
- FISCHER, G. Desencavando Interfaces: Reflexões Sobre Arqueologia Da Mídia E Procedimentos De “Resgate” De Páginas Web. In: BENEVENUTO JR, Á.; STEFFEN, C. (Eds.). **Tecnologia, pra quê? Os impactos dos dispositivos tecnológicos no campo da comunicação**. 1. ed. Porto Alegre: Armazém Digital, 2012. p. 37–52.

FISCHER, G. D. Tecnocultura: aproximações conceituais e pistas para pensar as audiovisuais. In: KILPP, S. (Ed.). . **Para entender as imagens: como ver o que nos olha?** Porto Alegre: Entre Meios, 2013. p. 41–54.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia.** São Paulo: Hucitec, 1995.

HUHTAMO, E. Dismantling the Fairy Engine: Media Archaeology as Topos Study. In: HUHTAMO, E.; PARIKKA, J. (Eds.). . **Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications.** England: University of California Press, 2011. p. 347.

HUHTAMO, E.; PARIKKA, J. **Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications.** England: University of California Press, 2011.

KILPP, S. **Ethnicidades televisivas.** São Leopoldo: Unisinos, 2003.

MACHADO, A. **Repensando Flusser e as imagens técnicas.** Ensaio apresentado em Arte en la Era Electrónica - Perspectivas de una nueva estética. Barcelona, 1997.

MAFFESOLI, M. **A contemplação do mundo.** Porto Alegre: Editora Artes e Ofícios, 1995.

MANOVICH, L. **Avant-garde as Software.** 1999. Disponível em: <<http://manovich.net/index.php/projects/avant-garde-as-software>>. Acesso em: 16 maio. 1999.

MANOVICH, L. **El software toma el mando.** Tradução Everardo Reyes-García. 1. ed. Barcelona: Editorial UOC, S.L., 2013.

MANOVICH, L. Can We Think Without Categories? **Digital Culture & Society**, v. 4, n. 1, p. 11, 2018.

MATTOS, R. **#Earlybird: O Instagram e o Fenômeno Retrô na Fotografia.** Trabalho de Conclusão de Curso para Graduação em Comunicação Digital—São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2015.

NEWHALL, B. **The History of Photography From 1839 To the Present Day.** New York: Museum Of Modern Art, 1949.

OTTE, G.; VOLPE, M. L. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragmentos**, p. 35–37, 2000.

PARIKKA, J. Operative Media Archaeology: Wolfgang Ernst’s materialist media diagrammatics. **Theory, Culture & Society**, v. 28, n. 5, p. 52–74, 2011.

RAY, M. **Ingre’s Violin**, 1924. Disponível em: <<https://www.manray.net/images/gallery/ingre-s-violin.jpg>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

ROSSER, C. **Contorted Body**, 18 out. 2018. Disponível em: <<https://www.Instagram.com/p/BpFS20CAXQF/>>. Acesso em: 6 jun. 2019.

SHAW, D. B. **Technoculture: The Key Concepts**. New York: Berg, 2008.

SILVA, W. S. E. Fotografia e interfaces digitais: Convergência entre construção, comunicação e significação. **Revista GEMInIS**, v. 6, n. 1, p. 329–340, 28 jun. 2015.

SLINKACHU. **Deserted**, 2019. Disponível em:
<<https://www.Instagram.com/p/ByLLBXwpciG/>>. Acesso em: 19 set. 2019.

SPERLICH, M. **Real Girls Have Balls**, 24 jun. 2018. Disponível em:
<<https://www.Instagram.com/p/Bka70xPIXBe/>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

STRECK, M.; PELLANDA, E. C. *Instagram* como interface da comunicação móvel e ubíqua. **Sessões do Imaginário**, v. 22, n. 37, p. 10–19, 10 set. 2017.

TELLES, M. **A(s) Arqueologia(s) das Mídias em Quatro Teses**. Anais do Intercom Nacional. **Anais...** In: 40º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Curitiba: 2017. Acesso em: 3 maio. 2019.

TIFENTALE, A. Art of the masses: From Kodak Brownie to *Instagram*. **Networking Knowledge**, Be Your Selfie: Identity, Aesthetics and Power in Digital Self-Representation. v. 8, n. 6, 2015.

VIANA, R. **O Grande Hotel Encolhi as Pessoas**, 13 jan. 2019. Disponível em:
<<https://www.Instagram.com/p/Bslfu0ln73O/>>. Acesso em: 15 dez. 2019.