

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**INSTANTES COTIDIANOS:
POR UMA ARTE DA FOTOGRAFIA MÓVEL**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Luciana Abitante Swarowsky

**Santa Maria, RS, Brasil
2013**

**INSTANTES COTIDIANOS:
POR UMA ARTE DA FOTOGRAFIA MÓVEL**

por

Luciana Abitante Swarowsky

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Arte Contemporânea, Linha de Pesquisa Arte e Tecnologia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais**

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Darci Raquel Fonseca

Santa Maria, RS, Brasil
2013

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Abitante Swarowsky, Luciana
INSTANTES COTIDIANOS: POR UMA ARTE DA FOTOGRAFIA MÓVEL
/ Luciana Abitante Swarowsky.-2013.
130 p.; 30cm

Orientador: Darci Raquel Fonseca
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, RS, 2013

1. Fotografia 2. Fotografia móvel 3. Telefone móvel 4.
Arte e tecnologia I. Fonseca, Darci Raquel II. Título.

© 2013

Todos os direitos reservados a Luciana Abitante Swarowsky. A produção de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita com a autorização por escrito do autor.

Endereço eletrônico: lubitante@gmail.com ou lubitante@hotmail.com

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**INSTANTES COTIDIANOS:
POR UMA ARTE DA FOTOGRAFIA MÓVEL**

elaborada por
Luciana Abitante Swarowsky

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

Comissão Examinadora:

Prof.^a Dra. Darci Raquel Fonseca
(Presidente/Orientadora)

Prof.^a Dra. Sandra Terezinha Rey (UFRGS)

Prof.^a Dra. Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi (UFSM)

Santa Maria, 21 de março de 2013.

Para Alexandre e Sofia.

AGRADECIMENTOS

São muitos os agradecimentos a aqueles que contribuíram para a realização desta pesquisa. Ao longo destes dois anos recebi significativas manifestações de apoio que foram de grande relevância para o exercício do meu trabalho.

Obrigada à professora Raquel, que, além de orientação, ofereceu também apoio, incentivo e amizade, que certamente serão levados à vida toda.

Agradeço às professoras Andréia Oliveira, Reinilda Minuzzi e Sandra Rey, membros da banca de qualificação e avaliação, pela leitura atenta e considerações valiosas, que certamente auxiliaram a condução da pesquisa.

Aos professores do PPGART/UFSM pela competência e ensinamento compartilhado ao longo do percurso, em especial à professora Nara Cristina Santos pelas diferentes oportunidades proporcionadas à exposição do meu trabalho, bem como de poder integrar o Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Arte e Tecnologia e Mídias Digitais/Labart.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPES, pelo financiamento concedido ao projeto, e também ao PPGART – UFSM pelo suporte em participações de congressos e eventos de âmbito nacional, proporcionando trocas de experiências e visibilidade à pesquisa.

Aos colaboradores do *Projeto Móvel*: Alex Ventpap, Amir Admoni, Andréa Aldrovandi, Andrea Capssa, Anelise Witt, Bruno Algarve, Carlos Lisboa, Carlos Donaduzzi, Cirlene Ereno, Cláudio Brum Pretto, Daniel Schaack, Eliana Abitante, Frederico Rubim, Gabriel Monteiro, Giovanna Casimiro, Greice Antolini, Juliana Shiraiwa, Lucas Baisch, Rafael Loch Batista, Reinaldo Pedroso, Ricardo Jackish,

Sandra Bordin e Tatiana Rech, pela sensibilidade e criatividade que tornaram possível a criação da série *Imagens Compostas*.

Ao Marcelo Gobatto, pelo convite de participação no III Festival Fotográfico de Inverno ArtEstação, Rio Grande Photofluxo, onde tive a oportunidade de falar sobre esta pesquisa e expor parte do trabalho desenvolvido com fotografia móvel.

À Débora Aita Gasparetto, pelos votos de credibilidade, Leila Krüger, pela dedicação depositada na correção deste trabalho teórico, Daniel Schaack, pelos cálculos matemáticos e Gabriel Monteiro pelo acolhimento em Brasília.

Aos amigos queridos, obrigada pelo afeto e pela torcida, e também aos amigos que formei na turma PPGART/2011, em especial à Dany Quiroga pelos diversos momentos de apoio e também amparo em Rio Grande, à Tati Vinadé pela companhia e Miriele Costa, pela edição de vídeos.

Por fim, grandioso obrigado às famílias Swarowsky e Abitante, a quem dedico este trabalho. Em especial a Alexandre e Sofia, pelo amor, carinho e compreensão, mais que obrigada, um pedido de desculpas às ausências em muitos momentos especiais. A Mateus e Rosane pela acolhida, carinho, dedicação e auxílio disponibilizados em todos os momentos necessários, bem como pelo amor e torcida de Nerci e Clotilde. Sem o amparo de todos vocês este trabalho não seria possível.

“Fotografar é prender o fôlego quando todas as nossas faculdades se conjugam diante da realidade fugidia; é quando a captura da imagem constitui uma grande alegria física e intelectual.”

Henri Cartier-Bresson

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

INSTANTES COTIDIANOS: POR UMA ARTE DA FOTOGRAFIA MÓVEL

Autora: Luciana Abitante Swarowsky
Orientadora: Prof.^a Dra. Darci Raquel Fonseca
Local e Data da Defesa: Santa Maria, 21/03/2013

O objetivo desta pesquisa, em poéticas visuais, é investigar de modo teórico-prático a produção de fotografias a partir do uso de uma nova mídia: o telefone móvel. O propósito é questionar a fotografia móvel enquanto objeto fotográfico, bem como questionar a efemeridade do ato fotográfico mediado por um dispositivo móvel. No subjugo da limitação técnica pré-estabelecida, própria dos dispositivos móveis, desenvolvo uma poética que trabalha a captura e a pós-captura fotográfica em trânsito, na mobilidade. É uma poética motivada pelo crescente potencial atingido pela comunicação móvel e que atenta para a inclusão cada vez mais frequente das novas mídias no cotidiano, fazendo com que o homem seja cada vez mais guiado por impulsos eletrônicos e diálogos mediados pelo maquínico. Por meio de três processos operatórios distintos, dentre os inúmeros possíveis, trabalho a *fotografia móvel* buscando maneiras de fazer dela um meio expressivo na arte. Na posição de um “sujeito armado” (SONTAG, 1980) e completamente “aparelhado” (COUCHOT, 2003), com uma câmera sempre à mão, procuro exprimir uma experiência que deriva não apenas da minha subjetividade enquanto autora e sujeito real, mas também uma experiência que enuncia os automatismos do dispositivo escolhido e, portanto, reveladora de um sujeito automatizado, despersonalizado. Dessa maneira, todo o processo de produção fotográfica, captura e pós-captura, instaura-se por meio de um diálogo interativo entre subjetividade e automaticidade.

Palavras-chave: fotografia móvel; telefone móvel; diálogo interativo; arte e tecnologia.

ABSTRACT

Master Thesis
Visual Art Graduate Program
Federal University of Santa Maria

DAILY INSTANTS: FOR A MOBILE PHOTOGRAPHY ART

Author: Luciana Abitante Swarowsky
Adviser: Dr. Darci Raquel Fonseca
Local and Date: Santa Maria, 03/21/2013

The objective of this research, in visual poetic, is to investigate in a practical-theoretical way, the photography production from the usage of a new media: the mobile phone. This research aims to question the mobile photography while photographic object, as question the ephemerid of photographic act through a mobile device. In the subjugate of the pre-established technical limitation, which is a mobile device characteristic, I am developing a poetic which works the photographic capture and post-capture in transit, the mobility. This is a poetic motivated by a growing potential that is reaching the mobile communication and that tries to include new media in daily basis. Therefore, we are being guided by electronic impulses and dialogs mediated by the machine. Through three-distinct operational process, from innumerable possible, I work the *mobile photography* searching ways to transform it in an expressive way of art. In the position of a “armed subject” and completely “apparatus”, with a camera always in hand, I tried to express an experience derived not only from my subjectivity while author and real subject, but also as a experience that elucidates the device chosen automatism and, therefore, and automatized subject revealed, non-personalized. In this way, all the photographic production process, capture and post-capture, get instituted by an interactive dialog between subjectivity and automaticity.

Key-words: mobile photography; mobile phone; interactive dialog; technology and art.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – *Malabarista I*, arquivo digital, Luciana Abitante Swarowsky, 2012 27
- Figura 2 – *Malabarista II*, arquivo digital, Luciana Abitante Swarowsky, 2012 27
- Figura 3 – *O equilibrista I*, impressão digital em papel fotográfico, 50x60cm, Luciana Abitante Swarowsky, 2012. Exposta na Sala de Exposições Java Bonamigo, DHE/DAV/UNIJUÍ (Ijuí/RS), de 25/05 a 14/06 de 2012, junto à exposição coletiva *Entre Sensíveis Pixels*, sob curadoria de Salete Protti e Débora Gasparetto. Como arquivo digital foi exposta no Fórum Nacional dos Coordenadores de Pós Graduação em Artes / Artes Visuais, Universidade Federal Fluminense, em 24/09/2012, Niterói/RJ, exposição coletiva *Um instante...* 29
- Figura 4 – *A Ritmo*, impressão digital em papel fotográfico, 30cmx40cm, Luciana Abitante Swarowsky, 2012. Acervo do Museu de Arte de Santa Maria (MASM), Santa Maria – RS. Menção Honrosa no XXXIV Concurso Fotográfico Cidade de Santa Maria/2012 30
- Figura 5 – *A menina do tope Vermelho*, arquivo digital, Luciana Abitante Swarowsky, 2012. Exposta no Fórum Nacional dos Coordenadores de Pós Graduação em Artes/Artes Visuais, Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, em 24/09/2012, Niterói – RJ, exposição coletiva *Um instante...* 30
- Figura 6 – *O equilibrista II*, impressão digital em papel fotográfico, 50x60cm, Luciana Abitante Swarowsky 2012. Série *Fantasia Circense*. Exposta na Sala de exposições Java Bonamigo. DHE/ DAV/UNIJUÍ (Ijuí/RS), de 25/05 a 14/06 de 2012, junto a exposição coletiva *Entre Sensíveis Pixels*, sob curadoria de Salete Protti e Débora Gasparetto. Como arquivo digital, exposta no Fórum Nacional dos Coordenadores de Pós Graduação em Artes /Artes Visuais, Universidade Federal Fluminense em 24 de setembro de 2012, Niterói/RJ. Exposição Coletiva “*Um instante...*” 31
- Figura 7 e 8 – *Screen shots* do arquivo de fotografias capturadas pelo dispositivo iPhone 3GS e acumuladas no seu álbum fotográfico 34
- Figura 9 e 10 – *Screen shot do blog* www.luswarowsky.tumblr.com 36
- Figura 11 – *A performance do Reflexo*, impressão digital em papel fotográfico, 30cmx40cm,

Luciana Abitante Swarowsky, 2012. Acervo do Museu de Arte de Santa Maria (MASM), Santa Maria – RS. 1º lugar categoria amador PB no XXXIV Concurso Fotográfico Cidade de Santa Maria/2012	39
Figura 12 – <i>A poesia da Chuva</i> , 30, impressão digital em papel fotográfico, 30cmx40cm, Luciana Abitante Swarowsky, 2012. Como arquivo digital, exposta no Fórum Nacional dos Coordenadores de Pós Graduação em Artes /Artes Visuais, Universidade Federal Fluminense em 24 de setembro de 2012, Niterói/RJ. Exposição Coletiva <i>Um instante...</i> ...	39
Figura 13 – <i>The talking tree's Dream</i> , impressão digital sobre papel fotográfico, 30x30cm, Luciana Abitante Swarowsky, 2011. Em exposição no Caixa Preta/CAL/UFSM no VI Simpósio de Arte Contemporânea, de 31 de agosto a 02 de setembro de 2011, exposição intitulada <i>Contradições</i>	43
Figura 14 – <i>Equivalentes</i> , impressão digital sobre papel fotográfico, 30x30cm, Luciana Abitante Swarowsky, 2011. em exposição no blog <i>luswarowsky.tumblr.com</i>	43
Figuras 15, 16, 17, 18, 19, 20 e 21 – Matrizes que originaram as 42 fotografias da série <i>Caleidoscópio</i> , Luciana Abitante Swarowsky, 2012	45
Figuras 22, 23 e 24 – Sucessão de <i>screen shots</i> do processo de re-significação de duas matrizes fotográficas iguais	47
Figuras 25 e 26 – Sem título, 50x60cm, série <i>Caleidoscópio</i> , Luciana Abitante Swarowsky, 2012. , expostas na 10º Bienal de Arte Jovén, Setembro/ 2012, Santa Fé, Argentina, premiadas nesse evento na categoria Artes Visuais.....	49
Figura 27 e 28 – Registros de intervenção urbana na ArtEstação, III Festival Fotográfico de Inverno ArtEstação, Rio Grande Photofluxo, Cassino/RS, 2012	51
Figuras 29, 30, 31, 32, 33 e 34 – Fotografias da série <i>Caleidoscópio</i> , Luciana Abitante Swarowsky, 2012	52
Figura 35 – Matriz fotográfica que deu origem à série <i>Imagens Compostas</i> , Luciana Abitante Swarowsky, 2011	54
Figura 36 – Intervenção de Gabriel Monteiro, série <i>Imagens Compostas</i> , 2012	54

Figura 37 – Intervenção de Amir Admoni, série <i>Imagens Compostas</i> , 2012	56
Figura 38 – Intervenção de Fred Rubim, série <i>Imagens Compostas</i> , 2012	56
Figuras 39, 40, 41, 42, 43 e 44 – Fotografias da série <i>Imagens Compostas</i> , 2012, intervenções de Eliana Abitante, Carlos Lisboa, Sandra Bordin, Bruno Algarve, Alex Ventpap e Juliana Shiraiwa	58
Figuras 45 e 46 – Exposição <i>Participação e Interação</i> , MASM, 2012	60
Figuras 47, 48 e 49 – <i>Screen shots</i> de estruturas arbóreas	68
Figura 50 – <i>Hero's Hotel</i> , Alan Kastner, fotografia móvel, 2012. <i>In:</i> http://goo.gl/YaUuH	78
Figura 51 – <i>Hong AM</i> , Alan Kastner, fotografia móvel, 2012. <i>In:</i> http://goo.gl/YaUuH	78
Figura 52 – <i>Pondering Metaphors</i> , Alan Kastner, fotografia móvel, 2012. <i>In:</i> http://goo.gl/YaUuH	78
Figura 53 – <i>Rendezvous of 6 February</i> , Marcel Duchamp, 1916. <i>In:</i> http://goo.gl/LRhaz	83
Figura 54 – <i>Telephone Picture EM 2</i> , László Moholy-Nagy, 1922. <i>In:</i> http://goo.gl/S7I97	83
Figura 55 – Obra de Ray Johnson. <i>In:</i> http://goo.gl/PfIjB	83
Figura 56 – <i>Doll in White</i> , Jordi V. Pou, 2011. <i>In</i> www.jordivpou.com	93
Figura 57 – <i>Seduction is a woman's Name</i> , Sion Fullana, 2011. <i>In</i> www.sionfullana.com	93
Figura 58 – Ato fotográfico. <i>In:</i> http://goo.gl/WhnhE	101
Figura 59 – Ato Fotográfico. <i>In:</i> http://goo.gl/WhnhE	101
Figuras 60 – <i>Vênus de Willendorf</i> (25.000 a 20.000 a.C.), Áustria. <i>In</i> http://goo.gl/zyYyR	109
Figura 61 – Objetos da época da Pedra Lascada <i>in:</i> http://goo.gl/j2PeV	109

Figura 62, 63 e 64 – *Lugar*, ação urbana, criação de Tom Lisboa, iniciado em 2008. In:
<http://www.sintomnizado.com.br/lugar> 111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1 INSTANTÂNEOS VOLÁTEIS E FOTOGRAFIAS EXPANDIDAS: PROCESSOS DIALÓGICOS COM UM TELEFONE MÓVEL.....	21
1.1 Instantâneos voláteis: a captura como condicionamento conversacional e construção do real.....	23
1.2 Fotografias expandidas: a pós-captura como condicionamento conversacional e (re)construção do real.....	40
2 O SUJEITO E O APARELHO: DIÁLOGOS E TRADUÇÕES EM FLUXO.....	63
2.1 A interatividade arbórea e a possibilidade de um diálogo interativo.....	64
2.2 O sujeito aparelhado e a tradução de um diálogo em fotografia.....	71
2.3 Artistas e seus processos: referências <i>dialógicas</i>	77
3 PENSAMENTOS LÍQUIDOS: A FOTOGRAFIA E O DISPOSITIVO NA ARTE E CULTURA DA MOBILIDADE.....	86
3.1 Imagens líquidas, fotografia móvel.....	87
3.2 O telefone móvel e a expansão do ato fotográfico.....	97
3.3 Notas sobre a cultura e arte da mobilidade.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	123
ANEXOS.....	127

INTRODUÇÃO

A crescente inclusão de objetos culturais como o telefone móvel¹ em produções artísticas contemporâneas é consequência da apropriação de ferramentas tecnológicas para criar meios de expressão na arte. Beneficiados pelos avanços da tecnologia da comunicação móvel, muitos destes dispositivos tornaram-se multifuncionais, constituindo novas mídias² que modelam novas práticas e comportamentos sociais, bem como novos processos criativos pertinentes a uma arte móvel³.

O entusiasmo pelo telefone móvel, como se observa ao longo da pesquisa, não é anódino. Pois, modificador de comportamentos na esfera social e particularmente nas aparências visíveis, adquire um caráter significativo na cultura atual. Embora considerado por alguns teóricos um meio que banaliza o ato fotográfico, vem se consolidando como uma ferramenta de expressão plástica que, dia após dia, possibilita diferentes poéticas, especialmente no campo da fotografia no qual parece reafirmar a infinidade da técnica fotográfica.

O surgimento da fotografia móvel⁴, não sem consequência para o aparecimento e uso de um espaço artístico em crescente ascensão, é uma realidade que não se pode contornar. Tal como a fotografia tradicional a fotografia móvel impõe aos olhos humanos uma visão anteriormente percebida, faz emergir inúmeros interesses através de sua unicidade imagética e desperta no observador uma

¹ Da tradução literal do termo *mobile phone* – telefone móvel ou telefone celular.

² As teorias de Lev Manovich (in: LEÃO, 2005) levam a pensar que, através do caráter multifuncional, certos aparelhos de telefonia móvel transformaram-se em objetos culturais que se apoderam da tecnologia computacional para armazenamento, produção, distribuição e exposição de dados em geral.

³ Do termo *mobile art* – arte que se desenvolve no deslocamento e torna-se possível através da utilização de dispositivos móveis, também conhecidos como mídias locativas.

⁴ Do termo *mobile photography* – fotografia obtida por meio de um telefone móvel.

sensação pertencente somente ao seu imaginário. Capaz de ultrapassar os diferentes campos da razão e do sensível, sua força testemunhal⁵ possibilita não apenas a criação mas, também, a documentação, a denúncia e o autoconhecimento.

São particularidades que se tornam aparências sensíveis a cada disparo efetivo do obturador do telefone móvel, e instigam o desejo de refletir (de maneira prática e teórica) as especificidades desse modo recente de reproduzir o visível. Assim, a prática somente não é suficiente e por isso aparece a necessidade de compreender a fotografia móvel como objeto imagético e objeto determinante desta pesquisa em poéticas visuais, integrada à área da arte e tecnologia. Para este trabalho emprego um iPhone 3GS⁶ como ferramenta única do fazer artístico.

Submissa à técnica pré-estabelecida do dispositivo móvel, desenvolvo uma poética que se inicia na captura⁷ fotográfica e se estende na pós-captura em função de uma imagem digital, e portanto sem pontos fixos, e apta a todo tipo de modificação. Esta poética é motivada pelo crescente potencial da comunicação móvel e é instável devido aos diversos procedimentos fugazes que foram realizados com o dispositivo para a produção de fotografias móveis. É uma poética que atenta para a inclusão cada vez mais frequente das novas mídias no cotidiano atual e que faz com os indivíduos sejam, assim, guiados por impulsos eletrônicos e diálogos mediados pelo maquínico; e que atenta também à facilidade do ato fotográfico e à supra democratização da imagem fotográfica. São comportamentos que se refletem no modo de ser e de agir humano e que transformam a cultura. Cultura que passa a se caracterizar pela mobilidade e nomadismo, as mediações, o trânsito e o fluxo de

⁵ Condição técnica de registro preciso do aparente e das aparências (KOSSOY, 2009).

⁶ Câmera fotográfica de 3 Mp, resolução de 2048 x 1536 e foco automático; não possui zoom, flash e segunda câmera como em modelos mais recentes. Tela de 3.5", resolução de 320 x 480 pixel, touchscreen, 16 milhões de cores. Conectividade wi-fi, bluetooth, USB e GPS. Processador de 600 MHz, Memória de 16GB.

⁷ Captura que obriga novas atitudes do fotógrafo que faz corpo com o aparelho.

informações, de territórios e tempos líquidos e na qual os encontros parecem ser, muitas vezes, verdadeiros desencontros devido à efemeridade com que se passa a tratar muitas das ações e relações cotidianas.

Nessa direção, o objetivo é investigar a produção fotográfica e suas metamorfoses mediante o uso de um telefone móvel. Questionando o objeto fotográfico produzido, torna-se possível verificar a efemeridade/complexidade como paradoxo do ato fotográfico mediado por esta nova mídia capaz de produzir instantes. Instantes de característica volátil e, por isso, complexos como novidade estética introduzida.

Preponderante no campo das ações processuais, uma questão: como são possíveis conotações estéticas de experiências perceptivas se inscreverem na mobilidade quando o elemento constitutivo⁸ dominante esbarra na limitação da técnica fotográfica?

Busco esta resposta na posição de sujeito armado⁹ e aparelhado¹⁰ com uma câmera sempre à mão, compondo o ato poético, que é uma experiência não dependente apenas da minha subjetividade como sujeito personalizado ou “sujeito EU¹¹”, para a transformação do real em real representado, mas também uma experiência que se conjuga com os automatismos do dispositivo técnico escolhido e, portanto, reveladora de um sujeito automatizado, despersonalizado, um “sujeito NÓS¹²”.

Na tentativa de superar a instantaneidade e a limitação do aparelho, conto com ações subjetivas próprias de sujeito definido. Ações e percepções como o olhar,

⁸ KOSSOY (2001).

⁹ SONTAG (1980).

¹⁰ COUCHOT (2003).

¹¹ Idem. p.17

¹² Idem. p.17

a sensibilidade e a intuição, que foram se ampliando pelo cômodo automatismo técnico e que, por fim, potencializaram o meu papel assujeitador¹³.

Partindo deste princípio, o processo todo de produção fotográfica, captura e pós-captura, estabelece-se na instauração de um diálogo interativo entre os diferentes sujeitos (EU e NÓS) implicados no processo. Diálogo que, segundo Couchot (2003), pode ser classificado como “condicionamento conversacional” e permite criar nesta pesquisa dois grupos diferentes de fotografias, entre inúmeros: a) 'instantâneos voláteis' ou registros miméticos do real, lançados em um ambiente virtual criado especificamente para isso; e b) 'fotografias expandidas' ou registros contaminados, advindos da combinação de outros elementos visíveis. Lembrando as precisões de Santaella (2007), ambos os grupos são constituídos de distintos objetos fotográficos integrados a um universo multiplicativo e móvel próprio da tecnologia da época atual. Logo, por meio deles é possível entrecruzar universos distintos, porém complementares: neles, subjetividade e automaticidade e arte e tecnologia se cruzam em prol de uma visibilidade sem precedentes.

Pressupondo, como em todo tipo de fotografia, marcas e impressões do criador e do dispositivo de captação, bem como do referente, os instantâneos fotográficos deste trabalho são visíveis como objetos repletos de signos diferentes que, por sua vez, têm significados que levam a pensar suas criações como um jogo inquietante de inscrição e consignação¹⁴.

Este jogo traz à tona evidências de um exercício de olhar abraçado frente à limitação da técnica fotográfica e, paradoxalmente, avantajado pela ampla capacidade multifuncional do sujeito despersonalizado em operação. Esta

¹³ MACHADO, 2001.

¹⁴ Depositar, estabelecer, indicar, reunir signos.

capacidade está atrelada a suas diferentes aplicações tecnológicas, integradas a um sistema computacional que permite à fotografia ser capturada, armazenada, manipulada, reproduzida e distribuída sem a necessidade de ser transferida a outras interfaces, suportes e mídias paralelas: aqui a realização fotográfica se concretiza integralmente no telefone móvel.

O fio condutor da prática artística se funda em conceitos relacionados ao diálogo interativo outorgado entre os diferentes sujeitos implicados na elaboração das fotografias e na mobilidade do processo, sendo este percebido de diferentes maneiras, pois o próprio dispositivo e a própria gênese da fotografia móvel permitem a abordagem do conceito em diferentes campos semânticos.

É na caminhada entre o sensível e a tecnologia que os processos e objetos artísticos envolvidos nesta pesquisa pretendem trazer uma contribuição para o pensamento nas artes visuais e abrir possibilidades a outras análises e reflexões teóricas para um sujeito que é novo e inova uma visibilidade. A prática vinculada a referenciais teóricos pertinentes aos conceitos aqui levantados, bem como a obras de outros artistas, permite endossar o que até aqui foi trabalhado.

O enfoque metodológico é de ordem qualitativa e observa os processos operatórios, assim como os objetos produzidos, considerando até mesmo os imprevistos relacionados às formas expositivas das fotografias no sentido de elucidar dados e compreender a produção artística desenvolvida.

Organizada em três capítulos, esta dissertação se fortalece com conteúdos teóricos específicos das áreas da fotografia, da arte contemporânea e da arte e tecnologia. Ao descrever os modos operatórios, do ponto de vista metodológico, esta dissertação se apresenta da seguinte maneira: no primeiro capítulo busca-se esclarecer as etapas do fazer artístico através de fotografias feitas em meio urbano,

na cidade de Santa Maria, Rio Grande do Sul. Estes instantes cotidianos são frutos de diferentes diálogos interativos, que serviram de fonte de investigação de um fazer experimental baseado na interação e na mobilidade.

Desenvolver obras em meio a estes contextos implica a caracterização dos mesmos. Desta maneira, o segundo capítulo, subdividido em três partes, fundamenta as ideias de interação e interatividade voltadas ao contexto dialógico entre os diferentes sujeitos subentendidos por EU, NÓS e espectador. A fundamentação teórica busca articular a prática fotográfica desenvolvida na pesquisa com obras e procedimentos de outros artistas.

O terceiro capítulo, também subdividido em três partes, aborda o conceito de mobilidade em diferentes focos: a fotografia como imagem numérica e móvel; o dispositivo móvel e, por conseguinte, um tipo de ato fotográfico classificado nesta pesquisa como ato expandido; e, por último, a reflexão voltada para cultura e arte móvel.

Nesta abordagem sobre dispositivo e fotografia móvel, o pensamento é sustentado por autores como: André Rouillé, Arlindo Machado, Edmond Couchot, François Soulages, Julio Plaza, Lucia Santaella, Vilém Flusser, entre outros, e enriquecido pela prática fotográfica juntamente com trabalhos de fotógrafos e artistas consagrados.

Na aventura de construir e reconstruir o real por meio de objetos fotográficos que as discussões apresentadas nesta pesquisa visam a pensar a fotografia móvel como um campo de possibilidades estéticas apartado da simples interpretação mecânica da realidade. É neste momento, em que a própria fotografia se questiona, que esta aventura, permeada pela prática fotográfica específica, busca ter sentido.

1 INSTANTÂNEOS VOLÁTEIS E FOTOGRAFIAS EXPANDIDAS: PROCESSOS DIALÓGICOS COM UM TELEFONE MÓVEL

“É necessário ser sensível, tentar adivinhar, ser intuitivo: entregar-se ao 'acaso objetivo' de que falava Breton. E a máquina fotográfica é um instrumento maravilhoso para captar esse acaso objetivo. [...] O resto não se ensina. A vivacidade, a intuição, a geometria são cultivados.”

Henri Cartier-Bresson

A poética aqui é denominada instável porque nela os modos operatórios fluem e se fundem num processo cíclico, de ir e vir de procedimentos fugazes desenvolvidos em/no trânsito onde o diálogo com o maquínico se sucede de maneira “exógena¹” (COUCHOT, 2003) e permite expandir diferentes questões móveis, como alternar ou volatizar os diferentes modos operatórios. Desta maneira, faz-se necessário elucidar as etapas do fazer artístico para melhor clareza dos procedimentos de instauração das fotografias que testemunham diversos instantes cotidianos observados e capturados ao longo desta pesquisa.

A tarefa é sem dúvida difícil, pois, sem uma observação sistemática e ações coerentes nas atitudes que todo ato fotográfico impõe, a construção deste trabalho de pesquisa dificilmente alcançaria seu objetivo. Como toda arte é fruto de sua técnica, não se poderia deixar de esclarecer que esse trabalho, da captura à transmissão-comunicação destas fotos, vincula-se à tecnologia e esta é determinante quanto ao resultado almejado. Por ser uma arte nova e indiscutivelmente inovadora, as dificuldades enfrentadas são compatíveis com a

¹ Entre homem e máquina (COUCHOT, 2003, p. 166).

novidade e isso exige um esforço suplementar para que as ações apreendidas ultrapassem o primeiro plano do agenciamento maquínico e extraiam da banalidade cotidiana instantes significativos destinados à elaboração de um fazer e pensar coerente. Para isso, esta etapa se divide em dois momentos: captura e pós-captura. Com estes dois polos da realização bem definidos é possível pretender melhor compreensão do trabalho desenvolvido segundo um ponto de vista particular.

Dentre os diversos processos dialógicos, saliento que opero com dois grupos diferentes de fotografias: instantâneos voláteis e fotografias expandidas, como sugere o título do capítulo. No primeiro grupo as fotografias obedecem ao protocolo que as classifica como mimeses do real posteriormente certificado e evidenciado pela condição de imagem no ciberespaço. No segundo grupo o diálogo com o maquínico se complexifica e as fotografias negam a neutralidade de seus códigos de representação em favor de uma realidade completamente construída.

Vale ressaltar que toda foto realizada, volátil ou expandida, resulta de um condicionamento conversacional entre subjetividade e tecnologia que, como objeto sempre em devir, é fonte de investigação de um fazer instável, em um universo multiplicativo e móvel, próprio da tecnologia da época atual.

Neste caso, somando subjetividade e automatização do gesto enunciador o ato fotográfico torna-se submisso a um conjunto de ações e experimentações que reforça a singularidade do olhar, da ação decisiva do fazer como sujeito EU e operador de um dispositivo. Esta ação é marcada pela tecnologia pré-estabelecida e automatizada através da qual se desenvolve e se expressa o sujeito NÓS.

No âmago das diferentes situações móveis aqui envolvidas, não apenas a condição de sentido físico do deslocamento consciente em diferentes extensões

urbanas, do passo a passo em busca de captações fotográficas animadas por emanções subjetivas como o olhar e a sensibilidade e a intuição (ações e percepções próprias de um sujeito definido e que, por sua vez, ampliam-se pelo cômodo automatismo técnico), mas também a instantânea capacidade móvel da fotografia, pois da emergência da imagem na tela do dispositivo à sua submissão às diferentes aplicações tecnológicas e sua disseminação virtual ela se afirma como objeto de percepção fugaz, volátil ou líquido, como define Santaella (2007).

1.1 Instantâneos voláteis: a captura como condicionamento conversacional e construção do real

O uso do telefone móvel engendra um paradoxo: complexidade científica que o constitui, por um lado, e facilidade de manuseio, por outro. Evidentemente que a complexidade deste pequeno aparato midiático se dilui com a grande facilidade operatória que ele oferece e atrai um número de usuários cada vez maior.

A complexidade velada pela simplicidade que este dispositivo supõe é aparente, pois com ele o tempo se complexifica se resumindo em instantes; o mesmo ocorre com a distância que se dirime em prol do aqui e agora. Questiono como este aparelho dotado de tecnologia – que modifica as ações humanas num processo de comunicação que agita o contexto social e, também, altera o visível em geral – poderia modificar particularmente a visibilidade das superfícies sensíveis na arte. Responder a esta questão seria prematuro neste instante da pesquisa, mas com certeza ela anima o desejo de saber e impulsiona o trabalho prático que

permitirá permear e esclarecer as questões técnicas e sensíveis que esta arte tecnológica engendra.

Para tanto, farei uso de um iPhone 3GS. É com esta ferramenta que o fazer artístico, como processo de narrativa visual próprio da mobilidade, tentará constituir uma obra tecnológica e sensível, suscetível a ganhar o campo do visível também na arte contemporânea. Sustentada pelo pensamento de Couchot (2003), passo a considerar o telefone móvel como um sistema computacional no qual cada toque de mão na tela transforma-se em uma conversão analógico-numérica e, por sua vez, em um determinado valor numérico codificado. Ao atingir diferentes partes de meu corpo, por meio da conversão de diferentes informações em realidade perceptível, as múltiplas funções incumbidas ao aparato permitem que este sujeito despersonalizado faça, então, uma “dupla” comigo.

Ciente desta apropriação ou relação híbrida (homem-aparelho), dispenso o uso de outros equipamentos. O dispositivo móvel, essencialmente por suas multifunções e possíveis conexões, corresponde perfeitamente ao protocolo: captação, transformação e transmissão de imagem. Sobretudo ele alia simplicidade de manuseio e proporções físicas reduzidas (tamanho e peso) que não comprometem as deambulações provedoras de fotos em qualquer lugar e a todo o momento, o que facilita e amplia a ação de captura.

Portanto, com o dispositivo sempre à mão, passo a desempenhar o papel de um “sujeito armado”/“aparelhado” (SONTAG, 1980; COUCHOT, 2003), fortemente dependente de uma máquina falante, livre de arranjos que a técnica fotográfica com outros instrumentos muitas vezes impõe. Consequentemente, esta liberdade contribui para maior percepção dos espaços entendidos por espaços públicos

urbanos, tal como: ruas, praças, shopping centers e outros espaços onde o encontro com estranhos é possível. Espaços onde os estranhos se encontram numa maneira adequada de estranhos, e que, segundo Bauman (2001), propiciam encontros sem passado ou seja, um desencontro, percorridos e transformados em fotos. Ao percorrer a cidade não obedeco a um roteiro pré-estabelecido, pois é na liberdade de meus deslocamentos que intervenho no real em prol da fotografia que crio, real esse que se torna visível, na maioria das vezes, no fluxo contínuo do mundo ciber.

É importante mencionar que estes deslocamentos ou passagens não partem de uma intenção primeira de fotografar, o que faz com que o ato fotográfico seja espontâneo. Ao contrário do *flâneur*, que intencionalmente vaga pelas ruas, eu me favoreço apenas da simples ocasião de estar em deslocamento para, então, confrontar o real e dele captar imagens. No ato suspenso de captura fotográfica a decisão é instantânea e determinada pelo disparo que aciona o obturador; isso somente é possível aos que, como eu, encontram-se aparelhados, armados para capturar sua presa: a fotografia.

Em primeiro lugar, como um “sujeito armado” que, na concepção de Susan Sontag (1980), ocupa uma posição de agente discriminatório², é no exercício do olhar seletivo que o ato fotográfico se transforma inevitavelmente em caça imagética, resultante da espera e da procura de um momento ideal para que o tiro transformador de realidades vistas em sonhos imagéticos se efetive por completo. No desejo de congelar um instante, o telefone móvel (como agente ou dispositivo fotográfico) transforma-se em uma metafórica arma predatória de imagens instáveis e emoções vividas. “Tão automático quanto possível, pronto para disparar”

² Caçador é aquele que lança ao mundo um olhar discriminatório (SANTAELLA, 2007, p. 397).

(SONTAG, 1990, p.14) através de um simples gesto rápido e certo como o disparo de um gatilho, o referente torna-se “um objeto simbolicamente possuído”.

Ao assumir esta posição de fotógrafa/caçadora no decorrer de minhas deambulações, nas quais o olhar é simulado pela linguagem numérica, busco na captura fotográfica uma representação subjetiva do universo ao meu redor. Nesta ação fotográfica é necessário ficar atento para que a rapidez e a facilidade tecnológicas não suplantem a intensidade de instantes vividos na criação. Esta condição é uma exigência para quem busca captar mais que superfícies onde o fotográfico se vê vazio de significações transcendentais.

Comparável a um *snapshot* (tiro rápido), constato que, na fotografia móvel, o ato fotográfico reafirma a condição da criatura mortal o qual, por sua vez, transforma o telefone móvel em um instrumento de posse. O princípio deste modo de pensar ou sentimento de ter nas mãos um instrumento paralisador é permanente e indissociável do fazer, pois leva em consideração a conduta de estar à espera de algo/alguém que, no simples ato de apertar um botão, torna-se um objeto possuído.

Foi na condição desta postura que as fotografias a seguir (Figuras 1 e 2) tornaram-se, no início desta pesquisa, a simbologia visível, o signo inteligível³ da forma de perceber a captura dos instantes circundantes e a essência dos mesmos nas fotos, bem como de refletir a captura tal como um tiro rápido.

Espelho do ato fotográfico, da caça imagética e do processo de apreensão da imagem, o objeto fotográfico sucumbe ao predadorismo como uma presa fácil numa ação brevemente calculada do sujeito EU, que captura e sintetiza o momento da caça ao acionar o sujeito NÓS por meio do obturador/gatilho.

³ Quando o traço tem a possibilidade de se desdobrar ao mesmo tempo como sujeito e objeto de seu próprio registro, pode então começar a funcionar como signo inteligível (KRAUSS, 2010, p. 38).



Figura 1 – Malabarista I, arquivo digital, 2012,
série Fantasia Circense,
Luciana Abitante Swarowsky, 2012



Figura 2 – Malabarista II, arquivo digital, 2012,
série Fantasia Circense,
Luciana Abitante Swarowsky, 2012

Na busca de experiências com a nova fotografia, trabalho movida por conceitos intuitivos e emocionais que se imbricam na imagem. A intenção é transparecer o cotidiano de maneira sensível e, assim, tentar contrariar a lógica da fotografia móvel, que, segundo Santaella (2007), afirma-se no ato indiscriminado, por meio de gestos mínimos e resultados descartáveis.

Desafiando a 'facilidade' técnica, procuro compensar a ação de fotografar com a singularidade de um olhar decisivo. As limitações que o telefone móvel comporta, sobretudo a subordinação à câmera, que impõe ao fotógrafo se comparado com uma câmera *reflex*, despertaram uma preocupação formal e estética latente desde

as minhas primeiras experiências com o procedimento analógico. Procedimento que, se exercido de maneira desatenta, acarreta prejuízos muitas vezes irremediáveis. Na impossibilidade de me desvencilhar do subjugo da técnica, busco enfrentar a condição limitadora de maneira que o simbolismo das representações visíveis resulte enriquecido de minhas ações como agente captadora.

Confrontada com a espontaneidade e o imediatismo de uma nova mídia no processo de captura fotográfica e sempre à caça de uma *presa*, retiro do mundo real personagens diversos a fim de lhes conceder uma qualidade atemporal que transita entre a representação e a realidade. Concentrada sempre neste fazer que capta e enclausura sujeitos, lugares, sombras e reflexos, uso, na maioria das vezes, a magia contrastante do preto e branco⁴, no intuito de evidenciar a subjetividade real do momento em que se define a captura da imagem, ou seja, a transformação do pensamento conceitual abstrato em foto. Momento que se define somente no corte único entre o real e a realidade.

Em meio a diferentes *subjects*⁵, procuro fazer transparecer uma plasticidade na qual a simplicidade se traduz em equilíbrio, no recorte da cena vista e, particularmente, no que diz respeito à eliminação de elementos visuais indesejados como estratégia passível de valorizar e intensificar a imagem retratada. Esta ação rápida, facilitada pela falta de ajustes de foco e velocidade, muitas vezes dificulta o recorte da captura, algo que na mediação de uma câmera convencional geralmente não ocorre.

⁴ Segundo Flusser (2011), as fotografias em preto e branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisso que reside seu fascínio.

⁵ Em inglês *subjects* refere-se a, além de cenas, pessoas, coisas, também a experiências subjetivas.

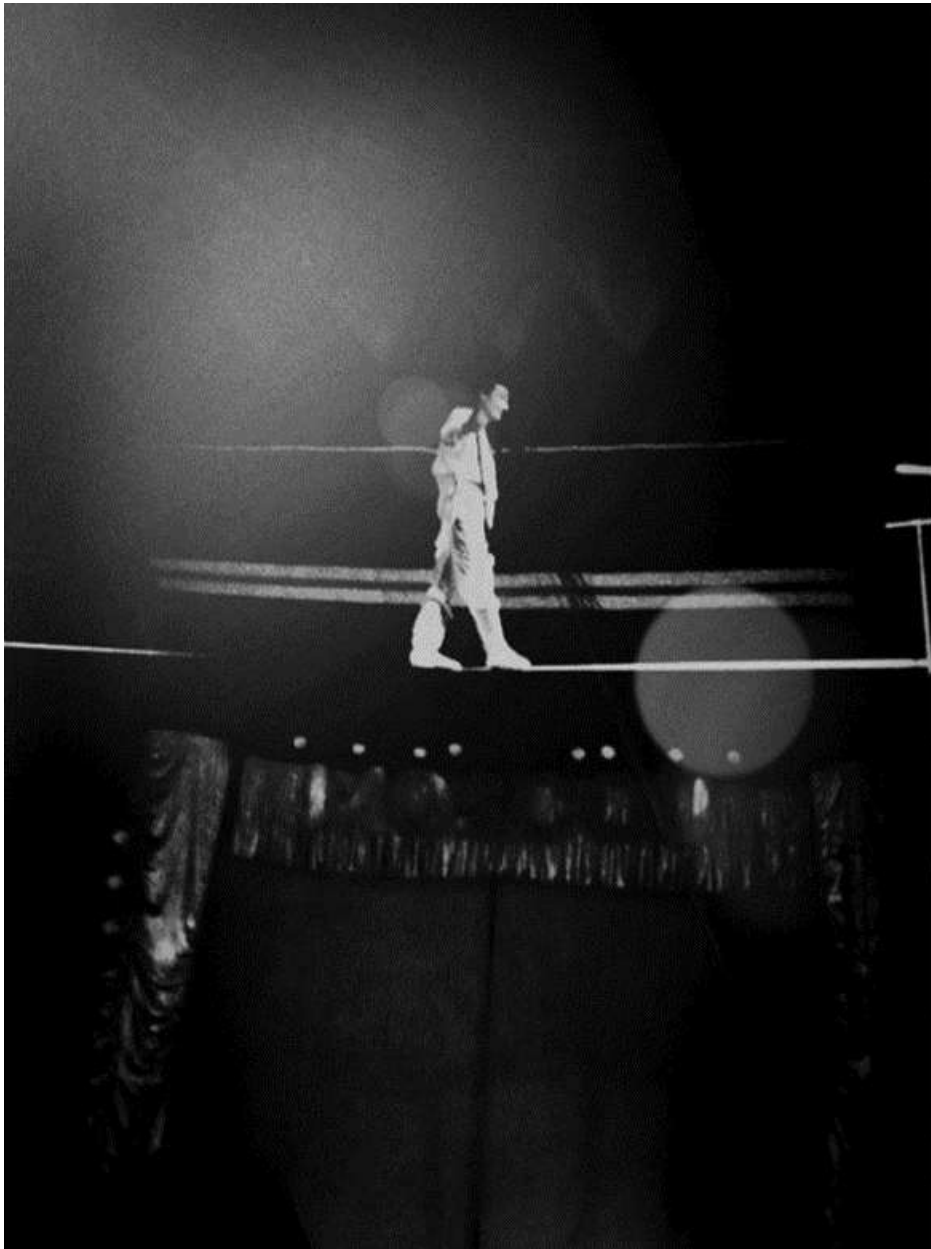


Figura 3 – O Equilibrista I, 50x60cm, Luciana Abitante Swarowsky, 2012, série Fantasia Circense.

O que prevalece deste ato de captação é o movimento, tanto do fotógrafo como do dispositivo, que permite ajustar no visor maquínico qualquer elemento indesejado na concepção da foto. É interessante apontar que, em determinadas situações, ao me movimentar para compor a fotografia provoco igualmente a

movimentação da imagem na tela do dispositivo e, conseqüentemente, meu olhar se depara com uma cena que pode ser mais ou menos fotografável.

Fazendo com o maquínico e suas normas técnicas uma dupla, mediada por seus aplicativos⁶ de captura fotográfica, a escolha por um dos *softwares* e seus previsíveis resultados não representa uma regra, mas um momento de decisão estética baseado apenas na singularidade do gosto e no sentido visual a que as imagens remetem. É postulando desta maneira que fundamento minhas realizações fotográficas e através das quais vivo um grande prazer visual.



Figura 4 - A Ritmo, impressão digital em papel fotográfico, 30cmx40cm, Luciana Abitante Swarowsky, 2012.



Figura 5 – A menina do tope vermelho, impressão digital em papel fotográfico, 30cm x 40cm, Luciana Abitante Swarowskv. 2012.

⁶ Instagram, B & W camera, My film lite, entre outros.

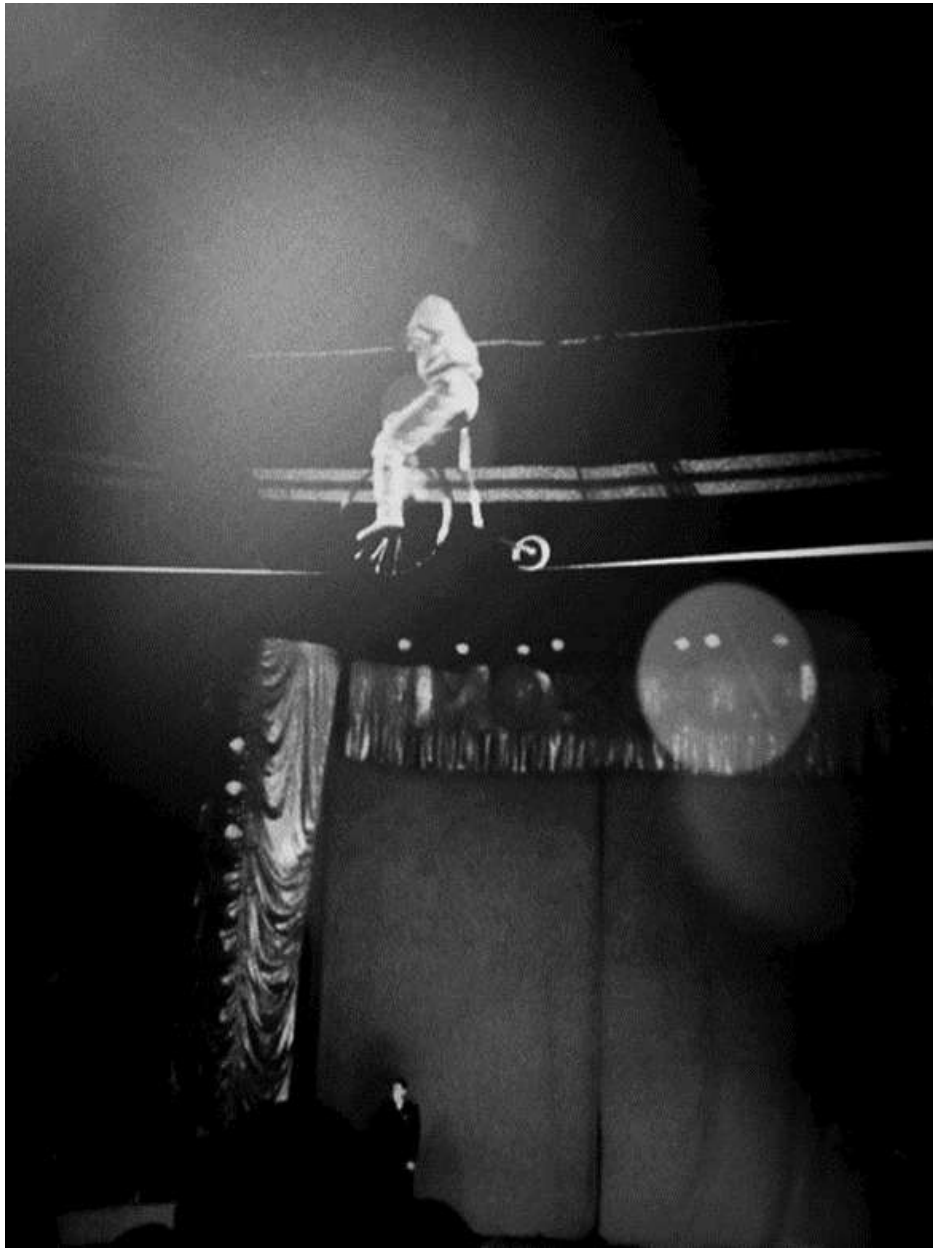


Figura 6 – O equilibrista II, impressão digital em papel fotográfico, 50x60cm, Luciana Abitante Swarowsky, 2012, série Fantasia Circense.

Assim, movido por “um impulso mental instantâneo, seguido por um período de fruição mais longo”, citando Fabris (2011, p. 48), o ato fotográfico se desenrola de

maneira intimista, na qual, muitas vezes, o estado de espírito é reforçado pela imprecisão com que o dispositivo registra a imagem. Estas imprecisões podem ser encontradas no vermelho vibrante, na desarmonia dos corpos ou em certos movimentos desgraciosos. Neste contexto, a criação encontra-se conscientemente alicerçada nos procedimentos técnicos automatizados e na experiência enunciadora em que a máquina também exerce efeitos pré-determinados sobre o olhar e estabelece uma ação visualizadora e muitas vezes seletiva do referente.

Quando isto acontece, mesmo que eu lute por um completo reconhecimento do referente, na ausência ou na distorção de elementos visuais que compõem a realidade fotográfica nada posso fazer, pois me encontro irremediavelmente frente à força do maquínico: a fotografia está construída e sem apelo. Isto ocorre no momento exato em que a racionalidade técnica se confronta de forma direta com a subjetividade: a partir daí é como se nós, sujeitos diferentes (EU e NÓS), passássemos a medir forças um com o outro, na tentativa de deixar uma marca singular, a do fotógrafo e a do maquínico.

Modificando o fotográfico pela ação de modalidades antagônicas⁷, principalmente “onde a máquina vê e enuncia” (COUCHOT, 2003b, p. 43), vejo que minha função “estruturante, de papel assujeitador⁸” (MACHADO, 2001, p. 6), potencializa-se, e essa condição torna-se a razão plena do ato de figuração e, por fim, amplia-se junto à experiência tecnestésica, como explica Couchot (2003) na referência que segue:

⁷ Sujeito EU e NÓS.

⁸ Em lugar de se apagar e perder a sua função, o sujeito torna-se a razão plena do ato da figuração: não se trata mais simplesmente de uma imagem, mas de uma imagem vista, de uma imagem que é visada, a partir de um lugar originário de visualização, por algo/alguém, que é uma espécie de sujeito-máquina (in MACHADO, 2001, p. 6).

Nessa hipótese, a noção de sujeito se alarga: ela não se limita mais a uma manifestação de um eu, mais ou menos egoísta e narcíseo, ou à expressão de uma vontade de ser ou de fazer, de uma consciência ou de uma afetividade (a subjetividade romântica, por exemplo). Ela se define na sua oposição ao sujeito NÓS e na sua maneira de compor com ele, de dividir com ele o mesmo estado de sujeito. Pois esses dois componentes do sujeito não cessam de se defrontar e de negociar, mas também de se deslocar e de trocar de figura (in COUCHOT, 2003, p. 17).

Ao compor com o maquínico, aceito conscientemente suas imposições e deixo que o dispositivo também dite suas regras sobre a captura: passo a aceitar que a energia e a força potencial das ações exercidas pelo dispositivo se tornem aparentes no fotográfico, como os ruídos e a falta de nitidez que, ao final, tornam-se partes constitutivas também. Habitualmente estes 'defeitos' são rejeitados ou mascarados na fotografia tradicional, onde o controle da técnica e da tecnologia, em sua grande maioria, advém de um único sujeito, ou seja, daquele que opera a máquina e faz prevalecer suas vontades.

Além de testemunhar o efêmero por meio da captura fotográfica, este mesmo aparato – que também abriga as imagens como um álbum eletrônico – permite a transformação destas em uma espécie de “realidade sintetizada, artificial, sem substrato material além da nuvem eletrônica de bilhões de micro impulsos que percorrem os circuitos eletrônicos” (COUCHOT, 1993, p.42) do dispositivo móvel. Como transcrição completamente pessoal, uma vez que não existe matéria, o que resulta deste diálogo é uma interpretação da realidade absolutamente subjugada à automatização técnica e expressão máxima da criação.

Construída sob princípios de lógicas formais e matemáticas, toda fotografia móvel apresenta uma propriedade facilmente manipulável e que pode seguir o ato fotográfico como se fosse extenso a ele. Ao perceber que a estética da fotografia

capturada pode ser intensificada por meio de um ajuste de contraste ou balanço de cores, aciono um aplicativo de manipulação na pretensão de elevar seu impacto visual. Esta decisão cabe, portanto, estritamente ao fotógrafo e não ao sujeito despersonalizado, que é o maquínico.



Figura 7 – *Screen shots* do arquivo de fotografias capturadas pelo dispositivo iPhone 3GS e acumuladas no seu álbum fotográfico



Figura 8 – *Screen shots* do arquivo de fotografias capturadas pelo dispositivo iPhone 3GS e acumuladas no seu álbum fotográfico

Uma vez que a intenção não é a de produzir uma simples realidade fotográfica, mas sim uma realidade inovadora do ponto de vista estético inerente às

regras pré-estabelecidas do maquínico, penso ter feito fotografias em adequação com essa intenção. E, quando a foto passa por uma manipulação, condição relevante no meu processo de produção imagética, essa operação fica submissa à qualidade de gosto, ou seja, qualidade do sujeito personalizado.

Como um objeto sensível, capaz de emocionar⁹, a exposição das fotografias, para mim, transita entre o real e o virtual. A criação de um endereço eletrônico, primeiramente no Instagram¹⁰ e, posteriormente (e oficialmente) no Tumblr¹¹, não tem como intuito explorar ainda mais as múltiplas funções da mídia móvel em questão, mas constituir uma possibilidade de ter endereço localizável que permita que estas imagens possam ser acessadas, compartilhadas e experienciadas por espectadores distantes. A introdução destas fotografias na Internet libera completamente estes instantes cotidianos, que, nômades, podem ser confrontados através de outras mídias por novos olhares e novos tempos em muitos espaços virtuais.

Assim, a mesma fotografia que entorpece e paralisa o fluxo contínuo da realidade em que estou imersa pode ser lançada para o fluxo virtual do espaço cívico num piscar de olhos, logo após sua captura. Como uma superfície móvel, líquida, ela pode fluir na rede (Figuras 11 e 12) e é capaz de submergir em inúmeras interfaces simultaneamente, despertando, assim, a instabilidade do caráter do signo fotográfico de se apresentar como um duplo (SANTAELLA, 2007).

Isto não demonstra apenas o interesse individual deste sujeito EU, que opera segundo a técnica da fotografia móvel, mas também o interesse por capturas de instantes particulares, em um jogo de interioridade-exterioridade, de clareza e

⁹ Causar um prazer ou uma aflição, segundo Jimenez (1999).

¹⁰ www.instagram.com/lubitante

¹¹ www.luswarowsky.tumblr.com

obscuridade, de encontro e desencontro, de certezas e incertezas, que, introduzidas na rede, por um simples *forward* ou *download* legitimam sua qualidade móvel e volátil se deslocando em direção ao observador, desencadeando por aí um processo de impressões diversas.



Figuras 9 – *Screen shots* do blog www.luswarowsky.tumblr.com, página de arquivo (acesso em 01/11/2012)



Figuras 10 – *Screen shots* do blog www.luswarowsky.tumblr.com, página de abertura (em 12/10/2012)

A única relação com a matéria durante o processo de criação é com o aparato

e sua gama invisível de incontáveis códigos numéricos que, por sua vez, permitem uma experiência incessante de novas possibilidades. Entre estas possibilidades, a de tornar qualquer instantâneo volátil um objeto palpável, fixo e imutável, na formal solidez de um signo impresso. Signo este que carrega um “infra saber”, uma coleção de informações parciais irreduzíveis aos atos nele apresentados e possíveis apenas pelo cruzamento entre diferentes linguagens (lógica e corporal) e diferentes mundos (numérico e orgânico).

Ao buscar uma morfologia mais estável, na forma impressa, a imagem que se encontrava “atemporal e sem topos” (COUCHOT, 1993, p. 39) faz o tempo perdurar entre momentos diferenciados: o da realização da imagem e de sua contemplação. Nesta transformação bidimensional o espaço que se encontrava simulado por uma nuvem eletrônica de pixels é contemplado fisicamente com seu análogo perfeito. Desta maneira, a fotografia móvel que se encontrava fora de qualquer existência material não apenas estabelece este vínculo com o mundo real como também uma lógica figurativa que sincroniza o espaço e o tempo.

Como forma impressa ou objeto real e palpável, o foco de minha atenção em relação à fotografia é sua resolução, especialmente quando o referente é capturado a longa distância, o que prejudica muitas vezes sua visualização quando impresso em grande formato. Por outro lado, estas impressões evidenciam amplamente uma das propriedades deste tipo de fotografia: a baixa quantidade de pixels.

Para remediar a baixa resolução procuro fazer com que os poucos pixels se integrem à atmosfera picturalista da imagem como elementos visuais significativos. Evidenciando-os como resultado de um confronto entre espontaneidade e imediatismo de uma nova mídia no processo de produção fotográfica, ao imprimir

digitalmente algumas das fotografias da série “Fantasia Circense” em papel fosco de formato 50cmx60cm, a fim de que integrassem a exposição de arte e tecnologia intitulada “Entre Sensíveis Pixels”, esta propriedade física da fotografia móvel se fez notória e se apresentou completamente de acordo com a proposta curatorial.

Da mesma maneira, valendo-se dos pixels aparentes, porém em formato reduzido (30 cmx40 cm), as fotografias intituladas “A Performance do reflexo” e “Ritmo” (Figuras 11 e 5) foram premiadas no XXXIV Concurso Fotográfico Cidade de Santa Maria/2012 e expostas na Câmara de Vereadores em agosto do mesmo ano; agora são integrantes do acervo do Museu de Artes de Santa Maria.

Beneficiada pelo visível imaterial e volátil da fotografia móvel, participei da exposição “Um instante...”, realizada durante o Fórum Nacional dos Coordenadores de Pós-Graduação em Artes Visuais, em Niterói – RJ. As fotos¹² enviadas por *e-mail* à comissão organizadora integraram a exposição coletiva durante o evento¹³, que contou com projeção eletrônica para visualização de todas as imagens. Pode-se dizer que as fotografias aqui continuaram a existir em seu modo natural, ou seja, da captura, e da transmissão à exposição elas continuaram a existir na esfera digital, diferente das fotografias impressas para outros eventos.

Em oposição à captação fotográfica tradicional, que exige do fotógrafo a apreensão de conhecimento e a preparação de sua câmera, o telefone móvel não exige muito além da rapidez do olhar e do gesto para que uma imagem se defina no momento de captura pelo detentor do aparelho. O imediatismo das funções exercidas mostra que a falta de formalidade no controle da técnica determina e

¹² Equilibrista I e Equilibrista II; A performance do reflexo; A menina do tope vermelho; A menina e o cão; Mobile; A poesia da Chuva.

¹³ Uma realização da Universidade Federal Fluminense (UFF), em 24 de setembro de 2012, nos Jardins do Solar do Jambeiro, Niterói – RJ.

assegura um tipo específico de conteúdo estético, típico da fotografia móvel. Uma vez que as capturas são frutos de uma construção de interpretações subjetivas, na qual o olhar é imbricado por inter-relações de sensibilidade e tecnologia (como em qualquer outro dispositivo fotográfico), a limitação tecnológica não constitui, no entanto, uma barreira para a criação. Ao contrário, torna-se um elemento meta-artístico.



Figuras 11 – A performance do reflexo, impressão digital em papel fotográfico, 30cmx40cm, Luciana Abitante Swarowsky, 2012.



Figuras 12 – A poesia da chuva, impressão digital em papel fotográfico, 30cmx40cm, Luciana Abitante Swarowsky, 2012.

O que vem à superfície da tela, após o disparo, é o que foi visto ou, como

afirma Machado (1993), o aprisionamento do *carom*¹⁴. Porém, como um instrumento de posse com capacidade de reter uma imagem e relacionar a criação visual com a experiência direta, o telefone móvel proporciona a apropriação pura do ato fotográfico, sua manipulação e a distribuição imediata a um observador distante convidado a ver supostamente o mesmo que já foi visto pelo fotógrafo. Adicionando às técnicas tradicionais a influência de uma nova linguagem, faz-se notável a aparência das ações exercidas por dois diferentes sujeitos que agem potencialmente na visibilidade de um mesmo objeto: a fotografia móvel.

1.2 Fotografias expandidas: a pós-captura como condicionamento conversacional e (re)construção do real

Considerando a afirmação de Couchot (2003) de que a imagem numérica, em sua ausência material, transforma qualquer “representação” do real em uma “transcrição” do mesmo, vejo a fotografia móvel como uma força transgressora de novos paradigmas de representação alicerçada em uma estrutura numérica, isto é, em uma estrutura matriz capaz de se transformar em novas imagens e visualidades de outros gêneros.

Neste contexto, motivada e favorecida pela tecnologia móvel, ainda fazendo dupla com o dispositivo e me servindo da qualidade volátil da fotografia móvel, passo

¹⁴ *Carom*, em língua Jê, é o nome que os índios canelas apaniecras do Maranhão dão às imagens e vozes de pessoas e coisas, sejam elas atuais dos vivos ou virtuais dos mortos que retornam sob a forma de fantasmas. As câmeras de fotografia, vídeo e cinema são entendidas por estes índios como aparelhos de aprisionar o *carom* e restituí-lo quando necessário (MACHADO, 1993).

a experimentar novas questões estéticas, bem como a compartilhar com o espectador o trabalho de criação, através de novos modos conversacionais ou interativos com o maquínico, e, assim, expandir e complexificar o processo de representação do real.

Na impossibilidade de a fotografia se liberar da referência com o real, ou seja, de se tornar visível como uma espécie de janela ou espelho do real, como afirma Barthes (1980), procuro evidenciar nesta pesquisa novos momentos de interação com o dispositivo de maneira que a pós-captura fotográfica se desenvolva como a essência do fazer entre os diferentes sujeitos implicados no processo. Neste fazer compartilhado, a fotografia móvel é apresentada como um território mutável. Território que pode ser preenchido com diferentes tempos e espaços, a partir da fotografia inicial, aquela que estabelece o primeiro vínculo entre os sujeitos EU e NÓS na criação de novas aparências sensíveis.

Diante de novas possibilidades, entre as muitas proporcionadas pelo aparato, mergulho a representação da realidade fotográfica em padrões labirínticos do processamento digital, próprio do dispositivo, que não admite práticas de figuração baseada em energia e matéria, mas em maneiras de se articular com o dispositivo, com a fotografia e, inclusive, com o observador.

Dividido em dois momentos, o processo da fotografia móvel instaura a reconstrução da realidade imagética. O primeiro momento mantém no processo dialógico os mesmos sujeitos implicados no processo de captura, ou seja, EU e NÓS. O segundo convida o espectador a participar e enriquecer o processo de produção imagética.

E por estas práticas subentende-se um 'fazer de novo' cujas ações buscam

‘fomar uma nova imagem’ e ‘expandir/dar outro sentido’ às fotografias que repousam silenciosas no banco de imagens do dispositivo. Suas realidades foram construídas seguindo os mesmos princípios de captura/caça imagética através do telefone móvel.

Deste ‘refazer’ fotográfico obtêm-se inúmeras realidades transformadas. Em meio a este universo de imagens procuro trazer à pesquisa conceitos e procedimentos práticos estabelecidos na criação das séries intituladas Caleidoscópico e Imagens Compostas, que me levaram a abordar outras questões teóricas e reflexivas relacionadas ao uso dessa nova mídia junto ao processo de reprodução fotográfica. Aqui o termo ‘reprodução’ é propositalmente aplicado, pois entra em acordo com o sentido multiplicativo da imagem e, também, em equivalência ao sentido renovador que ela propõe.

É interessante apontar que os momentos que seguem derivam de um processo criativo que realizei em 2011, ao criar as seguintes obras: *The talking tree's dream* e Equivalentes (Figuras 13 e 14). Foi na ação de expandir o sentido da fotografia original (ou matriz fotográfica), dando um novo sentido à mesma, que o fazer dessas duas propostas impulsionou diretamente o desejo de transfigurar outras realidades fotográficas, bem como mostrou a possibilidade de explorar a mídia móvel de maneiras distintas quando se trata de criação e recriação imagética.

Desta maneira, passo a articular com o dispositivo *em* ordem de ações interventivas que trazem como resultado a *contaminação dos* elementos fotográficos; contaminação que modifica a imagem e produz outra dimensão estética na fotografia em geral e, particularmente, na *fotografia móvel*, uma vez que o dispositivo oferece condições de ação quase que imediata.



Figura 13 – *The talking tree's dream*, impressão em papel fotográfico, 30 x 30 cm. Processo de contaminação da fotografia móvel por meio da adição de elementos em uma mesma matriz.



Figura 14 – *Equivalentes*, impressão em papel fotográfico, 30 x 30 cm. Contaminação da fotografia móvel entre duas matrizes fotográficas diferentes.

Ao relacionar o conceito de contaminação à especificidade volátil da fotografia móvel, como elemento potencial significativo propiciado por novos fazeres, sigo dois modos distintos de operar à medida que abordo os seguintes contextos: a) o mesmo dispositivo que cria a fotografia móvel apresenta também condições de recriá-la, bem como b) enviá-la a um espectador distante a fim de que este possa re-significá-la e enriquecê-la com novos conteúdos estéticos.

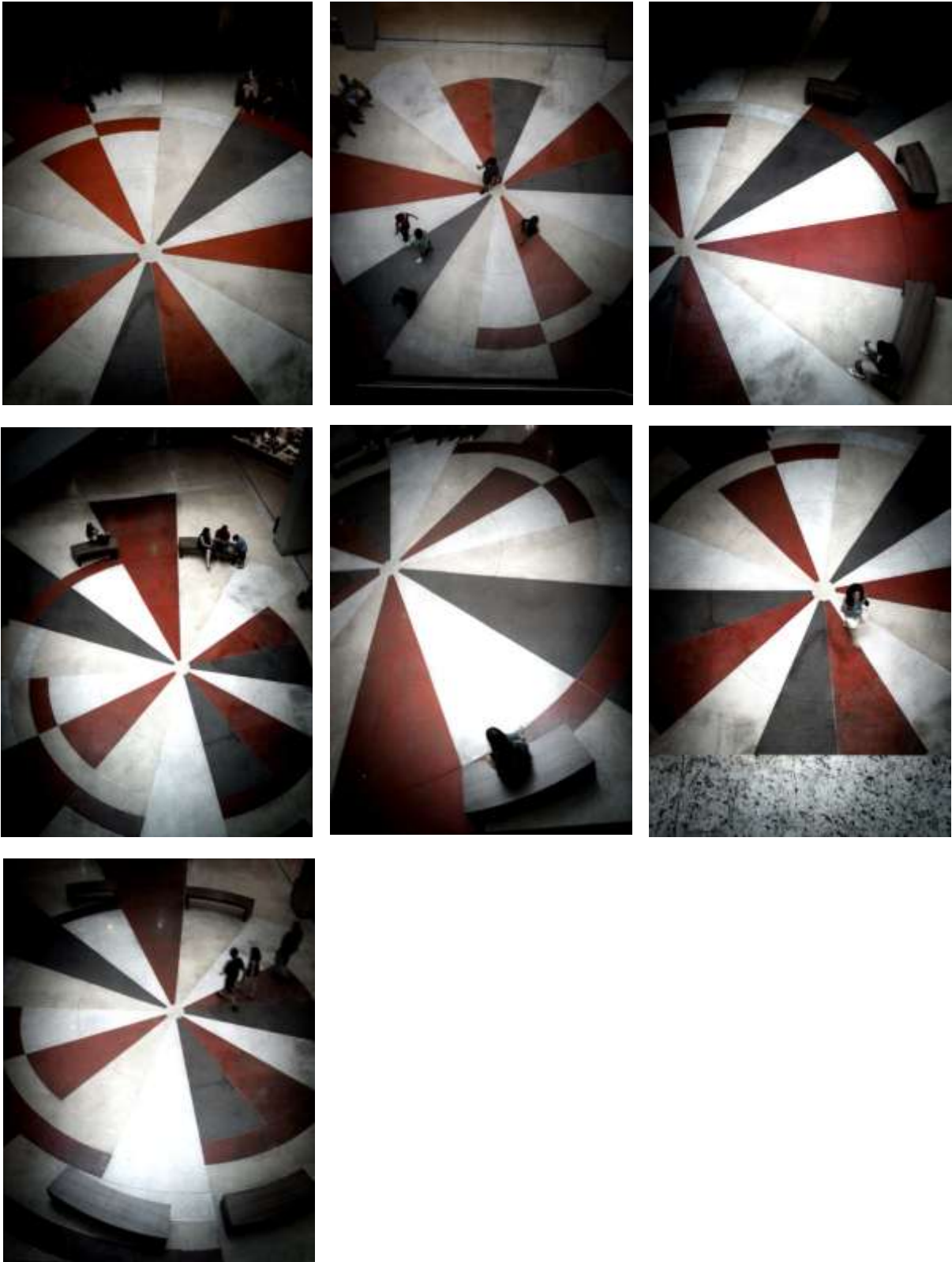
Os processos criativos a) e b), dentro do contexto da pesquisa, exploram a matriz fotográfica e se encontram alicerçados em conceitos operatórios semelhantes, tais como: contaminação, interação e mobilidade. Distintos entre eles, porém trazendo à visibilidade final um completo remanejamento de experiências, impressões e vestígios específico da fotografia móvel que reafirma a potencialidade do dispositivo em operação em meio à criação imagética.

O contexto do processo a) deu origem à série de título Caleidoscópio e dispensou, durante a execução do processo, o uso de qualquer outra mídia que não fosse o próprio dispositivo móvel. Tecnicamente o aparelho móvel é capacitado a sintetizar e desenvolver um processo de intervenções através da multiexposição de sete matrizes de fotografias móveis (Figuras 15 a 21) como um método de controle virtual sobre a imagem, bem como um controle do espaço que elas representam.

Inicialmente estas matrizes retratam cenas cotidianas capturadas em um shopping center da cidade de Santa Maria – RS. Funcionando como um “espaço público”¹⁵ (BAUMAN, 2001) onde “o consumo é um passatempo absoluto e exclusivamente individual”, os shoppings geram encontros inevitáveis, breves e passageiros.

Diante de tal conceito, primeiramente pensei em considerar as fotografias como “espaços públicos” onde as sensações poderiam ser experimentadas e vividas subjetivamente por meio de ações interativas através do próprio telefone móvel, e as justaposições matriciais, trabalhadas de maneira instantânea, poderiam se equivaler aos encontros aleatórios e fugazes no interior do *shopping*. Porém, para poder classificá-las como tal, eu deveria romper ou suspender a relação íntima e profunda estabelecida com elas, sabendo que qualquer atitude que viesse a excluir minha relação permanente com a fotografia não seria satisfatória por não corresponder ao processo de captação e interação com a realidade fotográfica do modo operatório no qual atuo neste momento.

¹⁵ Segundo Bauman (2001), a maioria dos espaços públicos segue duas grandes categorias. Cada categoria se afasta do modelo ideal do espaço *civil* em duas direções opostas, mas complementares. A primeira categoria de espaço público diz respeito a lugares de passagem, que inspiram respeito, mas não a permanência, como, por exemplo, as praças e parques públicos; a segunda categoria se destina servir aos consumidores, ou melhor, transformar o habitante em consumidor, por exemplo: concertos, exposições, shopping centers e cafés (BAUMAN, 2001, p. 112-113).



Figuras 15, 16, 17, 18, 19, 20 e 21 – Matrizes que originaram as 42 fotografias da série Caleidoscópio, Luciana Abitante Swarowsky, 2012

Assim, tomada pela constante inquietude de operar o maquínico e compor com ele experimentando suas possibilidades e limitações, procuro nas justaposições matriciais uma maneira de re-significar a fotografia e trazer à tona novos sentidos perceptivos. Ora, para 're'-significar o que já significa não basta um mero agenciamento técnico de interfaces justapostas, pois sabemos que o processo exige uma verdadeira imersão na criação de novas aparências sensíveis. A palavra 'sensível' aqui se distingue e se distancia do mero jogo de interfaces de uma proposta e a visão busca ir além da facilidade de ver a banalidade do real cotidiano.

Fruto de uma tecnologia recente, o processo de justaposição é mediado por um aplicativo eletrônico específico para a intervenção imagética no próprio dispositivo móvel, e, em sua função específica de criar múltiplas exposições, esse processo sem dúvidas introduz uma visibilidade mais complexa. Funcionando como um *software* de manipulação de imagens muito simples e limitado, este aplicativo permite a contaminação fotográfica de diferentes matrizes na intenção de liquefazer suas realidades existentes, de maneira que outras aparências visíveis construídas se hibridizem e transformem o que o ato fotográfico determinou durante o disparo capturador das fotos.

Portanto, este processo começa no momento da captura fotográfica, ainda que a captura não seja com fins de ressignificação, pois as imagens são escolhidas *a posteriori*. Logo, concluo que todas as ações exercidas após a caça imagética dizem respeito a um recomeço, e esse processo de recomeçar, por sua vez, tem marco inicial na escolha da matriz fotográfica e se desenvolve nas ações limitadas do aplicativo eletrônico, no qual, por meio de comandos automáticos, redireciono o fotográfico da imagem inicial.

Diante das poucas opções para interagir com a imagem em processo, configuro a primeira matriz fotográfica e então adiciono uma nova imagem, que pode ser a mesma matriz em processo contínuo (Figuras 22 e 23) ou uma diferente. A partir do momento em que a segunda imagem emerge, o que aparece na tela do dispositivo faz parte de uma nova realidade fotográfica que é salva no álbum de fotografias do dispositivo e posteriormente retransformada. A partir daí, com a ação de um aplicativo secundário, seu colorido dá lugar a um preto e branco como em um jogo de construção de imagens, como em um ato mágico de fazer aparecer e alterar figuras com as pontas dos dedos. A cada interação com o maquínico, uma interação com a fotografia e, conseqüentemente, uma afirmação do dinamismo imagético se faz notável.



Figuras 22, 23 e 24 – Algumas sucessões de *screen shots* do processo de re-significação de duas matrizes fotográficas iguais.

A cada efeito transformador, um favorecimento explícito de novas formas perceptivas e visuais pode ser experimentado de maneira semelhante à que se opera no manipular de um caleidoscópio. A cada novo incorporar de imagens, realizações combinadas de experiências atreladas à subjetividade individual e ao maquínico se cruzam e se justapõem em vista de um novo olhar fotográfico.

Como no ir e vir impessoal do espaço retratado, as fotografias se deslocam no fluxo de um aplicativo a outro. A cada nova transformação de matrizes neste cortejo de experiências com o maquínico/caleidoscópio e seu caráter metamorfoseador do que nos dá a ver, um encontro de sensíveis voláteis faz emergir um novo olhar nas quarenta e duas fotografias que compõem a série aqui apresentada.

Uma vez que posso utilizar cada uma das sete matrizes de quatro maneiras distintas e combiná-las entre si, a estruturação estética parece ser uma verdadeira conjugação de linguagem visual que segue ordens matematicamente combinadas¹⁶. Independente da quantidade de vezes que a matriz atravessa a lógica fotográfica à lógica numérica, em meio a diferentes linguagens de programação, a ação de justapor as fotografias confirma o caráter de modificação estética aparentemente inacabável e indicador de muitos possíveis em matéria de visibilidade fotográfica. Neste contexto, a sensação que se tem é a de estar interagindo com o dispositivo à maneira de um verdadeiro caleidoscópio no qual as ações relativas ao visível não parecem ser realmente definitivas.

Na busca de uma nova transcrição ou tradução¹⁷ do real, estas uniões/cruzamentos/diluições fotográficas ocasionam a validação de outras e novas funções automatizadas do aparato e, por consequência, a intensificação do processo

¹⁶ (C1:C29) = 268.435.483 possibilidades fotográficas. Cálculo completo nos anexos, página 125.

¹⁷ Representação numérica (COUCHOT, 2003).

dialógico ou interativo entre os diferentes sujeitos (EU e NÓS), bem como dos mesmos 'com' a fotografia e 'entre' as fotografias.



Figura 25 – Sem título, 50x60cm, série Caleidoscópio, Luciana Abitante Swarowsky, 2012.



Figura 25 – Sem título, 50x60cm, série Caleidoscópio, Luciana Abitante Swarowsky, 2012.

Através desta poética experimental, as fotografias se rendem aos diversos controles de manipulação do sujeito NÓS determinados pelos mecanismos e singularidades deste sujeito EU. É como se, por meio deste novo momento, o controle sobre a imagem – aquele perdido na falta de formalidade na técnica de captura – pudesse ser resgatado. Desta maneira, ao transformar o real das imagens em uma nova realidade fotográfica é possível apontar a sensibilidade de outro universo significativo. Universo este cuja aparência híbrida, marcada pela

subjetividade de diferentes momentos, conjuga com outros mundos já vistos.

Uma vez que as fotografias são construídas de maneira virtual, um questionamento relacionado ao seu modo de apresentação se fez presente durante cada parte do processo. Na primeira exposição¹⁸ de Caleidoscópio ao público, optei por ampliações de papel fotográfico fosco, impresso digitalmente no formato de 50x60 cm e emolduradas no formato 70x80 cm. Posteriormente foram expostas sob o mesmo formato e premiadas na categoria de Artes Visuais da 10ª Bienal de Arte Joven, em Santa Fé (Argentina, 2012), com um resultado final satisfatório quanto a sua forma física de representação. Porém, percebi que a obra inspirava a exploração de outros suportes.

Em um mundo onde volume e peso acarretam riscos, danos e, algumas vezes, muito transtorno e custo, decidi transformar a série em um arquivo digital composto por todas as imagens e assim facilitar seu transporte e sua exposição. Transformada em arquivo de vídeo, a série foi apresentada como intervenção urbana (Figuras 27 e 28) em uma das paredes do ArtEstação no III Festival Fotográfico de Inverno ArtEstação/Rio Grande Photofluxo, em Cassino – RS, 2012.

Fácil de ser transportada, pois isenta qualquer volume material, Caleidoscópio pode ser enviada por e-mail ou qualquer outra mídia digital como CDs e *pen drives* a fim de ser visualizada em qualquer mídia digital. Porém, como arquivo virtual sua exposição se dá de maneira contínua e automática por meio de um projetor de imagens ligado a um computador. O fato de ter se optado até o momento por não expor Caleidoscópio em suportes eletrônicos de visualização com tela, tais como televisão e/ou computadores, oferece a vantagem de poder se experienciar a série

¹⁸ Exposta na Sala de exposições Java Bonamigo/DHE/ DAV/UNIJUÍ (Ijuí – RS), de 25/05 a 14/06 de 2012, junto à exposição coletiva *Entre Sensíveis Pixels*, sob curadoria de Salete Protti e Débora Gasparetto.

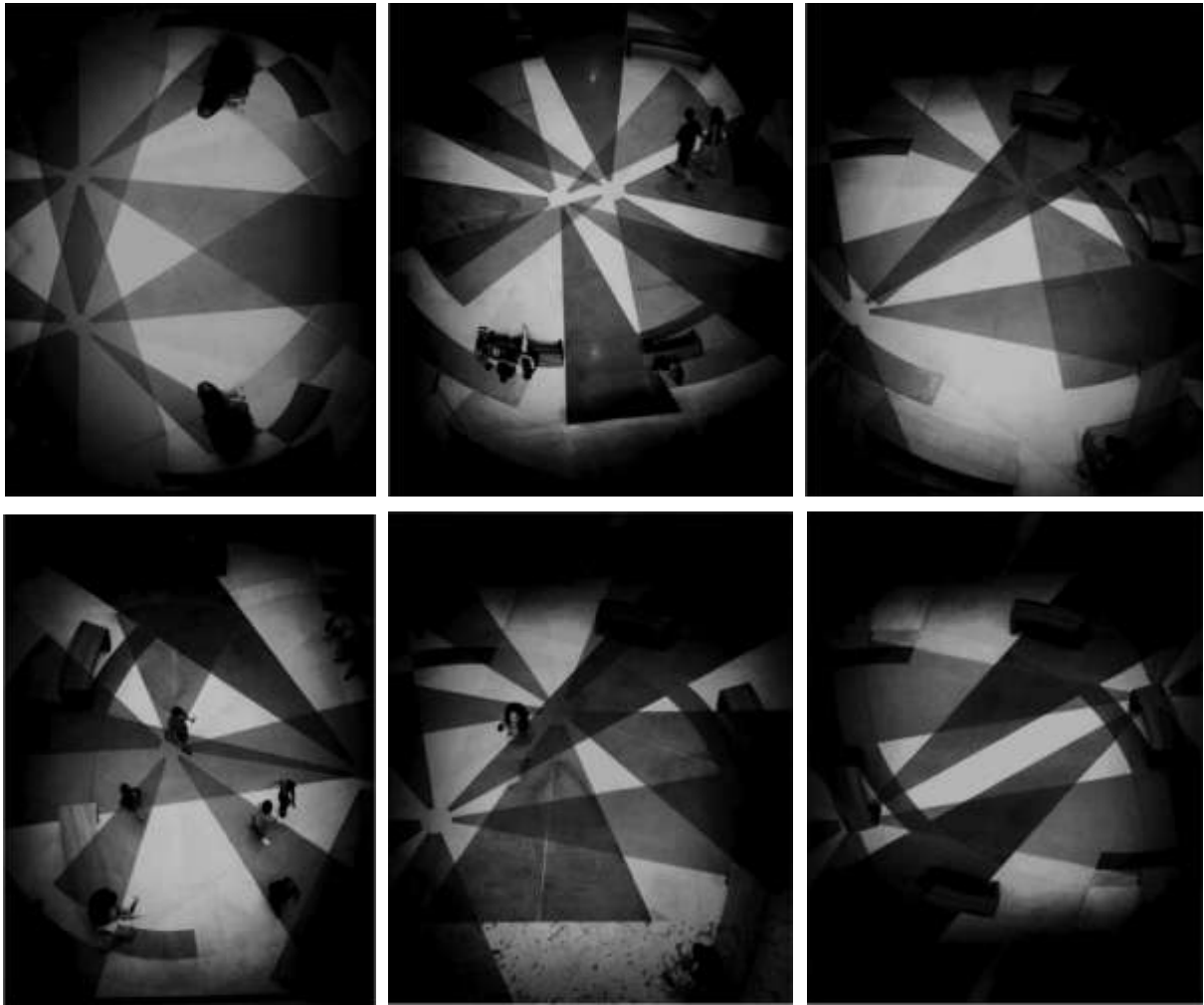
livre de adornos, mas isto não significa que esta possibilidade esteja anulada¹⁹.



Figura 27 e 28 – Registros da Intervenção urbana ocorrida no III Festival Fotográfico de Inverno ArtEstação, Rio Grande Photofluxo, Cassino – RS. Foto: Dany Quiroga e Célia Maria Pereira

Pela perda ou permanência de suas identidades originais, este jogo, que permite simular novas aparências, subverte tempos e espaços na virtude e abstração de novos 'liquefeitos'. Imersa no exercício de percepção estética, no qual o olhar contemplativo assume nova práxis e o dispositivo, nova função, Caleidoscópio ascende como uma verdadeira conjugação do ato fotográfico em meio a uma capacidade enorme de possibilidades.

¹⁹ Ver anexos, página 130.



Figuras 29 a 34 – Fotografias da série Caleidoscópio, Luciana Swarowsky, 2012

Etimologicamente a palavra “caleidoscópio” vem do grego *kállos*, *eidos* e *scópeo*²⁰. A escolha do título procura remeter, antes de a qualquer ideia de beleza/*kállos*, à maneira como as fotografias foram originadas e às sensações que podem vir a despertar naquele que as observa. Tal como imagens de um verdadeiro caleidoscópio, a construção da série se desenvolve mediante interações com o

²⁰ O nome “caleidoscópio” deriva das palavras gregas *καλός* (*kalos*), “belo, bonito”, *εἶδος* (*eidos*), “imagem, figura”, e *σκοπέω* (*scopeo*), “olhar (para), observar”.

dispositivo móvel, com a fotografia e o abandono da fotograficidade original de suas matrizes em favor da hibridez e da visibilidade mutante das fotografias retrabalhadas. O que para alguns não passa de um amontoado de riscos e formas, para mim é um alumbramento em fotografia móvel, fruto de uma aparência fotográfica inacabável²¹ e transfigurada pelo imaginário que faz da imagem uma miragem.

Buscando repensar os códigos de representação estética em favor de uma realidade construída dentro de uma combinação de possíveis praticamente inacabáveis, ousou propor, no encaminhamento desta pesquisa, a série fotográfica com o título de *Imagens Compostas*. Esta série dá continuidade ao trabalho compartilhado e ao pensamento das possibilidades que a fotografia permite.

No diálogo constante com o dispositivo, como maneira de explorar diferentes possibilidades e, principalmente, a especificidade volátil da fotografia móvel, busco estender (no simples prazer de um *forward*) o movimento de construção poética a ações de um espectador distante. Ao enviar a matriz fotográfica para outro sujeito, o desafio de criação se prolonga nas entrelinhas de um *e-mail* e se subverte na comunicação com *outro*, bem como na sua sensibilidade de intervir na imagem.

A magia da fotografia é que, com ela, tudo se transforma, e esse valor intrínseco permitiu fazer de uma caixinha de música a fotografia de dançarinos que se movimentam ao som de uma valsa. E esta foto, como matriz fotográfica, permite ao outro dar continuidade aos movimentos de transformações diversas. Transformados pela ação de terceiros, que ora hibrida outras imagens à foto base, ora os subtrai, estes dançarinos entram numa coreografia onde tudo é possível em

²¹ SOULAGES, 2010.

termos estéticos, o que os faz diferentemente visíveis.



Figura 35 – Matriz fotográfica que deu origem a série Imagens Compostas, Luciana Abitante Swarowsky, 2011



Figura 36 – Intervenção de Gabriel Monteiro, série Imagens Compostas, 2012

Em novas composições, os dançarinos experienciam novos cenários e se revestem de novos figurinos. O objetivo foi fazer com que estes dançarinos, lançados através de uma carta eletrônica²² a 75 pessoas, pudessem se mover no ritmo e no fluxo virtual em que se encontram as imagens digitais, sempre transformáveis.

Reafirmando a lógica multifuncional do dispositivo utilizado, um novo

²² Ver anexos, página 126.

‘recomeçar’ se efetiva e apoia-se na especificidade móvel da fotografia, bem como na contaminação e repetição de uma mesma matriz fotográfica. Na busca de expandir o olhar sobre a fotografia, bem como o domínio sobre ela, o terceiro sujeito é introduzido no processo de criação como uma ferramenta-chave que vem, por sua vez, agregar outros elementos à obra.

Aliado às especificidades da fotografia móvel e à pretensão de ultrapassar o *manipulandum* da técnica, o objeto fotográfico é abordado como um objeto sensível que, longe de seu criador, pode ser re-construído e re-produzido. A cada nova imagem gerada pelo novo sujeito, uma recriação da imagem enviada na qual novas inscrições subjetivas se fundem às originais e fazem renascer um novo/outro sentido visual.

Ao fazer a fotografia móvel migrar de diferentes superfícies e comandos eletrônicos para o outro, o meu controle imediato sobre ela se liquefaz em favorecimento de domínio e percepção daquele que por algum tempo a possui. Na medida em que esta fotografia se renova, as percepções sobre ela, vindas dos dois sujeitos, autor e espectador, transformam-se através de uma nova estética. Em consequência, em minha perspectiva o domínio de agente criador se volatiliza em benefício de um ‘devir’; o que ascende é uma mudança de percepção, de produção e de circulação de sentidos referente ao fato e ao objeto em questão.

Sob o domínio de um novo criador²³, abro uma nova possibilidade visível à fotografia móvel que adquire uma estética diferenciada e, de certo modo, se expande e problematiza a identidade da obra e a minha própria identidade. Ao trazer o outro para o campo processual do trabalho, como um agregador que transcende o

²³ Segundo Couchot (2003) o interventor transforma-se em um novo criador.

papel de criador, faço com que o campo visível e sensível da experiência estética realizada seja significativamente ampliado.



Figura 37 – Intervenção de Amir Admoni, série Imagens Compostas, 2012



Figura 38 – Intervenção de Fred Rubim, série Imagens Compostas, 2012

Porém, em função do ponto de vista de minhas operações práticas, tais afirmações tornam-se válidas apenas a partir do momento em que a imagem re-significada é retornada, confrontando-me com sua aparência metamorfoseada pelo sujeito interventor. Nesta confrontação não há nenhum propósito de reafirmar qualquer tipo de controle sobre a imagem, pois este é circunstancial e inevitável diante daquele que com ela se defronta e a modifica. Contudo, quando a fotografia não é retornada, o processo de interação com o terceiro sujeito permanece aberto já

que a imagem continua na sua qualidade de índice do visível, percorrendo diferentes caminhos na latência de uma possível transformação.

Contrariamente, ao receber a imagem com novas traduções, esta transforma os diferentes sujeitos em sujeitos iguais²⁴. Sujeitos que “leem a hora no mesmo relógio” (COUCHOT, 2003) e que passam a vivenciar a obra sob a mesma dialética de terem se transformado em “filhos” (SOULAGES, 2010) dela própria.

Uma vez fechado este ciclo processual, de imagem lançada > re-significada > retornada, a lógica funcional do processo passa a ser uma interação trocada entre os diferentes sujeitos, bem como a experiência eventual de causar (ou não) no outro, por meio de um objeto móvel²⁵, o que Soulages (2010) chama “inspírito criador²⁶”.

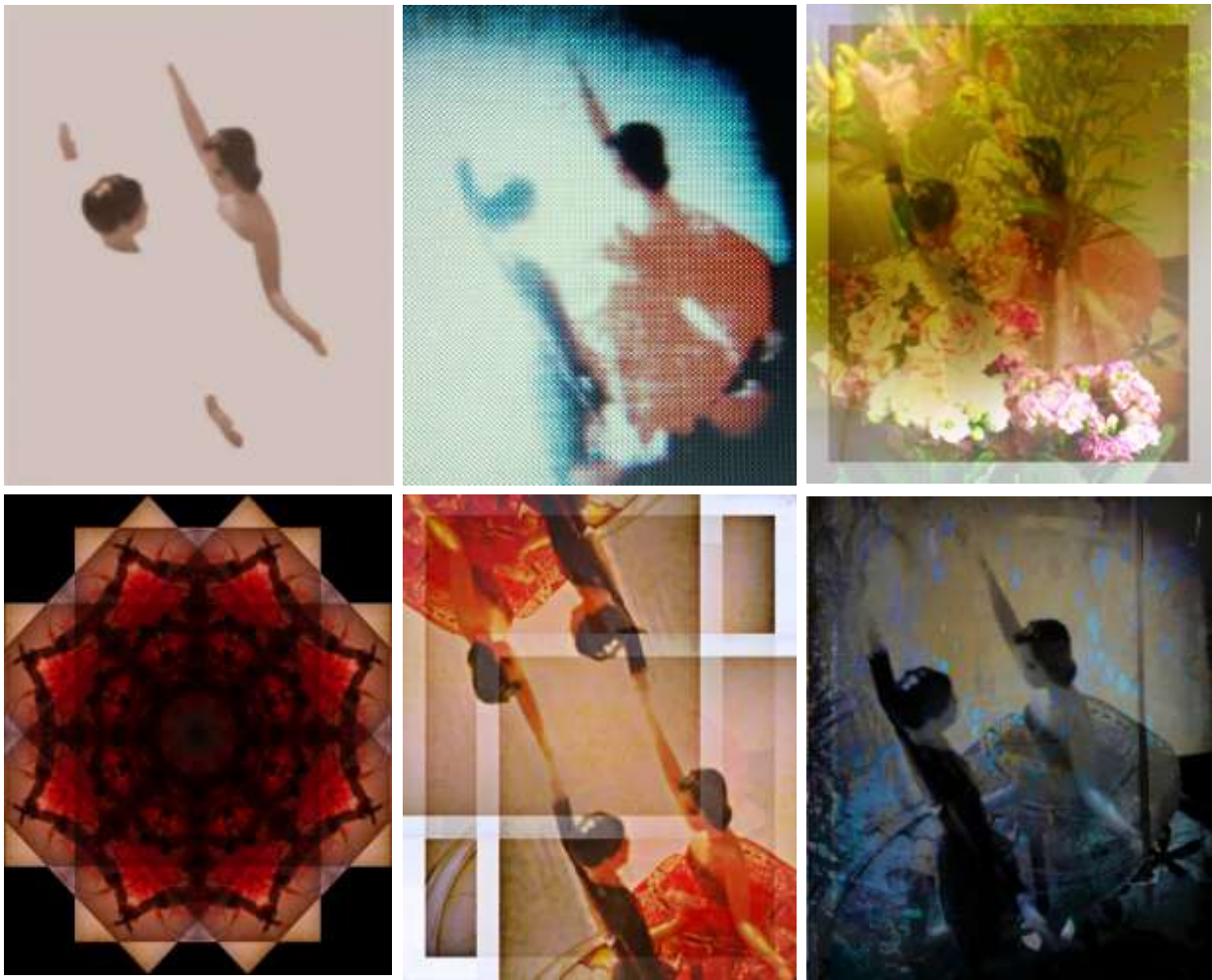
Possibilitando novos visíveis e revestindo a fotografia de novas subjetividades, quando sensibilizado por tal “inspírito” o observador faz com que o processo se desenvolva no ritmo de um tipo específico de gramática ou linguagem visual que se diferencia da tradicional.

Neste processo, através do ir e vir de *e-mails* a fotografia se transforma em elo de comunicação entre os sujeitos, bem como em um território mutável. Desta maneira, a importância poética desenvolvida e vivenciada neste trabalho não consiste no modo como o interventor procede as suas ações (uma vez que a metodologia processual o deixa livre para conduzir suas ações sobre a imagem), mas na dinâmica interativa alavancada por um *forward* que, por sua vez, testa o meu papel de sujeito criador.

²⁴ Perante a obra, criador e interventor transformam-se em seres iguais (COUCHOT, 2003).

²⁵ Subentende-se aqui dispositivo e fotografia móvel.

²⁶ Segundo Soulages (2010), “criador” é aquele cuja criação provoca nos outros um impulso criador.



Figuras 39 a 44 – Fotografias da série Imagens Compostas, 2012, intervenções de: Eliana Abitante, Carlos Lisboa, Sandra Bordin, Bruno Algarve, Alex Ventpap e Juliana Shiraiwa

Com sua matriz disponível em formato digital ou impresso, Imagens Compostas é uma obra aberta que reúne, até o presente, 25 imagens re-significadas por interventores distintos que, de alguma forma, sentiram-se sensibilizados pelo “inspirito” criador e que, por fim, certificam a minha intenção de dividir e experienciar com os interventores convidados a continuidade dessa proposta que nos enriquece mutuamente e nos surpreende, pela aparência estética que cada imagem adquire após as intervenções a que são submetidas.

Neste projeto móvel, o terceiro sujeito, denominado por Couchot (2003) de “co-autor”, é reconhecido na poética através da autoria compartilhada. O que Plaza (2003) define como “desalinhamento das fronteiras autorais” é vivenciado como um remanejamento de experiências e impressões junto à imagem produzida que, por sua vez, eleva o papel dos diferentes sujeitos a um mesmo grau de agente participativo e significativo junto à obra como um todo.

Apresentando a força de diferentes criações, como testemunho do real e do que ele veio a se tornar, as fotografias retornam como arquivo JPG, nomeado de acordo com o seu interventor (por exemplo, luswarwosky.jpg) da mesma maneira como foram enviadas, ou seja, via *e-mail*. Facilitando de diversas maneiras, o arquivamento digital beneficia a relação que se tem com as imagens, com sua documentação e com as diferentes experimentações quanto a suas formas de exposição.

Atenta a sua apresentação, proponho mostrar a série Imagens Compostas ao público de maneira dinâmica, interativa e virtual. Porém, devido à limitação dos recursos técnicos oferecidos, a solução encontrada foi apresentá-la (Figuras 45 e 46) no formato impresso. Este formato, sem dúvida, desqualifica a especificidade móvel da fotografia feita para evoluir no fluxo das imagens na Internet. Impressas digitalmente em papel fotográfico de 50x60cm, foram emolduradas no formato de 70x80cm. Em cada uma destas impressões a matriz fotográfica que esteve na origem do processo foi acomodada com três outras intervenções. Esta opção permite uma leitura linear da ação que transformou a foto de origem e base comuns em fotografias diferenciadas entre elas.



Figuras 45 e 46 – Exposição “ARTE: participação e interação”, 30/8 a 14/9 de 2012, na Sala Iberê Camargo, Museu de Arte de Santa Maria – MASM

Neste formato criado para a exposição ARTE: participação e interação²⁷ foram impressas doze das 25 intervenções feitas. Embora se saiba que este formato é limitativo para este tipo de imagem, a parede de museu foi onde a série Imagens Compostas foi apresentada ao público. Mesmo estando fora de seu habitat natural, a rede, o público pareceu satisfeito com o trabalho realizado. A escolha das imagens de cada quadro não se deu de maneira aleatória, mas através de uma combinação entre semelhança estética e técnicas utilizadas pelos interventores. Evidentemente que outros recursos técnicos e tecnológicos permitiriam evitar este alinhamento da forma em que foi exposto, semelhante ao da fotografia analógica e que se realiza segundo as formas expositivas tradicionais. Na falta de recursos e de equipamentos técnicos, esta primeira exposição ficou distante da idealizada, na qual se pretendia levar os espectadores à experimentação, à intervenção e à criação de outras aparências. Numa continuidade efetiva da proposta, uma nova forma de expor a

²⁷ Exposição integrada ao 7º Simpósio de Arte Contemporânea: participação e interação, curadoria de Nara Cristina Santos, Débora Aita Gasparetto, Manoela Vares e Paula Luersen.

série completa está sendo desenvolvida e inclui o uso de QR-CODE para que o observador possa interagir e experienciar esteticamente a transformação da fotografia apresentada.

Alicerçadas em diferentes modos conversacionais, ativos entre sujeito EU/sujeito NÓS e/ou sujeito EU/obra/terceiro sujeito, tanto Caleidoscópio quanto Imagens Compostas são, acima de tudo, vestígios documentais de uma tecnologia que converge para diferentes meios e que proporciona um ciclo de experiência tecnestésica organizada *a posteriori*.

A experiência de fazer fotografias com técnicas que se estendem após a captura fotográfica permite a criação de uma poética na qual a interação com a imagem amplia o campo do sensível não apenas de seu criador, mas também daquele que faz parte do jogo de operação e de observação. Distante do real, o espaço da imagem-foto se reveste de uma poesia muitas vezes imperceptível no movimento contínuo da vida. Diante desta nova realidade é possível conjugar emoção e sensibilidade, condições eminentemente necessárias a qualquer ato de criação e não menos intensas nesta arte tecnológica.

Como uma combinação de possíveis incalculáveis, estas conjugações imagéticas se constituem no entrecruzamento da especificidade numérica da fotografia móvel na qual cada alteração de ponto faz de suas imagens um evento singular, enriquecido de momentos determinados por linguagens híbridas e heterogêneas, absolutamente transformadoras. Entre interação e contaminação por elementos estratégicos que dissimulam a verossimilhança fotográfica, viabiliza a certificação de uma visão articulada com possibilidades distintas das que a fotografia móvel pode atingir quando submetida à transformação.

Ao transformar a estética da matriz em um conjunto de traços marcantes provenientes de diferentes informações e momentos subjetivos, intensifico um conceito visual que rompe por completo com a prática convencional da fotografia móvel. Engendrada em novos presentes, sem fim nem começo, este tipo de fotografia simplesmente é o resultado “daquilo que jamais foi²⁸” e pode ser vista, sentida e interpretada de diferentes maneiras. Seu conteúdo imagético, assim metamorfoseado, atinge o olhar com força quando nele tudo é possível e permitido. Ele nada recusa e propõe uma visão nova, uma estética de outro gênero.

Oriundas de diferentes processamentos computacionais e fazeres técnicos que desafiam o “inspírito” criador, Caleidoscópio e Imagens Compostas permitem que o pensamento tome outras vias em uma quantidade finita de pixels, porém, deixando evidente a infinita capacidade da fotografia móvel de se tornar uma nova imagem, diferenciada da fotografia que lhe deu origem. Esta foto matriz conserva sua qualidade de fotográfico intacto, enquanto que as fotografias retrabalhadas são contaminadas por elementos modificadores de suas superfícies visíveis, de suas estéticas.

²⁸ Referência ao certificado de presença da fotografia e daquilo que foi (BARTHES, 1984, p. 127).

2 O SUJEITO E O APARELHO: DIÁLOGOS E TRADUÇÕES EM FLUXO

“A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”.

Walter Benjamin

A interação encontra-se na base do processo dialógico desenvolvido nesta pesquisa. Por este termo subentende-se a influência recíproca dos dois sujeitos implicados no diálogo e na relação estabelecida durante o processo de captura e do fazer imagético. Desta maneira, uma investigação esclarecedora a respeito deste conceito parece pertinente, pois é no cerne do ‘processo dialógico’ ou ‘interativo’ entre os diferentes sujeitos (EU e NÓS) que percebo a fotografia móvel emergir e adquirir seu sentido fotográfico.

Sentido este relacionado à fotograficidade como estética de possíveis, de metamorfoses e de recepções inacabáveis, segundo Soulages (2010). Como foi visto no capítulo anterior, deste diálogo interativo que une dois mundos distintos, o subjetivo e o maquínico, obtêm-se ‘instantâneos voláteis’ ou traduções de um processo de captura em realidades imagéticas construídas. E, na subversão deste processo, pela ação que desafia a superfície fotográfica, surgem ‘fotografias expandidas’ ou capturas transformadas em um novo processo de reconstruções do real.

Desta maneira, reconheço a importância de refletir sobre o diálogo implicado entre os diferentes sujeitos no processo de produção fotográfica e algumas

particularidades que possibilitam este processo de interação. Para isso, reflexões de Vilém Flusser são referências para se pensar o telefone móvel como um aparato interativo capaz de transformar a beleza do pensamento conceitual abstrato em fotografias.

Parece evidente que uma fundamentação teórica a este nível de fotografia digital faça apelo a autores como Edmond Couchot, Julio Plaza, Lucia Santaella, Arlindo Machado entre outros, assim como a alguns artistas cujas práticas fortalecem de maneira significativa os conceitos inerentes ao processo dialógico ou interativo entre os sujeitos imersos na prática da fotografia móvel.

2.1 A interatividade arbórea e a possibilidade de um diálogo interativo

Como um novo capítulo que se abriu à cultura humana, ou à sociedade informacional, o telefone surgiu – anterior ao advento das redes de telecomunicação – como o único meio de comunicação interativo. Capaz de centralizar apenas um sentido²⁸, este aparelho sofreu significativos avanços com o desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação.

Transformado pela tecnologia móvel e inteligente²⁹, bem como pela hibridização de tecnologias e linguagens, o telefone hoje é um multimeio³⁰ que emprega diversos

²⁸ A voz (SANTAELLA, 2011).

²⁹ Com referência em Santaella (2007, p.194-201), tecnologias da inteligência são aquelas que altera completamente as formas condicionais de armazenamento, manipulação e diálogo com as informações.

³⁰ Com referência ao termo *multimídia*, segundo Lévy (1999).

suportes ou veículos de comunicação, capaz de permitir (por meio de interfaces) que diferentes tipos de interações³¹ sejam estabelecidas e até mesmo remodeladas.

Aliado à individualização dos usos computacionais imersos geralmente em contextos de configurações informacionais, o telefone móvel subverte (por meio de modalidades interativas) esquemas tradicionais da comunicação, pois à semelhança do computador necessita de um agente ativo entre o *sujeito* e o *dispositivo* para que o diálogo interativo se estabeleça. Segundo Plaza (2000), deste modo as categorias clássicas de emissor, receptor, mensagem e canal de comunicação entram em movimento e se trançam, aprofundando mudanças relativas no esquema tradicional do diálogo vivo, desenvolvido face a face.

Através de um sistema inteligente capaz de favorecer uma relação recíproca com o sujeito sensível, produzindo e transmitindo dados, o telefone móvel gera em seu entorno diferentes práticas sociais, culturais, econômicas e jurídicas, bem como interações cotidianas que alteram de modo significativo os ambientes em que se vive e o sujeito propriamente dito.

Com referência à física, e por sua vez à ação recíproca que ocorre entre dois ou mais corpos, a noção que se tem em relação à definição da palavra interação é incorporado por áreas como Psicologia e Sociologia como um modo de qualificar a relação direta entre os indivíduos. Logo, segundo Santaella (2011), passa a originar a ideia que denomina o conceito de interatividade. Conceito este atualmente muito vasto

³¹ Segundo Santaella (2011), os tipos de interação que ocorrem na comunicação mediada por um sistema computacional, especialmente no ciberespaço, são muitos e apresentam uma variedade de aplicações. Com base na autora e em Manovich (2001), citam-se alguns: *interatividade unidirecional* (via rádio e TV); *interatividade bidirecional* (via telefone e Internet); *interatividade aberta* (geradora de dados); *interatividade fechada* (dados pré-estabelecidos). E, por meio da Internet, ainda se pode ter, entre tantas, a permissão de interações do tipo *sincrônica* (via *chats*) e *assíncronas* (via correios eletrônicos e fóruns).

e que, com a introdução das mídias digitais, difundiu-se de diversas maneiras a ponto de alguns autores, como Lev Manovich³², especificarem-no ou até mesmo o evitarem.

Primeiramente utilizado como uma referência à inserção democrática dos meios de comunicação que envolvia a participação direta dos cidadãos, o termo interatividade tem origens na década de 1930 e apontava a potencialidade do sistema de comunicação radiofônico, no qual o individualismo era transformado instantaneamente em coletivismo e a união entre os ouvintes, como informa Couchot (2003), não desrespeitava as individualidades.

Porém, com a finalidade de propagar a superação da unidirecionalidade dos meios de comunicação – tais como a televisão, o rádio e o jornal – o termo passou a ser focado, no início da década de 1980, junto a um sistema de trocas, de conversação e *feedback* para, assim, evidenciar a natureza reativa de algumas tecnologias (SANTAELLA, 2011).

A partir de então, ao levar em consideração a relação entre os usuários e aplicações informatizadas, de natureza conversacional, bem como a noção de interface e a ideia de bidirecionalidade, o conceito de interatividade foi empregado em diversos campos semânticos de maneira desenfreada e muitas vezes desconstruída até o ponto de sua completa banalização.

Aplicado amplamente, especialmente em situações que envolvam um sujeito e um conteúdo de mídia selecionável³³, o uso do termo passou a ser observado por diferentes autores a fim de que se tivesse uma noção mais precisa e menos prolixa.

Numa análise mais específica relacionada ao termo, Santaella (2011) explica

³² MANOVICH, 2000, p. 55.

³³ E, segundo Santaella (2011), isto inclui aparelhos com controle remoto.

que, como uma espécie de permutação, na qual a situação de troca se faz presente, o conceito de interatividade encontra-se em arredores de campos semânticos de palavras como “ação”, “agenciamento”, “correlação” e “cooperação”.

Segundo a autora,

Na ligação com o termo ação, a interatividade adquire sentido de operação, trabalho e evolução. Da sua ligação com o agenciamento vem o sentido de intertrabalho. Na vizinhança com o termo correlação, a interatividade ganha o sentido de influência mútua e com o termo cooperação adquire os sentidos de contribuição, coagenciamento, sinergia e simbiose (SANTAELLA, 2011, p. 153).

Trata-se de um modo simplista de entender o termo e até mesmo de compreender um processo que promove sentidos diversos a um trabalho unificado entre dois ou mais corpos, que, por sua vez, produzem efeitos um sobre o outro. De maneira mais específica, porém não menos significativa, Santaella (2011) explica que o conceito de *interatividade* pode também ser aceito como de forma similar a um *diálogo*, através do qual diferentes sujeitos se expressam e se manifestam.

Esta informação vem ao encontro do condicionamento conversacional ou interativo que acredito ter estabelecido com o dispositivo utilizado durante o processo de criação fotográfica, o qual, no próximo subcapítulo, passa a ser sustentado por reflexões de Couchot. É um condicionamento que, se percebido segundo informações de Manovich (2001), pode ser classificado de condicionamento interativo de ordem arborea, ou “interatividade arborea”, como especifica o autor, que se desenvolve intermediado por suportes técnicos, interfaces e programas aplicativos que desempenham funções complexas no trabalho de estruturação da fotografia móvel, porém velado pelo fácil manuseio.

Baseado em menus, que permitem escolhas e diferentes opções previamente

determinadas, como evidenciam as próximas figuras, o processo de produção fotográfica parece avançar, como informa Manovich (2001), ao longo de um ramo de árvore.



Figuras 47, 48 e 49 – *Screen shots* do dispositivo móvel.
Exemplo de “estruturas arbóreas” ou menus que favorecem o diálogo interativo durante o processo de produção da imagem fotográfica desenvolvido durante a pesquisa.

Metáfora de um condicionamento que diz respeito a uma forma de interatividade complexa, dependente de sinais eletrônicos e que se desenvolve de maneira aberta³⁴,

³⁴ Manovich (2001) distingue de maneira básica a *interatividade* em dois termos distintos: *interatividade aberta* e *interatividade fechada*. O conceito de *interatividade fechada* refere-se à seleção interna dentre uma série de escolhas definidas *a priori* – por exemplo, escolher qual cena do filme ver no DVD, ou escolher a área de um *website* (são informações já existentes e o sujeito apenas interage com elas). Já o *conceito de interatividade aberta* diz respeito a uma interação mais complexa entre o ser humano e o computador, em que o conteúdo não é determinado *a priori* (ou pelo menos não todo o conteúdo), mas gerado em tempo real de acordo com as ações do usuário: (In: <http://goo.gl/zvobR>).

pois, de acordo com as ações do sujeito, gera conteúdos em tempo real³⁵ e disponíveis em diferentes espaços. É um processo dialógico resultante de um momento tecnológico no qual, segundo Manovich (2001), novas tecnologias comunicacionais permitem uma interferência mais intensa entre os diferentes sujeitos implicados na conversação ou relação homem-máquina.

É esta arborescência tecnológica que passa a favorecer o surgimento de novas aparências visuais e enriquecer o panorama das ações interativas e participativas que se realizam e se consomem na efervescência de produções na rede.

Como “uma mídia socialmente introduzida, adotada, adaptada e absorvida” pelo meio, tal aparato, ao produzir inúmeras aplicações, efetiva processos de interação não apenas entre indivíduos como também entre estes e informações. Isto é possível porque a internet permite acessar ou gerar dados a distância, possibilitando ao sujeito definido a conexão com diferentes culturas, espaços, pessoas e máquinas em tempo mínimo (SANTAELLA, 2007, p. 32).

Com a emergência das novas tecnologias de comunicação, bem como das redes telemáticas, instaura-se uma dinâmica que reconfigura o espaço e as práticas sociais. Contribuindo para isto e apto a controlar informações reais e virtuais, o telefone móvel coloca à disposição, juntamente com outros dispositivos móveis portáteis, “novas camadas multivariáveis de interação homem-máquina³⁶” que podem ser desenvolvidas na mobilidade. Algo que era possível há pouco tempo apenas em diálogos mediados por computador e suas tecnologias de acesso³⁷ ancoradas³⁸, fixas.

³⁵ No caso desta pesquisa, fotografias móveis e suas ressignificações.

³⁶ SANTAELLA, 2011, p.164.

³⁷ Segundo Santaella (2007, p. 194-201), as tecnologias de acesso são caracterizadas pelo advento da Internet, um universo de informação que cresce ao infinito e se coloca ao alcance das pontas dos dedos.

³⁸ Tecnologias não móveis, dependentes de fio, fixas em determinado local.

Observa-se através disto que o universo contemporâneo parece estar se desenvolvendo e se caracterizando por meio de uma sociedade de relações fluidas, pois as situações presenciais não dependem mais do deslocamento físico real mas de redes virtuais. Um universo que tende a uma realidade condicionada e repleta de circuitos informacionais navegáveis. De um extremo a outro o corpo do sujeito se estende e alcança espaços infindáveis, manipula, transforma e permuta fluxos codificados dos mais variados tipos, como a própria criação de fotos e imagens.

A popularização plena dos dispositivos portáteis de comunicação sem fio e de conexão de rede, tais como o telefone móvel utilizado nesta pesquisa, converge para um modelo de vida nômade, regulado por sistemas *on* e *offline* e discriminado por uma cultura instantaneamente compartilhável, tal como confere Beiguelman (2010).

Embora apresente os mais variados tipos de aplicações e possibilidades computacionais, o telefone móvel impõe ao sujeito limites que são completamente estabelecidos por programas; ultrapassar tais limites, ou usá-los em favor de ações criativas e sensíveis, é um desafio para muitos artistas e fotógrafos interessados em uma prática de transformação e certificação da fotografia móvel no campo da arte tecnológica atual.

Autorizando diferentes tipos de interações sociais no âmbito artístico, a estética da arte sobre as tendências tecnológicas, em sua grande maioria, liga-se a conceitos de práticas de simulação, participação e/ou de interação. Práticas que, segundo Plaza (2000), permitem uma atividade criadora fundada em atitudes construtivistas, críticas e inovadoras. Uma arte móvel, imaterial, que circula entre bits, consumida e distribuída de maneira infinita e que, acima de tudo, reflete as transformações que afetam o tecido social com todas as suas contradições e que merece, sem dúvida, observação atenta

para o desenvolvimento de uma reflexão coerente com sua *poiésis* e, conseqüentemente, com sua poética.

2.2 O sujeito aparelhado e a tradução de um diálogo em fotografia

Originada do latim, a palavra *aparelho* (*apparatus*) deriva dos verbos *adparare* e *praeparare*. Verbos que indicam, na concepção de Flusser (2011), prontidão para algo, ou seja, uma maneira de estar à espreita ou à espera de algo, bem como disponibilidade para algo. Imerso neste contexto, a grande maioria das capturas fotográficas são provenientes de uma interação entre um sujeito e um aparelho fotográfico, comparada muitas vezes a uma caça imagética.

Tal como mencionam alguns autores e fotógrafos, esta analogia atribuída ao gesto fotográfico produz sentido e caráter brutal ao gênero dos dispositivos fotográficos. Susan Sontag (1980), por exemplo, afirma que as câmeras, assim como os automóveis, são vendidas como armas predatórias. Já para Roland Barthes (1980) a fotografia traz consigo um referente atingido pela “imobilidade amorosa ou fúnebre que cria ou mortifica o corpo”, na qual a “imagem é a Morte em pessoa³⁹”; “isso foi”. Ansel Adams⁴⁰, por sua vez, afirma que a fotografia é “fatal” para aquele que almeja fins sérios. Logo,

³⁹ Para Barthes a fotografia paralisa o instante contínuo e temporal, tornando o sujeito, objeto. Assim, para o autor, “Morte” é o *eidos* da fotografia (BARTHES, 1980, p. 29).

⁴⁰ In: SONTAG, 1980, p. 167.

programado para fotografar, em processo analógico ou digital, é possível afirmar que, com o aparelho fotográfico, o homem passou a ter mais um instrumento de caça capaz de captar instantes e torná-los visíveis, evidenciando assim características existenciais de caráter social e artístico de muitas culturas.

Como um *hardware* de potencialidades diversas e inscritas em seu interior, o aparelho fotográfico é forçadamente levado por um sujeito sensível a produzir superfícies simbólicas que, de uma maneira ou de outra, já se encontram pré-inscritas em seu modo de operar. Composto de símbolos permutáveis, de caráter manipulável e interativo, o visível que transcende é tão dependente de suas especificidades quanto da visão daquele que com ele age. Situação esta que se assemelha a um jogo de domínios no qual o aparelho é dominado pelo sujeito tanto quanto este o domina. Por conseguinte, na busca e realização de um golpe certo, dois sujeitos permeados por um condicionando entre homem e máquina, segundo Couchot (2003), afinam-se: o homem e a máquina.

De aspecto instrumental e inteligente, como *software* ou objeto impalpável⁴¹ o aparelho possibilita liberar o sujeito sensível de tutelas ligadas à criação da imagem (esta sendo resultado de uma tecnologia), deixando-o livre para desempenhar um papel importante na realização da fotografia: o ato fotográfico. À medida que é instalado pelo sujeito personalizado e sensível, que manipula o aparelho e age em função de um referente, o ato fotográfico torna-se um processo interativo, classificado por Soulages (2010) de “relação⁴²” e que, por fim, origina a imagem fotográfica. E esta, por sua vez, torna-se uma evidência aparente, um ponto de vista subjetivo, fundado durante o

⁴¹ FLUSSER, 2011.

⁴² “Fotografar é fotografar uma relação” (SOULAGES, 2010, p. 127).

relacionamento efetivado.

É este caráter simbólico do aparelho, de “aspecto mole” que, segundo Flusser (2011), assegura as virtualidades de realizar fotografias e, portanto, constitui a ele valor⁴³. Assim, portátil e móvel, programado para produzir automaticamente fotografias, o aparato fotográfico passa a confirmar a ideia de que a imagem é a corporificação pura de uma pirâmide visual⁴⁴ particular. Metáfora de janela, aberta ao mundo, conforme afirma Aumont (2001), esta pirâmide é um indicador de visão que, como uma moldura, designa um mundo subjetivo e que por meio da fotografia se faz notável. Neste sentido, sob a direção de um centro absoluto⁴⁵ ou sujeito EU, toda moldura ou enquadramento da imagem fotográfica estabelece uma relação entre o olho fictício⁴⁶ ou sujeito NÓS e as coisas ao seu redor.

Comparando o telefone móvel com um aparelho fotográfico automaticamente simples, de poucas e pré-estabelecidas configurações (abertura, velocidade e ISO), certifica-se de que, por meio deste dispositivo, o sujeito opta por exercer uma técnica de captura fotográfica muito limitada. Logo, suas operações são determinadas pelo número de categorias pré-inscritas no programa do dispositivo. Contudo, esta limitação pode ser subvertida por seu sistema inteligente que, ao contrário das câmeras convencionais, oferece uma gama incontável de aplicativos fotográficos⁴⁷ para que o sujeito personalizado amplie seu potencial criativo referente a estas novas aparências visíveis.

⁴³ “O aspecto duro (*hardware*) do aparelho não é o que lhe confere valor. Ao comprar um aparelho fotográfico, não pago pelo plástico e aço, mas pelas virtualidades de realizar fotografias. De resto, o aspecto duro dos aparelhos vai se tornando sempre mais barato e já existem aparelhos praticamente gratuitos. É o aspecto mole (*software*), impalpável e simbólico o verdadeiro portador de valor no mundo pós-industrial. Transvalorização de valores: não é o objeto, mas o símbolo que vale” (FLUSSER, 2011, p. 47).

⁴⁴ O mesmo que Soulages (2010) classifica de “ponto de vista”.

⁴⁵ Segundo Aumont (2001), no centro da pirâmide encontra-se o “Olho”.

⁴⁶ A câmera segundo Aumont (2001).

⁴⁷ Aplicativos funcionam como uma espécie de *software* eletrônico, cujo caráter é comparado ao computacional.

Mediante uma lógica de interação, imediata à captura ou na sucessão deste ato, surgem inúmeras potencialidades artísticas relacionadas à fotografia móvel e que permitem distingui-la das demais categorias fotográficas.

Por esta razão, ao explorar o essencial do processo fotográfico, que possui diferentes possibilidades criativas no próprio suporte de criação, ou seja, na capacidade do aparelho de ir além da interatividade convencional apresentada pelas demais câmeras, o telefone móvel, bem como a fotografia móvel tornam-se objetos de grande interesse, o que aumenta o número de adeptos diariamente. Aos olhos de um artista tal aparelho permite que a fotografia móvel possa constituir criação pura.

Em ação conjunta com o sujeito, o aparelho fotográfico, que, segundo Flusser (2011), é o produto de uma técnica a qual advém de textos científicos aplicados e capazes de traduzirem o pensamento conceitual em imagem, produz fotografias e estas, por sua vez, tornam-se aparência real de uma capacidade de abstração específica da imaginação do sujeito, bem como produto indireto da ciência. Neste sentido, o sujeito realiza boa parte das operações de ver e representar de modo dependente do maquínico e pode ser chamado, segundo Couchot (2003), de “sujeito aparelhado”. Submisso às funções do aparelho, este sujeito é obrigado a, antes de tudo, transcodificar suas intenções em conceitos⁴⁸ e, assim, no momento decisivo e na continuidade dele, conceitos em imagens; no caso específico da fotografia móvel, imagens em fluxos⁴⁹.

Aparelhado, este sujeito não se encontra em situação de controle na realização da foto, pois parte dos procedimentos de produção dependem da tecnologia ligada à

⁴⁸ A manipulação do aparelho é gesto *técnico*, isto é, gesto que articula conceitos. (FLUSSER, 2011).

⁴⁹ À medida que a grande maioria das imagens móveis é distribuída via Internet, elas acabam gerando um fluxo imagético (SANTAELLA, 2007).

sua máquina falante. Controlando e manipulando técnicas como um conjunto de processos que transformam a percepção de mundo, o sujeito vivencia uma experiência singular. Experiência tecnestésica que, segundo Couchot (2003, p. 17), associa uma “tecnicidade figurativa” e uma “figura de subjetividade” e que, em outras palavras, funde atividades de duas figuras ou sujeitos distintos: o homem na figura de sujeito EU e a máquina como sujeito NÓS. Figuras estas que se afrontam e se relacionam, deslocam-se e trocam de posição continuamente, assumindo assim um mesmo estado de sujeito (COUCHOT, 2003).

De gestos automatizados por tecnologias simbólicas, o sujeito aparelhado, em sua relação com a máquina – ou diálogo interativo – opera num modo indefinido. O EU, em função do NÓS, tende a enfraquecer e despessoalizar. Para Couchot (2003), trata-se de um sujeito faceado e conduzido pelo automatismo do dispositivo técnico; no interior de suas experiências tecnestésicas, o sujeito sensível passa a dispor de outros meios que lhe permitem novas possibilidades de se manifestar.

Indefinido e desprovido de identidade, o sujeito aparelhado funciona de modo impessoal e anônimo. Contudo, isto não significa que ele se prive de suas qualidades subjetivas e se torne um objeto. Ao contrário, como escreve Machado (2001), mesmo que substituído por processos automatizados, seu olhar é potencializado, ampliado. E isto, por consequência, reforça seu papel estruturante e, assim, “a razão plena do ato da figuração”.

Através de ações definidas programaticamente, este sujeito aparelhado coloca de lado, sem renunciar, o “inconsciente psíquico, imponderável e polissêmico”, como afirma Machado (2001). Desta maneira, passa a atuar em uma “espécie inconsciente maquinal e multiforme”, ou seja, sob forte influência do dispositivo. Como se operasse

uma caixa preta, o funcionamento enigmático do aparelho pode até lhe fugir do conhecimento, porém isso não significa que não possa operá-lo.

Deste encontro, um sujeito despersonaliza e o outro assujeita. Como um diálogo de contrabalanços, no qual a visão é comandada pela automatização e esta é manipulada pelo sujeito personalizado, a fotografia emerge como o resultado puro de um jogo de vice-e-versa. Na busca de um conceito, a ação de fotografar compara-se a uma conversa intensa. Um diálogo no qual um sujeito (sensível – EU) desencadeia um processo e narra uma história e o outro⁵⁰ (insensível – NÓS) programa automaticamente as situações narrativas que recebe (MACHADO, 2001).

Com a introdução do numérico, esta relação entre os sujeitos passa a ser classificada por Couchot (2003, p. 164) como “condicionamento conversacional ou interativo”, pois uma imagem eletrônica surge do ‘vínculo’ estabelecido e apresenta certo grau de interatividade⁵¹ latente em sua morfogênese; o que, por sua vez, permite que o diálogo entre os sujeitos se complexifique ainda mais por causa do tratamento das informações trocadas.

Levando em consideração a ampla capacidade computacional do telefone móvel que utilizo em meu processo, é difícil desvincular as intenções de criação deste raciocínio no qual, a cada produção de fotografia móvel, o maquínico se impõe, afirma-se e alimenta a criação. Numa espécie de “relação simbiótica” (PLAZA, 1998), regida por regras sintáticas inerentes ao maquínico, bem como pela volúpia subjetiva do gesto criador, instantâneos voláteis e fotografias expandidas surgem como “registros

⁵⁰ É a programação do aparelho que decide como o narrador vai narrar a história, e assim o aparelho funciona como uma espécie de “metanarrador”. Comparado a um “sujeito-robô”, pode tomar várias formas diferentes dependendo da mídia utilizada (MACHADO, 2001).

⁵¹ COUCHOT (2003, p.165).

sinérgicos” de uma “relação interdisciplinar⁵²”. Relação esta também classificada por Couchot (2003) como interatividade numérica⁵³, ou seja, estabelecida entre a linguagem lógica e a linguagem do corpo, na qual a interface do aparelho móvel torna-se um elemento codificador de ações e percepções.

Resultante de um momento de equilíbrio expressivo extraído de um instante decisivo, a fotografia faz coincidir o ‘fluxo pessoal’ do sujeito com o ‘fluxo das coisas’ intrínsecas do dispositivo. Assim, na busca de uma subjetividade apoiada no sujeito despersonalizado, similar ao processo criativo desenvolvido nesta pesquisa, muitas poéticas artísticas levam em conta não apenas a interação entre os diferentes sujeitos aqui discutidos, mas também a dinâmica da imagem criada - que é discutida mais profundamente no terceiro capítulo – e a extensão desse diálogo conversacional a outros sujeitos definidos.

2.3 Artistas e seus processos: referências *dialógicas*

No intuito de direcionar minhas referências artísticas, trago para o universo da pesquisa artistas como Alan Kastner, Marcel Duchamp, Laszlo Moholy-Nagy e Ray

⁵² Entre práticas e saberes; pensamento, técnica e linguagem (PLAZA, 1998).

⁵³ A *interatividade* estabelecida depende de uma codificação, na qual o toque na tela do dispositivo corresponde a um valor numérico codificado, capaz de ser traduzido automaticamente, bem como é também gerador de novos códigos numéricos. Desta maneira, “a *interatividade numérica* só acontece quando a linguagem do programa se interpõe entre a máquina e seu usuário. Assim, não posso falar de interatividade entre um ceramista e seu torno, entre o lavrador e sua charrete, o caçador e seu fuzil, o pintor e seus pincéis, o violinista e seu violão” (COUCHOT, 2003, p. 170).

Johnson, que de maneiras distintas e particulares trabalharam o conceito de interação e que inspiram meu processo de criação e produção fotográfica.



Figura 50 – *HerRo's Hotel*, Alan Kastner, fotografia móvel, 2012. Disponível em: <http://goo.gl/YaUuH> (acesso em Jan/2013)



Figura 51 – *Hong AM*, Alan Kastner, fotografia móvel, 2012. Disponível em: <http://goo.gl/YaUuH> (acesso em Jan/2013)



Figura 52 – *Pondering Metaphors*, Alan Kastner, fotografia móvel, 2012. Disponível em: <http://goo.gl/YaUuH> (acesso em Jan/2013)

Favorecendo-se da fotografia móvel como meio expressivo e pressupondo a interatividade de maneira relacionada ao conceito de alteração, ou seja, daquilo que acarreta mudanças ou modificações na gênese da imagem, o fotógrafo canadense Alan Kastner, mediado por um iPhone 4S, transforma o cotidiano ao seu redor em poéticas de atmosfera nebulosa e muitas vezes construtivista. Inspirado por novas perspectivas introduzidas pelas tecnologias móvel e digital, imerso em uma prática fotográfica que diariamente impõe milhares de visíveis, Kastner mistura subjetividade com objetividade técnica em busca de expressão própria.

Através de representações singulares, Kastner apresenta uma estética distinta que denota interação com o dispositivo e recontextualiza registros existentes impedindo-os de representar o real de maneira mimética. Através de ‘polivisões’, ou ‘visões múltiplas’, o espaço da imagem criado pelo artista se reordena e estabelece um jogo entre a completude e o transbordamento, a unidade e a desintegração. Logo, a fronteira com o caráter indicial da fotografia se rompe na confrontação do olhar e intuição do observador na evidência de um fotográfico que vela o que supostamente exhibe, através de uma informação que não se enxerga de imediato.

A partir de um material base⁵⁴, Kastner opera com o dispositivo e interage com ele, bem como com a fotografia, com o meio físico e social. Através de um conjunto de operações aparentemente simples, como a sobreposição de fotografias móveis, o fotógrafo propaga uma identidade intencionalmente preenchida de novos e diversos significantes.

Ao propor sucessivas intervenções⁵⁵ a suas fotografias, Kastner permite que as mesmas, sob influências e interferências do dispositivo, se desdobrem e se contaminem. Ao explorar significações oriundas de fotográficos entrecruzados, o artista rompe com a tradição visual das fotografias utilizadas e, na expansão conceitual, com os limites e regime de veracidade das mesmas em virtude de uma nova imagem.

Na relação entre o real e o virtual, o artista parece deixar claro que, ao fazer o seu trabalho, este não se define na representação de indivíduos reais, mas sim na ação de uma experiência estética que, em consequência, oferece a construção de uma nova realidade. Esta construção ou elaboração fotográfica é tão significativa quanto a sua

⁵⁴ Fotografias previamente capturadas, muitas delas sem que fossem capturadas para este exato fim.

⁵⁵ Fruto de uma atividade estética renovadora.

própria obra. Impalpável ao entorno concreto, aparência deslizando entre números e programas do universo híbrido, o encanto ou a estranheza de suas fotografias expandidas, disseminam-se em partículas invisíveis das diferentes mídias eletrônicas e sites de compartilhamento, rumo a um espectador que nela projeta a sua visão de mundo.

Importante referência para a realização da série Caleidoscópio, as produções de Kastner colocam em evidência o fato de que o trabalho com a fotografia pode seguir uma elaboração⁵⁶ com o maquínico que é, muitas vezes, necessária quando se tem a intenção de explorar o imaginário fotográfico, assim como o dispositivo. Não se trata da simples negação do figuratismo, mas de um desafiar de limites técnicos na intenção de uma visão de mundo diferenciada e desenvolvida apenas no diálogo com o aparelho móvel.

Semelhante elaboração é encontrada nas obras de Man Ray, Laszlo Moholy-Nagy e do brasileiro Geraldo de Barros, ao transfigurarem o real fotográfico em contraposição à reprodução objetiva da realidade, que notadamente resultaram de interações com diferentes dispositivos e materiais fotográficos em tempo mais remotos.

Esquecer ou rejeitar este processo de elaboração, que desafia também o fotógrafo e sua originalidade, significa, como sugere Soulages⁵⁷ (2010), impedir que se produza e que se tenha acesso a uma obra, pois é o controle dessa elaboração da obra que, por sua vez, dá condições para que a mesma seja transformada em objeto artístico.

⁵⁶ Elaboração: ato ou efeito de elaborar. Termo usado em referência à *construção* de um novo real a partir de fotográficos existentes.

⁵⁷ Em relação à elaboração do trabalho de Jean-Marc Lailier.

É este desejo de elaboração que transporta as condições operatórias a sucessivos e incansáveis momentos de interações ou condicionamentos conversacionais entre sujeito definido e sujeito despersonalizado. Momentos em que se permite que a fotografia nasça e renasça no universo imaginário, no universo real e no universo virtual como único meio de experimentar sua própria natureza.

Esta elaboração permite ainda que o diálogo conversacional se estenda e se complexifique mediante a presença do observador e de um processo de criação de ordem colaborativa. Logo, o processo de significação da fotografia, como obra, amplia-se em número e se enriquece do olhar do outro, abrindo um leque de possibilidades para que uma foto feita se transforme em inúmeros visíveis por uma poética tecnológica assumida na criação atual. Esta realidade parece ser incontestável.

Como um produto de comunicação que agora interliga diferentes indivíduos, a fotografia quando submetida a uma produção de caráter coletivo transforma-se em um sistema dinâmico que ultrapassa fronteiras e paradigmas supostamente pertinentes à criação tradicional.

Com o surgimento de novas tecnologias e, por sua vez, novas mídias, novas situações comunicativas e elaborativas surgem e facilitam, modificam e fomentam o universo contemporâneo da arte. Atualmente a Internet permite diferentes possibilidades de conexão e transmissão de dados em tempo real, facilitando assim o diálogo de sujeitos distantes, bem como complexificando muitos processos artísticos. Utilizada em diferentes contextos, ela é significativamente explorada por diversos segmentos das artes visuais e, em especial, na arte denominada móvel⁵⁸.

Mesmo se valendo de mídias tecnológicas e locativas, e particularmente da rede

⁵⁸ A *arte móvel* é discussão pertinente no terceiro capítulo.

para a realização de suas obras, a arte móvel apresenta alguns conceitos referenciais encontrados na arte telemática e na arte postal de vanguardas modernas como o Dadaísmo e a *Pop art*. Movimentos nos quais artistas como Marcel Duchamp, Laszlo Moholy-Nagy, Ray Johnson e o brasileiro Paulo Bruscky utilizavam o correio e o telefone como mídias alternativas para distribuir suas obras e interagir com o público a distância.



Figura 53 – *Rendezvous of 6 February*, Marcel Duchamp, 1916, série de quatro cartões postais enviados aos vizinhos valendo-se da metalinguagem para se inter-relacionar com o espectador.

Disponível em:
<http://goo.gl/LRhaz>
 (acesso em Jan/2013)

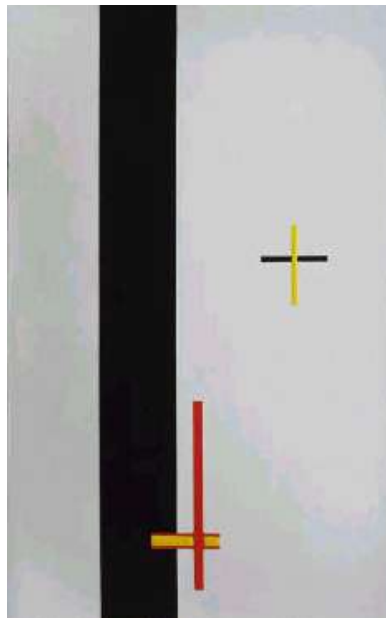


Figura 54 – “Telephone picture EM 2”, Laszlo Moholy-Nagy, 1922: por meio de ligações telefônicas,

que consistiam em encarregar e instruir outras pessoas para a execução da obra, o artista ordenou cinco pinturas, e dessa maneira fez nascer o conceito de autoria compartilhada ou colaborativa.

Disponível em:
<http://goo.gl/S7197>
 (acesso em Jan/2013)

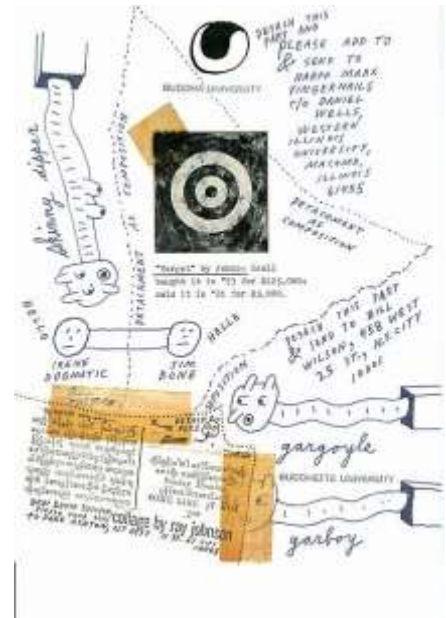


Figura 55 – Ray Johnson, título e ano desconhecidos, formalizou o correio como um veículo de expressão e integração capaz de agregar sentidos multidisciplinares em suas criações, e adicionava instruções aos participantes, como “add to” e “send to”, a fim de que colaborassem com a sua arte.

Disponível em: <http://goo.gl/PfljB>
 (acesso em Jan/2013)

Ao priorizar o conceito e a elaboração da obra acima do objeto em si, com ênfase no processo criativo como elemento final ou modificador, artistas com Duchamp, Moholy-Nagy e Johnson evocaram a participação do espectador frente à obra e vislumbraram uma arte centrada na distribuição e/ou no intercâmbio de informações mediante uma realidade desenvolvida de maneira apartada de tecnologias digitais.

Prontos a desmistificar os mecanismos de criação tradicional por meio de cartas, convites e mensagens enviados por telefone ou correio, tais artistas tinham a pretensão de introduzir o observador em suas práticas artísticas e, assim, superar a representação da obra através de ideias e conceitos. Ao direcionar o espectador em muitas ações, como, por exemplo, determinar que o espectador reenviasse a mensagem recebida de volta ao artista ou a outras pessoas, ou que o espectador adicionasse ou eliminasse elementos da mensagem por meio de condutas livres ou pré-estabelecidas, os artistas convidavam o público a participar/colaborar com a obra ou apenas a testemunhar o processo em questão.

Atualmente diversos artistas imersos no universo de inúmeros recursos computacionais e mídias locativas de diversas sortes usam a Internet e outras tecnologias móveis para planejar, executar, distribuir e divulgar propostas ou projetos de poéticas colaborativas, transformando a obra em um instrumento de inter-relação, e este trabalho não fugiu a esta regra.

Portanto, artistas contemporâneos constituem um sistema de produção e circulação de arte que amplia o espaço artístico na sociedade e permite ao espectador discutir a natureza da arte e seu entrelaçamento com o cotidiano de maneira semelhante ao que fizeram Duchamp, Moholy-Nagy e Johnson em suas respectivas épocas. Seguindo o passo dado por estes artistas, outros inventam e reinventam na

mesma intenção criativa com novas ferramentas.

Como os artistas modernistas citados, referências diretas na realização do trabalho que intitulo *Imagens Compostas*, favoreço-me da tecnologia de meu tempo – no caso um aplicativo⁵⁹ que possibilita a troca de mensagens interpessoais na Internet – para criar um sistema ou um fluxo informacional e fazer da fotografia móvel um objeto de inter-relação. Vale lembrar que a obra *Imagens Compostas* como um todo não é interativa, mas mediada por um processo de produção interativo. Para isso, o telefone móvel e toda a sua conjuntura cívica proporcionaram a captura da imagem matriz e também a diluição de fronteiras físicas, espaciais e técnicas que pudessem de alguma maneira impedir a comunicação com o espectador na elaboração do trabalho.

Servindo-me de uma elaboração estética que quebra barreiras e paradigmas, proporcionei a realização da obra segundo o sistema de intercâmbio informativo, que permitiu que a mesma se tornasse um objeto de comunicação, interação, participação e partilhamento. Ao introduzir conceitos⁶⁰ muito semelhantes aos dos artistas da *mail art*, mesmo que estruturados de maneira diferente, a criação de *Imagens Compostas* não trabalhou com substâncias ou materiais reais, mas apenas virtuais. A arte de rede da proposta, bem como a arte de rede que se conhece hoje, lida com linguagens e pensamentos processados em circuitos internos de programas e *softwares*, todos de ordem numérica como é descrito por Domingues (2002).

Os artistas que hoje que criam obras que envolvem o conceito de interação no processo de produção se beneficiam de novas tecnologias computacionais que integram e facilitam suas realizações. Conseqüentemente eles precisam acompanhar a

⁵⁹ *E-mail* ou correio eletrônico.

⁶⁰ Difusão, criação compartilhada, interatividade, intercâmbio, produção em processo, entre outros conceitos.

rápida evolução dos sistemas informacionais e, sobretudo, das interfaces homem-máquina – ponto de contato para o pensar artístico de uma obra participativa no que diz respeito à aproximação e transformação do espectador supostamente passivo para o espectador participativo, coautor⁶¹/coprodutor⁶².

Ao construir redes o artista, como sugere Domingues (2002), permite que pensamentos e conceitos sejam acumulados e trocados por outros conceitos nos quais, em favorecimento à ideia de *fluxo*, a noção que se tem de objeto é repensada e até mesmo colocada de lado.

Ao explorar a distância e a participação do público, tal como fizeram Duchamp, Moholy-Nagy e Johnson, procurei transformar o objeto artístico em um meio de comunicação capaz de interligar dois pontos distintos onde princípios de interação e de coletividade passam a ser partes constitutivas destacáveis e imprescindíveis durante o processo de realização da obra. Logo, possibilitam a esta obra condições de modificação contínua.

⁶¹ COUCHOT, 2003.

⁶² LÉVY, 1999.

3 PENSAMENTOS LÍQUIDOS: A FOTOGRAFIA E O DISPOSITIVO NA ARTE E CULTURA DA MOBILIDADE

“Descrições de Líquidos são fotos instantâneas, que precisam ser datadas.”

Zygmund Bauman

Na medida em que muitos telefones móveis se constituíram em objetos híbridos e multifuncionais, facilitando o ato de criar, armazenar, distribuir e visualizar dados diversos, esses dispositivos foram transformados em objetos de grande significação na cultura atual. Cultura esta que se desenvolve na mobilidade e no fluxo de informações, como já mencionado.

A inclusão destas novas mídias favorece a captura fotográfica no meio social atual, e não somente revela a imposição da fotografia a muitos desafios ligados à técnica fotográfica como também comprova que esses desafios não se encontram esgotados.

Imersa nas muitas especificidades adquiridas por estes aparatos complexos tecnologicamente, é possível perceber que a fotografia móvel conquista cada vez mais espaço no meio social e ascende como valor estético e perceptivo também no universo das artes visuais.

Desta maneira, é pertinente refletir questões acerca deste novo tipo de imagem, bem como refletir a respeito da influência do telefone móvel como ferramenta de expressão plástica e subjetiva, capaz de modificar o modo de ser e de agir do homem contemporâneo e, particularmente, capaz de fomentar um novo tipo

de arte: a arte móvel, que, em sua especificidade, propaga-se rapidamente e em âmbito global, evidenciando um novo estilo de se fazer e se inteirar com a fotografia e outras obras tecnológicas.

Como sustentação teórica, busco referencias em autores como Roullié, Santaella, Lemos, Manovich, entre outros, e em poéticas de alguns artistas cujas práticas, permeadas por questões móveis, autorizam o surgimento de novas estéticas que, por sua vez, enriquecem e esclarecem minha própria atuação, tanto no campo prático quanto no teórico.

3.1 Imagens líquidas, fotografia móvel

Segundo Roullié (2009), as profundas transformações ocorridas com a passagem do uso da fotografia analógica para o uso do universo digital atingiu de maneira direta a natureza própria do objeto fotográfico e fez com que diversos aspectos técnicos e estéticos desaparecessem⁶³. Com a mudança dos sais de prata para os códigos eletrônicos, a tecnologia numérica rompeu com a gênese fotográfica e passou a amputar⁶⁴ as imagens de sua origem material. Como combinação algorítmica, passível de ser calculada em variação contínua e infinita, a fotografia numérica impulsionou questões diversas e, em especial, o seu regime de verdade⁶⁵.

Regime de veracidade que, desde sua origem, deu à fotografia a

⁶³ Seu desenvolvimento, a impressão, o filme, os produtos de revelação, o laboratório escuro com seus líquidos, aparelhos e seus odores tão característicos, seu modo de revelação e circulação, suas relações com o mundo, sua veracidade (ROULLIÉ, 2009).

⁶⁴ Conforme explica Roullié, o referente não adere mais (2009).

⁶⁵ ROULLIÉ, 2009.

incontestável impressão de autenticidade do real. Não apenas por ser semelhante ao seu referente, relativa ao seu modelo, aderindo-o, mas pelo fato de devolver à vida e colocar diante do observador, de maneira automatizada, seu instante originário: aquele em que se encontraram co-presentes, no mesmo lugar, o sujeito, o objeto e a imagem (COUCHOT, 2003).

Como tradução de energia luminosa em ondas e sinais eletrônicos, a nova gênese fotográfica substitui o sistema químico em favor de dígitos e, na substituição da realidade material pela virtual, acarreta mudanças relacionadas ao *status* social da imagem, sua difusão e conservação. Questões anteriormente transformadas pela fotografia analógica e que, a partir do numérico, põem em cena não somente a oferta de novas imagens e signos como também de novas variantes.

Gerada por linguagens previamente programadas, a fotografia se compõe inteiramente de símbolos numéricos, que, por sua vez, permitem que ela seja registrada e exibida em telas, mídias e suportes diversos. Rompendo com o rígido elo físico e energético ao ingressar no mundo lógico-matemático, a fotografia não mais 'adere', mas 'traduz' o real. Liquefazendo signos, sinais codificados⁶⁶ convertem o visível e, sob um ponto de vista técnico, a fotografia como conversão de tecnologia em visualidade torna-se essencialmente informação.

Codificando o referente em uma espécie de arquivo digital ou informático, segundo Roullié (2009) a fotografia passa do regime de molde para o regime de modulação e, assim, os elementos fixos e conexos por contiguidade física e ligação material, tão específico da sua categoria analógica, cedem lugar à variação contínua.

⁶⁶ Também conhecidos por bits (COUCHOT, 2003).

Nesta nova constituição fotográfica, a luz que ingressa no interior da câmera não mais toca o filme e seus grãos mas pequenos conversores elétricos que, conhecidos como fotorreceptores, encarregam-se de transformar a energia luminosa em pixels. Eis aqui a instauração de um novo paradigma: enquanto na fotografia analógica os grãos captavam a luz para a fixação da imagem, na fotografia digital os pixels formadores da imagem provêm da irradiação de luz matematicamente equacionada. Não mais um traço de raio luminoso captado e fixado por um dispositivo fotossensível quimicamente, o processo de produção da fotografia digital independe de uma realidade material⁶⁷, mas submetido a programas que constroem modelos matemáticos em uma matriz numérica.

É a tradução dos pontos elementares⁶⁸, por meio de um sistema computacional ou algoritmos de simulação, que permite a visibilidade da matriz em monitores ou telas eletrônicas de dispositivos diversos. Formado por meio de uma conjunção de números distintos, o material essencial da fotografia torna-se maleável⁶⁹. Ao romper com o elo físico e enérgico, como uma base de dados, a fotografia digital parece ter dissolvido a condição primária da fotografia tradicional – a solidez – e transformado a imagem em um sistema, ou *network*⁷⁰, modificável a qualquer momento por qualquer um.

Como expressão de uma linguagem específica⁷¹, a imagem fotográfica não tem os mesmos efeitos, nem o mesmo sentido que a imagem analógica. Fruto de uma interpretação bastante complexa e elaborada, por meio de uma técnica de

⁶⁷ Como papéis fotográficos fotossensíveis, filmes, químicos, entre outros.

⁶⁸ Pixels (SANTAELLA, 2007).

⁶⁹ SANTAELLA, 2007.

⁷⁰ Um arranjo de linhas horizontais e verticais que formam um complexo sistema de trabalho; um grupo ou sistema que interconecta pessoas ou coisas.

⁷¹ A linguagem numérica.

síntese, o real é reconstruído de maneira simulada. Agindo como um líquido que toma a forma do seu recipiente, a fotografia digital não deixa marcas ou produz permanência. “inassinalável”, como afirma Roullié, visto que os antigos pontos fixos dissolvem-se e dão lugar a sinais eletrônicos fugazes. Tornando-se inconstância, a fotografia tende à ambiguidade, ao indecidível e ao inesgotável.

Edificada na especificidade digital e fundada na experiência individual entre sujeito e máquina, em um universo imagético fluído e mutável, a fotografia móvel - como imagem numérica - não foge dessa prescrição de imagem digital e, no ir e vir de encontros acidentais e cenas flutuantes, ela é e comporta-se como pura informação. Além de testemunha do efêmero, sua diferença sobre as demais imagens de ordem fotográfica calculada não se hospeda sobre a sua morfogênese.

Contudo, mesmo apresentando uma constituição física similar à fotografia digital convencional, a diferença da fotografia móvel repousa exclusivamente sobre o seu dispositivo de captura. Ou seja, sobre o telefone móvel que, dentro de uma perspectiva tecnológica contemporânea, oferece incontáveis possibilidades de se interagir com a imagem e muitas dessas, em sua grande maioria, dificilmente ou até mesmo impraticáveis em máquinas de captura fotográfica convencionais.

Uma vez programada pelo sistema computacional existente no próprio dispositivo móvel, a fotografia passa a dialogar com o seu criador, e/ou com aquele que a observa, de maneira imediata. Como mídia convergente, o telefone móvel proporciona, tal como afirma André Lemos (2007, p. 36), demasiada potência de registro, produção individualizada, incontestável probidade imediata de fazer a imagem circular, bem como conexão planetária que faz de todos, quer queira quer não, testemunhas partícipes virtualmente de qualquer experiência alheia.

Agregado de um conjunto de linguagens, programas e códigos, todos potencializados por sua condição ubíqua e móvel, o telefone móvel permite que a modificação, distribuição e disseminação da matriz fotográfica se dê de maneira extensa a sua obtenção. Como consequência, a fotografia móvel proporciona uma visão de mundo imediata ao espectador – mesmo que distante – e passa a proporcionar uma sensação de contato que é capaz de substituir, muitas vezes, a presença física e real das partes implicadas em sua rede de transmissão.

Resultante de uma tecnologia midiática e voltada à expansão, seja de dados, de informação, de comunicação, entre outros, a fotografia móvel pode ser lançada em redes sociais⁷² no ato de sua captura e assim democratizar a informação em tempo real.

Passando a intensificar um modelo de ligação social entre os indivíduos e o mundo de maneira automática, direta e instantânea, os telefones móveis assim se diferenciam dos demais aparatos fotográficos convencionais mesmo com suas limitações perante a técnica de captura. Fluindo e se estabelecendo na velocidade de sinais eletrônicos, a ligação que eles proporcionam – entre o homem e o mundo – desponta de maneira intensa como uma manifestação do “universo de *software*”⁷³, cujas dimensões espaço-temporais são completamente alteradas, pois já não significam nenhuma espécie de barreira ou obstáculo.

Como consequência deste universo de coordenadas tênues e matérias efêmeras, depara-se com um aparato elaborado de tal forma que sua simplicidade de manuseio, ao mesmo tempo em que esconde a sua complexa capacidade de

⁷² Facebook, Instagram, Twitter, Tumblr, entre muitas outras.

⁷³ Irrelevância do espaço. No *universo de software*, da viagem à velocidade da luz, o espaço pode ser atravessado, literalmente em “tempo algum”; cancela-se a diferença entre “longe” e “aqui”. (In: BAUMAN, 2001, p. 136).

simulação, também oferece um leque de possibilidades operacionais para se trabalhar a fotografia móvel.

É neste contexto que a fotografia ascende novamente com excessiva força e inaugura outro momento da imagem técnica. Por meio de modestos sentidos táteis em dispositivos que são extensões de nosso corpo, bem como fruto de operações abstratas previamente calculadas pelo maquínico, a fotografia móvel reproduz deliberadamente o visível na leviandade de um *forward*. E por meio deste é distribuída em rede como um registro volátil que passa a experienciar espaços e tempos diversos sem ao menos abandonar o dispositivo de origem.

Diante de tamanha facilidade, muitos artistas e fotógrafos encontram nesta prática uma instantaneidade que satisfaz seus objetivos e acabam conjugando este meio com técnica de captura fotográfica mediada por outros dispositivos tradicionais. Fotógrafos como Sion Fullana e Jordi Pou são exemplos significativos deste modo de fazer fotografia e multiplicar imagens.

Somando subjetividade e técnica ao caráter informal do dispositivo, Fullana e Pou chegam à essência da visibilidade transformando a 'aparente' banalidade que circunda a captura da fotografia móvel em poéticas carregadas de expressão. Ultrapassando o maneirismo da instantaneidade volátil, o que é uma preocupação desta pesquisa, estes fotógrafos transformam de maneira poética e criativa a trivialidade a que, muitas vezes, este tipo de fotografia está vinculado. Pode-se se certificar da qualidade de suas imagens em grande parte de suas representações, cujas formas e nuances são cuidadosamente construídas. Nelas o espetáculo é inédito e, conseqüentemente, as emoções são únicas.

Estes instantes únicos de Fullana e Pou emanam emoções profundas que

não deixam o espectador indiferente. Estas fotos, por serem altamente significativas, transportam o universo da fotografia móvel – como evidência de um fazer técnico de lógica aparentemente simples – a um universo imagético mais complexo e sensível que não passa despercebido.



Figura 56 – *Doll in White*, Jordi V. Pou, 2011.
Foto retirada do site do fotógrafo:
www.jordivpou.com, acesso em set/2011



Figura 57 – *Seduction is a woman's Name*, 2011
Foto retirada do site do fotógrafo:
www.sionfullana.com, acesso em set/2011

Como quem extrai o instante expressivo e decisivo ou rouba momentos cotidianos muitas vezes imperceptíveis aos olhos de muitos, estes fotógrafos organizam de maneira sublime o caos da realidade circundante através da imagem fotográfica. Através da fotografia móvel eles fixam intencionalmente o comum de maneira preciosa e disseminam a volúpia subjetiva de um gesto bem estruturado.

Se o objetivo destes fotógrafos, segundo Cartier-Bresson⁷⁴, é “captar no movimento o equilíbrio expressivo”, seus trabalhos valorizam de maneira significativa uma estética que nada tem de descomprometida. São capturas do meio urbano,

⁷⁴ In: SOULAGES, 2010, p. 44.

registros de diferentes momentos e manifestações políticas, sociais e culturais, que Fullana e Pou trazem do mundo com outro olhar que a fotografia móvel permite.

Parcialmente diferenciado, este olhar favorecido e enriquecido pela tecnologia móvel se propaga instantaneamente no fluxo contínuo das redes virtuais e, mesmo se somando a tantos outros retratos efêmeros e a experiências alheias, deixa impressões profundas e indica que a fotografia móvel pode e deve ocupar um lugar significativo no âmbito da fotografia contemporânea.

Toda fotografia é referência a algo ou a alguma pessoa captada em um momento dado. No contínuo movimento do universo cívico, a fotografia móvel circula em meio a diferentes plataformas e/ou interfaces. Somada a diversos elementos semiológicos e semióticos, significados e significantes, ligada a bits e telas dos mais variados gêneros, este tipo de fotográfico delinea novas maneiras de perceber, pensar e se comportar em uma época de espaços e tempos desgarrados e descontextualizados.

Na ubiquidade permanente, a fotografia móvel passa a projetar o olhar e o sujeito a todos os extremos possíveis e imbrica – de maneira farta e complexa – os espíritos e os corpos. Em fluxo, oscilando entre posições variadas⁷⁵, aproxima virtualmente os sujeitos e suprime as distâncias existentes entre eles que, conscientes ou não, passam também a viver virtualmente através da imagem.

Apartada das noções tradicionais de criação fotográfica, a competência prática do operador é geralmente minimizada pela automatização técnica; isso dá ao fotógrafo uma grande margem de ação, uma vez que, ao retratar o cotidiano e as coisas ao redor com um telefone móvel, ele se confunde com o mais leigo dos

⁷⁵ Documento, expressão, arte (ROULLIÉ, 2009).

operadores e pode, assim, fazer arte onde a fronteira da arte se esvanece cada vez mais com a do cotidiano.

Esta condição relevante é inovadora, porém não é nova. Como a história da arte mostra, esta prerrogativa inerente à lógica da fotografia já se encontrava nas ações de Duchamp, nas quais a fotografia significou um novo conceito de poética visual na Modernidade. Com a introdução de objetos culturais ou *ready-mades*, novas possibilidades de representação transformaram e desmistificaram a ideia convicta do que é uma obra-prima.

Ao ser levada para fora do território puramente documental, por meio de capturas ímpares e singulares, já no início do século passado muitos artistas anunciaram um tipo de material fotográfico que tornava aparente e perceptível o não visível. Isto em decorrência do apelo vigente do automatismo psíquico de alguns artistas surrealistas, na pretensão de expressar o pensamento como verdadeiramente humano.

A fotografia surrealista simboliza esta situação. Subvertendo alguns padrões clássicos de ato artístico, a função primária da fotografia – retratar a realidade – foi expandida e, por sua vez, transformada em um instrumento pelo qual se transmitia ideias, bem como a efemeridade dos momentos em abordagens revestidas de conceitos e subjetividades.

Hoje, com múltiplas possibilidades de retratar o instante, o visível é transformado em um elemento maleável e o ato de fotografar, segundo Roullié (2009), não consiste mais em produzir boas ou más cópias do real. Muito além disso, na atualidade o ato de fotografar consiste em tornar visível, atualizar – aqui e agora – os fluxos, os problemas, os afetos, as sensações, as densidades, as

intensidades. Intimamente ligada a questões terrestres, a fotografia tornou-se um objeto capturador de forças informais e imateriais, e, assim, “orienta-se para um lugar inassinalável” que é o mundo virtual. Como consequência de sua nova fase, a fotografia passa do universo das substâncias ao mundo dos fluxos, do polo possível-real ao polo virtual-atual (ROULLIÉ, 2009, p. 452).

Na heterogenia e desordem do âmbito artístico no qual, segundo Cauquelin (2005, p. 129), “conjuga-se a preocupação de se manter ligado à tradição histórica da arte, retomando formas artísticas experimentadas, e a de estar presente na transmissão pelas redes”, a fotografia, aliada a dispositivos móveis dos mais variados tipos, apresenta novos e marcantes legados como fez a fotografia tradicional no passado, porém de outra natureza. Especialmente quando tais legados são carregados de expressão e interpretação, guiados por olhares apurados e fortemente aliados ao sensível, como os dos artistas citados.

Indício de uma presença ou representação da ausência⁷⁶, a fotografia móvel intitula novas narrativas e impõe ao corpo novas habilidades perceptivas. Através do gesto sensível interfaceado por um telefone móvel, ela pode ser vista e também transformada infinitamente; mediante significativas ações criativas é capaz de se tornar uma imagem lúdica que, por meio de sentidos táteis, contempla e amplia o regime visual.

Apreendendo ação e visão, a fotografia móvel assume seu caráter perpetuamente variável e absolutamente flexível. Logo, como uma entidade híbrida ou objeto técnico interativo, sensível e inteligível, vai além do figurativo e deixa de ser apenas imagem para se transformar também em objeto móvel e manipulável.

⁷⁶ Com a fotografia digital, a imagem fotográfica rompe o elo físico e energético que antes constituía a fotografia analógica e passa a apresentar ausência de matéria, e consequentemente de aderência, traço ou marca.

O corpo a corpo com a fotografia móvel permite promover outros conhecimentos técnicos, outras práticas, novas velocidades e diferentes relações espaço-temporais, nas quais criar é confrontar-se com um novo regime de visualidade. Regime este cuja força e singularidade residem no mecanismo e na conformidade de desenvolver e compartilhar a técnica fotográfica por meio de um instrumento de múltiplas funções que, mesmo com limitações, vem sobressaindo como uma máquina de ver e de pôr à vista ao mundo e às relações uma visibilidade vai além da visibilidade a que as pessoas estão habituadas.

3.2 O telefone móvel e a expansão do ato fotográfico

Imbricadas na vida do homem contemporâneo, as novas tecnologias são pontuadas por marcas móveis e redes de conexão. As novas mídias⁷⁷, por exemplo, pertencem a uma lógica na qual o maquínico não é analisado como uma totalidade, mas inserido em um conjunto de relações operatórias que favorecem complexas condições de processamento, interação e intervenção entre códigos de representação numérica e sistemas culturais. Desta maneira, as novas mídias autorizam propriedades distintas e aclamam processos interativos que, por sua vez, geram formas de envolvimento mediadas pelo entorno e espaços distantes (MANOVICH, 2000).

⁷⁷ Telefones móveis, GPS, *notebooks*, PDAs, *players* como mp3 e mp4, iPod, Internet, entre muitas outras.

Neste contexto também se encontram as mídias locativas. Indissociáveis da computação pervasiva ou ubíqua, as mídias locativas são novas mídias que englobam recursos, aplicações e serviços de computação móvel que, mesmo em trânsito, disponibilizam inteira capacidade de coleta, classificação, arquivamento, uso e distribuição de informações⁷⁸ relevantes e, principalmente, recursos de localização. Abrangendo dispositivos de rede sem fio cujo sistema operacional permite a transferência de dados sempre *online*, assim como diferentes capacidades comunicacionais e computacionais, proporcionam interações individualizadas e sociais de diversos gêneros.

Caracterizadas por artefatos sem fio, como telefones celulares, GPS, *palms* e *laptops* em redes *wi-fi*, as mídias locativas geralmente são utilizadas em serviços de monitoramento, geoprocessamento, localização, anotação ou jogos. Diante destas possibilidades, estas mídias encontram-se prontas para processar, coletar e enviar dados através de uma estreita relação entre localização e informação digital (LEMOS, 2008 in SANTAELLA, 2008).

Em notável emergência e rápida evolução, o telefone móvel esteve no centro da construção e reconstrução dos visíveis que compõem esta pesquisa. Aparelho criado⁷⁹ para facilitar a comunicação falada e a dependência dos telefones fixos, em poucos anos foi beneficiado com a inclusão de diferentes tecnologias de informação e tornou-se um artefato de múltiplas funções e versões. Ao englobar comunicação do tipo multiredes⁸⁰ e, ainda, câmera de captação de imagens, a informação pode ser

⁷⁸ Imagens, textos e sons.

⁷⁹ O ano de 1973 parece ser o marco inicial da telefonia móvel, quando a primeira ligação de um telefone móvel da marca Motorola Dynatac 8000X a outro telefone fixo foi realizada. Martin Cooper, diretor de sistemas de operações da empresa Motorola, fez a ligação.

⁸⁰ *Bluetooth* e infravermelho para conexões de curto alcance entre outros dispositivos; celular para as diversas possibilidades de troca de informações; Internet (*wi-fi* ou *wi-max*) e redes de satélites para

compartilhada, consumida e visualizada de modo instantâneo, logo, fazendo do telefone móvel o centro das experiências individuais e cotidianas de milhares de indivíduos neste mundo globalizado.

Espécie de prótese tecnológica⁸¹, o telefone móvel transmite e armazena identidades humanitárias para reflexões futuras. Como objeto cultural que visa práticas sociais, tal dispositivo funciona como nova mídia que transforma comportamentos e, inclusive, ordena condutas coletivas. Inserida no dia a dia do homem contemporâneo, utilizada como se fosse uma extensão de seus próprios membros, esta prótese permite ao sujeito atravessar espaços rompendo a linearidade do tempo e instaurando um tempo suspenso, sempre modificável.

Antes mesmo de o telefone móvel ter sido transformado em uma ferramenta de potencial imensurável, uma das mais consumidas na contemporaneidade, Bauman afirmava:

O advento do telefone celular serve bem como “golpe de misericórdia” simbólico na dependência em relação ao espaço: o próprio acesso a um ponto telefônico não é mais necessário para que uma ordem seja dada ou cumprida. Não importa mais onde quem dá a ordem – a diferença entre “próximo” e “distante”, ou entre o espaço selvagem e o civilizado e ordenado, está a ponto de desaparecer (BAUMAN, 2001, p. 18).

Desta maneira, o telefone móvel – em consequência do desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação – instaura novos sentidos culturais. Como meio de comunicação e de troca de experiências vistas e vividas, ele é um objeto de grande influência e de valor significativo na cultura atual, mais conhecida por cultura da mobilidade. Esta cultura se caracteriza por interconexões *on* e *offline* e se define

uso como dispositivo GPS (LEMOS, 2007, p. 25).

⁸¹ Segundo McLuhan muitos dispositivos móveis como o telefone celular tornaram-se extensões de nosso corpo.

entre tangentes de *download* e *upload* e ações de envio e recebimento, de captação e apropriação, de produção e de consumo. Nômade, nutrida por códigos informativos diversos, a cultura atual se desenvolve em meio a ações programadas que, como informa Bauman (2001), reconfiguram e dissolvem limites.

Complexa e sofisticada, a tecnologia inserida no telefone móvel oferece inúmeras possibilidades e transgride os códigos sociais estabelecidos. Isto não é sem consequência para seus portadores que, instantaneamente, tornam-se multitarefa: atender uma ligação, acessar um *e-mail*, enviar uma mensagem, ver um vídeo, captar um momento por meio da imagem, enviá-la instantaneamente a um sujeito distante, entre outras ações, são alguns dos exemplos mais comuns e corriqueiros do que se pode fazer hoje enquanto se toma um café ou se passeia pelo parque.

Ao permitir o contato contínuo entre indivíduos, mesmo que em trânsito, o telefone móvel transforma condutas e, como “dispositivo híbrido” (LEMOS, 2007, p. 25), deixa de exercer a função exclusiva de um aparelho destinado à mobilidade da comunicação falada ou escrita e se engrandece em meio a diversas funções, como, por exemplo, a produção fotográfica que reinventa o olhar.

Desta maneira, disponibilizando ao sujeito “a fuga de qualquer confinamento territorial” (BAUMAN, 2011), grande parte destas próteses tecnológicas, juntamente com outras mídias móveis, modelam uma nova cultura social. Reunindo muitos dos principais serviços computacionais e atingindo critérios de criação, armazenamento, distribuição e exposição de materiais diversos, tais aparelhos portáteis reconfiguram, como informa Manovich (in LEÃO, 2005), o modo de ser e de ver do homem contemporâneo.

Muito próximas de questões cotidianas, tais mídias também são deslocadas para o âmbito contemporâneo das artes visuais, somando-se a inúmeras iniciativas já integradas neste campo. Implicando geralmente os espaços físicos e suas especificidades, não apenas desafiam mas sobretudo ampliam a discussão e a maneira de atuação no amplo universo de objetos sensíveis e tecnocientíficos.

Na imersão de diferentes especificidades é possível perceber o telefone móvel ascendendo principalmente junto à construção imagética e, em especial, à técnica fotográfica. Ao possibilitar a construção de novas linguagens visuais e a estética de novas aparências, este aparato configura novos pontos de vista estéticos e perceptivos às criações contemporâneas de maneira similar aos *ready-mades* no passado.



Figuras 58 e 59 – Ato fotográfico, disponível em: <<http://goo.gl/WhnhE>>, acesso em: 5 jan. 2013

Acarretando uma verdadeira revolução no campo da fotografia, revolução

essa que, segundo Santaella (2007), engloba a ordem de sua produção e reprodução, de transmissão e recepção, na qual seus portadores multiplicam e disseminam o que veem e o que vivem e, assim, contribuem para a proliferação da imagem fotográfica numa democratização explosiva se comparada com a primeira explosão promovida pela introdução das câmeras compactas, há mais de um século.

Os efeitos causados por alguns tipos de telefones móveis podem ser comparados aos da “caixa mágica” lançada em 1888 pela Kodak. Uma caixa mágica que, dentro de suas limitações, compensa a inexperiência em relação à técnica fotográfica e oferece a garantia de produção infinita de imagens diversas.

Em meio a esta profusão de fotos, destacam-se aqueles duplos diferenciados que podem ser chamados de “artísticos”, pertencentes a uma nova categoria de arte tecnológica; arte essa que transcreve a luz em pixels e que, quando compartilhada, aproxima-se de diferentes espaços e propõe novas experiências e formas de perceber o mundo e devolvê-lo transformado pela fenomenologia da imagem fotográfica.

O que parece fazer do dispositivo móvel um objeto diferenciado perante os demais aparatos fotográficos é seu sistema aberto a diferentes aplicativos funcionais, e estes, como uma espécie de *software*, funcionam como programas específicos que permitem distintas maneiras de manipular a imagem, bem como o acesso instantâneo a redes sociais virtuais. Convergindo diferentes meios de captação, alteração e proliferação da imagem, o telefone móvel passa a evidenciar assim uma estreita relação entre fotografia, Internet e novas tecnologias.

Como consequência, segundo Santaella (2007) o ato fotográfico foi transformado em “mania e frenesi”. Hoje, grande parte da população possui câmera

fotográfica à mão, pronta para transformar qualquer instante do cotidiano em um momento capturável. Instaure-se assim, impiedosamente, o que a autora afirma ser o “império do aqui e agora” (SANTAELLA, 2007, p. 394).

Fazendo uma retrospectiva em relação aos avanços tecnológicos inerentes ao surgimento das tecnologias digitais, pode-se perceber que, ao mesmo tempo em que essas tecnologias proporcionam significativas mudanças na lógica de produção de imagens, a forma de captura das imagens e a organização das informações luminosas neste tipo de suporte digital não sofreram enormes alterações com a mudança da matriz para esses tipos de princípios tecnológicos de registro. Contudo, deve-se deixar claro que isto só é válido no estágio de captação da imagem, quando o fotográfico ainda permanece intacto; posteriormente, à medida que ele é modificado, certifica-se de que se trata de outra fotografia, de outro gênero de fotografia.

Manovich⁸², referindo-se à fotografia numérica, esclarece que a mudança mais pertinente relacionada à produção de imagens através destes dispositivos encontra-se no âmbito dos processos de pós-produção. A ausência de pontos fixos que caracteriza a fotografia digital permite infinitas modificações, o que estende as possibilidades de transformação na pós-produção. Isto confere à fotografia novas aparências que, dependendo da intensidade da intervenção modificadora do fotográfico, fazem com que ela passe de seu estatuto de foto para o de imagem digital.

Diferente das câmeras fotográficas convencionais, o telefone móvel reúne e disponibiliza ao seu usuário diferentes capacidades estético-transformadoras que

⁸² In: *The paradoxes of digital photography*.

independem do grau de capacitação técnica do sujeito operador e que antes eram possíveis somente em outras mídias e programas de manipulação da imagem. Ao proporcionar ao sujeito facilidade de interação com diferentes tipos de aplicações relacionados à técnica e à manipulação fotográfica, o telefone móvel coloca à disposição um leque aparentemente inesgotável de potencialidades relacionadas à criação e à pós-criação da imagem.

Ao interagir de maneira direta e automática com o telefone móvel, traduzindo e simulando⁸³ a imagem fotográfica por meio de programas e informações integradas ao dispositivo, o fotógrafo/sujeito reconfigura, por meio de novas linguagens visuais, o estatuto da fotografia, pois se trata aqui de uma fotografia de outra natureza.

Ao permitir capturar o real físico, manipulá-lo e reproduzi-lo, o processo interativo infligido à fotografia no próprio dispositivo faz com que o conceito de representação e a relação da imagem com o real sejam substituídos, imediatamente, pelo conceito de “simulacro interativo” (RÉNNAUD in FABRIS, 1998). Ou seja, uma vez que o telefone móvel permite transformar a realidade da imagem capturada em um estado contínuo de ato fotográfico, a mesma se torna o resultado instantâneo de uma ou várias situações interativas entre sujeito e maquínico.

Acarretando visíveis e profundas mudanças⁸⁴ de várias ordens ao universo da fotografia, o telefone móvel muitas vezes torna a captura fotográfica uma ação diminutiva e até mesmo indiferenciável. Em um momento no qual tudo pode ser indiscriminadamente fotografável, o telefone móvel consegue atenuar a fenomenologia do ato fotográfico e passa a dissimular a antiga instauração de

⁸³ Segundo Couchot (2003) o sujeito não se relaciona mais com matéria mas números, códigos e cálculos matemáticos.

⁸⁴ Mudança no comportamento de quem fotografa, o ato fotográfico e a recepção da imagem, bem como revelação, distribuição e processos de recepção (SANTAELLA, 2007).

sentido do mesmo. Estando assim, desprovido da solenidade do gesto, o ato fotográfico torna-se mais uma ação efêmera e banal entre tantas no cotidiano, como informa Santaella (2007).

Ainda que o objetivo desta pesquisa vise ao contrário e procure trabalhar o ato fotográfico de maneira diferenciada, de modo que a construção de fotos saia do lote das ações que a permeiam, é estabelecendo um contraponto com o uso indiscriminado de tais câmeras falantes – que na atualidade invadem praticamente todos os lugares por onde se passa ou estão nas redes sociais que se visita – que o exercício da fotografia móvel na arte pode fazer a diferença.

Ao permitir que o sujeito estenda suas ações relacionadas à produção fotográfica da captura aos processos de manipulação/simulação da imagem e à sua proliferação em rede no instante/ato da sua tomada, uma suposição se faz presente: não estaria o telefone móvel, assim, expandindo incondicionalmente o ato fotográfico em vez de banalizá-lo⁸⁵?

Sontag (1980) escreve que a ação de fotografar significa ter interesse pelas coisas, torná-las visíveis e objetos simbolicamente possuídos nos quais a ação observatória já é um evento independente do dispositivo de captura que se utiliza e, então, a produção da fotografia não se torna um resultado apenas entre evento e fotógrafo.

Se levadas em consideração as especificidades do telefone móvel que alimentam o universo da imagem fotográfica, percebe-se a fotografia móvel desvinculada, muitas vezes, da própria técnica, daquele saber-fazer ligado ao recorte do *continuum* que a caracteriza fundamentalmente. Logo, é possível concluir

⁸⁵ Santaella (2007) afirma que as câmeras digitais portáteis e os telefones celulares acarretaram a banalização do ato fotográfico.

que, quando ligada a um fazer estendido por diferentes ações e interações, sua captura se torna um “ato icônico⁸⁶” em trabalho. Ou seja, uma vez em processo, o seu *recorte* por meio do telefone móvel possibilita automaticamente um novo *continuum*.

Como uma “imagem-ato” que não apenas se limita ao gesto de produção da tomada mas, também, ao ato de sua recepção e de sua contemplação, conforme informa Dubois (2008, p.15), é possível pensar outras ações precedentes a essas – tal como a manipulação e a proliferação em rede da fotografia – como ações vinculadas ao ato fotográfico mediado por telefone e, por sua vez, à fotografia móvel em específico.

Desta maneira, a fotografia móvel não apenas confirma como também ratifica a presença do sujeito em seu processo de produção e, mais especificamente, a implicação desse sujeito em processo com o maquínico. Como consequência, é possível pensar o ato fotográfico como um conjunto de implicações diversas, anteriores e posteriores à ação de sua captação que, com a evolução do telefone móvel e o advento da Internet, expande-se ou se volatiliza, exatamente como a inconstância móvel de um líquido, em meio a tantos e diferentes processos instantâneos.

Na espera de imagens futuras, a ação fotográfica por meio da tecnologia móvel gera um vestígio do presente a ser consumido instantaneamente por um interlocutor em qualquer parte do planeta. Propulsando a fotografia ao encontro do espectador e não mais o contrário, o telefone móvel instaura uma nova percepção da imagem que, uma vez em rede, transitando por diferentes dispositivos e suportes

⁸⁶ DUBOIS, 2008, p.15.

eletrônicos, faz do espetáculo urbano uma visibilidade imediata de história social, de indivíduos, cidades e povos, em larga escala.

Mais que um aparato comunicativo, o telefone móvel atualmente é um equipamento de entretenimento multifuncional. Ao disponibilizar uma ampla gama de possibilidades interativas em estado de conexão permanente, este dispositivo liquefaz barreiras fortemente vinculadas a tempo e espaço e, como consequência, torna-se objeto de grande relevância cultural. E desta forma, deslocado para o terreno das artes, novas brechas são preenchidas por fotógrafos que ousam fazer da não arte um objeto artístico e do cultural um meio de expressão no qual o sensível não obedece a fronteiras.

A fotografia móvel realinha e redefine as formas de representação fotográfica. Logo, por meio de imagens líquidas democratiza em tempo real as experiências vividas e conduz o espectador de maneira imediata ao cerne de um momento subjetivo. Portanto, utilizar o telefone móvel como ferramenta de expressão artística voltada à criação significa mudar o pensamento normativo que se tem em relação a esse objeto e instaurar – por meio de um deslocamento do domínio lógico ao domínio sensível da arte – uma nova relação simbólica com a sua natureza. Assim, uma vez deslocado para o campo sensível de uma produção poética este dispositivo, à sua maneira, proporciona ao fotógrafo meios plásticos originais para que suas intenções sejam amplamente manifestadas.

3.3 Notas sobre a cultura e arte da mobilidade

Desde as representações primeiras aos dispositivos móveis, designa-se “arte” todo conjunto de atividades diversas, em tempos e lugares diferentes. Uma vez que não existem regras acadêmicas para estabelecer quando estamos ou não diante de uma grande obra, geralmente é impossível explicar exatamente o que se sente por elas. É praticamente um mundo com suas próprias e surpreendentes leis.

Iniciado há mais de dois milhões de anos, o período Paleolítico, que se estende até 8.000 a.C., é o marco da mais antiga produção artística de que se sabe, ou seja, o início da arte como um todo. Alguns conceitos de arte atualmente se aproximam da arte deste período, que se distanciava de uma finalidade puramente estética em busca de uma essência prática, segundo Gombrich (1993) geralmente voltada à magia.

Mais conhecido como Era da Pedra Lascada, muito além da pintura neste período já se pensava em conceitos pertinentes a uma arte móvel no sentido próprio do seu adjetivo⁸⁷. Caracterizada por objetos transportáveis, de fácil movimentação, a arte móvel paleolítica depositava profunda preocupação com a mobilidade e portabilidade das obras realizadas. Mediados por dentes e presas de animais, fáceis de serem manuseados e transportados, objetos como adornos de tipo pessoal e

⁸⁷ Móvel (*In* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa)

| *adj.* 2 g. | *s. m. pl.* (latim *mobilis*, -e) *adj.* 2 g.

1. Que pode ser movido ou mudado. = MÓBIL, MOVÍVEL ≠ FIXO, IMÓVEL;

2. [Figurado] Instável, variável. ≠ CONSTANTE. *s. m.*

3. Objeto de mobília (*In* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa).

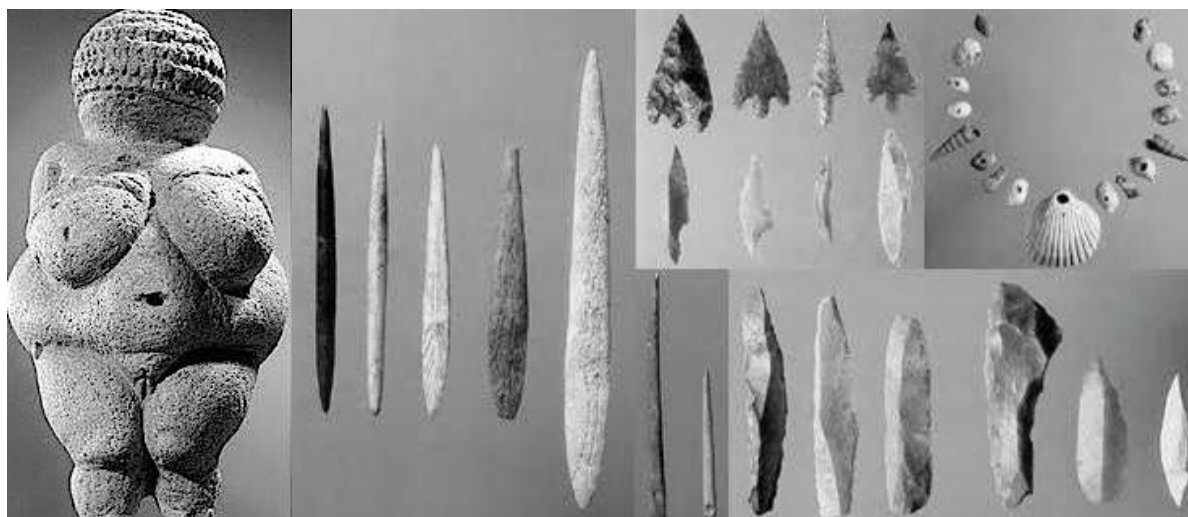
4. Aquilo que é a origem de alguma coisa. = CAUSA, MÓBIL, MOTIVO, MOTOR, RAZÃO (Idem).

5. Fito, intento (*Ibidem*).

6. Qualquer corpo disparado por uma arma = PROJÉTIL

outros elementos gravados, pintados ou esculpidos, como as vênus, integravam a produção da arte móvel deste período.

Na atualidade, permeada pelo impacto das novas tecnologias, a arte dita móvel é mais conhecida como *Mobile Art*⁸⁸. Ainda que muitas vezes voltada à essência prática de seu objeto ou a condições operatórias, sua produção artística difere da antiga. Separada por milhares de anos e muito distante de uma produção resultante de pedras esculpidas e outros tipos rudimentares de materiais duros, cujo fim era narrar caçadas e movimentos lunares ou cultos à fertilidade e à sexualidade, a produção da arte móvel da época atual busca, por meio de novas práticas artísticas e diferentes possibilidades criativas, construir formas de compartilhar o saber e o conhecimento por meio da experimentação de novos meios.



Figuras 60 – *Vênus de Willendorf* (25.000 a 20.000 a.C.), Áustria. Escultura mais antiga que se tem conhecimento. In <http://goo.gl/zyYyR> Acesso em Jun/2011

Figuras 61 – Ferramentas típicas da época da Pedra Lascada in: <http://goo.gl/j2PeV> Acesso em Jun/2011

⁸⁸ Arte que se desenvolve no deslocamento e torna-se possível através da utilização de mídias locativas. É uma arte da “cultura da mobilidade”.

A arte móvel, que antes constituía todo tipo de arte transportável, de reduzidas dimensões, fácil deslocamento e manuseio, hoje faz referência a todo tipo de arte que prioriza a utilização consciente de ferramentas como os dispositivos móveis ou as mídias locativas.

Voltadas para a interação pessoal e social, as práticas artísticas com mídias móveis parecem encontrar seus antecedentes em poéticas cuja história é moderna. Movimentos como a *land art*⁸⁹, a *specific site*⁹⁰, os *happenings*⁹¹, as *artes participativas*⁹², a estética *situacionista*⁹³ e a prática da deriva pelas ruas da cidade junto à definição da *psicogeografia*⁹⁴ são as influências mais diretas das práticas atuais (SANTAELLA, 2008).

Denominando um conjunto de práticas relacionadas aos usos das tecnologias portáteis para localização em um contexto não comercial, as mídias móveis se beneficiam das tecnologias de comunicação ubíqua e geram, como já mencionado, formas de envolvimento mediado com o entorno e, também, com espaços distantes. Empregadas de diferentes maneiras, o uso destas mídias varia entre a transmissão pura de informação ou entretenimento e atinge propostas artísticas mais elaboradas, complexas e imateriais, diferente das propostas paleolíticas.

O trabalho de Tom Lisboa é um exemplo significativo e esclarecedor neste

⁸⁹ *Land art* – quando, no final dos anos de 1960, os artistas protestavam contra a artificialidade e comercialização da arte, abandonando as galerias e procurando lugares remotos da natureza para realizar a sua arte.

⁹⁰ *Specific site* – criada para existir em determinado lugar e integrada de maneira tão imperceptível nesse lugar que dificulta a determinação das fronteiras entre a arte e o ambiente.

⁹¹ *Happenings* – prática artística que visava a retirar a arte das telas e levá-la para a vida

⁹² *Arte participativa* – prática artística na qual a participação do público faz parte ou é o projeto. O artista cria situações que induzem a participação do público sem ideias pré-concebidas sobre o resultado, por exemplo a *mail art*.

⁹³ *Situacionista* – movimento originado em 1957 cujas influências vinham do Dadá, Surrealismo e Letrismo. Visavam a suprimir a separação entre arte e cultura, integrando a arte na vida cotidiana.

⁹⁴ *Psicogeografia* – definição de Guy Debord que prega a prática da deriva, a deambulação pela cidade, deixar-se perder pelos labirintos da urbe para subverter os rumos pré-determinados do planejamento urbano.

sentido. Envolvendo questões de mobilidade e trabalhando conceitos de lugar e localização, o artista dialoga de maneira direta com a cidade e propõe ações urbanas de extrema significação no campo da arte móvel brasileira.



Figuras 62, 63 e 64 – *Lugar*, ação urbana, criação de Tom Lisboa, iniciada em 2008, disponível em: <http://www.sintomnizado.com.br/lugar>

Com início no ano de 2008, a ação urbana de título “Lugar” tem como objetivo retratar o espaço urbano de diferentes cidades do globo que, sob poucas e claras regras, envolve também a interação do público distante. Explorando livremente a técnica fotográfica através de diferentes mídias, inclusive as locativas, “Lugar” requer a situação de conexão, bem como localização (latitudes e longitudes) e, como uma espécie de jogo perceptivo, transforma os espaços vazios em lugares que, segundo Lisboa, passam a ser fundados por um artista. Para isso, as regras deste jogo devem ser respeitadas por seus colaboradores e, deste modo, um trajeto previamente determinado evidencia, através da fotografia, vinte pontos relevantes no deslocamento e que, unidos por uma linha desenhada no mapa traçado do espaço urbano, representa o “L” de lugar. Intensificando ainda mais o conceito de

mobilidade, em abril de 2012 um grupo de colaboradores, por meio do aplicativo de captação e manipulação fotográfica para dispositivos móveis, o Instagram, demarcou um “L” na cidade de Niterói (RJ) e, sob a *hashtag #acaourbanalugar*, a ação foi disponibilizada de maneira instantânea na rede.

Através da apropriação dos recursos tecnológicos⁹⁵ contidos em aparatos locativos e dependentes deles, artistas como Lisboa relacionam de forma criativa a mobilidade e o deslocamento em poéticas que fomentam a arte móvel atual. Conceitos que já eram preocupações na arte de tempos longínquos hoje impulsionam um tipo específico de arte que se encontra inserido na cultura líquida ou da mobilidade. Cultura que surge no contexto de estado de “liquefação” (BAUMAN, 2001) e que, por meio de uma série de aspectos emergentes na sociedade contemporânea (como Internet, *e-mail*, SMS e celulares), influencia o homem e metamorfoseia a organização social dele no mundo.

Como uma metáfora à condição humana atual, o líquido, diferentemente do sólido, move-se facilmente, flui, contorna obstáculos e é difícil de ser contido. Na mesma medida em que dissolve, escorre, invade e proporciona uma noção de extrema mobilidade. Noção esta que Bauman utiliza para pensar a ideia da liquidez contemporânea em diferentes ordens⁹⁶ e que move muitas das reflexões da autora Santaella (2007), as quais contribuem para esclarecer os pensamentos e processos operatórios desta pesquisa.

Caracterizada por sujeitos multitarefados, de olhares redistribuídos em atividades que se realizam ao mesmo tempo e não seguem relações mútuas entre

⁹⁵ Recursos tecnológicos tais como: vídeos e câmaras digitais, *palm tops*, aparelhos domésticos de pequeno porte, *tablets*, redes sem fio do tipo wi-fi, wi-max, *bluetooth*, GPS entre outros.

⁹⁶ Como por exemplo: o fluxo dinâmico dos transportes e comunicações, a instabilidade econômica can era globalizada, o universo corporativo das mídias, marcas e empresas.

si, as ações na cultura da mobilidade se desenvolvem em “espaços informacionais, lisos, fluidos, ocupados por práticas nômades que reconfiguram noções de distância e localidades, bem como os limites entre os lugares da arte, da propaganda e da comunicação” (BEIGUELMAN, 2010, p. 87).

Como resultado de diversos comportamentos sociais e simbólicos, a cultura da mobilidade reorganiza as maneiras de ver e perceber o outro e nós mesmos e, em meio a fluxos distintos, contraria o pensamento racional e soberano da Modernidade no que diz respeito às suas verdades e certezas.

“Atravessada por substratos impressos e digitais, fonéticos e não fonéticos nos quais se entrelaçam e se fundem diferentes códigos informativos, de programação e estéticos” (BEIGUELMAN, 2010, p. 87), a cultura contemporânea, bem como a arte deste momento, obriga a repensar os diferentes parâmetros de criação e recepção. Permeada por aparatos cada vez mais tecnológicos, a arte da cultura líquida, segundo Beiguelman (2010), resulta de operações abstratas, modelos, programas e cálculos e abre novas zonas de experimentação que ocupam cada vez mais os espaços virtuais. Consequentemente, ela passa a desafiar não apenas os limites temporais e espaciais como também os limites de atenção, contemplação e concentração.

Tendo como elemento vital a “acessibilidade e a adoção do comum” (BAMBOZZI, 2010), juntamente com práticas associadas à tecnologia móvel, as novas mídias estão cada vez mais próximas da realidade social. Ao instaurarem uma estética do fluxo (na qualidade, ato ou efeito de fluir) estas ferramentas passam a alavancar diferentes questões de mobilidade, conexões em rede, bem como a propor parâmetros estéticos que contrapõem com os discursos modernos, que são

de forma fixa e perene.

Mesmo com muitos dispositivos de conexão à distância ampliando a relação no sentido de mobilidade, ainda vemos o termo *Mobile art* associado a obras realizadas apenas com telefones móveis devido ao fato de que em países como os Estados Unidos, Canadá e Reino Unido o adjetivo citado é um sinônimo para tais aparelhos⁹⁷. A tradução do adjetivo ‘móvel’ para o português proporciona no Brasil uma maior amplitude do termo onde, a expressão arte móvel ou *mobile art* não deixa muitas dúvidas da sua referência a obras criadas ‘com’ ou ‘a partir de’ dispositivos móveis em geral.

Visto em diferentes tipos e tamanhos de telas e janelas, a grande maioria das visões de mundo atualmente se desenvolve mediada por telefones móveis, *pads*, *palm*s, equipamentos urbanos, intranets, entre outros, fundados principalmente em experiências que se dão ‘no’ trânsito e/ou ‘em’ trânsito. Desta maneira, na cultura da mobilidade, segundo Beiguelman (2010), “as inscrições se volatizam, as interfaces se multiplicam e a recepção é distribuída em superfícies eletrônicas conectadas a redes de telecomunicação”.

Em consequência, um mesmo conteúdo pode ser produzido e percebido em diferentes dispositivos e interfaces. De alto poder multiplicativo, quando compartilhado, este conteúdo, segundo Beiguelman (2010),

pode ser visto e lido de forma completamente distinta de acordo com seu contexto de recepção, o que não é consequência do tamanho da tela ou do tipo de superfície a que as imagens e textos momentaneamente aderem (BEIGUELMAN, 2010, p. 90).

Dentro do sistema de arte móvel, filiado a categorias instáveis e incertas,

⁹⁷ *Mobile phones; cell phones (cellular phone).*

constata-se cada vez mais o aparecimento de obras desprovidas de fisicalidade e dependentes de uma tecnologia que se legitima com sua crescente popularização e aplicação. Os dispositivos móveis, neste contexto, parecem ser as novas ferramentas artísticas, os pincéis, as paletas, o toque, o artifício e a realização, e suas telas eletrônicas, o novo *canvas* da contemporaneidade.

Ao explorar as especificidades próprias dos dispositivos móveis ou mídias locativas, a arte móvel busca extrair um potencial criativo das novas tecnologias. De caráter “crítico, social e memorialista” (SANTAELLA, 2008), ao apresentar novas formas de perceber e ocupar o mundo, mesmo que muitas vezes focada na tecnologia e em seus aparatos acima de qualquer conteúdo ou contexto artístico, a arte móvel emerge rapidamente como nova magia. Magia esta que, diferente da Pré-História, não ritualiza mitos, mas, através de comportamentos singulares, programados e programáveis por diferentes técnicas, busca mudar conceitos relacionados ao mundo na mesma medida em que o encanta. Como toda nova prática artística, a arte móvel abre novos caminhos e concepções que, sem dúvida, alimentam novas experiências sensíveis e deslocam a arte para a vida cotidiana, e esta se faz impressionável no universo da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O telefone móvel é um objeto cultural capaz de produzir fotografias, e é com este dispositivo capturador que a mediação de ações hábeis proposta nesta pesquisa se tornou possível, bem como a transformação do real em realidade representada. Um processo de produzir e informar por meio da fotografia que, se pensado segundo Flusser (2011), pode ser chamado de “trabalho” e o seu resultado pode ser chamado de “obra”.

Com este dispositivo, transformador de pensamentos conceituais em fotografia, a “obra” também pode ser revertida em “trabalho” efêmero, que conjuga a técnica, a tecnologia e a subjetividade, logo, complexa e muitas vezes paradoxal. Por conseguinte, provoca muitos questionamentos de ordem tecnológica, operatória, humana e estética.

Investigar a produção fotográfica resultante do “trabalho” mediado por essa nova mídia é, sem dúvidas, adentrar em um universo ao mesmo tempo abstruso e lúdico, é também se servir das facilidades que a tecnologia oferece para tentar construir um “trabalho” coerente e substancial, capaz de ser transformado em “obra” e vice-e-versa.

Ao executar um processo ainda principiante no universo da arte contemporânea (se comparada a existência e a prática da fotografia móvel à fotografia tradicional), o que por algumas vezes dificulta seu reconhecimento neste meio, me deparei com eventualidades⁹⁸ que por alguns momentos se refletiram nesta pesquisa. Logo, em

⁹⁸ Em 2011, ao me inscrever no concurso CNPq de Fotografia – *Fotografia, Ciência e Arte* – me deparei com um edital que não incluía nenhuma categoria que abrangesse lentes de celular, apenas *lentes convencionais, especiais e imagens editadas*, e ao entrar em contato com a equipe responsável fui informada de que o celular não se caracterizava como um dispositivo *profissional*. No mesmo ano tive

meio a desafios, este trabalho buscou através de ensaios poéticos e teóricos trazer uma reflexão sobre este novo fazer fotográfico que, como apresentado, adentra com força em nossa cultura, visto cultura da mobilidade. É um fazer de grande potência na vida de todos nós e que no campo da arte abre caminho a outras discussões no que concerne o início de um percurso que pretendo aprofundar futuramente.

A finalidade deste projeto não objetivou apenas a produção poética e a análise de um tipo específico de fotografia, mas a sua investigação indagando contextos já difundidos e apontando aspectos pertinentes à técnica fotográfica e à tecnologia utilizada, que por sua particularidade impõe ao fotógrafo outras atitudes quando exercida com o telefone móvel. Foi uma busca para compreender a fotografia móvel em sua gênese, ou seja, como uma imagem técnica⁹⁹ gerada no interior de uma nova mídia, no fluxo com diferentes informações, na mediação entre o homem e o mundo, e que tenta elucidar algumas razões que possam elegê-la como objeto poético, estético, conotativo, sensível e capaz de emocionar.

Parafraseando Flusser (2011), que acredita serem bons todos os objetos culturais – para serem consumidos ou para produzirem bens de consumo – sabe-se que, desde a introdução dos *ready-mades* no âmbito das poéticas visuais, tais objetos, sobretudo os que provocam e desconcertam o fazer artístico, são naturalmente alvos de questionamentos, e o telefone móvel não foge a este preceito.

minhas fotografias desclassificadas no XXXIII Concurso Fotográfico da Cidade de Santa Maria por motivo semelhante. Logo, em 2012, seguindo orientação da professora Raquel, inscrevi quatro fotos no XXXIV Concurso Fotográfico da Cidade de Santa Maria sem especificar o meio de captura, o resultado foi satisfatório: 1^o lugar na categoria PB/Amador e menção honrosa na categoria COR/Amador. Esta premiação, dentro de um ponto de vista particular, ressalta o papel do *sujeito personalizado* na condição de agente capturador em diálogo com o maquínico, a fim de vencer as limitações do mesmo, e equipara o telefone móvel aos demais dispositivos tradicionais de captura, sem, em nenhuma instância, desqualificar a sua capacidade técnica.

⁹⁹ Como uma imagem que advém da técnica de captura mediada por um telefone móvel.

Como uma câmera digital portátil, de fácil manipulação e visualização imediata, o telefone móvel transforma qualquer um, experiente ou não, em agente capturador e o ato fotográfico em mania e frenesi, tal como afirma Santaella (2007). Contudo, é um aparelho de múltiplas funções, capaz de retirar objetos/dados do mundo e aproximá-los do homem, transformando suas condutas. A fotografia móvel é um exemplo cada vez mais pertinente e diferencia-se das demais ordens fotográficas devido à grande potencialidade atingida por esse tipo de dispositivo. Entre os milhares de fotográficos que transformam a realidade em efeito visível, há aqueles que se valem da fotografia móvel como meio de expressão, consumindo-a cotidianamente e trazendo à tona uma estética que, como representação em perfeita sintonia com a vida latente, emociona o olhar. É dentro deste contexto, em um momento onde as fronteiras são permeáveis, que se podem considerar objetos da não arte como objetos artísticos.

A inclusão de telefones móveis cada vez mais dinâmicos e potentes, com resoluções comparáveis às resoluções de câmeras DSLR, foco ajustável, *flash*, lentes com diferentes elementos, filtros antirruídos, que favorecem consideravelmente a captura fotográfica e a condição de *dupla* com o sujeito, está se tornando corriqueiro. O crescente número de aplicativos virtuais e demais materiais fotográficos específicos e adaptáveis aos telefones reanimam o universo da fotografia e até mesmo os que se encontravam em declínio em decorrência da praticidade digital. Atualmente é possível ver empresas como a Kodak e a Polaroid adaptando seus produtos e serviços para atender aos adeptos desta nova e crescente vertente.

Outro exemplo do grande fenômeno que tem favorecido e elevado à fotografia

móvel encontra-se nas redes sociais¹⁰⁰, que disponibilizam o arquivamento e o compartilhamento de fotografias móveis simultaneamente a sua captura. Globalmente conhecido, o Instagram, que contava com aproximadamente dezessete milhões de usuários¹⁰¹ conectados diariamente, teve este número reduzido vinte e cinco por cento em dezembro de 2012 após anunciar algumas novas regras envolvendo os termos de condições de serviço e o polêmico direito de vendas das fotos armazenadas em seu *site*. Esta ação é mais uma confirmação a cerca da seriedade e da credibilidade que este tipo de imagem ocupa. Imagem arrancada do cotidiano por milhares de utilizadores de telefones móveis e sobretudo os que a deslocam como especificidade transformadora do ato de representar e, conseqüentemente, de transformar o olhar voltado para a mediação que essa nova mídia introduz.

Outra questão importante a ser lembrada é o surgimento, em 2011, do Mobile Photo Group (MPG). Na condição de um coletivo internacional, com fundadores como Sion Fullana, Jordi V. Pou, Anton Kawasaki e outros consagrados fotógrafos móveis¹⁰², dedica-se a promover trabalhos e, especialmente, apresentar a fotografia móvel como uma nova corrente estética no universo geral da fotografia e das artes visuais. Tal conduta lembra muito a do Photo Club, na segunda década do século XIX, quando Lázló Moholy-Nagy, em meio a outros fotógrafos, atribuiu um papel de grande importância à fotografia, especialmente do ponto de vista da arte.

Começam a partir daí, aparecer eventos e conferências, como a *1197 Conference*, *iMacWorld* e exposições fotográficas que, pouco a pouco, efetivam a

¹⁰⁰ Instagram, Facebook, Pin It, Tumblr, Twitter.

¹⁰¹ Disponível em:

<http://www.jornaldenegocios.pt/empresas/detalhe/instagram_perde_25_dos_utilizadores_depois_de_anunciar_novas_regras.html>. Acesso em: 28 dez. 2013.

¹⁰² Tradução literal do termo *mobile photographers*, uma referência aos fotógrafos dedicados à captura da fotografia móvel.

fotografia móvel como um meio expressivo e de real significância na cultura contemporânea. Essas ações desmistificam o frenesi que permeia a prática e a validam como modo de criação fotográfica importante e inteiramente em consonância com o movimento da imagem atualmente.

Com interpretação e subjetividade, de maneira semelhante a Fullana, Pou e outros fotógrafos, procurei compor fotografias móveis e executar meu trabalho de pesquisa prático-teórico com relevância justa e coerente com o tempo atual, um tempo inserido na visualidade e operações tecnológicas abstratas. Sempre na tentativa de diferenciar meus instantâneos da profusão de milhares de imagens líquidas e voláteis que jorram pelo fluxo contínuo da rede, tal conduta foi possível por acreditar na grande potência da fotografia móvel e na capacidade imaginativa dos sujeitos distintos implicados no processo, ou seja: na capacidade imaginativa do sujeito despersonalizado (sujeito NÓS), de codificar/decodificar mensagens, e na capacidade do sujeito definido (sujeito EU) que, na prévia dos acontecimentos, imagina sensivelmente o resultado fotográfico antes mesmo da concepção da fotografia.

É no diálogo conversacional com o dispositivo, sério e comprometido, que percebo a viabilidade de construir um trabalho de significado relevante. Ainda que o dispositivo ofereça uma técnica muito limitada, por outro lado coloca à disposição inúmeras possibilidades para a realização e manipulação de um fotográfico que indica sua diferença e se dissipa em rede no apertar de um botão.

Tendo como mote a busca de conotações estéticas em meio a experiências perceptivas inscritas na mobilidade, instantaneidade e limitação da técnica fotográfica, o processo poético foi conjugado entre automatismo e subjetividade. Além de produzir três processos operatórios diferentes, que proporcionaram resultados fotográficos

distintos, e por meio deles refletir assuntos referentes à fotografia móvel especificamente, como a sua captura, morfogênese e volatilidade, busquei constantemente subverter questões relacionadas à sua banalização mediante a problematização de ações envolvidas à sua manipulação e multiplicação, sempre em consideração e valorização a este tipo de objeto fotográfico, bem como a imensa capacidade multifuncional do telefone móvel que, dentro de um ponto de vista bastante particular, fundamentado em autores específicos da área da fotografia e das novas mídias, parece expandir o ato fotográfico a outras ações instantâneas e sequenciais à obtenção fotográfica.

Aliada à limitação da técnica de captura e aos proventos que isto causa, o interesse foi criar instantes cotidianos que pudessem trazer um sentido estético e também reflexivo à fotografia móvel propriamente, incidindo e confrontando as suas especificidades e, sobre tudo, as do dispositivo em função, ou seja, da minha *dupla*.

Permeada por diferentes experiências práticas e por sua vez teóricas, dos quais 'instantâneos voláteis' e 'fotografias expandidas' ascendem como resultados de diálogos interativos ou conversacionais com o telefone móvel, este é percebido como um meio significativo não apenas junto à técnica de captura, reprodução e distribuição da imagem fotográfica, mas também em diversas relações mantidas em nosso cotidiano e que, por sua vez, alteram o nosso modo de viver. Da mesma maneira, capaz de gerar diferentes situações em torno do aparente retratado, a fotografia móvel é percebida aqui como um novo/outro tipo de objeto fotográfico e característico da cultura da mobilidade e que, pouco a pouco, vem se confirmando e se legitimando também no universo das artes visuais.

Com diversos aspectos a serem explorados, esta pesquisa não está finalizada.

Longe disso, esta pesquisa encontra-se no início de uma jornada de trabalho que permite, acima de tudo, redimensionar as produções já executadas e, à vista disso, conceber novas maneiras expositivas.

É nesta aventura com a fotografia, na qual a foto se faz imagem através da mediação de uma nova mídia, que este estudo espera poder colaborar com a reflexão em arte e tecnologia. Uma arte que, por ser móvel, não deixa de nos imbricar numa visibilidade máxima e específica deste momento em que a arte e a não arte se confundem e nos convidam a pensar e afinar nosso olhar.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.

BARTHES, R. **A câmera clara**: nota sobre fotografia. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BEIGUELMAN, G. Notas sobre a cultura da mobilidade. In: BAMBOZZI, L.; BASTOS, R. M.; MINELLI. **Mediações, tecnologia e espaço público**: panorama crítico da arte em mídias móveis. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010. p. 87-96.

_____. **Arte Wireless**. Disponível em:

<<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n41/gbeiguel.html>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

_____. **Memórias do futuro de uma arte sem passado**. Disponível em:

<http://desvirtual.com/web/wpcontent/uploads/2012/09/select07_memoria_netart.pdf>.

Acesso em: 8 dez. 2012.

CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea**: uma introdução. Tradução: Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

COUCHOT, E. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1993. p. 37-48.

_____. La technologie dans l'art. In: MACHADO, A. O sujeito no ciberespaço. In:

INTERCOM XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande/MS, 2001.

_____. **A tecnologia na arte:** da fotografia à realidade virtual. Tradução: Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DOMINGUES, D.; REATEGUI, E. **Práticas colaborativas transdisciplinares em ciberarte:** da multimídia às instalações em software art. Tradução: Flávia Gisele Saretta.

DOMINGUES, D. **Criação e interatividade na ciberarte.** São Paulo: Ed. Experimento, 2002.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios.** São Paulo: Papirus, 1994.

FABRIS, A. **O desvio do olhar:** fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, v. 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Apresentação de Norval Baitello junior. - São Paulo; Annablume, 2011.

JIMENEZ, M. **O que é estética.** Tradução: Fulvia Moretto. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.

KOSSOY, B. **Fotografia e história.** 2º ed. rev. - São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico.** Barcelona: GG, 2002.

LEMOS, A. **Comunicação e práticas sociais no espaço urbano:** as características dos dispositivos híbridos móveis de conexão multi-rede (DHMCM). In Comunicação, Mídia e Consumo. São Paulo, Vol. 04 n. 10 p. 23-40, Jul. 2007.

LÉVY, P. **Cibercultura.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

LICHTY, P. Pensando a cultura nômade: artes móveis e sociedade. In: BAMBOZZI, L.; BASTOS, M.; MINELLI, R. **Mediações, Tecnologia e Espaço Público:** panorama crítico da

arte em mídias móveis. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010. p. 35-43.

MACHADO, A. **Máquina e Imaginário**. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. O sujeito no ciberespaço. In: **INTERCOM XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande/MS**, 2001.

_____. A fotografia como expressão do conceito. **O Quarto Iconoclasmo**, Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <<http://goo.gl/0GcaQ>>. Acesso em: 16 mar. 2012.

MANOVICH, L. **The language of new media**. Cambridge: The MIT Press, 2000.

_____. Novas mídias como tecnologia e ideias: dez definições. In: LEÃO, L. **O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias**. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.

_____. **The paradoxes of digital photography**. Disponível em: <<http://goo.gl/gDn1I>>. Acesso em: 4 dez. 2011.

MITCHELL, W. T. Não existem mídias visuais. In: DOMINGUES, D. **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente, desafios**. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

PLAZA, J. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: FAEP-UNICAMP, Ed. Hucitec, 1998.

_____. **Arte e interatividade: autor-obra-recepção**. Revista de Pós-graduação, CPG, Instituto de Artes, Unicamp, 2000.

ROULLIÉ, A. **Entre documento e arte contemporânea**. Tradução de Constancia Egrejas. - São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2009.

SANTAELLA, L. Panorama da arte tecnológica. In: **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Ed. Paulus, 2003.

_____. **Linguagens Líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Ed. Paulus, 2007.

_____. A estética política das mídias locativas. **Revista Nômad**s, Colômbia, n. 28, abr. 2008.

SONTAG, S. **On photography**. 4. ed. [S.l.]: First Anchor Books Edition, 1990.

SOULAGES, F. **Estética da fotografia: perda e permanência**. Tradução: Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010.

_____. A revolução paradigmática da fotografia numérica. **Revista ARS**, São Paulo, ECA, USP, v. 5, n. 9, 2007. Tradução: Laurita Salles. Revisão Técnica: Gilberto Prado. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202007000100008>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

ANEXOS

ANEXO A – Cálculo de combinações possíveis, feito pelo engenheiro Daniel Ernesto Schaack à série *Caleidoscópio*.



	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
1	combinações:		28								
2	C(28,1)	1	28								
3	C(28,2)	2	378	>----->	caso de ontem (combinação dois a dois)						
4	C(28,3)	3	3276								
5	C(28,4)	4	20475								
6	C(28,5)	5	98280								
7	C(28,6)	6	376740								
8	C(28,7)	7	1184040								
9	C(28,8)	8	3108105								
10	C(28,9)	9	6906900								
11	C(28,10)	10	13123110								
12	C(28,11)	11	21474180								
13	C(28,12)	12	30421755								
14	C(28,13)	13	37442160								
15	C(28,14)	14	40116600								
16	C(28,15)	15	37442160								
17	C(28,16)	16	30421755								
18	C(28,17)	17	21474180								
19	C(28,18)	18	13123110								
20	C(28,19)	19	6906900								
21	C(28,20)	20	3108105								
22	C(28,21)	21	1184040								
23	C(28,22)	22	376740								
24	C(28,23)	23	98280								
25	C(28,24)	24	20475								
26	C(28,25)	25	3276								
27	C(28,26)	26	378								
28	C(28,27)	27	28								
29	C(28,28)	28	1								
30	soma		268435483	>----->	número de combinações possíveis total						
31											
32											
33											
34											
35											
36											
37											
38											
39											
40											

34 não é arranjo, pois arranjo considera a ordem das figuras e neste caso não importa se é A com B ou B com A.


Anexo B – Carta eletrônica intitulada *Projeto Móvel* e que por fim origina a série *Imagens compostas*.


Hotmail (8062) Messenger (0) SkyDrive | MSN Luciana

Novo | Responder Responder a todos Encaminhar | Excluir Lixo Eletrônico Limpar ▼ Marcar como ▼ Mover para ▼ Categorias ▼

Projeto Móvel Voltar para mensagens |  

Lubi's Abitante Fotos | 20/09/2011
 Para Lubi's Abitante, LUBIS Responder ▼

 1 anexo (112,4 KB) Exibição Ativa do Hotmail ^



[Baixar](#)

Exibir apresentação de slides (1) | [Baixar como zip](#)

Você está sendo convidado a participar de um projeto experimental que faz parte de minha pesquisa de mestrado em Arte e Tecnologia (Artes Visuais/UFSM), cujo objeto é a fotografia móvel (fotografia obtida por telefone celular). Como parte integrante desta pesquisa, uma série de fotos está sendo realizada.



A sua participação é de grande importância para o desenvolvimento deste trabalho e para isso convido você a realizar uma interferência na foto anexada. Esta interferência pode ser de uma simples troca de cor até uma outra edição (adição e/ou redução de elementos, textos, gráficos, etc) ou se desejar pode usar outros meios, como impressão/interferência manual/digitalização.

A intervenção é livre e a imagem final deve retornar em forma digital (para este e-mail), de preferência ser salva com o nome do autor da intervenção para crédito de autoria e também para facilitar no arquivamento das imagens recebidas. Por exemplo: `luswarowsky.jpg`

Agradeço sua participação e reitero a solicitação de retorno da foto que você modificou. Sua contribuição é primordial para o desenvolvimento desta pesquisa.

Obrigada,
Lu Swarowsky

Novo | Responder Responder a todos Encaminhar | Excluir Lixo Eletrônico Limpar ▼ Marcar como ▼ Mover para ▼



Categorias ▼ |  


Anexo C – Resposta de interventor à carta eletrônica intitulada *Projeto Móvel* e onde a fotografia móvel foi transformada em elo de comunicação entre autor e espectador.


Novo Responder | Excluir Arquivar Lixo Eletrônico | Limpar ... Luciana Abitante Sw

RE: Projeto Móvel

Para ver mensagens relacionadas a esta, [agrupar mensagens por conversa](#).

 Carlos Lisboa  21/09/2011 | Fotos
Para: Luciana

 1 anexo (2,2 MB) Outlook Exibição Ativa

 carlos_lisboa.jpg
Baixar


[Baixar como zip](#)

Oi Lu! Tudo certo?

Bá, valeu pelo convite! Segue a minha imagem em anexo. Fiquei curioso com o projeto, do que trata exatamente?

Então, brinquei um pouco com a ideia da digitalização: abri a imagem que tu mandou no monitor do meu PC; tirei uma foto do monitor com o celular; uma foto da tela do celular com uma câmera compacta; e uma foto do monitor dessa câmera com outra semi-profissional. Daí abri a imagem resultante na tela do monitor e repeti o processo. Aí resultou no arquivo que tô te mandando. Deixei todas as câmeras no modo automático, pra ser bem aleatório mesmo.

Espero que tu consiga aproveitar! Qualquer coisa é só falar.

Ah, esse e-mail do Hotmail eu quase nem abro, o que mais uso é esse: 

Valeu, abraço!

Anexo D – Testando novos suportes expositivos. Série Caleidoscópio sendo apresentada de maneira completa e no dispositivo móvel durante a exposição “Entre Sensíveis Pixels: espaço, tempo, agora” na Galeria Mamute, Porto Alegre/RS, entre os dias 15/05 a 07/06/2013. A exposição tem curadoria de Débora Aita Gaspareto, e os seguintes artistas convidados: Anelise Witt, Carlos Donaduzzi, Felipe Barros, Fernando Codevilla, Gabriel Mascaro, Kelly Wendt e Luciana Swarowsky.



Curadora Débora A. Gasparetto apresentando a obra ao público.
Crédito de imagens: Leocádia Costa/Galeria Mamute.