

A CÂMERA ESCURA NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Antonio Fatorelli e Victa de Carvalho

É expressiva a presença de trabalhos que retomam o dispositivo da câmera escura na produção fotográfica brasileira mais recente. A utilização de câmeras pinhole, a projeção de imagens em caixas pretas ou mesmo a instalação de câmeras escuras em museus e galerias de arte vêm se tornando práticas recorrentes para diversos artistas como Dirceu Maués, Ana Angélica, Paula Trope, Alexandre Sequeira, entre outros. Cabe indagar como a recuperação deste dispositivo pode contribuir para um pensamento sobre a fotografia na contemporaneidade. Que questões históricas, visuais e subjetivas estão em jogo quando a câmera escura volta à cena como grande produtora de diferença no contexto da fotografia digital? Trata-se de um desejo de nostalgia ou de uma releitura? Estamos diante da sobrevivência do código naturalista nos dias de hoje ou, no extremo oposto, vivenciando a implementação do modelo abstrato anunciado pelos entusiastas da cultura digital?

O desdobramento dessas questões demanda uma reflexão inicial sobre o que singulariza a fotografia contemporânea. Para isso, é preciso, em um primeiro momento, retomar o contexto do surgimento das teorias que apostaram na novidade dos processos digitais como instauradores do paradigma atual, de modo a considerar como as tecnologias digitais redimensionam e ao mesmo tempo problematizam a teoria e a prática fotográfica na atualidade. Em um segundo momento, será preciso questionar a própria história da fotografia moderna e as teorias amplamente difundidas ao longo do século XX, com o intuito de discutir a suposta continuidade entre o modelo da câmera escura e a fotografia. Referirmo-nos, particularmente, à necessidade de uma revisão das narrativas frequentemente disseminadas nos livros de história da fotografia que condicionam, a partir de uma compreensão bastante específica do modelo da câmera escura, a criação de uma subjetividade e de uma visualidade fotográfica moderna ao formato hegemônico da fotografia pura e direta.

Nosso propósito inicial é o de atualizar o debate em torno da retomada da câmera escura na fotografia brasileira contemporânea a partir das considerações de Jonathan Crary sobre a descontinuidade entre o modelo da câmera escura e o surgimento da fotografia. Importa, neste particular, observar que a produção fotográfica moderna não se confunde com as idealizações normativas de um sujeito fotográfico descorporificado e de uma imagem transparente do mundo, como preconizado nas principais teorias da fotografia. De modo radicalmente distinto, consideramos que o corpo desempenha um papel decisivo, tanto nas experiências fotográficas modernas, quanto nas experiências fotográficas contemporâneas.

Uma vez revisadas essas teorias e práticas, talvez seja possível recontar a história da fotografia sem incorrer nos mitos binários – realismo e experimentação – definidores de uma lógica de ruptura que marcou a revolução visual modernista. Se, hoje, a fotografia revisita a sua história e as suas técnicas não é, sem dúvida, para reafirmar o discurso oitocentista da transparência da câmera escura, nem para transgredir os modelos estéticos inaugurados pela fotografia modernista, mas para confrontar e fazer resistência aos novos discursos da cultura digital que, mais uma vez, ancoram suas teorias nos pressupostos da ruptura e da descorporificação. Se a modernidade inaugurou os híbridos como construções marginais de um projeto normativo, a contemporaneidade, lugar por excelência dos híbridos no contexto da cultura digital, tem a chance de revogar essa segmentação entre imagens puras e impuras. A câmera escura configura-se, nessa perspectiva, como um dispositivo privilegiado, capaz de problematizar a fotografia desde o seu advento.

FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA E CULTURA DIGITAL

Surpreende observar a maneira pela qual as transformações processadas atualmente no interior da prática fotográfica deslocam a natureza e o destino das imagens, ao mesmo tempo que reordenam os modos pelos quais acessamos os formatos históricos de produção imagética. É o conjunto da prática fotográfica que se encontra redimensionado pelo olhar atual, desde as experimentações com os suportes materiais, predominante no período anterior à estandarização generalizada dos procedimentos e dos equipamentos fotográficos – com destaque para as práticas intervencionistas que singularizaram os pictorialistas no século XIX –, e as experimentações com a fotografia das vanguardas históricas.

Nessas conjunturas anteriores, as intervenções manuais, as duplas exposições e o diálogo com outras formas de expressão – como o teatro, as artes plásticas e o cinema –, o jogo ambíguo com a intertextualidade e as práticas híbridas, guardavam um sentido de confrontação, por semelhança ou por disparidade. Não obstante, após a consolidação da estética pura e direta defendida pela agenda modernista, e segundo uma outra lógica, a atual recorrência aos procedimentos intervencionistas e às práticas miscigenadas dialogam diretamente com as propriedades do digital, seja pelo modo como o código numérico uniformiza os diferentes formatos imagéticos, seja pela persistência de um sentimento de retomada do passado, motivado pela irremediável distância histórica daqueles que foram os balizadores da produção imagética analógica.

As recentes recorrências aos processos históricos de impressão, a disseminação da Lomografia, a retomada da fotografia pinhole, a construção de câmeras escuras, a celebração de formatos supostamente inocentes ou aparentemente espontâneos, outrora imunes aos artificios e às manipulações tecnológicas, como, por outro lado, a disseminação

de uma prática fotográfica compulsiva, em que a distância temporal entre a criação, a edição e a circulação da imagem é cada vez mais compacta, são alguns dos sintomas da condição contemporânea da imagem. De diferentes maneiras, mobilizando estratégias diversas de assimilação, de dissimulação ou de afastamento explícito relativamente ao cânone moderno, essas práticas recentes colocam em questão os lugares tradicionalmente ocupados pela fotografia, tanto do ponto de vista dos pressupostos internos ao meio, quanto nas relações que estabelece com os territórios da arte, do cinema, da literatura e do teatro.

Com efeito, a disseminação da cultura digital afeta o conjunto da produção cultural contemporânea, redimensionando os papéis historicamente atribuídos a cada forma de expressão, ao mesmo tempo que reconfigura os territórios próprios e as zonas de sobreposição entre as diferentes linguagens. Lev Manovich (1996) percebeu esse momento de transição entre a cultura analógica e a cultura digital desde o ponto de vista de uma lógica paradoxal, uma condição na qual o digital produz uma dinâmica de assimilação de algumas das propriedades da codificação analógica, ao mesmo tempo em que instaura, simultaneamente, uma outra lógica, fundamentada nas suas singularidades processuais. Por um lado, o digital incorpora, emula e mimetiza o modo tradicional de codificação das imagens herdado da perspectiva, reproduzindo algumas das figuras clássicas da representação visual, em especial o realismo e o ilusionismo das imagens tecnológicas figurativas criadas por projeção. Por sua vez, e de modo radicalmente distinto, a imagem digital engendra as suas próprias condições de existência, dependendo unicamente de operações algorítmicas, por meio de procedimentos de modelização ou de simulação.

No primeiro movimento, o digital assimila o analógico, de modo a incorporar, de forma negociada, os valores historicamente associados às imagens de natureza fotoquímica. Na outra dinâmica, propriamente inaugural, o digital exhibe a sua face singular, entevendo outras relações entre a imagem e o mundo visível, entre a imagem e o observador e entre as próprias imagens. É a partir

desse duplo designio da produção imagética digital contemporânea, do ponto de vista dessa persistente lógica paradoxal, instituída entre o compromisso com as formas históricas e a irrupção de uma nova entidade, que buscaremos enfrentar os desafios colocados pelas recentes práticas fotográficas artesanais.

As tecnologias da figuração automática, que contaram com a fotografia como o seu primeiro protótipo, materializaram a promessa de uma analogia mecânica entre imagem e mundo, uma analogia de natureza perceptiva, fundamentada na possibilidade da imagem reproduzir algumas das propriedades ópticas recorrentes na visão ordinária dos objetos e estados do mundo. Um conjunto de normas de codificação, que pressupõe a existência de um estado natural anterior do mundo, sobre o qual a imagem vem se acrescerar na condição de imagem motivada, necessariamente depende dos existenciais materiais prévios. Esse modo constitutivo pressupõe uma dimensão fenomenológica, na qual encontram-se confrontados o mundo exterior e o fotógrafo munido dos seus mediadores técnicos.

Tal precedência do mundo objetivo não inibiu o surgimento, em diferentes circunstâncias, da fotografia ficcional, mas indica que a ocorrência do ficcional delinea-se na dependência da presença de um referente. De fato, a fotografia não se furtou a representar o universo onírico, as fantasias do autor, ou a dimensão invisível da realidade, e constituem provas dessas proposições diferentes iniciativas e agendas presentes desde o seu advento, do primeiro *tableaux* em que Hippolyte Bayard simulou a própria morte por afogamento como, também, a fotografia espiritual, extensamente difundida no século XIX. Uma genealogia que inclui a iconografia pictorialista, a fotografia realista de Oskar Rejlander e seus seguidores, além das montagens fotográficas, das sobreposições e dos deslocamentos de pontos de vista recorrentes nos trabalhos das vanguardas históricas. Uma iconografia de tal forma extensa que inclui, além desses movimentos deliberadamente concernentes aos jogos de linguagem, o próprio movimento purista vanguardado por Alfred Stieglitz, edificado sob o signo da noção de *inefável*, que encontrou nos ensaios de nuvens do

próprio Stieglitz e nas abstrações de Edward Weston os seus primeiros contornos.

Tais tendências e movimentos marcantes na história da fotografia não abdicaram dos objetos e fenômenos do mundo, nem tampouco renunciaram às instâncias fenomenológicas da experiência. Pelo contrário, extrairam dessas relações existenciais o suplemento das suas imagens, seus enigmas e suas potências. Com efeito, a incidência dessas estratégias visuais de natureza ficcional, onírica, fabular, espiritual ou visionária é de tal ordem na história da fotografia criativa que chegam a destacar-se como o ponto de inflexão sobre o qual gravitam esses projetos visuais. No interior desses agenciamentos, a analogia visual produzida pela imagem fotográfica tem o sentido preciso de apontar para uma condição do mundo e, ao mesmo tempo, marcar uma defasagem relativamente a qualquer instância anterior à imagem, em uma dinâmica particular, inaugurada pelas imagens mecânicas de captura automática, que a diferenciaram das tradicionais retomadas e referências realistas reivindicadas pelas formas visuais artesanais.

O encantamento singular despertado pela fotografia advém dessa dinâmica que coloca em circulação os signos da analogia, confrontando o pôr-se em causa da percepção visual, os existenciais materiais e as imagens fotográficas elas mesmas. As tentativas, no campo teórico, de dar conta desse particular fascínio provocado pela imagem fotográfica parecem destinadas ao fracasso relativo. Talvez de decorrência da própria irredutibilidade da imagem, já antevista e inscrita no espírito da antiga formulação modernista do *inefável*, uma noção que aponta para o estado ou a qualidade do visual que não se deixa representar, para a instância propriamente irrepresentável da arte, destinada, por definição, a furtar-se às estratégias de controle do pensamento dog-

mático, essencialmente reativo. A imagem é sempre um outro, resultado de um deslocamento constitutivo, inerente ao seu processo de criação, irredutível à condição de cópia de uma realidade preexistente, ou de duplicata da experiência da visão.

Mas o que propriamente se torna problema e se coloca como desafio é a percepção do modo peculiar pelo qual a imagem fotográfica difere do objeto e da imagem percebida, mantendo algumas das suas propriedades e ao mesmo tempo constituindo-se como imagem original, apontando para as múltiplas dobras do visível, ou para o mundo invisível presente além ou aquém do visível. Essa dupla condição de aderência e de diferenciação distingue a operação de representação instaurada pela fotografia daquelas proporcionadas por outras formas de expressão visual, como a pintura, o desenho, a caricatura ou a imagem de síntese. Nessa direção, pressupondo que a materialidade da mídia comporta diferenciações no modo de existência das imagens e dos seus potenciais de mobilização sensorial, importa perceber, de modo pontual e peculiar, as modulações dessas variáveis no caso específico da fotografia. Uma problemática particularmente relevante nesse momento marcado pelas migrações das imagens.

Em todas as pontas desse vasto território de espelhamentos e de opacidades, prevalecem regimes de verdade, fundados em discursos, convenções culturais e projeções de natureza subjetiva. A proposição utópica, que acompanhou parte significativa da produção fotográfica desde o seu advento, incide sobre a demanda de verdade das fotografias, em especial da produção fotográfica documental e fotojornalística, fortemente fundamentadas na suposição de que representam o mundo de modo automático, não mediado e imparcial. Uma utopia que parece definitivamente superada nesse momento de transição, uma vez estabelecidos os distanciamentos históricos e conceituais que possibilitaram relativizar essas antigas crenças. Uma perspectiva crítica facultada, em boa medida, pela natureza do

código digital, artificial e manifestamente construído. Porém, uma vez reveladas as inconsistências das demandas de verdade e de autenticidade da fotografia analógica, agora universalmente reconhecida pelos seus tradicionais apologistas, vemos surgir, ao que parece de modo substitutivo, uma nova utopia envolvendo a produção imagética digital.

A alegação de que o código digital implica em uma ruptura radical com o código e com a cultura analógicas sustenta-se no argumento da singularidade material e infraestrutural da codificação numérica, na suposição de que o digital institui-se segundo o princípio autoconstitutivo, dispensando as relações projetivas que historicamente estabeleceram os liames entre as imagens fotoquímicas e os objetos e fenômenos do mundo. Uma nova utopia que se projeta sobre o universo das imagens e da cultura digital, desdobrando o antigo mito verista em uma renovada utopia, agora fundamentada na ideia de emancipação das propriedades sensoriais da experiência. Segundo esse paradigma, a imagem numérica, constituída por fluxos informacionais, simulada ou modelizada, apresenta-se definitivamente liberta das contingências de um estar no mundo, corpo entre outros corpos, justamente os balizadores que presidiram a produção imagética analógica. E, desse modo, finalmente emancipada dos vínculos indiciais que ligavam a imagem a uma experiência no mundo, sobre os quais se fundamentaram as antigas utopias realistas. É por isso que essa nova quimera institui – e de modo a inibir, uma vez mais, o enfrentamento com a imagem-foto na sua singularidade – o mito da emancipação, segundo o qual estaria facultado ao fotógrafo digital, finalmente, compartilhar a liberdade criativa experimentada pelo pintor abstrato. Curiosa emancipação, surgida no momento preciso em que a simulação eletrônica desloca as antigas formas de simulação subsidiadas unicamente pela imaginação.

Em consideração à dinâmica entre a percepção visual, os existenciais materiais e as imagens que singulariza a prática fotográfica, essas duas formulações utópicas impõem-se pelo critério da

exclusão. Na primeira versão, pela reiterada omissão dos determinantes tecnológicos e simbólicos responsáveis pela mediação entre as aparências do mundo e a imagem; na segunda versão, pela supressão dos próprios existenciais materiais, pressupondo o estabelecimento de uma relação direta entre a imagem mental e a imagem fotográfica. Pode-se depreender, de modo cruzado, uma lógica complementar perpassando essas duas utopias, cada uma incidindo sobre o ponto cego, impossível de ser apreendido pela outra.

De certo, a imagem fotográfica não pode ser concebida como cópia ou duplicação do referente, ao mesmo tempo que não se confunde com a imagem mental. Ou, manifesto de outro modo, as fotografias não nos confrontam diretamente com a realidade do mundo, com os outros objetos e formas materiais, nem tampouco com a realidade psíquica ou imaginária do autor. Podem, e o fazem habitualmente, reportar a uma e a outra, entretanto de modo mediado, uma vez contemplados os termos elididos pelas formulações utópicas. Cumpre observar, igualmente, que a simulação informática não cancela a relação entre a imagem e o objeto. Antes, e de modo inverso, ela expande esses termos relacionais, agora não mais instituídos em relação à "conformação física do objeto" mas aos seus "parâmetros funcionais" (Weissberg, 119). Essa dinâmica peculiar de virtualização facultada pela simulação informática proporciona a visualização de certas propriedades internas do objeto, indiferentes à sua aparência, ainda que diferentes procedimentos de modelização tendam a restituir, por fim, a sua face visualmente reconhecível. Mas importa destacar, na operação de virtualização numérica, a manutenção e mesmo a intensificação dos nexos entre a imagem e o objeto, em total desacordo com as proposições emancipatórias.

Cabe indagar-se, no caso particular da representação fotográfica, sobre os laços de dependência entre imagem e mundo. Muitos fotógrafos criaram suas imagens no quarto escuro do laboratório fotográfico, explorando a natureza química do pro-

cesso analógico, distantes das ruas e das relações mundanas. Foi o caso de Man Ray, László Moholy-Nagy e Christian Schad, que exploraram as possibilidades do fotograma, ou ainda, recentemente, dos *quimiogramas* realizados por Pierre Cordier, ou pelas séries *Recriação* e *Derivação*, realizadas por José Oiticica Filho nos anos 1950. Contudo, apesar de significativas no âmbito da linguagem fotográfica, essas experiências não se confundem com a fotografia, e podemos dizer que o nosso investimento habitual na imagem fotoquímica seria de natureza bem diversa se conhecêssemos apenas esse repertório de imagens criadas exclusivamente a partir de procedimentos químicos laboratoriais.

Convém igualmente, e de modo complementar, circunscrever a maneira pela qual as imagens fotográficas são normalmente submetidas aos procedimentos de manipulação. Uma proposição especialmente relevante, uma vez considerado o papel crucial desempenhado pela analogia visual no modo singular de sedução e de engajamento produzido pela fotografia. Precisamente, a condição de apontar para um estado do mundo segundo os critérios da analogia perceptiva. Não obstante, ao invés de apresentar-se como cópia ou duplicata, a imagem fotográfica exhibe uma defasagem relativamente às instâncias anteriores. Num certo sentido, ela institui-se segundo os seus próprios procedimentos técnicos, afirmando sua independência com relação a qualquer condição precedente ou exterior à sua criação e, nesse particular, podemos afirmar que a imagem instaura a sua própria realidade e afigura-se de modo autônomo.

O fascínio exercido pela imagem fotográfica reside nesse lugar negociado entre a criação autônoma e a duplicação literal, sem jamais coincidir com esses dois termos extremos. Importa, portanto, considerar o território intermediário, de inúmeras nuances e gradações, situado entre a abstração metafórica e a reprodução literal. Nessa convicção é a de que a fotografia analógica e a

fotografia digital compartilham, igualmente, essa condição negociada, uma premissa que concebe o papel desempenhado pela fotografia digital em linha de continuidade com a fotografia tradicional. Comenta-se, frequentemente, as possibilidades proporcionadas pelo tratamento digital da imagem, ressaltando a facilidade e a instantaneidade obtidas pela intervenção nos elementos mínimos constitutivos da imagem, novos recursos que, indubitavelmente, tornaram os procedimentos de manipulação mais simples e ágeis. Todavia, deve-se acrescentar a esse argumento, a particularidade de que as intenções e o projeto estético que orientam tais manipulações encontram-se normalmente circunscritos a esse território de negociação, delimitado entre a aspiração de autonomia da imagem e a sua potência analógica. Após indagar se o digital aspira à condição da pintura, Tom Gunning chama a atenção, em um artigo seminal, para o fato de que os usuários do Photoshop pretendem transformar, muito mais do que criar, uma imagem. Sugerindo, nesse sentido, que “o poder da maioria das manipulações digitais de fotografias depende do nosso reconhecimento delas como ‘fotografias manipuladas’, da nossa consciência das camadas indexicais (ou, talvez melhor, do visualmente reconhecível) por detrás das manipulações” (Gunning, 2012: 8).

Admitimos, portanto, a existência de um modo singular de sedução da imagem fotográfica, analógica ou digital, sustentado por relações mediadas entre a percepção visual, os objetos e fenômenos do mundo e a própria imagem. Decerto, a analogia desempenha um papel decisivo no interior dessa dinâmica de complementariedades e de afastamentos recíprocos entre a percepção, o mundo e a imagem, delimitando um amplo campo de possibilidades estéticas. O emprego dos procedimentos notadamente artesanais mobilizados pelas práticas pinhole e pelas câmeras escuras inserem-se, no atual contexto de suposta autonomia da imagem e de aparente pulverização dos suportes materiais, de modo pontual, marcando a inevitabilidade das relações presenciais e corpóreas engendradas pela fotografia desde o seu advento. Ao modo de um contraponto, essas práticas destacam e reforçam a natureza negociada da imagem fotográfica.

O DISPOSITIVO DA CÂMERA ESCURA REVISITADO

A retomada do dispositivo da câmera escura nos trabalhos fotográficos mais recentes implica tanto na reabertura de um diálogo direto com a visualidade e a subjetividade modernas, tal qual consideradas no contexto do nascimento da fotografia, quanto na reavaliação das teorias que se propõem a anunciar as especificidades da cultura digital. Se essa retomada do dispositivo da câmera escura é hoje parte substancial das proposições fotográficas contemporâneas, ela não se confunde, em nenhuma circunstância, com a ratificação dos modelos de transparência e de transcendência caros à filosofia renascentista. Tampouco, essa reutilização do dispositivo confirma as hipóteses de abstração e de descorporificação da imagem e do observador, como frequentemente advogadas pelos entusiastas da cultura digital. Cumpre, de outro modo, perceber o emprego da câmera escura na fotografia contemporânea como um momento privilegiado onde se verifica, na atualidade, um debate decisivo sobre a imagem, o corpo e a tecnologia.

É notório que as propostas imagéticas atuais estabeleçam uma forte relação com as tecnologias. No entanto, reafirmamos a importância de um exame crítico dos papéis desempenhados por essas mediações, sob o risco de entendermos tanto a modernidade quanto a contemporaneidade unicamente a partir das determinações tecnológicas, de natureza analógica ou digital. É preciso considerar que as condições de formação do observador moderno e do observador contemporâneo encontram-se atravessadas por questões científicas e filosóficas, que colocam na ordem do dia a reflexão sobre a visualidade e a subjetividade.

Até o século XIX, acreditava-se que o modelo de visão humana era análogo e dotado dos mesmos pressupostos atribuídos à câmera escura, exemplarmente considerada como o dispositivo imagético

co que definia a posição interiorizada e descorporificada do observador em relação ao mundo exterior. Esse modelo clássico de subjetividade encontrou na câmera escura uma metáfora para a constituição de um sujeito racional, que atribui ao conhecimento o privilégio da verdade. A modernidade, por sua vez, caracteriza-se pela afirmação do corpo como instrumento essencial para a compreensão da realidade, em flagrante ruptura com o antigo modelo de visão racional e estática, tipificado pela câmera escura.

Para Jonathan Crary, o dispositivo da câmera escura deixa de ser o dispositivo modelo, que representa uma subjetividade e uma visualidade clássicas – natural, imparcial, descorporificada, verdadeira –, para desenhá-la, na modernidade, o papel de um dispositivo de opacidade, que obscurece a visão verdadeira do mundo. “Nos textos de Marx, Bergson e Freud, entre outros, o dispositivo que um século antes havia sido considerado o lugar da verdade torna-se um modelo para procedimentos e forças que ocultam, invertem e obscurecem essa mesma verdade” (Crary, 2012: 35-36). Observa-se, desse modo, que o mesmo dispositivo pode desempenhar diferentes papéis em vista das singularidades de cada episteme. A ruptura promovida pelo que se denominou “modernização da percepção” (Crary, 2012), sob o fundo das substanciais transformações processadas no âmbito social, científico e filosófico, terminou por constituir um novo sujeito observador, caracterizado pela incerteza, singularmente capacitado para o múltiplo e para a percepção do movimento.

Ao libertar a câmera escura da lógica evolutiva condicionada pelo determinismo tecnológico, Jonathan Crary liberta também a fotografia do risco de ser compreendida de modo dogmático, como uma tecnologia inalterável, irremediavelmente associada às funções objetivas inicialmente desempenhadas, na época clássica, pelo seu dispositivo. Para o autor, a fotografia moderna insere-se em uma outra lógica de representação e de observação – absolutamente diferente daquela disseminada pelo mo-

delo da câmera escura oitocentista –, em que são decisivas as diferenciações entre as condições de percepção e cognição do observador e o modo de funcionamento do aparelho, como também os novos circuitos de difusão das imagens.

A câmera escura apresenta-se, na atualidade, como uma tecnologia imagética enraizada de tal modo na presença corporal, nas formações híbridas e no tempo multivetorial que é capaz de promover a revisão das convicções habitualmente associadas à fotografia, no duplo sentido de subverter o modo como a câmera escura foi mobilizada no século XVIII e de problematizar um discurso corrente sobre a cultura digital, fundamentado na pulverização dos suportes físicos da imagem e na perda da experiência corporal. Portanto, como um dispositivo anacrônico, capaz de desempenhar funções variáveis em diferentes conjunturas, que coloca simultaneamente em perspectiva os regimes pré e pós-fotográficos.

Ao reforçar as relações entre a imagem e o mundo, os procedimentos da câmera escura confrontam-se abertamente com a intenção de transparência, preponderante no regime clássico, ao mesmo tempo que se distanciam das concepções de natureza abstrata, frequentemente associadas às tecnologias digitais. De modo radicalmente diverso, a confirmação do vínculo indiciário, sancionada pela câmera escura, designa uma modalidade de experiência estética processada na presença dos objetos e fenômenos do mundo, em vista de um observador mais pláctico e maleável, e de um corpo produtor de diferenças, decisivamente implicado no processo de produção da imagem.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- CRARY, J. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- GUNNING, Tom. Qual a intenção de um Índice? Ou, falsificando fotografias. Em *Revista ECO-POS*, v. 15, n. 1, 2012.
- MANOVICH, Lev. *The paradoxes of digital photography*. In: *Photography after photography: memory and representation in the digital age*. Amsterdam: Overseas Publishers, 1996.
- WEISSBERG, Jean-Louis. Real e virtual. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: o era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.