

**FOTOMEDIAÇÕES:**

**A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA COMO EVIDÊNCIA DO PÓS-HUMANO [[1]](#footnote-1)**

**Roberta Cristiane de Oliveira[[2]](#footnote-2)**

**Resumo**

O presente artigo discute a fotografia a partir do conceito de Fotomediações (*Photomediations*, em inglês) que a considera como um dos elementos capazes de explicar a sociedade contemporânea e a relação cada vez mais íntima entre humanos e artefatos não humanos. A fotografia foi criada em meados do século XIX, período notório pela busca das potencialidades proporcionadas pelo desenvolvimento tecnológico. Sua capacidade em produzir retratos ricos em detalhes, objetivos, lhe rendeu o axioma da fidedignidade ao real, característica que deu embasamento a muitas das teorias da fotografia. Entretanto, o surgimento do digital tem feito emergir um novo tipo de percepção, a percepção digital, característica dessa nova era superconectada que se manifesta também na fotografia. Em vista disso, a fotografia contemporânea poderia ser uma evidência do Pós-humano.

**Introdução**

A fotografia foi criada em meados do século XIX, período notório pela busca das potencialidades proporcionadas pelo desenvolvimento tecnológico. A apresentação do Daguerreótipo ao mundo, em 1839, fez surgir uma nova forma de retratar o visível, tarefa até então delegada à pintura e, por este motivo, refém da subjetividade do artista. A interposição de um elemento não humano (a câmera) entre o olho e o cenário fotografável, deu margem aos primeiros indícios da relação que se estabeleceria entre orgânico e inorgânico.

A invenção da fotografia não se deu somente a partir da descoberta da fixação fotoquímica de Nièpce, em 1826, e até mesmo da divulgação do Daguerreótipo por Louis Daguerre alguns anos depois. Segundo Arlindo Machado, o conhecimento sobre a construção óptica das câmeras fotográficas remonta ao Renascimento, período em que se proliferaram dispositivos baseados nos princípios da Câmara Obscura (Machado, 2015). Entretanto, Jonathan Crary localiza tal conhecimento há mais de dois mil anos em trabalhos como os de Galileu e Aristóteles que já percebiam a condição analógica existente entre o mecanismo da câmara e a visão humana. “O acúmulo de conhecimento sobre a luz, as lentes e o olho forma uma sequência progressiva de descobertas e realizações que levaram à investigação e à representação cada vez mais precisas do mundo físico” (CRARY, 2012, p.34).

As câmaras obscuras, utilizadas pelos pintores renascentistas, consistiam em cômodos fechados que possuíam suas paredes internas pintadas de preto, exceto por uma de cor clara onde sobre a qual eram refletidos os raios de luz que entravam no recinto através de um pequeno orifício (Giacomelli, 2012). A imagem invertida projetada na parede retratava o ambiente exterior à câmara, deste modo, permitindo que o pintor pudesse criar esboços fieis ao delimitar os seus contornos. Aqui neste ponto já se notava a interposição de um elemento não humano na construção da imagem pictórica, visto que a mão e o engenho do artista não eram os únicos elementos em ação. Com o surgimento da fotografia e da câmera fotográfica, tal evidência tornou-se gradativamente mais nítida.

A pintura, até então, era um dos principais métodos de representação do mundo visível e da esfera do imaginário, então, naturalmente, diante do surgimento da fotografia, houve uma transferência de seus cânones e procedimentos que se fazem sentir até os dias de hoje. A influência da arte pictórica sobre a fotografia foi tão notável que Roland Barthes afirmava que ela ainda é assombrada pelo fantasma da pintura (Barthes, 2015). Tais indícios se deixam entrever no hábito comum de posar para as lentes e a preocupação com a composição do cenário da foto, além do costume de retocar e colorir as fotografias (Sousa, 2004).

Entretanto, até que a fotografia conseguisse se estabelecer a partir de suas próprias convenções, ela se viu envolvida em uma verdadeira querela que discutia a pertinência de sua inclusão no reino restrito das belas artes. Àqueles partidários do valor artístico da fotografia coube a tentativa de conferir a ela a mesma posição social e cultural atribuída à pintura. Tal movimento deu origem à fotografia alegórica que buscava alcançar o reconhecimento da imagem técnica como uma arte maior (Fabris, 2011).

Os fotógrafos partidários da fotografia “de alta qualidade artística” enveredam francamente pelo caminho da alegoria, da imitação da pintura holandesa e inglesa, das expressões contemporâneas, compondo naturezas–mortas, cenas de gênero e religiosas e buscando inspiração em poemas e figuras literárias, lendárias e heroicas (FABRIS, 2011, p.18).



Figura 1- Os caminhos da vida (1856), de Oscar Rejlander. Fonte: 3D Aficionados[[3]](#footnote-3).

Como exemplo de uma fotografia alegórica, destacamos a obra “Os dois caminhos da vida” (1856), do pintor sueco Oscar Rejlander. A cena representada na imagem (Figura 1) mostra um ancião que indica os dois caminhos possíveis da vida: um calmo e tranquilo e outro dominado pelos tormentos e vicissitudes do mundo. A alegoria é extremamente simbólica, entretanto, o fato que mais surpreende é que, apesar de sua incrível semelhança com uma pintura, com personagens e cenário dispostos seguindo os mesmos parâmetros artísticos da arte pictórica, a imagem foi construída a partir de negativos sobrepostos a um papel fotossensível. Supreendentemente anacrônica, tal técnica já apontava para os modernos programas de edição e manipulação fotográfica tão comumente encontrados em computadores e dispositivos digitais na atualidade. Entretanto, apesar da então insistência de que a fotografia seria uma extensão da arte pictórica (Sousa, 2004), de certo, a história mostra um fluxo contrário em que os caminhos de ambas apontavam direções opostas, oscilando entre realismo e abstração. Porém, a natureza técnica da fotografia foi o que passou a fundamentar seu caráter de objetividade.

**Percepção e Tecnologia**

A capacidade da fotografia em produzir retratos ricos em detalhes, objetivos, lhe rendeu o axioma da fidedignidade ao real, característica que deu embasamento a muitas das teorias da fotografia (Fontcuberta, 2012). Uma das mais significativas é aquela que toma a fotografia como um espelho do real, um dos discursos mais tradicionais e que durante longos definiu a capacidade da câmera em gerar análogos da realidade. Neste conjunto de discussões, apesar de concordâncias e discordâncias entre partidários e apartidários da fotografia, comungava-se da opinião que ela

[...] é considerada como a imitação mais perfeita da realidade. De acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo tão-somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente. Nisso, essa imagem [...] se opõe à obra de arte, produto do trabalho, do gênio e do talento manual do artista (DUBOIS, 2012, p.27).

A crença no real fotográfico dotou a câmera da prerrogativa da fidedignidade, pois aquilo que estava em frente à lente era fixado ponto a ponto em uma superfície material de forma quase instantânea, diferentemente de um quadro que é paulatinamente construído e influenciado diretamente pela dinamicidade da passagem do tempo que modifica todas as coisas, cabendo ao artista organizar essas variáveis de modo a criar uma obra visualmente similar à cena retratada. Um dos exemplos mais categóricos de tal convicção na mimese fotográfica reside no pensamento de André Bazin. Para o teórico do cinema, a fotografia libertou a pintura de sua busca irrefreável pelo realismo, pois “por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade” (BAZIN, 1991, p.21). Deste modo, é possível entrever que, segundo Bazin, toda a questão não estava relacionada ao resultado final, mas sim à sua gênese.

Com certeza Bazin não disse que não existe mimese na foto, longe disso. Porém, não é isso realmente que importa. A semelhança para Bazin não passa de um resultado, de uma característica do produto fotográfico. Ora, o que interessa a ele não é a imagem feita, é mais o próprio fazer, suas modalidades de constituição. [...] Essa gênese é automática. A ontologia da foto está, em primeiro lugar, nisso. Não no efeito de mimetismo, mas na relação de contiguidade momentânea entre imagem e seu referente, no princípio de uma transferência das aparências do real para a película sensível (DUBOIS, 2012, p.35).

A questão de contiguidade à qual se refere Philippe Dubois diz respeito ao aspecto de indexicalidade que a fotografia evoca. Segundo a semiótica de Charles Sandres Peirce, os índices “são afetados por existentes igualmente singulares, seu objetos, para os quais os sin-signos remetem, apontam, enfim, indicam” (SANTAELLA, 2000, p.121). A fotografia se configura como um dos exemplos mais significativos de índice, pois ela remete para o objeto que lhe serviu de modelo.

A partir deste novo contexto, à arte pictórica foi relegada a representação do onírico, da imaginação, do sobrenatural, do abstrato. Tal constatação demonstra uma mudança perceptiva estimulada pela tecnologia, característica que tem cada vez mais tem se intensificado, principalmente após a emergência da tecnologia digital.

Entretanto, muito antes da invenção da fotografia, a percepção humana já era modelada pelos avanços tecnológicos. Um dos grandes marcos desta transformação foi o invento da Perspectiva *Artificialis* (ou Perspectiva Direta) durante a Renascença, e os modos como ela se incorporou ao olho humano. Este sistema influenciou a percepção do mundo visível e ditou as regras de sua representação, a princípio nos fundamentos da arte pictórica e, posteriormente, na fotografia. Sua técnica buscava simular a tridimensionalidade das coisas na tela bidimensional do artista.

A imagem em perspectiva é construída a partir de um ponto de vista único chamado centro de projeção. Esse centro de projeção seria a posição a partir da qual o artista criou sua obra, de modo que as linhas da pintura convergem para esse local direcionando também o olhar do observador. Tal performance propicia ao espectador tomar o lugar do artista. Ou seja, seus olhos substituem os do artista no ponto gerador da cena (Wertheim, 2001).

O que isso significa é que a recepção de uma imagem em perspectiva baseia-se na “presença de um indivíduo corpóreo fisicamente localizado” – um corpo físico concreto no espaço físico concreto. Ao codificar a posição do corpo observante, a perspectiva vincula o espaço virtual da imagem e o espaço físico do espectador de uma maneira muito formal. A transição para a perspectiva marcou, portanto, uma transição não só da representação como também da recepção da imagem. Assim como o olho físico do corpo passou a preponderar sobre o “olho interior” da alma como órgão artístico gerativo, assim também o olho físico tornou-se o órgão receptivo. Em contraste com a arte gótica, que visava diretamente a alma cristã, a perspectiva nos dá imagens especificamente para o olho (WERTHEIM, 2001, p.82).

Esta poderia ser considerada como uma evidência da transformação do componente humano instigada pela tecnologia exercida pelo sistema perspectivo: a assimilação do olho unitário da perspectiva pelo olho duplo humano, de modo que uma imagem em sua bidimensionalidade seja percebida como tridimensional. “As imagens em perspectiva educaram as mentes ocidentais a ver com um ‘olho virtual’” (WERTHEIM, 2001, p.107). Neste processo de estimulação mútua poderíamos apontar para a emergência da noção de Pós-humano, que possui como uma de suas características a simbiose entre o orgânico e o inorgânico, entre o corpo e os artefatos tecnológicos.

**Pós-humano: simbiose**

O Pós-humano significa a superação da tradicional concepção de humano. Ele inaugura o surgimento de uma nova racionalidade em que a inteligência do sujeito humano não se contrapõe à inteligência tecnológica. Na verdade, há uma relação de complementaridade que se articula ao redor da convicção de que a visão antropocêntrica do mundo não corresponde aos processos e conexões estabelecidos na contemporaneidade. “A reflexão sobre pós-humanismo começa pela superação de dicotomias cada vez mais obsoletas, como natureza/cultura, material/imaterial, bárbaro/civilizado, orgânico/inorgânico” (DI FELICE e PIREDDU, 2010, p.30). No discurso do Pós-humano, a questão do corpo ganha relevância.

Conforme esclarece Massimo Di Felice (2010), há quatro formas possíveis de pensar a relação entre corpo e tecnologia no Pós-humano. A primeira delas diz respeito ao conceito de duplicação, ou seja, “a prática de duplicação do humano através da tecnologia”. A segunda interpretação “propõe uma nova corporalidade na qual a tecnologia e as extensões inorgânicas dos membros e dos tecidos ampliam as suas funções, aumentando as suas possibilidades e alterando seu significado”. Na terceira, Di Felice identifica a ideia do corpo disseminado. Por último, está a concepção ligada à invasão do corpo pela tecnologia, perfurando, amalgamando-se. Dentre as concepções propostas pelo autor, esta última se mostra como um caminho possível para refletir acerca da emergência de uma fotografia de viés Pós-humano.

Atraídos pela crescente complexificação da ciência cibernética e das mudanças que as tecnologias impõem sobre os modos de vida das sociedades, artistas e pensadores da cultura tomaram este como um tema pertinente à reflexão. A bióloga e filósofa estadunidense, Donna Haraway, com o seu “Manifesto Ciborgue”, de 1985, foi umas das pioneiras a perceber a fronteira tênue entre humanidade e máquina, pois “a imagem do ciborgue nos estimula a repensar a subjetividade humana; sua realidade nos obriga a deslocá-la” (HARAWAY e KUNZRU, 2000, p.13). Haraway parte da premissa de que os ciborgues não são seres apenas limitados à ficção, mas que eles se personificam nas hibridizações entre corpo e próteses tecnológicas (Felinto e Santaella, 2012).

Pois uma das mais importantes questões de nosso tempo é justamente: onde termina o humano e onde começa a máquina? Ou, dada a ubiquidade das máquinas, a ordem não seria a inversa?: onde termina a máquina e onde começa o humano? Ou ainda, dada a geral promiscuidade entre o humano e a máquina, não seria o caso de se considerar ambas as perguntas simplesmente sem sentido? Mais do que a metáfora, é a realidade do ciborgue, sua inegável presença em nosso meio (“nosso”?), que põe em xeque a ontologia do humano. Ironicamente, a existência do ciborgue não nos intima a perguntar sobre a natureza das máquinas, mas, muito mais perigosamente, sobre a natureza do humano: quem somos nós? (HARAWAY e KUNZRU, 2009, p.11)

Apesar do alarmismo que o tema possa provocar, principalmente no que diz respeito a uma eminente extinção da raça humana perpetrada por máquinas animadas por inteligência artificial, Hayles (1999) afirma que ao contrário do fim da humanidade, o Pós-humano marca o fim de uma certa concepção do humano. Ele oferece novos recursos para repensar o que seja o humano na atualidade. “Assim como o pós-humano não precisa ser anti-humano, então também não precisa ser apocalíptico” (HAYLES, 1999, p.288, tradução nossa[[4]](#footnote-4)).

A convergência entre orgânico e inorgânico tem provocado abalos na noção de corpo, de sujeito, em que as antigas dicotomias têm sido desfeitas. Esta simbiose cria um ser cujas capacidades são estendidas e cujo corpo é preenchido pelas tecnologias, marcando-o com a “presença estrutural de práticas e aparições de mediação que inscrevem a tecnologia como ‘segunda natureza’” (BRAIDOTTI, 2016, p.19, tradução nossa[[5]](#footnote-5)). De acordo com o que salientam Erick Felinto e Lucia Santaella (2012), o estopim que deu margem à quebra destes paralelismos reside nas revoluções biotecnológicas. Estudos nos ramos da fisiologia, genética, próteses, células-tronco, torna perceptível os modos como a fronteira entre biologia e tecnologia é reconfigurada repetidamente e isso, sem dúvida, termina por gerar questionamentos sobre os limites da intersecção entre vida e tecnologia mediada pela ciência.

O filósofo da imagem, Vilém Flusser, já postulava um pensamento em que o humano e a tecnologia fotográfica estariam em um processo de convergência. Para ele, o fotógrafo e o aparelho fotográfico estão em um embate constante: se por um lado “o fotógrafo pode manipular o lado *output* do aparelho”, escolhendo dentre as categorias disponíveis aquelas que lhe são mais pertinentes; de outro, o fotógrafo é obrigado a limitar suas escolhas ao número de categorias inscritas no dispositivo (FLUSSER, 2011, p.51). Segundo Flusser, essa imposição sobre o sujeito que opera a câmera determina, inclusive, aquilo que ele está apto a fotografar. Entretanto, o imperativo do aparelho obriga uma nova postura do fotógrafo, de modo a quebrar o código que o limita. É nesse processo dinâmico que humano e aparelho se retroestimulam e se modificam.

O desenvolvimento da tecnologia digital, por sua vez, tem intensificado a relação que se estabelece entre humanos e não humanos. Contudo, as transformações provocadas pelo digital excedem aquilo que perpassa o cotidiano ou que estampa a superfície de uma fotografia. Segundo Santaella e Nöth (2015), elas trazem consequências de diversas ordens - epistemológicas, psicológicas, sociais, cognitivas, perceptivas – pois “qualquer mudança no modo de produzir imagens provoca inevitavelmente mudanças no modo como percebemos o mundo, e, mais ainda, na imagem que temos do mundo” (p.162). A tecnologia digital se torna cada vez mais invisível, pois se funde às práticas e processos humanos, modificando-os e modificando-se. Por esse motivo, não é possível falar inda hoje em uma fotografia que objetivamente reflete o real. Há diversas variáveis que se articulam no processo de fabricação da foto que extrapolam as teorias tradicionais da fotografia. É nesse sentido, que o conceito de Fotomediações se propõe como um pensamento alternativo e mais coerente com o atual cenário.

**Fotomediações e Pós-humano**

A fotografia digital difere-se da versão fotográfica analógica logo em sua gênese. A imagem produzida analogicamente se constitui a partir de um processo fotoquímico ativado pela luz ao atingir uma superfície fotossensível. Em contrapartida, a fotografia digital também possui como estopim a ação da luz, porém, neste caso, ela toca o sensor da câmera gerando informações que são traduzidas pelo software do dispositivo. No primeiro processo observamos a ativação de uma reação físico-química; no segundo, por sua vez, a reação é puramente virtual, inteligível somente pelo programa da câmera e pelos equipamentos capazes de compreender e traduzir tais dados binários em uma imagem na tela de computadores, *tablets* e *smartphones*. Na fotografia analógica temos a presença do rastro que constitui sua referencialidade, o índice; na fotografia digital encontramos o simbólico através dos dados computacionais continuamente interpretados e traduzidos em imagem. Ao nos depararmos com o cenário descrito não podemos mais assumir que a fotografia contemporânea seja apenas um índice.

Pode-se dizer que, desde a invenção da fotografia, vivemos, por quase um século e meio, dentro de uma era da imagem preponderantemente indicial. Essa preponderância só foi rompida com o advento das imagens computadorizadas, sintéticas. Mesmo que estas tenham um certo nível indexicalidade (na sua ligação direta com as fórmulas algébricas que são seus referentes reais, ou objetos do signo que determinam a aparência das imagens [signo]), essa aparência não é mais genuinamente indicial em relação ao mundo visível. As imagens não duplicam mais esse mundo, as simulam-no, o que introduz questões semióticas inteiramente novas [...]. Daí essas imagens receberem a denominação de pós-fotográficas (SANTAELLA, 2000, p.125).

Lucia Santaella e Winfried Nöth localizam a existência de três paradigmas no percurso evolutivo das imagens. O primeiro deles, o Pré-fotográfico, diz respeito a “todas as imagens produzidas artesanalmente, imagens feitas à mão, dependendo, portanto, fundamentalmente da habilidade manual de um indivíduo para plasmar o visível, a imaginação visual” (SANTAELLA e NÖTH, 2015, p.161). Ou seja, pinturas, esculturas, desenhos, até mesmo as gravuras pré-históricas encontradas ao redor do mundo se encaixam na categoria de imagens pré-fotográficas. O segundo paradigma é o Fotográfico, que engloba quaisquer imagens que “são produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível, isto é, imagens que dependem de uma máquina de registro, implicando necessariamente a presença de objetos reais preexistentes” (SANTAELLA e NÖTH, 2015, p.161). No terceiro paradigma, o Pós-fotográfico, estão concentradas as imagens, tecnológicas, sintéticas ou infográficas processadas totalmente em computadores e dispositivos digitais (Santaella e Nöth, 2015).

Entretanto, a nomenclatura imagem-tecnológica não é unanimidade. Edmond Couchot (1993) e François Soulages (2010) definem essa classe de imagens como imagem-numérica e fotografia numérica, respectivamente. Para Couchot, a simulação, um dos elementos mais notórios da fotografia digital, é capaz de moldar a percepção e a inteligência do ser humano, em que “sua faculdade de raciocinar, de aprender, talvez sua emotividade (pelo menos de alguns de seus mecanismos) começam a ser modelizadas, programadas” (COUCHOT, 1993, p.46).

Diante das possibilidades e misturas oferecidas pela conjugação da tecnologia digital, com a fotografia e com a grande rede, Lucia Santaella aponta a emergência de um novo paradigma, o Quarto Paradigma da Imagem.

Todas essas misturas, percebidas do ponto de vista da foto, do cinema e do vídeo, insinuavam uma nova estética, configurada a partir da diversidade de dispositivos e experiências que caracterizavam um lugar intermediário de instabilidades, multiplicidades e hibridismo. Essa estética emergente estava preparando o terreno para a era das hibridações mais abrangentes constitutivas do quarto paradigma da imagem. Quando o computador deixou de ser uma caixa fechada para produzir imagens, textos e guardar arquivos, mais ainda, quando as interfaces gráficas abriram as comportas para o envio, troca e compartilhamento de dados multimídia, as misturas entre mídias e linguagens tornaram-se regra. Não se trata mais de passagens, mas de genealogia das imagens, uma genealogia em que elas já se engendram nas misturas (SANTAELLA, 2013, p.155).

As misturas às quais a pesquisadora se refere não se limitam somente às mídias e aos produtos midiáticos, mas também se dão na dimensão dos corpos, principalmente no que diz respeito à percepção humana, tal como já salientado por Edmond Couchot ao levantar o aspecto da simulação no digital. O hibridismo se opera a partir dos modos como a tecnologia naturalmente invade os hábitos cotidianos e modifica comportamentos, pensamentos, ideias e ações.

No mundo contemporâneo, em que as câmeras são elementos quase onipresentes, sejam nos sistemas de segurança, radares, drones, satélites, ou mesmo nos equipamentos médicos de ressonância e radiografias, a sociedade acostumou-se às imagens que nem sempre são operadas por mãos humanas, estabelecendo uma relação de intimidade com estes artefatos tecnológicos. Contudo, tal como afirma a pesquisadora e curadora de arte Joanna Zylinska, em entrevista concedida à revista de fotografia ZUM[[6]](#footnote-6), até mesmo quando a fotografia é produzida por uma pessoa há algo de mecânico que já está incluso naquele ato, naquela ação humana de fotografar. Esta seria uma evidência da união simbiótica entre o sujeito que fotografa e o sistema que permite à câmera capturar uma imagem.

O digital fez emergir uma nova fotografia que não cabe mais dentro das teorizações tradicionais que lhe atribuiu um caráter especular. Nesse sentido, o conceito de Fotomediações, idealizado a partir do projeto editorial e curatorial chamado *Photomediations: an Open Book*[[7]](#footnote-7), liderado pela pesquisadora e curadora de arte Joanna Zylinska, pode auxiliar na reflexão sobre a fotografia contemporânea.

O conceito de fotomediações é, portanto, oferecido como uma alternativa conceitual mais rica e potente. Pensar em termos de fotomediações não é tentar oferecer apenas uma nova história de fotografia de arte [...], mas também uma narrativa diferente sobre o meio, que permanece mais sintonizado com a sua radical alteração ontológica. De fato, a noção de fotomediações visa cortar a classificação tradicional da fotografia como suspensa entre arte e prática social, a fim de capturar o dinamismo do meio fotográfico hoje, bem como seu parentesco com outros meios de comunicação - e também, conosco como mídia. Portanto, oferece uma maneira radicalmente diferente de entender a fotografia (ZYLINSKA, 2016, p.11, tradução nossa[[8]](#footnote-8)).

O sentido de mídia pontuado acima não diz respeito apenas às mídias tecnológicas, aos dispositivos tecnológicos, como o computador, a câmera ou a TV, mas sim a processos de mediação. Segundo a pesquisadora, em entrevista publicada na revista ZUM[[9]](#footnote-9), a noção de Fotomediações se articula em torno da constatação de que a fotografia atual não se dá a partir de um artefato único, singular, mas em fluxos de dados que viajam através das redes e são inteligíveis apenas pelos softwares dos diversos dispositivos digitas que, posteriormente, são interpretados e mostrados como imagens visíveis em suas telas. “Tudo isso indica que a fotografia digital é uma rede tecnológica complexa em vez de uma única tecnologia fixa” (SANDBYE, 2016, p.98, tradução nossa[[10]](#footnote-10)).

O termo Fotomediações também se refere àquilo que Joanna Zylinska denomina de “estabilização das imagens”. Tal processo se daria através do relacionamento dinâmico que se estabelece entre produtores e consumidores de imagens, entre as máquinas e os humanos, dando margem ao surgimento de uma nova realidade em que os humanos emergem na tecnologia, vivem com a tecnologia, mesclam-se com a tecnologia. A fotografia, deste modo, passa a fazer parte do sujeito, alterando suas atitudes e diálogos internos (McLuhan, 2007), pois a “fotografia não representa meramente a vida, mas também participa ativamente de seu corte e conformação” (ZYLINSKA, 2016, p.13). A partir desta descrição é possível traçar uma ponte que liga a noção de Fotomediações com os princípios que determinam o Pós-humano.

Hoje, a fotografia é predominantemente uma atividade social e cotidiana em vez de uma memória embalsamada, criando presença, situações relacionais e comunicação, bem como novos envolvimentos afetivos entre os corpos e as novas tecnologias fotográficas, convergentes para a mídia, como o celular. Olhe para as pessoas tirando fotos nas ruas durante eventos espetaculares, bem como em suas vidas cotidianas: a câmera (-telefone) é frequentemente posicionada à distância, com o braço esticado funcionando como uma extensão corporal, pelo qual "tocamos" o mundo, e a avaliação da fotografia imediatamente após a situação do click é parte de um ato social (SANDBYE, 2016, p.97, tradução nossa[[11]](#footnote-11)).

O processo de abordagem do conceito de Fotomediações adota o rastreamento dos fluxos que produzem a fotografia, sendo eles o tecnológico, o biológico, o cultural, o social e o político. A visualização desses fluxos permite analisar o contexto que perpassa a criação de novas estéticas da imagem contemporânea e as formas como elas ajudam a moldar a vida, principalmente a partir das redes sociais. O Pós-humano emerge justamente nos encontros desses fluxos que compõe a fotografia, pois eles perpassam a atividade humana modificando os sujeitos que fazem parte dessa rede simbiótica. “Aplicando a interpretação indexical da fotografia achávamos que alguma coisa do referente se incrustava na fotografia; pois agora devemos pensar o contrário: é algo da fotografia que se incrusta no referente” (FONTCUBERTA, 2012, p.30).



Figura 2- Reprodução de imagem gerada pelo Google Street View. Fonte: Google Street View.

As Fotomediações, deste modo, propõe um rastreamento holístico sobre os fatores que interferem na construção da imagem fotográfica, não somente se limitando a seu dispositivo técnico. A fotografia na contemporaneidade se articula como uma prática ativa, a passividade não faz mais parte do seu presente, pois estava ligada ao seu passado especular. Os processos de mediação envolvidos na fotografia operam em níveis perceptivo, material, técnico e conceitual, um escopo muito mais amplo em comparação às condicionantes do formato analógico que, por sua materialidade física, não possui em alto grau a característica pervasiva de sua parente digital.

Hoje a imagem é produzida, enviada, compartilhada, recebida por agentes humanos e não humanos, tais como as câmeras de vigilância, o Google Street View (Figura 2), os satélites do Google Earth e tantos outros dispositivos que prescindem da mão humana para operá-las. Eles são participantes de um amplo processo de imagetificação do mundo (Zylinska, 2016).

**Conclusão**

A partir deste artigo, concluímos que a saga da fotografia, desde sua invenção em 1839, mostra, acima de tudo, sua resiliência, sua capacidade de adaptar-se às transformações tecnológicas e sociais, renovando constantemente seu papel na dimensão cultural da humanidade. Ela surgiu como fruto do contexto industrial e positivista do século XIX, atendendo aos anseios de objetividade em contraposição à subjetividade oferecida pela arte pictórica. A fotografia inaugurou um novo capítulo na dimensão do imaginário coletivo ajudando a moldar hábitos e comportamentos, seja através do jornalismo, da publicidade, da moda, entre tantas outras operações que dela lançam mão para construir sua identidade.

Em vista de sua capacidade de insinuar o real visível, foi taxada de objetiva e fiel aos seus referentes. Porém, diante da ascensão do digital e sua posterior convergência com a internet e com as redes sociais, ganhou contornos e funções que as tradicionais teorias da fotografia não são capazes de definir. Em vista disso, o conceito de Fotomediações tenta preencher tais lacunas operando através de uma análise mais ampla que englobe as outras dimensões que perpassam a construção da fotografia, além da técnica. Tais dimensões incluem o próprio usuário, elemento negligenciado até então por muitas concepções teóricas que se propuseram a pensar a fotografia.

Na contemporaneidade, humanos e fotografia convergem e se retroestimulam, se modificam e se estabilizam no grande emaranhado que dá corpo ao digital e tudo que por ele é abarcado. O conceito de Fotomediações é uma tentativa de desassociar a fotografia da ideia de mumificação postulada por André Bazin, há um século, e contempla-la como uma exclamação de vitalidade, tal como propõe a visão hodierna defendida pelo pesquisador espanhol Joan Fontcuberta.

**Palavras-chave:** fotografia; pós-humano; fotomediações; digital.

**Referências**

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAZIN, André. **O cinema**. Ensaios. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Basiliense, 1991.

BRAIDOTTI, Rosi. Posthuman critical theory. In: BANERJI, Debashish; PARANJAPE, Makarand. **Critical posthumanism and planetary futures**. Califórnia, Springer India, 2016.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In: ANDRÉ PARENTE**. Imagem-máquina**. A era das tecnologias do virtual. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. 37-48.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Visão e modernidade no século XIX. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DI FELICE, Massimo. . **Pós-modernidade, publicidade e pós-humano**. In: [S.l: s.n.], 2010. Disponível em [www.eca.usp.br/atopos/cca0281/posmodernidade\_publicidade\_pos\_humano.doc. Acesso em 21 Out.2018](http://www.eca.usp.br/atopos/cca0281/posmodernidade_publicidade_pos_humano.doc.%20Acesso%20em%2021%20Out.2018).

DI FELICE, Massimo; PIREDDU, Mario. Além do solipsismo: as naturezas não humanas do “humano”. In: DI FELICE, Massimo; PIREDDU, Mario. **Pós Humanismo**. As relações entre o humano e a técnica na época das redes. São Caetano do Sul: Difusão Editora, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**. Fotografias e artes visuais no período das vanguardas históricas. V.1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. **O explorador de abismos**. Vilém Flusser e o pós-humanismo. São Paulo: Paulus, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta.** Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**. A fotografi@ depois da fotografia. Tradução de Maria Alzira Brum. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. **A transição tecnológica do fotojornalismo**. Da câmara escura ao digital. Florianópolis: Insular, 2012.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari. **Antropologia do ciborgue**. As vertigens do pós-humano. Org. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HAYLES, N. Katherine. **How we became Post-human**. Virtual bodies in cybernetics, literature and informatics. Chicago: The University of Chicago Press, 1999. Disponível em: <https://monoskop.org/images/5/50/Hayles_N_Katherine_How_We_Became_Posthuman_Virtual_Bodies_in_Cybernetics_Literature_and_Informatics.pdf>. Acesso em: 29 jan.2019.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. Uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicações como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

SANDBYE, Mette. It has not been – It is. The signaletic transformation of photography. In: KUC, Kamilal; ZYLINSKA, Joanna. **Photomediations: a reader**. London: Humanities, 2016.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**. Como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Cengage Learning, 2000.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação ubíqua**. Repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, 2013.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem.** Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**. Perda e permanência. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: editora Senac São Paulo, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.** Chapecó: Argos; Florianópoli: Letras Contemporâneas, 2004.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço de Dante à internet**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ZYLINSKA, Joanna. Photomediations. An introduction. In: KUC, Kamila; ZYLINSKA, Joanna. **Photomediations.** A reader (Org.). London: Open Humanities Press, 2016.

1. Artigo apresentado ao Eixo Temático 08: Inteligência Artificial e Pós-humano, do XI Simpósio Nacional da ABCiber. [↑](#footnote-ref-1)
2. Pesquisadora é mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação – PPGCOM-UFJF. Graduada em Comunicação Social (UFJF) e membro do grupo de pesquisas Conexões Expandidas. E-mail: robertacrol@hotmail.com [↑](#footnote-ref-2)
3. Disponível em: <http://magocg.blogspot.com/2009/08/foto-montagem-de-oscar-gustav-rejlander.html>. Acesso: 10 jan.2019. [↑](#footnote-ref-3)
4. “Just as the posthuman need not be antihuman, so it also need not be apocalyptic.” [↑](#footnote-ref-4)
5. “This extended self is moreover marked by the structural presence of practices and apparati of mediation that inscribe technology as ‘second nature’”. [↑](#footnote-ref-5)
6. “Entrevista: pesquisadora da fotografia não humana, Joanna Zylinska destaca o valor da criatividade na interação homem e máquina”. Publicado em 19 Jun. 2017. Disponível em <http://revistazum.com.br/radar/fotografia-nao-humana/>. Acesso em 24 jan.2019. [↑](#footnote-ref-6)
7. Disponível em <http://photomediationsopenbook.net/>. Acesso em: 24 jan.2019. [↑](#footnote-ref-7)
8. “The concept of photomediations is therefore offered as a richer and more potent conceptual alternative. To think in terms of photomediations is not to try and offer just a new history of photography, as attempted by Burgin, Batchen and Ya’ara Gil Glazer, but also a different narrative about the medium, one that remains more attuned to its radically changing ontology. Indeed, the notion of photomediations aims to cut across the traditional classification of photography as suspended between art and social practice in order to capture the dynamism of the photographic medium today, as well as its kinship with other media – and also, with us as media. It therefore offers a radically different way of understanding photography.” [↑](#footnote-ref-8)
9. “Entrevista: pesquisadora da fotografia não humana, Joanna Zylinska destaca o valor da criatividade na interação homem e máquina”. Publicado em 19 Jun. 2017. Disponível em <http://revistazum.com.br/radar/fotografia-nao-humana/>. Acesso em 24 Jan.2018. [↑](#footnote-ref-9)
10. “All this indicates that digital photography is a complex technological network in the *making* rather than a

    single fixed technology.” [↑](#footnote-ref-10)
11. “Today photography is predominantly *a social, everyday activity* rather than a memory-embalming one, creating presence, relational situations, and communication as well as new affective involvements between bodies and the new photographic, media-convergent technologies, such as the mobile phone. Look at people taking photos in the streets during spectacular events as well as in their daily lives: the camera(-phone) is often held at a distance, with the outstretched arm functioning as a bodily extension, whereby we ‘touch’ the world, and the assessment of the photograph immediately following the shooting situation is part of a social act.” [↑](#footnote-ref-11)