

Permanência e Impermanência: questões acerca da fragilidade das imagens fotográficas¹

Luis Fernando FRANDOLOSO²

Centro Universitário Assis Gurgaz, Cascavel, PR³

Resumo

A busca dos pesquisadores por melhorias no aparato fotográfico esteve sempre ligada à diminuição do tempo necessário para o registro de imagens. Essa “obsessão pelo instantâneo foi um dos mais poderosos motores da inovação tecnológica na área da fotografia” (SCHAEFFER, 1996, p. 183). Com a continuidade da evolução na fotografia, a imagem passa a sofrer mudanças de ordem tecnológicas, sociais e culturais. Com base em tais processos, este artigo busca refletir sobre a trajetória das imagens em um contexto em que a permanência e a impermanência das mesmas parece encontrar-se em um paradoxo: quanto mais imagens produzimos, menos tempo temos para contemplá-las. As imagens teimam em ser impermanentes, permanecendo apenas, e nem sempre, na memória de quem as recebe.

Palavras-chave: fotografia; *protografias*; permanência; impermanência; imagem.

1 Introdução

Apesar de ter maravilhado nossos antepassados, o nascimento da fotografia não se deu de uma invenção abrupta, de uma vez, pois sua legitimidade provém da câmara obscura⁴ (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 164). Para Mauricio Lissovsky (2008, p. 22), já com a concepção da câmara escura passa-se a pertencer a uma nova forma de estar no mundo e de entendê-lo. Um mundo de imagens não mais visto diretamente pelos nossos olhos, mas mediado por um dispositivo. A câmara escura foi frequentemente usada no período da Renascença e nos séculos XVII e XVIII para o estudo da perspectiva na pintura, em que o “papel do artista consistia apenas em fixar essa imagem com pincel e

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 15 a 17 de junho de 2017.

² Mestre em Comunicação e Linguagens - UTP - PR, email: lufffoto@gmail.com

³ Docente nos cursos de Jornalismo; Publicidade e Propaganda; Design Gráfico; Fotografia.

⁴ Lúcia Santaella usa o termo câmara obscura. Outros autores usam termos diferentes para o mesmo significado: câmara escura (português brasileiro), câmara escura (português europeu) e *camera obscura* do latim.

tinta” (MACHADO, 1997, p. 226). Já se pressentia a chegada da fotografia, com vários pesquisadores trabalhando de forma independente, em países diferentes, visando o mesmo objetivo: “fixar as imagens da *câmera obscura*” (BENJAMIN, 1987, p. 91). O problema dos compostos de sais de prata era que, mesmo com a rapidez na fixação da imagem, esta era por demais rudimentar, e não permanecia por muito tempo.

A grande dificuldade no advento da fotografia, para que o termo “escrita com luz”, do grego photo (luz) + graphia (escrita), pudesse se tornar realmente possível, foi encontrar uma maneira de fixar essas imagens projetadas nos materiais sensíveis. Já existia um dispositivo (a *câmera obscura*), já se conheciam materiais químicos sensíveis à luminosidade (sais de prata), faltava então para os pesquisadores descobrirem como manter visíveis as imagens ao longo do tempo. Seria a busca pela permanência da imagem. De acordo com Roland Barthes, no sentido da técnica, a fotografia está no entrecruzamento de dois processos completamente separados; um é de ordem química, com a ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física, com a formação da imagem através de um dispositivo óptico (BARTHES, 1984, p. 21). Barthes coloca que a *camera obscura* é somente uma das causas da fotografia ter acontecido; o principal, para ele, foi a descoberta no campo da química (BARTHES, 1984, p. 52).

É ao pintor Daguerre que se deve o mérito de ter aperfeiçoado o processo sugerido por Niépce, tornando-o disponível a todos (FREUND, 1989, p.38). É muito provável que essa descoberta casual da “imagem latente”⁵, por Daguerre, em 1835, tenha colaborado para associar a fotografia a uma técnica de “tornar visível” (LISSOVSKY, 2008, p. 23). “De modo geral, a presença da imagem latente como mediação entre a experiência e a imagem consumada nos fala de esperança e desejo: das esperanças e desejos que depositamos em um ato de expressão cujo resultado permanece no terreno da incerteza” (FONTCUBERTA, 2012, p. 39-40). Incerteza que só aliviará a ansiedade da espera depois de revelado o filme, por isso, para

⁵ A “imagem latente” (*latens*, em latim, “escondido”) é, para Fontcuberta um dos fundamentos mais poéticos da fotografia. Ao impressionar o filme ou o papel fotográfico, a luz que incide nas substâncias fotossensíveis deixa um leve rastro, que é a imagem em potência, mas que permanece ainda invisível ao olho. Falando de forma mais precisa: a luz afeta os sais de prata suspensos na emulsão fotossensível oxidando um certo número de moléculas, as quais se decompõem e produzem por sua vez moléculas de gás halogênio e átomos de prata (FONTCUBERTA, 2012, p. 38). Ao entrar em contato com banhos químicos, essa imagem “escondida” é “revelada” e se mostra.

Fontcuberta, “a imagem latente não é somente o esboço de um registro, é uma promessa de felicidade” (FONTCUBERTA, 2012, p. 41).

Com as transformações técnicas e a popularização da fotografia nasce o instantâneo. O instantâneo fotográfico tornou-se possível por volta de 1860 e permitiu o acesso a uma representação autêntica de um momento retirado de um acontecimento real (AUMONT, 2004, p. 233). A ideia de instantâneo na fotografia nasce da pintura. Como se sabe, através de Aumont,

Um pintor como P.-H. de Valenciennes especializou-se, em torno de 1780, na pintura de paisagens ao natural, nas quais atribui grande importância aos fenômenos meteorológicos; em um pequeno livro de conselhos aos pintores publicado em 1800, especifica que é preciso pintar o mais depressa possível para tentar, de alguma forma, ser mais veloz do que o tempo: aí está uma certa prefiguração do instantâneo (AUMONT, 2004, p. 233).

Livres da duração, os fotógrafos crêem finalmente ter dominado o tempo que antes os angustiava (LISSOVSKY, 2008, p. 35). Nesse sentido, a fotografia seria, segundo Schaeffer, a arte do instante, do instantâneo, do *stigma* imóvel no qual o tempo será eliminado, salvo, transferido na eternidade do “agora” (SCHAEFFER, 1996, p. 182). É intrigante a vontade humana de querer eternizar os instantes de sua vida, desse desejo de querer dividir com as gerações futuras sua vivências. É maravilhoso sob esse aspecto a capacidade dos homens de criar soluções técnicas para a perenização desses momentos. E, sem dúvida, a invenção da fotografia é uma delas (RAMOS, s/d, p. 1).

A fotografia já foi chamada de “máquina de esperar” e “relógios de ver” (PICADO, 2011, p. 166), provavelmente por ter relação direta com o tempo, que é controlado pelo obturador⁶. Daí uma das “magias” desse que é o senhor do tempo no ato fotográfico; e de acordo com Barthes, o que o obturador subtrai, nunca mais será visto novamente da mesma forma, “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13). Essa reflexão de Barthes desdobra-se em

⁶ Espécie de cortina que abre e fecha deixando passar a luz para que está chegue ao plano focal (filme ou sensor digital) onde se formará a imagem.

muitas possibilidades. Uma delas é a questão da memória, da história de uma época, que pode estar sendo desprezada com o armazenamento das imagens realizadas hoje com os dispositivos móveis e postadas nas redes digitais. Sem suporte físico, para onde irão tantas imagens num futuro não muito distante, em que não se sabe se os processos de visualização serão os mesmo, ou se as mídias ainda serão acessíveis com as mudanças tecnológicas nos dispositivos ao logo dos séculos.

Os suportes nos quais se registram as imagens fotográficas atravessaram três alterações importantes que contribuíram para a popularização e mudanças nas práticas da fotografia. Primeiro apareceram as emulsões secas, que proporcionaram a liberdade de ação, depois as câmeras de formato 35 mm, que eram extremamente práticas e portáteis e, por fim, a tecnologia digital (BATISTA, 2011, p. 1-2). A evolução da fotografia pode ser entendida, segundo Joan Fontcuberta, como “o esforço de emagrecimento dos suportes: do daguerreótipo em uma grossa chapa de cobre apresentada em um estojo à imaterialidade da imagem digital” (FONTCUBERTA, 2012, p. 177). Nesse caminho de transformações, a fotografia passou do majestoso e encorpado daguerreótipo à suave abstração de uma ordenação numérica. As fotos foram metal, vidro, papel, filme e, por fim, presença imaterial no espaço digital. Certos usos sociais favoreceram um ou outro estágio (FONTCUBERTA, 2012, p. 66). Observando os dados históricos da fotografia, John Szarkowsky (1989, p. 291) conclui que esta nunca conservou um suporte estável, material ou moral, capaz de durar sequer uma geração.

2 A velocidade das imagens

O final do século passado inicia um novo momento tecnológico: do desenvolvimento de dispositivos eletrônicos, da digitalização da informação e do aperfeiçoamento da prática da comunicação (PONTUAL; LEITE, 2006, p. 101). Essa ferramenta comunicacional, a fotografia, que é, no entender de Ronaldo Entler (1994, p. 74), sem dúvida o mais explorado meio de comunicação visual com o objetivo de registro, vem passando mais uma vez por mudanças, tanto tecnológicas, com a entrada

das câmeras acopladas aos aparelhos de telefonia celular - os dispositivos móveis -, quanto ao que diz respeito às linguagens visuais, implicando novas possibilidades estéticas, novas maneiras de ver imagens e, sobretudo, de compartilhá-las. Através da técnica fotográfica, precisamente, foi descoberto um mundo que até então havia passado despercebido. A câmera fotográfica abordava as realidades do cotidiano visível que, de repente, cresciam em importância (FREUND, 1989, p. 81).

Fazendo uma avaliação no campo da comunicação, nota-se que a inclusão da fotografia no terreno do digital ocorreu por uma necessidade de velocidade que não partia da esfera da fotografia propriamente, mas dos modos de circulação da mensagem que se tornaram cada vez mais rápidos a partir das últimas décadas do século XX (LIBÉRIO, 2011, p. 103). A fotografia não reside, então, segundo Arlindo Machado (2005), numa posição especial nem particular: ela apenas certifica um movimento maior, que se instaura em todo universo da cultura, assinalado resumidamente como sendo um processo inevitável de “pixelização” e de informatização de qualquer sistema de expressão, de qualquer meio de comunicação do indivíduo contemporâneo (MACHADO, 2005, p. 311).

Foi em meados dos anos 1990 que a fotografia digital começou a ser inserida, cumprindo a mesma promessa da *Polaroid*⁷, ou seja, imediatismo, além de proporcionar várias outras vantagens (FONTCUBERTA, 2012, p. 27), entre as quais, por exemplo, a possibilidade de fotografar com dispositivos móveis e de compartilhar imagens nas

⁷ Por 60 anos, ninguém mais conseguiu o que a *Polaroid* idealizou: fazer uma foto aparecer em suas mãos 60 segundos depois de ter sido tirada. Para Nelson Brissac Peixoto o invento era, até então, “a forma de fotografia mais imediata e descartável” (PEIXOTO, 1996, p. 66). Hoje, já na segunda década do século XXI, esse imediatismo foi superado pela fotografia digital e suas incontáveis imagens descartadas, incluídas aí as feitas com dispositivos móveis. O sucesso da empresa de Land tinha se fundamentado em um fator técnico evidente: “a redução da espera entre o momento do disparo e o momento de sua plasmação visível” (FONTCUBERTA, 2012, p. 27). Com essas características seria fácil relacionar a *Polaroid* ao que vem a ser hoje o *Instagram*, a rede social para onde são transmitidas e compartilhadas as imagens feitas com dispositivos móveis. Velocidade e urgência pela visualização da imagem aproximam os dois tipos de processos realizados, tanto pela *Polaroid*, quanto pelas fotografias postadas no *Instagram* através do aplicativo nos dispositivos móveis. Outra função desse dispositivo criado por Land parece ser a de testemunhar, como uma prova de nossa vida, transformando desse modo nossa vida banal e anônima em vida que requer ser vivida, atribuindo “valor ao mundo que não tem valor, dando sentido ao ‘absurdo’ pela simples razão de que essa vida se torna o objeto de uma representação ‘objetiva’. Fui fotografado, logo existo” (SOULAGES, 2010, p. 22). As imagens feitas com tal câmera eram um meio perfeito de preservar isso. “O que são elas, afinal, senão memórias *instantâneas*?” (DYER, 2008, p. 252). Transformar essa vida banal e anônima em vida que merece ser vivida parece ser uma das continuidades da *Polaroid*, observada na segunda década do século XXI com as fotografias postadas na rede social *Instagram* por fotógrafos que se utilizam de dispositivos móveis para isso, em que a expressão de Soulages “fui fotografado, logo existo” retorna como razão para dar valor ao mundo sem valor, dando sentido e atribuindo um objetivo ao objeto representado na forma de compartilhamento.

redes sociais através dos mesmos. Com a entrada da eletrônica nos processos fotográficos, modificam-se não só os modos de produzir, mas também os modos de pensar (VICENTE, 2005, p. 320) e de consumir fotografias em todas as esferas de utilização (MACHADO, 2005, p. 310); supondo-se também que uma nova tecnologia promove o aparecimento de uma nova linguagem, e essa afeta as condições do exercício de reflexão (LUZ, 1993, p. 50).

De acordo com Arlindo Machado (2001), os dispositivos, processos e suportes resultantes de novas tecnologias interferem nos modos de vida e de pensamento, na faculdade de imaginação e nas maneiras de percepção do mundo (MACHADO, 2001, p. 55). A nova postura gerada pelo surgimento dos meios eletrônicos e digitais proporciona uma boa oportunidade para repensar a fotografia e sua direção, para questionar boa parte de seus mitos ou de seus pressupostos e, principalmente, para redefinir estratégias de interferências aptas a fazer surgir na fotografia uma produtividade nova, de maneira a restituir o seu papel futuramente (MACHADO, 2005, p. 311). Como atesta Fontcuberta,

aprendemos que hoje a urgência da imagem por existir prevalece sobre as qualidades da própria imagem. Esta pulsão garante uma massificação sem precedentes, uma poluição icônica que por um lado vem sendo implementada pelo desenvolvimento de novos dispositivos de captação visual e por outro lado, pela enorme proliferação de câmeras – seja como aparelhos autônomos ou incorporadas a telefones móveis, webcams e dispositivos de vigilância. Isto nos imerge num mundo saturado de imagens: vivemos na imagem e a imagem nos vive e nos faz viver (FONTCUBERTA, 2014, p. 119-120).

Expandiram-se os lugares e a velocidade de circulação de imagens. Novas redes de geração e trajeto são criadas, incorporam-se maneiras de consumo e interação e, dessa forma, modificam-se práticas, valores, linguagens, produtores e espectadores das imagens contemporâneas (ROUILLÉ, 2009). Essa nova possibilidade de capturar fotografias aumentou o número de potenciais fotógrafos, e o “fluxo contínuo de imagens ao qual a fotografia contemporânea nos submete” (CLAIR, 2011, s/p), num universo fotográfico que “está em constante flutuação e uma fotografia é constantemente substituída por outra” (FLUSSER, 1985, p. 34). Há uma preocupação

nesse novo processo pelo qual a fotografia vem atravessando e que a maioria não tem dado a devida atenção. A cada segundo são capturadas milhares de imagens através dos dispositivos móveis, e estas podem ser consideradas um registro de parte da história visual do presente século. Um material rico que está desaparecendo na mesma velocidade em que é realizado, pelo fato de que seus realizadores “ainda não estão interessados em arquivar, catalogar, buscar ou encontrar estas imagens” (BRUNET, 2007, p. 8).

Segundo Fontcuberta (2012), a tecnologia eletrônica desmaterializou a fotografia, que agora se transforma em dados visuais em estado puro, conteúdo sem corpo físico, imagem imaterial. Reconfigurados os processos dos suportes em que a fotografia se fixa, passando do processo químico para o eletrônico, deixando de ser haletos de prata e passando a ser *pixel*, as imagens, agora “voláteis”⁸, segundo Santaella (2008), circulam pelos canais digitais de distribuição pelos “cantos” do mundo. Essa condição da fotografia abre horizontes para a difusão e interação comum a todos, ao mesmo tempo que provoca dúvidas com respeito à sua conservação, ou seja, com relação à permanência incerta de seus suportes (FONTCUBERTA, 2012, p. 66).

Também muito antes do advento da fotografia com dispositivos móveis e do compartilhamento de imagens, André Parente atentou para a vivência num mundo onde tudo circula e deve circular o mais depressa possível: “os veículos, os enunciados, as imagens, as informações, os homens” (PARENTE, 1993, p. 17). Nesses termos aplicativos como o *Instagram* se posicionam na demarcação de uma cultura da mobilidade. Uma cultura que deduz uma lógica estética do não completo, do instantâneo, que não se fixa e, especialmente, da fluidez das imagens (LISBOA; FREIRE, 2014, p. 138). Wilton Garcia (2013), ao discorrer sobre os enunciados contemporâneos fundamentados na cultura digital, aponta sobre a condição não acabada, efêmera e transitória, que pode ser notada em aplicativos em que o fluxo de imagens é contínuo e inesgotável, não havendo restrições quanto à quantidade de imagens

⁸ O termo é usado por Lucia Santaella para definir as imagens feitas com dispositivos móveis. A autora chama essas imagens de “voláteis”, pois, além da enorme facilidade que elas estabelecem para se fotografar qualquer condição, em qualquer lugar, sua natureza digital possibilita que elas sejam enviadas a quaisquer outros celulares com a mesma eficiência técnica ou para quaisquer terminais de computador em quaisquer pontos do mundo. Isso faz delas imagens fluidas, desprendidas, viajantes, migrando de um ponto a outro com a leveza do ar (SANTELLA, 2008, p. 386).

compartilhadas. Como consequência, essa qualidade reafirma a percepção de inacabado, incompleto, fragmentado (PAULA, 2015, p. 80).

Ao que parece, as fotografias estão sendo cada vez mais utilizadas como processos de comunicação em tempo real do que como memória dos momentos cotidianos da vida (DIJCK, 2007, p. 99). De acordo com Fontcuberta (2012), as fotos já não servem tanto para guardar lembranças, nem são realizadas para serem armazenadas. Servem como exclamações de presença, como dilatação de certas experiências, que se deslocam, compartilham e desvanecem, mental ou fisicamente (FONTCUBERTA, 2012, p. 32-33). São imagens que Fontcuberta (2012, p. 31) chama de “usar e descartar”, expressão que traduz o termo *imagenes-kleenex*.

O próprio termo “fotografia” vem sendo discutido por estudiosos, como o próprio Joan Fontcuberta e Arlindo Machado, por exemplo. Para o primeiro, seria melhor denominá-la “infografismo figurativo” ou “pintura digital realista”, ou ainda criar algum termo específico, ou alguma abreviatura que pudesse se popularizar facilmente (FONTCUBERTA, 2012, p. 190). Já Machado observa que o termo “fotografia” hoje é o nome do resultado de um processo de edição e não mais a marca impressa pelos raios luminosos sobre uma superfície fotossensível (MACHADO, 1997, p. 234). Já o artista colombiano Oscar Muñoz usa o termo *protografias* para definir parte de seu trabalho. E é aqui que gostaria de colocar meus esforços para uma reflexão.

Toda imagem digital, que Fontcuberta (2012) chama de infográfica, é guardada em uma matriz numérica e só se torna evidente ao olhar quando transferida para suportes como tela ou papel. Em outros termos, “todo arquivo digital em formato gráfico é de fato uma imagem latente” (FONTCUBERTA, 2012, p. 41). Com isso, não se fala mais em “revelar” as imagens, mas sim em “abri-las”, pois de fato se está frequentemente abrindo-as e fechando-as (FONTCUBERTA, 2012, p. 41). A fotografia eletrônica, no entendimento de Fontcuberta, é uma imagem sem lugar, sem origem, sem território. Não tem lugar porque está em toda parte (FONTCUBERTA, 2012, p. 15). Onde então se encontram as imagens se essas estão em toda parte?

3 Permanência e impermanência das imagens

A câmera fotográfica trouxe alívio para a carga da recordação (BERGER, 2003, p. 59). O que se usava no lugar da fotografia anteriormente à invenção da câmera? A resposta mais óbvia é a gravura, o desenho, a pintura. “A resposta mais reveladora poderia ser: a memória” (BERGER, 2003, p. 55).

Um dos aspectos que se pretende colocar em discussão aqui, conforme o panorama descrito acima, é justamente sobre o tempo e a memória das imagens. Há mais de duas décadas Nelson Brissac Peixoto já observou que “O olhar contemporâneo não tem mais tempo” (PEIXOTO, 1996, p. 179). De tanto ver, nada mais se vê: o excesso dirige à cegueira pelo exagero (FONTCUBERTA, 2012, p. 54). Porém, Peixoto (1996) atenta que é necessário que as imagens tenham tempo, que saibam esperar. O autor faz essa colocação ainda no final do século XX, momento no qual, segundo ele, já se observa que tudo servia para ir cada vez mais depressa.

A circulação das imagens está cada vez mais acelerada, e hoje o tempo necessário para contemplar uma fotografia impressa, fixa na parede, parece ter sido vencido por não mais do que um segundo em que os dedos “rolam” imagens nas telas dos dispositivos móveis, implicando uma outra maneira de ver fotografias atualmente. Mas será possível assimilar, admirar, “saborear” uma imagem nessa velocidade, contexto e suporte de uma pequena tela eletrônica medindo em torno de cinco polegadas por onde se vê imagens agora? Observa-se um movimento mais próximo do “zapear”⁹ fotografias do que efetivamente contemplá-las. Não se trataria então, ao contrário, de restituir delonga às imagens? (PEIXOTO, 1996, p. 184).

As imagens no mundo do século XXI são tantas e tão absurdamente rápidas que dificultam o olhar reflexivo e receptivo, como se o olhar agora fosse apenas físico e

⁹ O termo “zapear” vem do conceito de *zapping*, definido por Arlindo Machado como a ação de usar o controle remoto com regularidade na mudança dos canais de televisão. Para Machado, inúmeros motivos podem ser atribuídos como causa para o *zapping*: escapada dos comerciais, procura por um programa mais atrativo, excedente de informações no ar ou pelo simples prazer em trocar de canal e zapear (MACHADO, 1995, p. 113). Trazendo para os modos de ver fotografia no século XXI, Peixoto entende que “o efeito *zapping* resulta da absoluta impaciência do espectador em relação a qualquer vestígio de duração e continuidade (PEIXOTO, 1996, p. 180). No limite, esse nomadismo se revela inútil. A pressa, a falta de tempo, priva as imagens de toda particularidade e consistência. O movimento contínuo em direção a outros enunciados acaba na reiteração infinita do mesmo (PEIXOTO, 1996, p. 181).

automático. A falta de tempo leva a tal posição, o que se reduz a um empobrecimento da percepção, da reflexão e do imaginário (ALCÂNTARA, 2010, p. 1150).

Por outro lado, trabalhos como o de Oscar Muñoz, artista colombiano nascido em Cali, procuram trazer a tona justamente questões acerca do tempo das imagens, de sua permanência e impermanência, sua duração, bem como questões relacionadas à memória. Não há a pretensão de fazer uma análise profunda e completa da obra de Muñoz aqui, mas sim de tentar identificar, sobretudo na mostra *Protografias*, alguns pontos em que o artista propõem reflexões que dialoguem com os apontamentos observados pelos autores trazidos anteriormente no texto. Numa atualidade em que posta-se, por dia, cerca de 70 milhões de fotografias - somente na rede *Instagram* -, o que de “real” será visto pelas gerações futuras? O futuro das imagens nesse aspecto ainda é incerto, assim, é preciso refletir à luz de novas funções atribuídas às imagens no atual contexto.

Elaboradas por meio de técnicas diversas, as obras que compõem a mostra *Protografias* indagam desde a luz e a fixação das imagens, até a memória do indivíduo e a criação de uma memória coletiva. As obras da mostra *Protografias* apresentam um repensar radical do desenho e da gravura, dos usos da fotografia, a relação da obra com o espaço em que se instala, o papel do espectador e do compasso do tempo na composição da imagem. (PUBLICADO, 2013).

Sendo a ontologia da fotografia o fixar da imagem móvel, subtraindo sua existência, a obra de Muñoz baseia-se justamente no instante anterior ou posterior a este instante, ao qual refere-se o termo *protografia*. O uso do termo para intitular a mostra faz a associação entre a produção de Muñoz e alguns questionamentos propostos pelo artista desde que este abandonou os formatos e técnicas tradicionais, como a relação da imagem em fluxo; a instabilidade da imagem; a imagem como reflexo e os suportes onde ela se forma e se desfaz. O uso de elementos fundamentais, como a água, o ar e o fogo, remetem aos ciclos da vida, que a fazem instável e mutável, como os processos utilizados por Muñoz. (PUBLICADO, 2013).

A decisão do artista de abandonar os formatos e técnicas tradicionais, mantendo suas fontes e principais mecanismos para investigar o efêmero, resultou em um trabalho

baseado tanto nas qualidades intrínsecas dos materiais utilizados e associações poéticas que estes encarnam. (PUBLICADO, 2013).

Em *Linea del Destino*, a face do artista nunca é a mesma, balançando no reflexo de uma pequena quantidade de água que está em mãos. Por não ser capaz de controlar o líquido que escorre entre as fendas dos dedos, o retrato tem uma vida curta, mas uma longa penetração na memória do espectador. Em um mundo de desaparecimentos constantes e da imagem como força de preservação, a obra de Muñoz se revela como uma espécie de ativismo pelo cotidiano e suas políticas esféricas. “Com meu trabalho, tento perguntar a mim mesmo sobre esse particular momento em que a tinta toca a superfície e se ela se torna um documento ou não”. (PUBLICADO, 2013).

Hoje a imagem surge de uma vez para nosso olhos, pronta, acabada. Talvez, sem muito esforço, seja possível encontrar na obra de Muñoz um conforto para aceitar que as imagens são, e sempre foram, feitas para desaparecerem. Sem a materialidade da imagem corre-se o risco de não haver possibilidades de, num futuro breve, talvez um século, talvez menos, acessar os registros que estão sendo gravados nos suportes eletrônicos. Com o fim da imagem latente, que era revelada, pois encontrava-se “escondida” (FONTCUBERTA, 2012), agora, com a imagem eletrônica, “fechada”, de acordo com o mesmo autor, fala-se em abrir imagens e não mais em revelar. E para abri-las é preciso que os programas computacionais saibam ler os códigos que, possivelmente, irão mudar ao longo dos anos.

Na fotografia digital, a imagem latente e as folhas de contato, a priori, deixam de existir, findando as alegrias e tristezas apontadas por Fontcuberta como a espera pela revelação no laboratório. Perde-se, em certa medida, aquilo que o autor chamou de um dos fundamentos mais poéticos da fotografia. Essa poética estaria no reencontro com as imagens realizadas pelo fotógrafo. Ou seja, entre as três esperas que antecedem o contato visual com a fotografia propriamente dita no processo analógico. A primeira diz respeito ao tempo entre o ato fotográfico e o envio do filme para ser processado em laboratório, que, em alguns casos, pode levar dias, chegando a anos. A segunda espera é a do tempo da revelação em si. E, por fim, a terceira espera é aquela em que o fotógrafo efetua a retirada do seu filme, entregue pelo laboratório. Nesse processo, que pode ser

longo, os reencontros visuais com aquilo que foi fotografado surgem em formas de surpresas, boas ou ruins. Essa experiência também reforça a questão da memória fotográfica, que muitas vezes é retomada com força nesses reencontros.

Na revelação da imagem latente o surgimento da fotografia se dá aos poucos, em um processo que se contrapõem, em alguma medida, ao desaparecimento das imagens no trabalho de Muñoz. O caminho parece se inverter. De uma imagem latente que irá potencialmente surgir, para uma imagem (virtual?) que potencialmente irá desaparecer, mas que demonstra ter o poder de se fixar com mais força na memória daqueles que a contemplam, em contrapartida àqueles que deslizam seus dedos sobre as telas na ânsia por mais imagens. De qualquer forma, a impermanência das imagens parece continuar teimando, propondo sempre novas e mais produções de imagens.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Cris. **O flâneur na contemporaneidade**: registro e construção de paisagens. Artigo apresentado no 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”, de 20 a 25/09/2010, Cachoeira, Bahia, Brasil, p. 1145-1159. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/cristiane_alcantara.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2014.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 9ª ed., 2004.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATISTA, Marcos Hiram de Tarso. **A transição da fotografia analógica à fotografia digital**. Trabalho de Conclusão de Curso Tecnólogo em Fotografia ao Curso Superior de Tecnologia em Fotografia da Faculdade de Comunicação, Artes e Design do Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio, Itú, SP, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. [Obras Escolhidas, vol. 1].

BERGER, John. **Sobre o olhar**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BRUNET, Karla Schuch. **Fotografia por celular**: questionando novas práticas e dinâmicas de comunicação. Trabalho apresentado no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da

Comunicação, Santos – SP, 29 de agosto a 2 de setembro de 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/r1567-1.pdf>>. Acesso em: 20 out 2014.

CLAIR, Jean. Introdução a uma pequena metafísica da fotografia acerca da obra de Henri Cartier-Bresson. In: **Henri Cartier-Bresson**. Coleção Photo Poche. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DIJCK, José van. **Mediated memories in the digital age**. Stanford, CA: Stanford University Press, 2007.

ENTLER, Ronaldo. **A fotografia e o acaso**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Departamento de Multimeios, Instituto de Artes da Unicamp, 1994.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaio para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de pandora**: a fotografi@ depois da fotografia. São Paulo: G. Gilli, 2012.

_____, Joan. **Por um manifesto pós-fotográfico**. Revista Studium, n. 36, p.118-130, Unicamp, Campinas, 2014. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/36/Studium_36.pdf>. Acesso em: 20 out. 2014.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Coleção Comunicação & Linguagens. Lisboa: Vega, 1989.

GARCIA, Wilton. **Uma condição (hiper)midiática**. Revista Triade: Sorocaba v.1 n.2, 2013.

LIBÉRIO, Carolina Guerra. **As mudanças no ato fotográfico com o advento da fotografia digital**: um estudo da experiência do dispositivo. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

LISBOA, Aline; FREIRE, Gustavo. **Do Instantâneo aos Filtros**: a estética fotográfica do Instagram. Revista Temática, ano X, n. 05, p. 133-145, maio/2014,. Disponível em: <http://www.insite.pro.br/2014/Maio/filtros_estetica_instagram.pdf>. Acesso em: 2 out. 2014.

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

LUZ, Rogério. Novas imagens: efeitos e modelos. In: PARENTE, André (org.). **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual.. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.

_____, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. São Paulo: Papirus, 1997.

_____, Arlindo. Repensando Flusser e as imagens técnicas. In: **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

PARENTE, André. Os paradoxos da imagem-máquina. In: PARENTE, André (org.). **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PAULA, Daniela Ferreira Lima de. **Fotografias Contemporâneas: o Instagram como possibilidade tecnológica**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba. Sorocaba, SP, 2015.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: SENAC: Marca D' Água, 1996.

PICADO, Benjamim. **Sobre/Pelo/Contra o Dispositivo**: revisitando a arché da fotografia. Revista MATRIZES, ano 4, nº 2 jan./jun. 2011 - São Paulo - Brasil – p. 165-181.

PONTUAL, Virgínia; LEITE, Julieta. **Da cidade real à cidade digital: a flânerie como uma experiência espacial na metrópole do século XIX e no ciberespaço do século XXI**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 30, quadrimestral, p. 99-105, agosto 2006.

PUBLICADO, 2013. **Oscar Muñoz**. Disponível em: <<http://espacohumus.com/oscar-munoz/>>. Acesso em: 19 abr 2017.

RAMOS, Menandro. **Um breve ensaio sobre a fotografia e a leitura crítica do discurso fotográfico**. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/23/03.html>>. Acesso em: 5 ago. 2014.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SANTAELLA, Lucia. A estética das imagens líquidas. In: SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila (Orgs.). **Estéticas Tecnológicas: novos meios de sentir**. São Paulo: Edu, 2008.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfred. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

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

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010.

SZARKOWSKI, John. **Photography until now**. New York: Museum of Modern Art/Bulfinch Press, 1989.

VICENTE, Carlos Fadon. Fotografia: a questão da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.