

## **O IMPERATIVO DA IMAGEM<sup>1</sup>**

Luciana Nacif<sup>2</sup>

### **Resumo**

Neste texto apresento alguns aspectos do pensamento de Vilém Flusser sobre imagem técnica e busco relacioná-los às inovações tecnológicas que vivemos no séc. XXI. Meu objetivo é demonstrar a atualidade do seu pensamento e esboçar uma espécie de ontologia das imagens técnicas e suas implicações sobre a vida contemporânea e, em particular, sobre a moda. Os capítulos do texto foram escritos na seguinte ordem: imagem, aparelho, programa, informação. Para Flusser, tais conceitos formam as pedras angulares da filosofia da fotografia. Incluo, ao final, um capítulo sobre a imagem técnica de moda e concluo com o conceito de tecno-imaginação, apontando para uma espécie de liberdade.

**Palavras-chave:** Imagem técnica. Representação. Moda. Tecno-imaginação.

### **Abstract**

In this text I present some aspects of Vilém Flusser's thinking on technical image and I seek to relate them to the technological innovations that we live in the twenty-first century. My aim is to demonstrate the relevance of his thinking and sketch a kind of ontology of technical images and their implications for contemporary life and, in particular, for fashion. The chapters of this text were written in the following order: image, apparatus, program, information. For Flusser, such concepts form the cornerstones of the philosophy of photography. At the end, I include a chapter on fashion's technical image and conclude with the concept of techno-imagination, pointing to a kind of freedom.

**Keywords:** Technical image. Representation. Fashion. Techno-imagination.

### **1. Introdução**

O filósofo tcheco Vilém Flusser (1920-1991) parte da hipótese segundo a qual existiram duas revoluções culturais fundamentais: a primeira, que inaugura a História propriamente dita e ocorreu em meados do segundo milênio a.C., denominada “a invenção da escrita linear”; e a segunda, que

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagem e Imaginação do VII ComCult, Faculdade de Comunicação da FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo – Brasil, 13 a 17 de setembro de 2018.

<sup>2</sup>Doutoranda da linha de Estética e Filosofia da Arte na Faculdade de Filosofia da UFMG, sob orientação de Rodrigo Duarte. Graduação em Comunicação social pela UFMG (Belo Horizonte) e mestrado em Gestão de criação de moda e design, pelo Institut Français de la Mode (Paris). E-mail: nacif.lu@gmail.com

inaugura a Pós-história e ocorre atualmente, chamada “a invenção das imagens técnicas”. (FLUSSER, 1985, p.4) Flusser argumenta que, na pós-história, as imagens técnicas se tornaram uma metáfora cognitiva, um modelo de vida, e toda uma cultura se forma em torno da sua criação, distribuição e consumo.

Quase trinta anos após a morte de Flusser, mergulhamos em um mundo de imagens até então inimagináveis e percebemos o caráter visionário de seus textos. Mas decodificar o significado das imagens técnicas descritas por Flusser requer entender não somente como se estrutura o sistema de informação em torno delas, mas também a natureza da própria fotografia.

Neste texto pretendo apresentar alguns aspectos do pensamento de Flusser sobre imagem técnica e relacioná-los às inovações tecnológicas que vivemos no séc. XXI, após a sua morte. Meu objetivo é demonstrar, desta forma, a atualidade do seu pensamento e esboçar uma pequena ontologia das imagens técnicas e suas implicações sobre a vida contemporânea, em particular, sobre a moda. Mas ao discutir esse tema extrapolo, inevitavelmente, a questão ontológica, me aproximando em alguns momentos da antropologia, da epistemologia e da ética.

## **2. Imagem (técnica)**

De acordo com Flusser, imagens são, de uma forma geral, superfícies que pretendem representar algo e funcionam como mediações entre o homem e o mundo. O propósito das imagens seria de representar o mundo, servir de mapa, orientação para o homem no mundo.

A imagem técnica tem a especificidade de ser produzida através de um aparelho. Ela se difere ontologicamente da imagem tradicional (que imagina o mundo), porque imagina textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Isto é, a imagem técnica representa uma abstração a partir do texto, não mais composta de planos ou superfícies, como a imagem tradicional, mas de pontos, grânulos, pixels.

As imagens técnicas pretendem que produzem cenas ponto por ponto. Que não passam de superfícies sobre as quais as cenas significadas por elas deixaram seus traços ponto por ponto. As imagens técnicas escondem e ocultam o cálculo (em consequência, a codificação) que se processou no interior dos aparelhos que as produziram. (FLUSSER, 2008, P.1)

O que vemos, aparentemente, é a realidade impressa de forma automática na superfície dos aparelhos, como se fossem “sintomas de realidade” (FLUSSER, 1985, p.10), gerando uma objetividade totalmente ilusória. A imagem técnica não é uma “janela para o mundo”, e sim conceitos relativos ao mundo em forma de imagem. Segundo Duarte (2012, p. 321), a maior complexidade das imagens técnicas “gera um poder de alienação inédito, já que sua qualidade visível é responsável pela ilusão de que elas sejam “objetivas” e que tenham um valor equivalente ao do que pode ser visto com os próprios olhos, não mediado pelo processo de simbolização, que é evidente – pelo menos para a consciência histórica – nas imagens tradicionais”.

Flusser afirma que, assim como a imagem tradicional, a imagem técnica também é mágica. Mas sua mágica é de outra ordem: ela visa programar os comportamentos das pessoas. Flusser rejeita a concepção da fotografia como representação e argumenta que o objetivo do aparato fotográfico é influenciar a forma como percebemos o mundo, programando nosso comportamento. A mensagem não está naquilo que é mostrado na imagem, mas sim para onde ela aponta, ou o que ela projeta. A fotografia cria realidade. Este seria então o papel epistêmico das imagens técnicas: criar nossas convicções e crenças sobre o mundo e sobre nós mesmos.

Mas para melhor entender o papel da representação desempenhado pelas imagens técnicas na modernidade, torna-se essencial explorar o contexto sócio-político-tecnológico no qual elas surgiram.

Segundo André Rouillé (2005), a fotografia analógica (imagem técnica) foi criada durante uma “crise da verdade”, no momento em que a fé na verdade se enfraqueceu e, após o período romântico, a dúvida e a objetividade apareceram. Foi uma época de profundas mudanças relacionadas com a industrialização e o abandono das monarquias tradicionais. A grande migração de pessoas do campo para as cidades e as mudanças nas relações de poder exigiram novas formas de representação. E a fotografia atendeu perfeitamente a essa demanda, oferecendo um método de representação científico semelhante ao de uma máquina. As fotos eram “confiáveis” por causa da aparente falta de influência subjetiva em sua realização. A disseminação da fotografia contribuiu para o surgimento da sociedade moderna e disciplinar.

Os equipamentos e materiais utilizados para produção das primeiras fotos eram limitados a especialistas, normalmente representantes de instituições públicas. Mas a partir do momento que a Kodak criou a primeira câmera portátil, a fotografia se tornou acessível ao público em geral. Quando as pessoas passaram a tirar fotos e a acreditar que poderiam se apresentar autonomamente, elas não imaginavam que estavam sujeitas a um rígido sistema de representações. Como afirma Tagg (2009), a prática fotográfica de documentação servia de instrumento nos processos de sujeição e repressão, criando imagens nas quais acreditávamos. E acreditamos ainda mais nas imagens fotográficas quando as câmeras Kodak se tornaram popularizadas, porque desejávamos que nossos atos fossem percebidos como independentes e autônomos.

As representações não fazem parte de uma realidade independente, mas são ditadas por instituições sociais, econômicas e políticas. Portanto, as pessoas se enganavam ao pensar que o que a câmera analógica captava era a “realidade” – na verdade, a câmera fotográfica nada mais era que uma ferramenta visual para a criação de imagens que auxiliam os processos de definição da identidade individual e social. A crença de que a verdade é transmitida por uma imagem fotográfica foi confirmada pelos tribunais, que passaram a usar as fotografias como prova (TAGG, 2009).

A chegada das imagens digitais contribuiu para colocarmos em cheque o conceito tão amplamente aceito da representatividade das imagens analógicas. Diferentemente destas, as imagens digitais podem ser feitas sem uma câmera, sem química, sem lentes, mesmo sem luz, o que significa que toda a velha retórica sobre a fotografia sendo o traço do real, ou ter uma conexão indexical com eventos no passado perde completamente o “argumento”. Estamos falando das imagens sintéticas, descritas por Flusser no livro *Pós-História*, de 1983:

Superfícies sobre as quais aparecem situações informativas criadas por diálogo entre memórias artificiais (computadores, por exemplo) e memórias humanas munidas de instrumentos inteligentes(...) elas tornam concreto o inteiramente abstrato (...) Todas as imagens técnicas (fotos, filmes, TV, vídeos) são imagens sintéticas primitivas (...) Em um futuro não muito distante, os termos ‘imagem técnica’ e ‘imagem’ sintética’ serão sinônimos (FLUSSER 2011, p.118).

Outro fator importante da transição das imagens analógicas para as digitais é o fato de que a imagem digital é apenas parcialmente uma imagem no sentido clássico: ela também se tornou um elemento de

fluxo de dados na rede (MCQUIRE, 2015, p.128), e seus aspectos “invisíveis” provocaram profundas mudanças ontológicas.

### **3. Informação**

A partir do momento que uma imagem é carregada online, ela pode aparecer em qualquer lugar onde houver um dispositivo em rede e pode fazê-lo simultaneamente em todo o globo. Na rede, a imagem opera em vários níveis - computacional, eletromagnético, econômico, conceitual... e cada nível produz resultados interconectados. A instabilidade inerente a este conjunto torna impossível fixar o significado da imagem e limitá-lo à sua visibilidade. Em vez disso, o significado é estabelecido não somente através do procedimento de representação, mas de acordo com a multiplicidade de relações entre as diversas partes da rede (RUBINSTEIN, 2013).

Atualmente, além de valores de cor dos pixels que compõem os arquivos de imagem, as câmeras digitais salvam arquivos JPEG com dados EXIF (um acrônimo para *Exchangeable Image File Format*). Isso significa que informações como modelo da câmera e suas configurações, data e hora de captura e geolocalização são armazenados como metadados. Os metadados operam entre os algoritmos, o mundo computacional e mundo físico-biológico-social habitado por humanos, formando uma camada de tecido bio-computacional que traduz valores sociais em algo que os computadores podem quantificar, processar e valorizar. Uma imagem não marcada é invisível para os motores de busca e, portanto, não pode entrar na economia da indústria de pesquisa. No entanto, ao contrário das legendas, os metadados são invisíveis para os usuários humanos (embora altamente legíveis pelos softwares).

Neste cenário, a política entra no campo visual não apenas no nível de representação - o conteúdo exibido na imagem - mas no nível estrutural de sua aquisição, processamento e transmissão; no momento em que dados puros são capturados por sensores, transformados em códigos binários, algoritmicamente ajustados, compostos para produzir uma imagem digital, salvos em um formato de arquivo padronizado e transmitido para recombinar com outros circuitos de montagem técnica e social. Essas são as micropolíticas de processamento da imagem. Todos os pontos de contato entre as várias redes de transferência de informações, tradução e transmissão que também são pontos de transformação potencial permitem a entrada da diferença e, portanto, da política. (SCHUPPLI 2013)

Atualmente percebemos um grande contraste entre a escala dos arquivos de imagens analógicas e suas contrapartes digitais. O que nos leva a questionar se o tamanho pode funcionar para indicar uma mudança fundamental nas relações sociais da imagem técnica. Além disso, a rápida expansão do volume é inseparável das novas modalidades de armazenamento e circulação. Neste contexto, poderíamos falar da transição da fotografia como um artefato visual onde o significado é governado por um processo estético-interpretativo para uma condição em que a imagem cada vez mais funciona como uma forma de dados regulados por processos estatísticos / algorítmicos (MCQUIRE 2015, p. 124).

Nas redes digitais, torna-se complexo definir onde está a imagem, qual cópia considerar e em que contexto. O que se percebe é uma mudança do conteúdo estrito para o seu ritmo, circulação e proliferação. A profusão de perspectivas que a imagem em rede revela sugere que o tempo linear cartesiano é inadequado para explicar a forma de temporalidade criada pela rede... Os aparelhos devoram história (linear) e vomitam pós-história (FLUSSER 2012).

Em meados de 1930, Walter Benjamin chamava a atenção para o caráter serial, estatístico do objeto técnico, associando-o à ideia de uma crescente homogeneização:

Singularidade e permanência estão intimamente ligadas na [arte], assim como a transitoriedade e a repetibilidade na [reprodução]. A retirada do véu do objeto, a destruição da aura, é a assinatura de uma percepção cujo "senso de mesmice no mundo" tem aumentado que, por meio da reprodução, extrai mesmice até daquilo que é único. Assim se manifesta no campo da percepção o que no campo teórico é perceptível na crescente importância das estatísticas (BENJAMIN, 1999, P.16).

Em *Filosofia da Caixa Preta* Flusser chama atenção para a questão da inversão dos eixos qualidade/quantidade, ao afirmar que o que importa não é mais um ponto de vista específico, mas o número máximo de pontos de vistas capturados pelo fotógrafo:

Nenhuma fotografia individual pode efetivamente ficar isolada: apenas séries de fotografias podem revelar a intenção do fotógrafo. Porque nenhuma decisão é realmente decisiva, nem sequer a do presidente ou do secretário-geral do partido. Todas as decisões fazem parte de séries "claras" e "distintas". Em outros termos: são decisões programadas (FLUSSER, 1985, p.20).

É extremamente atual a descrição que Flusser faz do ritmo das fotografias em *Filosofia da Caixa Preta*. Ele não vivenciou a proliferação das imagens digitais pela rede mundial de computadores, mas anteviu sua chegada. Ele afirma que o universo fotográfico está em constante flutuação, no qual uma foto é substituída por outra *ad infinitum*. Estamos acostumados não a fotografias específicas, mas à alteração constante de fotografias, séries.

Todos recebem instantaneamente uma torrente de informações, que são sempre as mesmas informações. Nessa situação, todo diálogo se torna redundante, pura “conversa fiada”, uma vez que não há nada a ser autenticamente dialogado. Submersos na mesmice, testemunhamos uma “maré kitsch de banalidades e a diminuição crescente do nível intelectual, moral e estético da sociedade” (FLUSSER, 2008, p.87).

Outro ponto de uniformização diz respeito ao tamanho das imagens, que tende a ser padronizado à medida em que o mesmo aparelho é usado para visualizar imagens de tipos muito diferentes, desde anúncios comerciais online até paisagens panorâmicas que refletem as preocupações ambientais de artistas-fotógrafos contemporâneos.

Quando analisamos o significado dos formatos padrão usados pelas imagens online, desvelamos que a baixa qualidade se tornou normatizada. Vale a pena prestar atenção ao formato JPEG, mesmo porque é o modo padrão através do qual atualmente experimentamos imagens fotográficas na tela do computador e nos dispositivos móveis.

Os formatos dos arquivos digitais têm mais implicações do que o filme, até porque não são algo que necessariamente escolhemos usar - eles são geralmente embutidos em câmeras e softwares como padrão. O JPEG se tornou tão familiar à era digital que ficou invisível, mas sua estética e implicações culturais não devem ser ignoradas. O JPEG foi projetado para explorar as diferentes sensibilidades do olho humano em relação a cor e luz, e descartar as informações que o olho não pode ver facilmente. No entanto, como a qualidade de uma imagem diminui à medida que os dados são removidos, a compactação JPEG produz “perdas”. Os arquivos menores são valiosos por duas razões importantes: para economizar espaço de armazenamento e para uma transmissão mais rápida através das redes. Em

resumo, o papel do formato JPEG é possibilitar a produção da maior quantidade possível de imagens e amplificar sua velocidade de distribuição na rede, em detrimento da qualidade da imagem.

Teoricamente, o JPEG amplia o discurso comercial da fotografia como "um meio nominalmente democrático", com base na facilidade de uso, acessibilidade e abertura. Mas esse é um discurso ideológico, uma vez que as práticas de imagem estão localizadas dentro de complexas relações de propriedade, controle e poder (PALMER 2010, p. 160)

#### **4. Aparelho**

“Aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano”- assim define Flusser um dos termos mais importantes da sua filosofia da fotografia. Ele explica que esta simulação acontece através de teorias científicas, que permutam símbolos contidos em seu programa. Mas aparelho é muito mais do que o “aparelho fotográfico”. Ele está em toda parte, desde os aparelhos administrativos, gigantescos, até os minúsculos, como os chips. Ontologicamente eles diferem dos instrumentos, porque esses funcionam em função do homem, e no caso dos aparelhos, a relação é invertida: os homens funcionam em função dos aparelhos (FLUSSER, 1985).

No momento em que a câmera do computador se tornou um instrumento de exibição da imagem, ela se tornou também capaz de gerar feedback instantâneo sobre a captura da imagem, o que possibilitou sua distribuição imediata. Mais uma vez Flusser parece ter antecipado que a distribuição das imagens técnicas se tornaria parte inerente do aparelho fotográfico:

Embora não necessitem de aparelhos técnicos para sua distribuição, as fotografias provocaram a construção de aparelhos de distribuição gigantescos e sofisticados. Aparelhos que se colam sobre o buraco output do aparelho fotográfico, a fim de sugarem as fotografias por ele cuspidas, multiplicá-las e derramá-las sobre a sociedade, por milhares de canais. O aparelho de distribuição passa a fazer parte integrante do aparelho fotográfico, e o fotógrafo age em função dele. (FLUSSER, 1985, p. 30).

As câmeras se tornaram computadores, e os computadores são verdadeiras máquinas de metáforas: de arquivos a desktops, de janelas a planilhas, as metáforas dominam as interfaces do usuário. Metáforas transformam tarefas abstratas de computador em familiares, concretas e fáceis de entender. As metáforas se proliferam não apenas nas interfaces, mas também na arquitetura do computador: da



memória ao conceito de arquitetura em si... “O papel da metáfora, entretanto, não é um caminho de mão única. Os computadores se tornaram metáforas para a mente, para a cultura, para a sociedade, para o corpo, afetando as maneiras como experimentamos e concebemos o espaço ‘real’” (CHUN 2011, p. 55).

Nessa linha de raciocínio, Giorgio Agamben sugere que a subjetividade é formada através do encontro com o aparelho. Não é o sujeito que domina a tecnologia, mas a tecnologia que produz as formas culturais e linguísticas que constroem a subjetividade. E tecnologias que colocam todas essas imagens nas telas de computadores e telefones não são acidentes de processos industriais, mas sim, fazem parte da estrutura tecnológica que governa, mede, orienta e controla o comportamento do ser humano. Com isso em mente, Agamben argumenta que os aparelhos estão enraizados no próprio processo de “Humanização”. (AGAMBEN apud RUBINSTEIN e SLUIS 2013).

## **5. Programa**

Na tecnologia industrial, “hardware” e “software” eram a mesma coisa. Hoje o que diferencia um moderno computador digital de qualquer outra máquina é a separação de hardware e software. Pelo fato de um número infinito de programas diferentes que executam diferentes tarefas poder ser gravado no mesmo tipo de máquina é que esta máquina, ou seja, o computador digital - é tão amplamente usado hoje. (MANOVICH 2013, p.92)

Para Flusser não é o aspecto duro, a estrutura física, o hardware que confere valor ao aparelho, que se torna cada dia mais barato. É o aspecto mole, simbólico, impalpável o que realmente tem valor no mundo pós-industrial: o programa, ou seja, o software.

Softwares podem operar de forma autônoma, realizar milhões de operações por segundo, eliminar amplamente o erro humano ou a subjetividade no modo como uma tarefa é executada; além de reduzir significativamente os custos e aumentar o faturamento e o lucro. Como resultado, milhões de ideias e tarefas foram traduzidas em algoritmos e código (lógica + controle), incluindo vários sistemas sociais (como educação, saúde, bem-estar, namoro, entretenimento, comunicação, policiamento). “Os softwares resultantes não são apenas aplicativos, mas são também modelos para a própria vida, e seu trabalho ‘molda as possibilidades da vida’” (KUSHNER apud KITCHIN 2014).

Howard Rheingold relata, em seu livro *Tools for Thought*, como, no início da década de 1970, os pioneiros da ARC e PARC (EUA) descreviam a criação da nova interface do usuário em computadores pessoais através da associação entre a uma representação visual sofisticada e a capacidade de amplificar o pensamento:

Algo sutil acontece quando tudo é visível: a tela se torna realidade. O modelo do usuário torna-se idêntico ao que está na tela. Os objetos podem ser entendidos puramente em termos de suas características visíveis (...) Uma maneira de obter consistência em um sistema é aderir a paradigmas de operações. Ao aplicar uma maneira bem-sucedida de trabalhar em uma área a outras áreas, um sistema adquire uma unidade que é tanto aparente quanto real (...) Esses paradigmas mudam a própria maneira de pensar. Eles provocam novos hábitos e modelos de comportamento que são mais poderosos e produtivos. Eles podem levar a um sinergismo homem-máquina (RHEINGOLD, 1985, p. 641).

Estamos pensando da mesma forma como pensam os computadores, pois as imagens técnicas que são criadas e distribuídas nos programam a pensar assim. Elas nos informam, programam em nós vivências, valores e comportamentos. “A imagem computada do avião a ser fabricado ‘quer’ provocar em determinados engenheiros determinados gestos que resultem em avião efetivamente fabricado: este é o sentido das techno-imagens. O pretense significado das imagens técnicas não passa de imperativo a ser obedecido. Tal imperativo, tal ponta de dedo que aponta o caminho a ser seguido, é ‘o que as imagens técnicas significam’.” (FLUSSER 2008, p. 53) Essa é a sua ontologia.

Mas entender os sistemas por trás dessas imagens tornou-se tarefa complexa, praticamente impossível na escala humana, pois eles são muitas vezes trabalhos de autoria coletiva, feitos, mantidos e revisados por muitas pessoas com objetivos diferentes em momentos diferentes. Eles estão inseridos em sistemas socio-técnicos complexos, compostos de um conjunto heterogêneo de relações, aparatos, protocolos, padrões, leis, etc. Sua construção é confusa, tornando difícil desvendar a lógica e a racionalidade por trás dela. Na verdade, é improvável que qualquer programador tenha uma compreensão completa de um sistema... (KITCHIN 2014). Para Flusser, nenhum homem pode mais controlar este jogo.

Um jogo cada dia mais complexo, quando consideramos o rumo da automação e suas implicações. Do momento em George Eastman carregou a primeira câmera Kodak com filme em 1888, o principal

objetivo da automação tem sido reduzir o tempo de trabalho humano e, em seguida, remover o erro humano. Paradoxalmente, uma vez que a automação diminui cada vez mais a tomada de decisão das mãos do fotógrafo, ela também diminui sua autonomia e poder de decisão.

Hoje vivemos imersos em sistemas complexos regidos, em grande parte, pela Inteligência Artificial (IA). Seu objetivo original estava relacionado à automação da cognição. Hoje, a IA também desempenha um papel crucial na cultura, influenciando cada vez mais nossas escolhas, comportamentos e imaginação. Por exemplo, ela é usada para recomendar fotos, vídeos, músicas, para sugerir pessoas que devemos seguir nas redes sociais, para embelezar automaticamente nossas *selfies* e editar nossas fotos para que elas se adequem às normas da "boa" fotografia. Neste sentido, a IA tornou-se um mecanismo para programar o pensamento e influenciar a imaginação de bilhões. Dados coletados e agregados sobre o comportamento de multidões são usados para modelar nosso "eu estético", prevendo nossas futuras decisões estéticas e gostos - e potencialmente nos guiando para escolhas preferidas pela maioria. (MANOVICH 2018)

Para ilustrar o que isso pode significar para a cultura da imagem, essa questão pode ser reformulada, das seguintes formas: a automação leva a uma diminuição da diversidade estética ao longo do tempo? Os melhoramentos automáticos aplicados pelas câmeras de celulares deixam as fotos esteticamente mais homogêneas? A integração da IA nos aparelhos fotográficos vai levar a uma padronização da foto-imaginação?

Muito antes deste cenário se desenhar, Flusser previa que a revolução telemática substituiria o julgamento humano pelos críticos e sensores automáticos, segundo critérios quantitativos. “O homem de repente se vê eliminado do processo criativo, reduzido a consumidor das informações produzidas. Em suma: totalitarismo” (FLUSSER 2008, p. 122).

É lógico pensar que qualquer área de produção cultural que tenha padrões sistemáticos possa, em princípio, ser automatizada. Assim, as novelas de TV, a fotografia publicitária, os videoclipes, as notícias, o design gráfico e a arquitetura residencial podem se tornar automatizados – ou seja, toda a indústria cultural poderá vir a ser construída por IA. Quais seriam as implicações da automatização

sobre a arte? Questionar o funcionamento dos programas tornou-se uma forma de iluminação: uma liberação kantiana de uma tutela auto-imposta.

## **6. Imagem de moda**

Entender a “mágica” que a imagem de moda opera sobre cada um de nós é uma tarefa complexa, pois ela nos envolve num jogo de sedução/diversão do qual precisamos nos afastar, recuar, para alcançar um olhar crítico.

Na moda percebemos a lógica pós-industrial operando, através da qual o objeto perde seu valor e o símbolo, o imaterial, a imagem é o que vale. Susan Sontag argumenta que, através das máquinas de fazer e duplicar imagens, adquirimos informação, no lugar de experiências. Conhecimento dissociado e independente da experiência (SONTAG 2005). É assim que as imagens de moda formatam nossa forma de ver o mundo, definindo valores, papéis, comportamentos, forjando identidades. Flusser definiu com muita clareza o que significa viver em função das imagens técnicas

Vivenciar passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de fotografias. Conhecer passa a ser elaborar colagens fotográficas para se ter “visão de mundo”. Valorar passa a ser escolher determinadas fotografias como modelos de comportamento, recusando outras. Agir passa a ser comportar-se de acordo com a escolha. Tal forma de existência passa a ser quanticamente analisável. (FLUSSER, 1985, p.36)

É nesse cenário que vemos nossa atenção sair da imagem fotográfica singular e se acostumar com as sequência de imagens: o *slideshow*, a *photostream*, a imagem do *feed*. Esse fluxo inesgotável torna difícil desenvolver uma relação íntima com uma única imagem. A garantia do prazer infinito online encoraja a busca incansável e contínua na qual a imagem presente é apenas uma capa para a próxima, potencialmente mais promissora e mais emocionante.

A moda, que tem em seu motor a renovação constante, parece ter se tornado o *métier* perfeito para a proliferação da imagem técnica. Cada dia são produzidas milhões de imagens que são instantaneamente disseminadas por marcas, famosos, consumidores, *influencers*, *micro-influencers*, *nano-influencers*... Tudo que vemos é um desfile de imagens que se atualizam dinamicamente para,

finalmente, permanecerem as mesmas – imagens redundantes que reforçam estereótipos e padronizam o gosto.

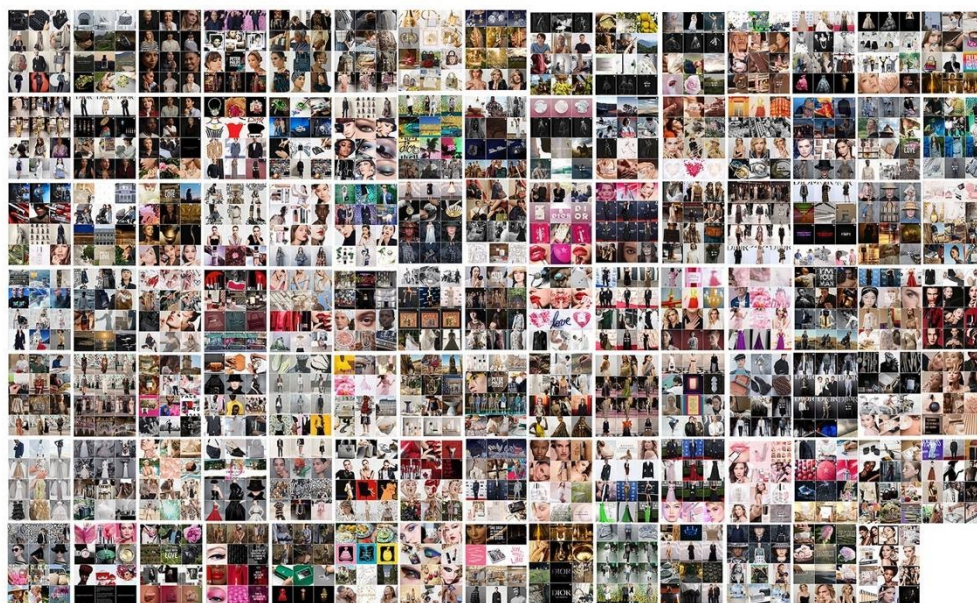
Gostaria de apresentar uma comparação, a título “imaginístico”, de dois períodos da história da moda. O primeiro, 1955, quando uma das maiores marcas de moda do mundo, Dior, estava em seu apogeu. Segundo uma pesquisa feita no Google, foram publicadas aproximadamente 36 imagens em nome da marca. Nota-se que várias delas parecem pertencer a um mesmo editorial da revista Vogue Francesa, e que a grande maioria foi feita em preto e branco. Dentre as imagens, destaco a foto icônica em preto e branco intitulada “*Dovima with elephants*”, do fotógrafo Richard Avedon. Nela identificamos o momento em que as autoridades da moda reinavam: Dior – o criador da marca, Yves Saint Laurent – o estilista, Richard Avedon – o fotógrafo, Dovima – a célebre modelo, Vogue – a revista de moda, Paris – a capital da moda.

Imagens em preto e branco significam, segundo Flusser, “a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto e branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos” (FLUSSER 1985, p. 23). Aqui a imagem não pretende ser realidade, afinal, o mundo não é preto e branco. Mas ela carrega os valores do fotógrafo, da revista, da marca, do mundo da moda daquela época. Sua análise simbólica é tarefa divertida, pois está tudo ali, na superfície, pronto pra ser decupado.

Mas se buscarmos comparar essa foto icônica com uma outra foto marcante da atualidade, da mesma marca, percebemos que seria uma tarefa quase impossível. Afinal, estamos mergulhados em um mar de imagens digitais que recebemos a cada minuto e nos esquecemos do que acabamos de ver em poucos segundos. O que vemos é um desfile de imagens coloridas, que escondem o grau de abstração que lhes deu origem. Quanto mais fiéis se tornam as cores, quanto mais preciso o foco, quanto mais definidos os detalhes, mais artificiais elas serão, escondendo ainda melhor a complexidade que lhes deu origem (FLUSSER 1985).

O que nos resta como possibilidade de contraponto seria, por exemplo, um panorama das mais de 1.200 imagens publicadas pela marca Dior em sua conta no Instagram neste último ano. Imagens que

mais parecem pontos, cálculos, pixels de cores, se reduzidas o suficiente para caberem nesta página. Mas se ampliadas para entendermos do que se tratam, aparecem como sequência, sem significado completo, simplesmente aguardando a próxima da série para dar-lhe sentido.



*Composição de imagens feita pela autora com posts de instagram da conta Dior no período de 1 ano (2020)*

Estaríamos vivenciando a transição da imagem técnica de moda de um artefato visual onde o significado era regido por um processo estético-interpretativo para uma nova condição em que a imagem funciona como uma forma de dados regulados por processos estatísticos / algorítmicos? Uma série que nos inunda de informações repetitivas, e nos mantém conectados com o ‘novo’, que está sempre por vir?

## **7. Tecno-imaginação**

Não poderia encerrar este texto sem apontar um caminho, pois, assim como Flusser, acredito que os aparelhos ainda não fecharam todas as saídas. Um caminho através da tecno-imaginação, que pode ser pensada de duas maneiras: primeiro, como a capacidade de ver através da essência técnica das imagens técnicas, isto é, a capacidade de enxergar por trás das imagens técnicas reivindicadoras de

realidade e de objetividade a sua programação. Mais do que nunca precisamos de uma filosofia crítica da tecnologia para desbloquear a imagem técnica e tornar legível as estratégias de resistência e linhas de fuga que são criadas dentro dela.

A outra forma de pensarmos a tecno-imaginação seria com o talento capaz de criar e manipular mundos alternativos através da tecnologia. O verdadeiro fotógrafo é, para Flusser, aquele que luta contra o programa e cria informação nova, o belo, capaz de provocar reflexões, mudanças, revoluções. Jogar com o aparelho é experimentar as novas possibilidades que a tecnologia oferece, sem se deixar dominar.

Karl Jaspers, filósofo existencialista alemão que provavelmente teve uma importante influência no pensamento de Flusser, acreditava que a tarefa da humanidade é recuperar a possibilidade da individualidade e de uma existência autêntica em meio a uma sociedade massificada pela tecnologia. Mas isso não significa um completo repúdio à tecnologia, pois ela forma o mundo no qual vivemos, do qual não podemos nos retirar. Jaspers enxergava, assim como Flusser, que a tecnologia apresenta, além de um lado ameaçador, um lado positivo, com novas possibilidades de existência. “O mundo tecnológico estende a experiência do mundo, tornando o planeta inteiro e todos os elementos da existência presentes na experiência concreta; as bases são estabelecidas para um domínio lúdico da matéria que pode nos levar a experiências puras do sublime” (VERBEEK 2005, p. 41).

Talvez não seja delírio imaginar que Heidegger pensasse nesse caminho bifurcado quando escreveu que “a essência da tecnologia não é nada tecnológico, a reflexão essencial sobre a tecnologia e o confronto decisivo com ela deve acontecer em um reino que é, por um lado, semelhante à essência da tecnologia e, por outro, fundamentalmente diferente dele. Tal reino é arte.” (HEIDEGGER 1977, p.19)

Flusser acreditava que, na sociedade emergente, haveria uma superação de toda ontologia, ou seja, que no universo das imagens técnicas não faz sentido perguntar o que as imagens significam, se são autênticas ou artificiais, verdadeiras ou falsas, boas ou más, representativas ou imagens-modelo. O que importa, segundo seu ponto de vista, é saber distinguir entre imagens pouco informativas e imagens muito informativas. Entramos no reino da estética pura (FLUSSER, 2018).

## 8. Referências

- BENJAMIN, W. 2015. Selected Writings. Apud Digital photography and the operational archive In Digital Light. London. Open Humanities Press.
- CHUN W. 2011. Programmed visions. Software and memory. Cambridge, Massachusetts, London. The MIT Press.
- DUARTE R. 2012. Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos. São Paulo. Ed. Annablume.
- FLUSSER V. 1985. Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo. Editora Hucitec.
- FLUSSER V. 2008. O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade. São Paulo. Ed. Annablume.
- FLUSSER V. 2011. Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo. São Paulo. Ed. Annablume.
- HEIDEGGER M. 1982. Question Concerning Technology, and Other Essays. New York. HarpPeren.
- KITCHIN R. 2014. Thinking critically about and researching algorithms. Ireland. National University of Ireland Maynooth.
- LISTER M. 2013. The Photographic Image in Digital Culture. London, New York. Routledge.
- MANOVICH L. 2018. AI aesthetics. Moscou. Strelka Press.
- MANOVICH L. 2013. Software takes command. New York, London. Bloomsbury Academic.
- MCQUIRE S. 2015. Digital photography and the operational archive. In Digital Light. London. Open Humanities Press.
- PALMER D. 2013. The rhetoric of the jpeg In The photographic image in digital culture. London, New York. Routledge.
- PALMER D. 2013. Redundant photographs: cameras, software and human obsolescence. In On the verge of photography. Imaging beyond representation. United Kingdom. Articlepress.
- PALMER D. 2015. Lights, camera, algorithm: digital photography's algorithmic conditions. In Digital Light. London. Open Humanities Press.
- RHEINGOLD H. 2000. Tools for thought. The history and future of mind-expanding technology. USA. The MIT Press.
- ROUILLÉ A. 2005. La photographie. Entre document et art contemporain. Paris. Gallimard.
- RUBINSTEIN D. 2013. The grin of schrödinger's cat: quantum photography and the limits of representation. In On the verge of photography. Imaging beyond representation. UK. Articlepress.
- RUBINSTEIN D. e SLUIS K. 2013. Notes on the margins of metadata.  
<https://www.researchgate.net/publication/299854264>.
- RUBINSTEIN D. e SLUIS K. 2013. The digital image in photographic culture. In The photographic image in digital culture. London, New York. Routledge.
- SONTAG, S. 2005. On photography. New York. Rosetta Books.
- SCHUPPLI S. 2013. Atmospheric Correction. In On the verge of photography. Imaging beyond representation. United Kingdom. Articlepress.
- TAGG, J. 2009. The disciplinary frame : photographic truths and the capture of meaning. USA. The Regents of the University of Minnesota.
- VERBEEK P. 2005. What Things Do. Philosophical reflections on technology, agency, and design. Pennsylvania, USA. The Pennsylvania State University Press.