



## Contraespaços digitais: o índice fotográfico como movimento de resistência

*Digital counterspaces: The photographic index as a movement of resistance*

*Contraespacios digitales: el índice fotográfico como movimiento de resistencia*

**Rafael Frota**

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Design, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

[rafaelfrota@gmail.com](mailto:rafaelfrota@gmail.com) | <https://orcid.org/0000-0002-4069-695X>

**Jofre Silva**

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Design, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

[jofre@eba.ufrj.br](mailto:jofre@eba.ufrj.br) | <https://orcid.org/0000-0001-9652-1545>

### Resumo

A fotografia *on-line*, modalidade realizada a distância, pela internet, emergiu como uma forma de resistência e expressão artística em meio a pandemia de Covid-19. Este artigo evidencia como esse processo, mesmo após o período de isolamento social, ainda se mantém como uma ferramenta de insurgência e plena de possibilidades para o design visual. Por meio dessa prática ainda pouco explorada, é possível que se criem novos mundos que desafiem os poderes estabelecidos, transcendam fronteiras e promovam, em um contexto global cada vez mais sectário, a união por meio de um autêntico processo de coautoria. Para mais, sua prática inteiramente virtual retoma importantes debates sobre a semiótica da imagem fotográfica, em especial sob as perspectivas peirciana e barthesiana. Com o objetivo de se contextualizar essa discussão, são apresentados aqui os aspectos teóricos do ensaio fotográfico *Metamateria: Anima*, produzido inteiramente por videochamada e publicado pelo laboratório PHADEC (*Photography: Art, Design & Communication*).

**Palavras-chave:** Design visual. Fotografia. Inteligência artificial. *Punctum*. Primeiridade.

### Abstract

Online photography, a modality conducted remotely via the internet, emerged as a form of resistance and artistic expression during the COVID-19 pandemic. This paper highlights how this process, even after the period of social isolation, continues to serve as a tool of insurgency and remains full of possibilities for visual design. Through this still underexplored practice, new worlds can be created that challenge established powers, transcend borders, and promote unity in an increasingly sectarian global context through an authentic process of co-authorship. Furthermore, its entirely virtual practice revives important debates on the semiotics of photographic imagery, particularly from Peircean and Barthesian perspectives. To contextualize this discussion, the theoretical aspects of the photographic project *Metamatter: Anima*, produced entirely via video call and published by the PHADEC laboratory (*Photography: Art, Design & Communication*), are presented here.

**Keywords:** Design. Online photography. Artificial intelligence. *Punctum*. Firstness.

### Resumen

La fotografía en línea, una modalidad realizada a distancia a través de internet surgió como una forma de resistencia y expresión artística durante la pandemia de Covid-19. Este artículo pone de manifiesto cómo este proceso, incluso después del período de aislamiento social, sigue siendo una herramienta de insurgencia y está lleno de posibilidades para el diseño visual. A través de esta práctica, aún poco explorada, es posible crear nuevos mundos que desafíen los poderes establecidos, trasciendan fronteras y promuevan la unión, en un contexto global cada vez más sectario, mediante un auténtico proceso de coautoría. Además, su práctica completamente virtual retoma debates importantes sobre la semiótica de la imagen fotográfica, especialmente desde las perspectivas de Peirce y Barthes. Para

Artigo recebido em: 02/06/2024 | Aprovado em: 13/02/2025 | Publicado em: 15/03/2025

### Como citar:

FROTA, Rafael; SILVA, Jofre. Contraespaços digitais: o índice fotográfico como movimento de resistência. **Tríades em Revista: Transversalidades, Design e Linguagens**, Juiz de Fora: UFJF, v. 14, p. 1-12, e44732, 2025. e-ISSN 1984-0071. DOI: <https://doi.org/10.34019/1984-0071.2025.v14.44732>.





contextualizar esta discusión, se presentan aquí los aspectos teóricos del ensayo fotográfico *Metamatéria: Anima*, producido íntegramente mediante videollamada y publicado por el laboratorio PHADEC (Photography: Art, Design & Communication).

**Palabras clave:** Diseño. Fotografía en línea. Inteligencia artificial. Punctum. Primeridad.

## 1 Introdução

Michel Foucault (2013) define *heterotopia* como uma espécie de contraespaço — um lugar absolutamente diferente, que não só se opõe a todos os outros, mas que também tem por objetivo neutralizá-los ou purificá-los. Podem tanto ser reais, como os teatros, os jardins e os tapetes, quanto ilusórios, como os espaços virtuais criados pela reflexão de um espelho, por uma conversa ao telefone ou, sobremodo, pela internet. A recente pandemia de Covid-19 mostrou mais uma vez a capacidade que os indivíduos têm de construir heterotopias que os possibilitam existir, e dessa vez, a internet foi o sustentáculo desses movimentos de resistência. A fotografia *on-line*<sup>1</sup>, realizada a distância por meio das redes digitais, é um claro exemplo dessas heterotopias: um contraespaço que tornou possível a criação de experiências visuais mesmo em meio a uma rigorosa imposição de distanciamento social.

A fotografia *on-line* é produzida a partir de sessões de videochamada nas quais o registro imagético pode ser realizado por meio de 3 processos distintos, cada um com suas particularidades técnicas e plásticas: a) captura de tela (*printscreen*), b) fotografia da tela do monitor (*refotografia*) e c) aplicativos como o *Clos*<sup>2</sup> e o *Shutter Studio*<sup>3</sup>, próprios para ensaios virtuais. Esses aplicativos permitem ao fotógrafo acessar remotamente a câmera do celular do fotografado e controlar em tempo real recursos como foco, exposição e balanço de branco.

Independentemente do processo, a fotografia *on-line* tem como grande trunfo viabilizar técnica e economicamente a participação de pessoas de qualquer parte do planeta. Assim, a construção do que Foucault (2011) chama de *vida outra*, *mundo outro* ganha dimensão de colaboração — uma forma de estar com outros nessa experiência um tanto utópica. Em tempos de crescentes polarizações, essa se torna uma manifestação tangível da união e da participação entre pessoas, contribuindo para a construção de uma narrativa coletiva, desafiando as barreiras que dividem sociedades e proporcionando um espaço para a convergência de experiências e perspectivas diversas. Assim, a fotografia *on-line* se revela como um meio poderoso na construção de um sentido de comunidade global, contrapondo-se às crescentes divisões e destacando a importância de uma colaboração que transcende fronteiras.

Essa foi uma tendência em meio a pandemia não só por apresentar mais um caminho possível para a criação fotográfica, mas por permitir a fotógrafos e modelos criarem um novo nicho de mercado. Todavia, é importante que se destaque que o uso da internet para esse fim não se originou durante o isolamento social, mas foi ele que o legitimou. Apesar de os ensaios remotos não serem nenhuma novidade no mundo das câmeras digitais profissionais, dificilmente esse tipo de fotografia conseguiria tamanha disseminação se não fosse por um deslocamento do cotidiano em escala global que impediu a sociedade de conviver da maneira habitual.



Diante desse cenário distópico, o *ciberespaço* (ambiente virtual criado pela internet) tornou-se uma espécie de *heterotopia digital*, onde várias formas de resistência ao isolamento puderam se desenvolver. Diante da necessidade de se manter viva, a fotografia, atividade *presencial* por natureza, amplia sua presença *on-line*. Diversos fotógrafos ao redor do mundo usaram — ou ainda usam — essa tecnologia em seus trabalhos. Um exemplo é a ucraniana sediada em Nova Iorque Dina Litovsky, que considera esse processo “um dos futuros da fotografia” (Litovsky in: Ewing, 2023). A fotógrafa conduziu um ensaio a distância da ativista Olena Shevchenko, que vive na Ucrânia, para uma edição especial da *Time Magazine* sobre as mulheres mais importantes do ano de 2023.

Litovsky também colaborou para a *New York Times Magazine* na matéria *Their Final Wish? A Burial in Space*, em que ela fotografa a distância 7 pessoas, de vários lugares do mundo, que se inscreveram para incluir um frasco com seus futuros restos mortais em um foguete a ser lançado no espaço:

A ideia era criar uma coleção de retratos desses indivíduos ligados ao espaço. [...] Mas a sra. Litovsky estava indo para o Japão em outubro e não poderia viajar pelo mundo para fotografar os sujeitos em suas casas, em lugares como a Ilha da Reunião, no Oceano Índico, e Topeka, Kansas. “Eu disse: ‘adoraria, mas não posso fazer isso’”, lembrou a Sra. Litovsky em uma entrevista. Mas após ponderar sobre a ideia, ela enviou um e-mail [...] com uma pergunta: e se fizermos isso remotamente? (Ewing, 2023, tradução nossa).

Contudo, embora a fotografia *on-line* tenha oferecido um modo alternativo de criação, a sua condição de permanência tem sofrido alterações após o fim do período de isolamento. Mesmo que a sua existência não pareça mais justificável, ela abriu um canal de produção visual, aproximando distâncias entre fotógrafos e modelos. Afinal, esse exercício de criação em tempos de pandemia certificou mais um método de trabalho entre os inúmeros processos existentes na contemporaneidade. Independentemente da sua continuidade, um fato é certo: novos e importantes pontos de vista foram acrescentados ao entendimento da semiótica da fotografia, tanto pela ótica de Charles Sanders Peirce quanto pela de Roland Barthes, por exemplo.

Para explorar essas questões, o presente trabalho aborda alguns aspectos teóricos de *Metamatéria: Anima*, projeto fotográfico inspirado no livro *O corpo utópico, as heterotopias*, escrito com base em duas conferências radiofônicas proferidas por Michel Foucault em 1966. Desenvolvido entre 2022 e 2024, foi produzido integralmente por videochamadas e publicado pelo laboratório PHADEC (*Photography: Art, Design & Communication*) no website <https://phadec.eba.ufrj.br/metamateria>.

## 2 Além da matéria

*Metamatéria*, ou *metamaterial* (cujo nome parte do prefixo grego *meta* para significar algo *além da* matéria), é um tipo de material produzido artificialmente e que possui propriedades antinaturais. Constrói-se, assim, uma relação simbólica em que, por meio da fotografia, pretende-se uma aproximação da transcendência material, desejo expresso com grande lirismo por Michel Foucault em *O corpo utópico, As heterotopias*. Curiosamente, esse desejo encontra ecos em Barthes



(2018, p. 24), que também compõe o referencial teórico do projeto: “ah, se ao menos a Fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique”.

Para isso, foram conduzidas sessões de videochamada capturadas por *refotografia* — técnica de se fotografar algo novamente. A palavra latina *anima*, que se refere tanto a *sopro*, *emanação*, *ar*, quanto a *alma*, refere-se à insatisfação de Foucault com seu próprio corpo:

Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado. Penso, afinal, que é contra ele e como que para apagá-lo que fizemos nascer todas as utopias. A que se deve o prestígio da utopia, a beleza, o deslumbramento da utopia? A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas é um lugar onde terei um corpo sem corpo, um corpo que será belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal em sua potência, infinito em sua duração, desligado, invisível, protegido, sempre transfigurado; e é bem possível que a utopia primeira, aquela que é a mais inextirpável no coração dos homens, seja precisamente a utopia de um corpo incorpóreo (Foucault, 2013, p. 8).

Covenientemente, Barthes chama o referente fotográfico de *Spectrum*:

Aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto (Barthes, 2018, p. 20).

Assim, *Metamatéria: Anima* se propõe a aproximar imgeticamente o corpo dessa utopia do ser *incorporal*, criando emanações sem peso, massa ou identidade, que passeiam pela cena tão leves e transparentes como o ar. Esses espectros luminosos, sempre transfigurados, desafiam o tempo e o espaço, pois são tão velozes ao ponto de só podermos ver seus rastros.

### 3 A inversão do poder

Há na fotografia *on-line* inúmeros pontos de contato práticos com a filosofia foucaultiana nas dimensões do *poder*, do *saber* e da *subjetivação*. Na fotografia tradicional, o fotógrafo exerce todo o poder tanto sobre o modo de produção da imagem quanto, como no caso da fotografia de retrato, sobre o *fotografado*. É ele quem controla a quantidade e a orientação da luz, a pose, o enquadramento, o cenário e todos os pormenores que constituem o ensaio. Entretanto, a fotografia *on-line* apresenta uma característica de inversão do poder: é o fotografado, e não o fotógrafo, o responsável por exercer esses poderes em grande parte do processo, atuando, assim, como uma espécie de *coautor*.

Essa característica aproxima ainda mais a fotografia *on-line* da filosofia foucaultiana: faz parte da rotina do fotógrafo que se aventura nesse processo resistir aos poderes das limitações e fazer o melhor com as condições existentes. Afinal, como defende Barthes (2018, p. 56), “o fotógrafo, como um acrobata, deve desafiar as leis do provável ou mesmo do possível”. Isso se torna um claro exemplo



da dinâmica, apontada por Foucault, de como os poderes criam saberes e de como esses saberes se voltam contra os poderes que os originaram.

Fato é que mesmo com a inversão do controle da autoria e as demais adversidades presentes no momento do registro fotográfico, a força e o sentido da imagem permanecem preservados. Ao considerar a fotografia como uma família de tecnologias que ampliam nossos poderes de colocar marcas sobre superfícies, Patrick Maynard (1997, p. 20) lembra que a “fotografia é uma tecnologia por meio da qual a luz é direcionada para fazer estados físicos que chamamos de imagens”. Por isso, no final, elas devem ser entendidas como *marcas*, ou *quase-marcas* que ocorrem em superfícies especiais, tais como a imensa variedade de telas de projeção, incluindo naturalmente os monitores de computador. Geoffrey Batchen acrescenta ainda que

[...] mesmo se um computador substituir a câmera tradicional, este computador continuará dependendo do pensamento e da visão de mundo do ser humano que o programa, controla e dirige. [...] Enquanto o ser humano sobreviver, os valores e a cultura humana continuarão existindo – não importando o tipo de instrumento de produção de imagem que seja empregado. Um tipo ou outro de cultura fotográfica continuará existindo (Batchen, 1997, p. 213).

Apesar das mudanças observadas no método de construção da imagem, a tecnologia fotográfica acolhe adaptações em sua aplicação, possibilitando novas experimentações visuais. Os signos continuam gerando brechas para que outros signos ganhem corpo, forma e espaço. Em *Metamatéria: Anima*, por exemplo, a foto preserva a sua condição de um *sígnio* que envolve diferentes *qualisígnos*. Na relação com o objeto fotografado, ela conserva o seu caráter indicial, assegurado por sua condição tecnológica. Na dimensão da interpretação, a imagem pode ser tratada como um signo *dicente* ao atestar a existência da pessoa em cena. Enquanto o ambiente e a atmosfera espacial induzem respostas como um *rema*, pode-se observar ainda um apelo de alcance simbólico, mesmo instável, sugerindo um *legisígnio*.

#### 4 Uma estética do ferimento

O processo de refotografia usado em *Metamatéria: Anima* dialoga com os experimentos desenvolvidos pelos artistas do *Cinema estrutural*, movimento de vanguarda dos anos 1960. Mais especificamente, dos trabalhos fotográficos do artista americano James (Jim) Hebert, que são refotografias de *frames* de seus filmes. Herbert grava seu material bruto em película. Esse filme é então projetado quadro a quadro em uma tela em branco acerca de 1,5m de distância e refotografado com novos enquadramentos. Esse processo traz à imagem final acentuada granulação e considerável perda de definição, atributos que, para Laurence Kardish (1989), curador do departamento de cinema e vídeo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), quanto mais se intensificam, mais tornam esses trabalhos frios e românticos. Herbert (*in*: Kardish, 1989, p. 94, tradução nossa), valendo-se de sua experiência como pintor, compara refotografar um filme a repintar uma tela inteira: “a camada de baixo pode ficar obscurecida, mas o trabalho em si se torna mais substancial”

Na fotografia *on-line*, a falta de definição e a alta granulação não são escolhas estéticas, mas imposições da baixa qualidade das videochamadas.



Entretanto, o que poderia ser considerado como um fator negativo acaba por mostrar potencial para ser explorado como parte da própria linguagem do processo. Esse é o princípio tanto dos trabalhos de James Herbert quanto da fotografia *lo-fi* (*low fidelity*, baixa fidelidade), atualmente praticada a partir de técnicas como *lomografia*, cianotipia, *pinhole*, *toy camera*, entre outras. Esses processos surgiram — ou foram resgatados do passado — como reação a uma estética tecnicamente perfeita que já vinha sendo promovida pela fotografia analógica, mas que foi massificada à exaustão pelos sistemas digitais. Desse modo, o *lo-fi* atua na fronteira daquilo que o fotógrafo francês Gustave Le Gray (1852, p. 1-2) deu o nome de *teoria dos sacrifícios*: “A beleza artística de uma prova fotográfica consiste quase sempre no sacrifício de certos detalhes, de modo a produzir um efeito que às vezes vai ao sublime da arte”.

Esse tipo de fotografia também pode ser considerada um modo de *resistência*, no sentido foucaultiano da palavra:

A resistência se dá, necessariamente, onde há poder, porque ela é inseparável das relações de poder; assim, tanto a resistência funda as relações de poder, quanto ela é, às vezes, o resultado dessas relações; na medida em que as relações de poder estão em todo lugar, a resistência é a possibilidade de criar espaços de lutas e de agenciar possibilidades de transformação em toda parte (Foucault, 1998, p. 241).

Essa resistência se dá, em especial, contra aquilo que o filósofo Byung-Chul Han chama de *estética do liso*. Trata-se de uma característica da sociedade contemporânea de supervalorizar a superfície lisa, uniforme e livre de imperfeições. Segundo Han, esse é um reflexo estético de um imperativo social geral ainda mais profundo: o anseio por uma existência livre do contraditório, da dor, da negatividade, do confronto:

O liso é a marca do presente. É ele que conecta as esculturas de Jeff Koons, iPhones e a depilação à brasileira, como é conhecida a depilação total na Europa. Por que achamos belo, nos dias de hoje, o liso? Além do efeito estético, nele se reflete um imperativo social universal. Ele corporifica a sociedade da positividade atual. O liso não quebra. Também não opõe resistência. Ele exige *likes*. O objeto liso extingue seus contrários. Toda negatividade é posta de lado (Han, 2019, p. 7).

Na fotografia, por exemplo, isso se traduz em uma busca obsessiva pela nitidez, pela clareza e pela ausência de textura. A imagem que não é lisa e polida carece de positividade; não é *instagramável* nem recebe milhares de *likes*. A fotografia produzida *on-line*, por outro lado, não aspira ao paregórico, mas ao “ferimento” (Han, 2019). Ela é rebelde em sua essência. Assim, não busca se encaixar nos ditames de uma *sociedade da positividade*. Ela traz em si a granulação, a falta de nitidez, a baixa resolução, a perda do controle. E é esse o possível motivo por ela ainda não ter conquistado uma abrangência mais significativa enquanto ferramenta de criação.

## 5 Praticar outros mundos

Os recursos de inteligência artificial têm se mostrado consideravelmente eficazes para se superar as limitações da fotografia *on-line*. Com alguns poucos *prompts* (comandos de texto fornecidos pelo usuário), é possível ao fotógrafo recriar partes da imagem que não estão bem enquadradas (até mesmo membros inteiros); mudar



completamente as características físicas ou o figurino do referente; remover ou incorporar elementos à cena e até mesmo criar ambientes cênicos inéditos. Esse casamento de tecnologias oferece ao fotógrafo a oportunidade de ser explorador, narrador e praticante de outros mundos, onde a criatividade é o único limite. Em *Metamatéria: Anima* foram usados *softwares* de colorização por inteligência artificial, resultando efeitos antinaturais, similares aos obtidos por processos cruzados de revelação ou por colorização artesanal.

A fotografia estabelece uma associação com o mundo real — ou com aquilo que costumamos definir como *realidade*. Desde a sua origem, no século XIX, a tecnologia gera imagens obtidas pelo registro de pessoas, coisas e paisagens encontradas tanto na rotina da vida cotidiana quanto em espaços controlados, como estúdios ou ateliês, por exemplo. No auxílio prestado aos processos de criação visual, a foto passa a ser percebida frequentemente como um rastro da realidade. Torna-se um traço físico de seu objeto, um índice, um tipo de depósito do real, de inegável veracidade. Esse entendimento é apoiado pela semiótica de Peirce (1958), que define o índice como um signo que denota um objeto, uma vez que ele foi diretamente afetado por esse objeto.

Embora a teoria de Peirce favoreça a compreensão de que existe uma realidade lá fora e a foto é traço fiel dela, Geoffrey Batchen (1997, p. 197) acredita que, ao seguir-se tal entendimento, a fotografia pode acabar excluída, não sendo nunca parte da realidade. Esse entendimento “nega a própria identidade da fotografia como uma prática de representação histórica (e, portanto, política)”. Com isso, termina por ignorar inúmeras pessoas que trabalham com representações de representações. Na verdade, de acordo com a semiótica peirceana, o mundo real não existe. Real e representação, mundo e signo, devem estar sempre já existindo um no outro. Esse pensamento considera a infinidade de referências como um critério que permite reconhecer que estamos mesmo lidando com um sistema de signos. A *coisa* propriamente dita é um signo, e só funciona diante de um interpretante que também se torna um signo. Esse processo se repete infinitamente. Conforme atesta Batchen, a partir do momento em que há significado, nada mais existe a não ser signos.

A capacidade de se reconhecer a imagem fotográfica como um índice, em condições de se estabelecer uma relação existencial ou referencial com o objeto ou a cena registrada pela câmera, é responsabilidade do indivíduo. Somente o observador pode ratificar o desejo da fotografia em unir imagem e *mundo real*. O próprio Peirce (1958) observa que essa conexão se torna possível porque o indivíduo tem por conta própria um conhecimento das circunstâncias da produção da imagem. Tome-se como exemplo a tecnologia fotográfica: o material sensível reage com a luz refletida de um objeto, o que confere uma relação existencial com o signo fotográfico.

Diante desse panorama, a inteligência artificial deve ser tratada como apenas um outro caminho para dinamizar os processos de criação da imagem. É crucial que se reconheça também que ela é apenas mais uma ferramenta à disposição do artista, e não um ente autônomo capaz de produzir arte. Conforme observa o artista chinês Ai Weiwei (2024) em sua coluna no jornal britânico *The Guardian*, apesar da destreza no processamento de informações, a inteligência artificial carece da profundidade da experiência humana, de ideias originais e de



criatividade. Portanto, ela não representa um desafio para a arte em si; apenas desafia a compreensão tradicional de como os seres humanos adquirem habilidades artísticas.

## 6 O vazio e as coisas sem nome

O espaço cênico de *Metamatéria: Anima* assume o vazio como marco zero de existência. Nesse ponto, estabelece um diálogo com os trabalhos do diretor britânico de teatro e cinema Peter Brook:

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la. (Brook, 2010, p. 4)

Na poética de Brook (1996), qualquer espaço vazio poderia ser considerado um palco, e bastaria um homem atravessar esse espaço enquanto outro observa para que se crie uma ação cênica. Segundo Larissa Elias (2012), o vazio torna-se, assim, um lugar que, em sua vacuidade, apresenta-se como um campo virgem e potente, pronto para ser explorado. A partir desse pensamento, Brook passa a, gradualmente, esvaziar a concepção tradicional de cenário até que um simples tapete passa a figurar como único delimitador da área de representação. Esse objeto simples passa a ser a materialidade mais evidente de todo esse conceito de espaço vazio.

Assim como o tapete na abordagem de Brook, *Metamatéria: Anima* adota uma simples parede branca como perímetro de atuação: é em frente a ela, e limitada por ela, que toda a cena se desenvolve. Para Elias (2004), essa ausência de cenário torna-se um campo aberto para o exercício da teatralidade e um pré-requisito para a imaginação, pois, nessa situação, todas as convenções são aceitáveis.

Todavia, ao clamar para si uma *poética da dualidade*, a cena de *Metamatéria: Anima* é tomada por sobreposições de rasgos, riscos, manchas, colagens, símbolos e escritos que, somados a efeitos fotográficos de baixa velocidade, *toy lenses* (objetivas simples e baratas, geralmente feitas de plástico, como a *Holga* e a *pinhole*) e múltiplas exposições, irrompem o vazio e se fundem ao referente em uma espécie de *horror vacui* — expressão latina que indica o impulso artístico de ocupar toda superfície vazia.

Assim, essas intervenções que se fundem à imagem indicial flertam com o acaso e com o inconsciente como uma alternativa mais íntima de se experienciar a imagem do corpo na contemporaneidade, sem o seu “blábláblá costumeiro” (Barthes, 2018, p. 84), pois “a subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio” (p. 94). Nesse ponto ocorre um oportuno cruzamento entre as semióticas de Barthes e de Pierce. Essa *contemplação silenciosa* da imagem é para Barthes (p. 80) um requisito para a efetiva atuação do *punctum*: “O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio”.

Nesse mesmo diapasão, a partir do pensamento de Peirce, Ivo Assad Ibri (2020) sugere que existem coisas às quais não podemos experienciar por meio de uma linguagem estruturada na lógica: são as *coisas sem nome*. Trata-se da experiência de pura contemplação estética proporcionada pela *primeiridade*. Para o autor, caberia à arte ir além do mero entretenimento e devolver ao homem a



possibilidade da contemplação dessas *coisas sem nome*, levando-o a tudo que o toca e comove. A partir desse pensamento, *Metamatéria: Anima* propõe uma contemplação íntima e silenciosa. O essencial não é o entendimento, mas a experiência.

## 7 Considerações finais

Este artigo trouxe como tema central as possibilidades e implicações da fotografia *on-line*, modalidade produzida integralmente pela internet, sem a interação presencial entre fotógrafo e fotografado. A partir disso, explorou como essa prática, apesar de ter alcançado seu auge durante a pandemia de Covid-19, ainda pode ser um meio de resistência, transcendendo barreiras geográficas, técnicas e conceituais, bem como criando espaços de colaboração global em um mundo tomado pela polarização. Para se explorar essas questões, foram apresentados os aspectos teóricos do projeto fotográfico *on-line Metamatéria: Anima*, produzido pelo processo de refotografia de tela de monitor a partir de videochamadas. O projeto, desenvolvido e publicado no âmbito do laboratório PHADEC (*Photography: Art, Design & Communication*), da EBA/UFRJ, pode ser visto no endereço <https://phadec.eba.ufrj.br/metamateria>.

A fotografia *on-line*, tratada neste texto como uma *heterotopia digital*, abre caminhos para uma outra compreensão teórica e estética da prática fotográfica. No isolamento imposto pela pandemia de COVID-19, a prática de se fotografar pela internet desempenhou um papel essencial não apenas na manutenção de processos de criação, mas também como um meio de unir pessoas ao redor do mundo em experiências de colaboração e pertencimento. Todavia, em um cenário pós-pandêmico, a fotografia *on-line* enfrenta impasses estéticos e culturais por suas limitações técnicas e pela falta de nitidez, aspectos que desafiam aquilo que o filósofo Byung-Chul Han chama de *estética do liso*, que caracteriza a sociedade contemporânea. Diante desse paradigma, este texto buscou evidenciar o potencial da fotografia *on-line* como um meio de resistência ética e estética enredadas nas estruturas tradicionais de produção de imagem, questionando, assim, as relações de poder envolvidas nesse processo.

Em síntese, buscou-se aqui reafirmar a fotografia *on-line* como um processo de grande potencial, no qual o ciberespaço atua como palco de experimentações que transcendem limites técnicos e conceituais, evidenciando a riqueza e a complexidade das relações entre imagem e tecnologia. Torna-se imperativo ressaltar, entretanto, que este é apenas um ponto de partida. Existe ainda muito a ser pesquisado a respeito dessa prática emergente, mais notadamente no campo da sua convergência com a inteligência artificial. Isso se deve ao fato de que ela tem se mostrado promissora para se superar as limitações de um ensaio a distância. Espera-se com esse esforço que a fotografia *on-line* em algum momento não só atinja sua maturidade técnica e conceitual, mas que também seja amplamente reconhecida como mais uma ferramenta a serviço do design e até da cultura visual.

A novidade em tudo isso está em se ampliar e fortalecer a presença e estabilidade da tecnologia fotográfica na produção contemporânea. Assim como o aparecimento do sistema digital na década de 1990 gerou dúvidas sobre as suas ameaças ao papel do signo fotográfico, a fotografia *on-line* traz preocupações que



muito em breve serão acomodadas e incorporadas no repertório das muitas outras tecnologias em uso. Representações de representações permanecem assim, num movimento *ad infinitum*: sempre e somente signos.

## Referências

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BATCHEN, Geoffrey. **Burning with desire**: the conception of photography. Cambridge: MIT Press, 1997.
- BROOK, Peter. **The empty space**. New York: Touchstone, 1996.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- ELIAS, Larissa. **O vazio de Peter Brook**: ausência e plenitude. Rio de Janeiro, 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <https://bit.ly/3X6xhxU>. Acesso em: 1 jun. 2024.
- ELIAS, Larissa. Sobre as formações conceituais do espaço vazio de Peter Brook. **Moringa**, Paraíba, v. 3, n. 1, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/xllnBk>. Acesso em: 1 jun. 2024.
- EWING, Vivian. Portraits From a Photo Shoot Far, Far Away. **The New York Times**, New York, 11 nov. 2023. Disponível em: <https://bit.ly/3UK34Db>. Acesso em: 23 jan. 2024.
- FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. 2. ed. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.
- IBRI, Ivo Assad. **Semiótica e Pragmatismo**: interfaces teóricas. v. 1. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3RaGelU>. Acesso em: 1 jun. 2024.
- KARDISH, Laurence. Afterimages. **The Georgia Review**, Georgia, v. 43, n. 1, p. 93–112, 1989. Disponível em: <https://bit.ly/4brko5A>. Acesso em: 9 mar. 2024.
- LE GRAY, Gustave. **Photographie**: Traité nouveau des procédés et manipulations sur papier et sur verre. Paris: Lerebours et Secretan, 1852. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1025068v>. Acesso em: 9 mar. 2023.
- MAYNARD, Patrick. **The engine of visualization**: thinking through photography. London: Cornell University Press, 1997.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Collected papers**. v. 8. Cambridge: Harvard University Press, 1958.
- WEIWEI, Ai. **The Guardian**, Take in a sunset, a snowstorm or a baby's cry, and see why AI is no threat to art, 2024. Disponível em: <https://bit.ly/3WNpm8c>. Acesso em: 1 jun. 2024.

## Notas

<sup>1</sup> Ainda não existe um nome oficial para essa modalidade fotográfica, também chamada de *fotografia virtual*, *fotografia remota*, *ensaio virtual*, entre outros. Neste artigo, optou-se pelo uso de *fotografia on-line* como forma de se evitar equívocos com outros processos fotográficos homônimos.

<sup>2</sup> Cf. <https://closapp.space>

<sup>3</sup> Cf. <https://pages.theshutter.app>



## Informações complementares

### Financiamento

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Código de Financiamento 001.

### Contribuição de autoria

**Concepção e elaboração do manuscrito:** Rafael Frota; Jofre Silva.

**Revisão e aprovação:** Rafael Frota; Jofre Silva.

### Preprint, originalidade e ineditismo

O artigo é original, inédito e não foi depositado como *preprint*.

### Verificação de similaridades

O artigo foi submetido ao iThenticate, em 10 de abril de 2025, e obteve um índice de similaridade compatível com a política antiplágio da Triades em Revista.

### Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

### Aprovação de Comitê de Ética em Pesquisa

Não se aplica.

### Conflito de interesse

Não há conflitos de interesse.

### Conjunto de dados de pesquisa

Não há dados disponibilizados.

### Utilização de ferramentas de inteligência artificial (IA)

Este artigo não contou com auxílio de ferramentas de inteligência artificial (IA) para redação de nenhuma das seções.

### Licença de uso

Os autores cedem à Triades em Revista: Transversalidades, Design e Linguagens os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

### Publisher

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU). Publicação no Portal de Periódicos da UFJF. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

### Editores

Frederico Braidá; Vera Lúcia Nojima.

**Formato de avaliação por pares**

Revisão duplamente cega (*Double blind peer review*).

**Sobre os autores****Rafael Frota**

Mestre em Design (PPGD/EBA/UFRJ). Especialista em História da Arte (UNESA). Graduado em Gravura (UFRJ). Membro do laboratório de pesquisa em fotografia PHADEC (Photography: Art, Design and Communication), da EBA/UFRJ. Membro aderente da Red de Investigadores en Diseño da Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo (Argentina). Portfólio: <https://www.rafaelfrota.com>  
Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8678370851655133>

**Jofre Silva**

PhD em Fotografia - Arte e Design, pelo Central Saint Martins College of Art and Design, Universidade das Artes de Londres (1999). Pós-Graduação Diploma em Fotografia pelo Goldsmiths' College, da Universidade de Londres (1992). Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo, Universidade Federal de Goiás (1987). Fotógrafo. Jornalista. Professor e pesquisador da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 2012. Fundador e coordenador do grupo de pesquisa e laboratório PHADEC (*Photography: Art, Design and Communication* | Fotografia: Arte, Design e Comunicação): <https://phadec.eba.ufrj.br/>  
Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9061580868014943>