

FOTOGRAFIA DIGITAL: A IMAGEM DUBITATIVA

Peter Lunenfeld

Tradução: Silas de Paula

O Sonho Alexandrino

No século três da era cristã, Ptolomeu I do Egito fez um chamado “a todos os soberanos da terra” e pediu que lhe enviassem textos de todos os tipos, “escritos por poetas, videntes, profetas, historiadores e todos os outros”¹. Sua dinastia assumiu a tarefa de armazenar “os livros de todas as pessoas do mundo” sob um único teto - a Biblioteca de Alexandria. A palavra escrita sujeita à reprodução e o fato de um livro poder ter mais de uma cópia há muito encoraja esse tipo de fantasia tantalizante no domínio da linguagem². Alguns séculos depois, a fabulosa biblioteca foi transformada em cinzas, mas o desejo de colocar todo o conhecimento em um repositório único continuou a florescer durante os milênios seguintes.

As tecnologias mudam, mas o sonho continua. Michel Foucault menciona que em 1538, depois do advento da impressão, La Croix du Main propôs a construção de um espaço que “fosse ao mesmo tempo uma Enciclopédia e uma Biblioteca e que permitisse a organização dos textos de acordo com sua relação com outros, com sua analogia e subordinação prescrita pela própria palavra”³. Como a palavra foi digitalizada, o sonho alexandrino se transferiu do espaço arquitetônico para o hiperespaço. Durante décadas, Ted Nelson (aquele que criou a palavra “hipertexto” nos anos sessenta) vem trabalhando no Projeto Xanadu, um sistema computadorizado para digitalizar e ligar todos os textos tornando possível “um repositório comum de publicações para os escritos da humanidade”

¹ Luciano Cânfora, *The Vanished Library: A Wonder of the Ancient World*, trad. Martin Ryle (Berkeley: University of California Press, 1990), p.20

² Sobre a escrita como tecnologia de reprodução textual, ver Walter Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (New York: Routledge, 1982), p.82

³ La Croix du Main, *Lês Cents Buffets pour dresser une bibliotheque parfaite* (1583), cited in Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Vintage, 1970), p.38

- um sistema de ordem transparente⁴. O computador serve, aqui, para mesclar a cultura helênica com o método renascentista.

O que podemos falar então da imagem? Durante a maior parte da história humana a sua reprodução foi mais problemática do que a da palavra. Nem mesmo o maior dos tiranos propôs colocar em um único lugar todos os trabalhos de arte da humanidade – a tentativa de agrupar tantos objetos singulares sempre pareceu muito desencorajadora. O advento da fotografia criou a possibilidade de reunir como representação, aquilo que nenhum tirano conseguiu como butim. Em 1859, Oliver Wendell Holmes profetizou:

“Haverá um tempo onde as pessoas que quiserem visualizar qualquer objeto, natural ou artificial, irão a uma Biblioteca Estereográfica Imperial, Nacional ou Municipal e farão o mesmo que fazem em relação ao livro numa biblioteca convencional. Nós estamos afirmando, de uma forma clara, a criação da biblioteca estereográfica sistematizada e abrangente, onde todos os homens, artistas, estudiosos, mecânicos ou de qualquer outra especialidade, possam encontrar as formas específicas que desejam ver.”⁵

Fotografia, História da Arte e Semiótica

Analisando os temas e métodos da história da arte na era moderna, Donald Preziosi percebeu que a fotografia – principalmente as transparências projetadas, tão importantes para as práticas arquivísticas do século dezenove – além de criar possibilidades mais abrangentes no campo da imagem, reduziu “tudo que é analisado a quadros e escalas comuns de comparação”.⁶ Portanto, não é exagero afirmar que a invenção da fotografia possibilitou a existência da disciplina de história da arte. O slide

⁴ “Caverns Measureless do Man: An Interview with Xanadu Dounder Ted Nelson by John Perry Barlow”, *Mondo 2000 4* (1991): 138. Em outro momento Nelson definiu Xanadu como “um repositório com esquema de distribuição para a publicação eletrônica global”. Theodor Holm Nelson, “Summary of the Xanadu Hypertext System”, in Victor J. Vitanza, ed., *CyberReader* (Boston: Allyn and Bacon, 1996), pp. 295-298. Para seus argumentos anteriores sobre esta questão ver o texto de 1972 “As We Will Think” reimpresso in James M. Nyce e Paul Kahn, eds., *From Memex to Hypertext: Vancouver Bush and the Mind’s Machine*, pp. 245-260.

⁵ Oliver Wendell Holmes, “Stereoscopy and the Stereograph” (orig. 1859), excerpted in Vicki Goldberg, ed., *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present* (New York: Touchstone, 1981), p. 113.

⁶ Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* (New Haven: Yale University Press, 1989), p. 209, n. 83. Esse triunfo da representação sobre o objeto não é restrita à História da Arte. Qualquer pintor, escultor ou mesmo fotógrafo que é obrigado a mostrar slides de um trabalho pode atestar a primazia da representação.

homogeneíza o tamanho, estilo e época, naturalizando as teleologias da história da arte, permitindo transições imperceptíveis de imagens, desde o enorme e antigo Parthenon ao diminuto ícone medieval; possibilitando aos acadêmicos mostrar, sem problemas, *Les Femmes d'Alger* (1889) de Pablo Picasso, expoente do cubismo, e a enorme espiral feita de terra e pedras (earthwork) construída por Roberto Smithson no leito do lago de Great Salt, em Utah, a *Spiral Jetty* (1969-70). Além disso, a forma mecânica de representação da fotografia foi vital para o desenvolvimento da semiótica da imagem. Ela é apoteose e desafio para a noção artística de realismo. A idéia central da ciência dos signos, do discurso semiótico, baseia-se no “efeito da fotografia”.

É bom ter em mente que hoje, tanto como meio quanto como objeto, a fotografia está em confronto cada vez mais intenso com as tecnologias das imagens eletrônicas. A capacidade do computador de representar eletronicamente qualquer imagem como se fosse um simples gráfico é um desafio sério à posição que ocupava anteriormente como *primus inter pares* da mídia representacional. Em suma, a fotografia era, formalmente, o meio representacional sob o qual todos os outros eram subordinados, distribuídos e analisados. Hoje, esse papel pertence ao computador gráfico. Sob o seu domínio, a fotografia foi transformada em mais uma forma representacional entre tantas outras. Uma crítica à fotografia digital, portanto, deve levar em conta essa subordinação da “foto” ao “gráfico” do computador⁷. Dai surge a necessidade de mudança na própria maneira como conceituamos a imagem fotográfica, tanto como signo (sua posição na semiótica) quanto em relação ao contexto (seu lugar na história da arte⁸).

O desenvolvimento da tecnologia das imagens eletrônicas, das quais a fotografia digital é somente uma parte, trouxe um novo desafio à concepção da semiótica e da história da arte. Nós estamos começando a compreender o impacto que o computador tem sobre os discursos desenvolvidos em torno do objeto fotográfico, discursos que não são simplesmente tecnológicos, mas epistemológicos⁹. Escrevendo em 1961, no auge de sua

⁷ Lembrar que o gráfico “fotorealístico” e a fotografia digital são indistinguíveis um do outro, uma vez que ambos têm base representacional de pares binários: sim/não, 0/1, liga/desliga.

⁸ Douglas Crimp argumenta que essa contextualização da fotografia na história da arte é um fenômeno recente. “A fotografia foi inventada em 1839, mas só foi *descoberta* nos anos 60/70 – a fotografia como essência, a fotografia *por ela mesma* (ênfase no original) Douglas Crimp, “The Museum’s Old, The Library New Subject”, in *On the Museum’s Ruins* (Cambridge: MIT Press, 1993), p. 74

⁹ Isso não quer dizer que esta é a primeira vez que surge tal tipo de teorização. Nas notas do National Conference of the Society for Photographic Education, em 1978, A. D. Coleman exigiu que aqueles

fase estruturalista e sob a influência da ciência dos signos, ou semiologia, desenvolvida por Ferdinand de Saussure¹⁰, Roland Barthes afirmou que “a fotografia não é só um produto ou um canal, mas um objeto com uma autonomia estrutural”.¹¹ Indo além, ele identificou a especificidade crucial do meio: embora possa existir uma redução na informação visual do objeto em relação a sua imagem (proporção, perspectiva, cor), não há *transformação* (no sentido matemático da palavra) (...) a imagem não é a realidade, mas é seu perfeito *analogon* e é, exatamente, esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia”.¹² Porém Rick Altman, acadêmico especializado em cinema, argumenta que “o conhecimento convencional é sempre demonstrado sobre a tecnologia de ontem; essa é a maneira como as coisas se tornam lugares comuns”¹³.

Fotografia Digital?

Sabemos que aconteceu uma ruptura entre a imagem fotoquímica e as tecnologias eletrônicas. No livro *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, William J. Mitchell apresenta uma delimitação clara entre essas duas tecnologias de produção de imagens. “A fotografia é uma representação análoga da diferenciação do espaço numa cena. Ela tem variações contínuas, espaciais e tonais”.¹⁴ Isso a torna diferente de qualquer imagem de computador, seja ela originalmente fotográfica ou não:

interessados na teorização da fotografia deviam se ajustar ao que ele previa como transformação inevitável da era eletrônica. “Uma vez que a tradição na área – em termos educacionais, históricos e críticos – é de trabalhar com negativos e papéis de impressão com base na prata, será necessário uma enorme revisão de nossas premissas, comparável ao desenvolvimento da compreensão da troca dos atuais suportes para filmes e papéis magnéticos ou/e eletrônicos” A. D Coleman, “No Future for You? Speculations on the Next Decade in Photography Education”, in *Light Readings: A Photographic's Writing 1968-1978* (New York: Oxford University Press), p. 272

¹⁰ Uma ciência que estuda os signos na sociedade é compreensível e necessária; seria parte de uma psicologia social e conseqüentemente de uma psicologia geral; eu a denomino de semiologia (do grego *semeion*). A semiologia pode mostrar o que constitui os signos, quais as leis que os governam. Como essa ciência ainda não existe, ninguém pode afirmar como ela seria; mas ela tem o direito à existência, um lugar previamente reservado”. Ferdinand de Saussure, *Course on General Linguistics*, trad. Wade Baskin (New York: McGraw Hill, 1966 [orig. 1915]). P. 16

¹¹ Roland Barthes, “The Photographic Image”, in *Image, Music, Text*, trad. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), p. 16

¹² *Ibid.*, p. 17

¹³ Rick Altman, *The American Film Musical* (Bloomington: University of Indiana Press, 1987), p. 10

¹⁴ William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* (Cambridge: MIT Press, 1992), p. 4.

“São imagens codificadas digitalmente através da subdivisão uniforme do plano dessa imagem transformando-as num modelo cartesiano finito de células (conhecidas como pixels) e especificando-se a intensidade ou cor de cada célula por meio de uma integral. O conjunto bidimensional resultante de integrais (o raster grid) pode ser armazenado na memória de um computador, transmitido eletronicamente e interpretado por diversos tipos de aparelhos para ser visto ou impresso”.¹⁵

A imagem digital pode vir de muitas de fontes, entre elas as câmeras analógicas, câmeras de fotografia e vídeo digitais, scanners e podem ser apresentadas em monitores ou cópias que incluem a *thermal wax*, *dye transfer*, *inkjet*, *laser printing*, *imagesetters* e, para uma aplicação em larga escala, os sistemas de *computer-to-press* e *computer-to-plate*. Mas aqueles que, como Mitchell, insistem na mudança sistêmica, revolucionária, da imagem química para a digital, estão, em um nível formal, super enfatizando seus argumentos. Como a imagem digital está melhorando tecnicamente, o olho humano tem maiores dificuldades para fazer a distinção entre os finos detalhes do processo químico e as imagens em pixels dos sistemas eletrônicos.

Mesmo as diferenças mais claras de cada tipo de imagem podem ser super enfatizadas. Segundo Barthes e tantos outros, o “campo revolucionário” se localiza na natureza analógica da fotografia convencional criando um relacionamento de igual para igual entre objeto e fotografia. Dados são introduzidos nas diferenças físicas entre a fotografia mecânica e a imagem eletrônica. Mas embora seja percebido que em todas as cópias analógicas se perdem detalhes (uma representação) e na transferência digital, presumivelmente, nada é desperdiçado (uma re-produção), a prática digital prova o contrário. Por exemplo, na maioria dos sistemas comerciais à compressão de imagens é um componente vital do processo para se manter o tamanho dos arquivos, proporção de transferência e manuseio dos dados. A cada compressão e expansão, a imagem digital sofre, pelo menos, uma mutação e uma degradação do mesmo modo que seu predecessor analógico. A descompressão não reproduz a imagem digital, ela a refaz. Os ambientes de rede prometem piorar esta situação devido à necessidade de comprimir as imagens antes de enviá-las e reconstruí-las na outra ponta.

¹⁵ Ibid., p. 5.

Portanto, a transformação radical não é realizada com a mudança do sistema de produção química para a digital – como Mitchel e outros têm afirmado -, mas na composição da informação que sai (output), que mudou da imagem distinta (fotografia) para uma gráfica, essencialmente, sem limites. É aí que a mudança revolucionária deve ser apontada. A unicidade da fotografia é obrigada a se misturar com todos os elementos do ambiente gráfico. A imagem anterior (fotografia) se mescla ainda mais com a sopa de letras digitais, números, gráficos animados e arquivos de som: o crucial é que percebamos tudo isso como *diferentes manifestações de dados mantidos em forma binária*.

Embora a qualidade da imagem digital pareça ser uma extensão da reprodução mecânica da fotografia, a natureza da imagem computadorizada – onde a fotografia digital é somente um subconjunto – gera uma mudança radical. Por ser composta de pixels distintos que têm valores matemáticos, a totalidade dessa imagem pode ser modificada, alterando-se as definições dadas a eles. O computador permite ao artista juntar, clonar, compor, filtrar, esmaecer, colorir, etc., fazendo com que a fotografia pareça estar sendo sugada por um buraco negro.

Mesmo que o sistema analógico tenha tido como característica intrínseca uma inerente mutabilidade, a fotografia digital tem uma ligação tão inextricável a outros elementos da computação gráfica que as suas qualidades singulares se desintegraram. Nos domínios digitais todas as imagens estão sujeitas à alquimia visual dos *paint programs* que oferecem ao usuário um conjunto de ferramentas para modificar a qualidade dos pixels. Essa ligação da imagem eletrônica com esses softwares está no centro da questão do “foto” e do “gráfico”. Quando todas as imagens são criadas ou modificadas por computadores, o *fotográfico*, segregado pelas suas qualidades de máquina, deixa de ser o campo privilegiado da comunicação visual.

A Semiótica das Imagens Dubidativas

A inerente mutabilidade da imagem digital propõe um desafio àqueles que têm lutado para criar uma semiótica do fotográfico. Tendo mencionado o modelo de Saussure, podemos nos voltar para a influência do seu contemporâneo americano, Charles Sanders

Peirce. O teórico de cinema Peter Wollen argumenta que Peirce oferece uma semiótica mais precisa para a análise da imagem visual do que Saussure¹⁶. Peirce criou três classificações para os signos: ícone, símbolo e índice. O ícone é “um signo determinado pela sua própria natureza interna”. As imagens pintadas ou em forma de escultura, um relacionamento com a semelhança. Um símbolo é baseado em convenções - na linguagem, o relacionamento arbitrário entre uma árvore e a palavra árvore. O terceiro tipo é o índice, “um signo determinado pela existência da relação real com ele”. Há um aspecto causal entre o objeto e o signo, como nuvens de fumaça indicando que há presença de fogo. Peirce era muito explícito quando se voltava para o fotográfico. “Fotografias, principalmente as instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que em certos aspectos parecem muito com os objetos que elas representam. Mas essa semelhança é devida ao fato de terem sido produzidas sob determinadas circunstâncias, onde são fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza do objeto. Neste sentido então, elas pertencem a (...) classe dos signos conhecida como índice”¹⁷.

É muito difícil imaginar uma ciência dos signos, especialmente a semiótica Peirciana, desenvolvendo-se numa era pré-fotográfica. A dicotomia clássica da estética separa a poesia da pintura. A ciência dos signos se desenvolveu depois da tecnologia ter adicionado uma nova dimensão à paisagem sígnica da representação simbólica da literatura e das representações icônicas da pintura. Peirce nasceu em 1830, o mesmo ano em que a fotografia foi inventada. Tanto ele quanto Saussure aprofundaram suas idéias simultaneamente ao desenvolvimento do cinema¹⁸. Somente depois do aparato mecânico fotográfico quebrar a dicotomia desenvolvida entre escrita e pintura – entre o simbólico e o icônico – a semiótica se desenvolveu. Esse aparato expandiu os domínios e o poder do signo indicial. O que aconteceu então com essa classe de signos, e à semiótica da imagem em geral, com o advento da fotografia digital?

¹⁶ Peter Wollen, *Sign and Meanings in the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1972), p. 120

¹⁷ *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce: Volume II*, Charles Hartshorne e Paul Weiss, eds. (Cambridge: Harvard University Press, 1931), p. 159.

¹⁸ Enquanto eu aponto o débito que o discurso semiótico tem com a fotografia, Victor Burgin enfatiza a importância da ciência dos signos para a teoria fotográfica. Os semióticos estruturalistas “demonstraram que a fotografia não depende de um único sistema de significação (no sentido de que todos os textos em inglês, dependem, em última instância, da língua inglesa). Existe uma multiplicidade complexa de códigos onde a fotografia pode se desenhar”. Victor Burgin, “Re-reading *Camera Lúcida*”, in *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1986), p. 72.

Com a imagem eletrônica, o aparato fotográfico digital se aproxima daquilo que o fotógrafo e cineasta de vanguarda Hollis Frampton denomina de processos dubitativos da pintura – assim como o pintor, o fotógrafo digital manipula a imagem até ela parecer correta”¹⁹. O dubitativo tem uma presença antiga na fotografia, mas agora foi colocado no centro do palco. Embora críticos e teóricos há muito rejeitem a idéia de que a fotografia é, de alguma forma, “verdadeira”, o debate sobre a imagem digital demonstra que a esfera pública ainda mantém em alto conceito a natureza de evidência da fotografia. Além disso, como Mitchell e outros argumentam, na era da fotografia digital dubitativa, o público é forçado a acreditar na fonte da imagem, ou na veracidade do contexto.

Portanto, a fotografia digital precisa ser tratada com o mesmo critério de veracidade dado aos textos escritos. Nós retornamos, num certo sentido, à estética da era pré-fotográfica, a uma paisagem sígnica que foi reduzida novamente à dicotomia entre palavra e imagem, embora, ambas sejam diferentes informações resultantes (outputs) do mesmo código binário. Esta insistência no contexto e na interpretação não é característica só da imagem eletrônica, mas a digitalização deu a fotografia uma característica de presença quase total, quase uma onipresença.

Gisèle Freund conta uma história sobre o fotógrafo Robert Doisneau que ilustra a importância do contexto. Doisneau era reconhecido pelas fotos que fazia dos parisienses nos cafés e nas ruas:

“Um dia, em um pequeno café na rua do Sena, onde estava acostumado a encontrar seus amigos, ele percebeu um linda jovem no bar tomando uma taça de vinho. Estava sentada junto a um homem que a olhava com um misto de graça e desejo intenso. Doisneau pediu e obteve permissão para fotografá-los. As fotos foram publicadas na revista *Le Point* numa edição dedicada aos cafés e ilustradas com suas fotos. Ele entregou essas e outras fotos para sua agência”.²⁰

Tudo correu muito bem, é claro, até a agência vender as fotos sem a anuência do fotógrafo. O homem da foto ficou muito zangado quando se viu numa obscura revista regional ilustrando uma matéria sobre embriaguez e desordem. Doisneau pediu profundas desculpas

¹⁹ Hollis Frampton, “Digressions on the Phtographic Agony” in *Circles of Confusion: Film, Photography, Video: Text 1968-1980* (Rocheste: Visual Studies Workshop Press, 1983) p. 190.

²⁰ Gisèle Freund, *Photography & Society* (Boston: David R. Godine, 1980) p. 178

e, o homem, um instrutor de desenho, embora argumentando que fora estampado como um bêbado, aceitou suas justificativas. A agência, então, vendeu a foto para um dos maiores folhetins de escândalos da França. Como é de praxe neste tipo de publicação, a matéria era sobre vícios e um título acompanhava a imagem: “Prostituição nos Champs-Elisées”. O professor de desenho resolveu processar a revista, a agência e Doisneau. A corte multou a revista e a agência, mas definiu o fotógrafo como um “artista inocente”.²¹

As maneiras pelas quais as tecnologias digitais derrubam tudo que resta da nossa fé, herdada do relacionamento indicial entre a fotografia e seus objetos, têm uma óbvia importância para a epistemologia e para as políticas de uma cultura saturada de imagens. No entanto, essa atenção exagerada ao dubitativo, às questões de fraude e manipulação, ajuda a obscurecer o desenvolvimento dos discursos em outra área da fotografia. A ruptura do relacionamento indicial entre a fotografia e seu referente e a obliteração constante dos pretensos valores de verdade têm tido o mesmo impacto que a destruição da aura ocasionada pelo advento da fotografia.

Auras Eletrônicas e as Estéticas da Forma Mutável

O ensaio de Walter Benjamin “O Trabalho de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica” se transformou no texto primordial para todos que tentam entender o ambiente imagético na época dos meios de comunicação de massa. Benjamin apontou a transformação da cultura sob a pressão das tecnologias mecânicas de reprodução examinando o impacto de tecnologias reprodutivas, como impressão, litografia e, principalmente, as artes mecânicas da fotografia e do cinema, na recepção e apreciação da arte. Antes do surgimento dessas tecnologias, o trabalho de arte tinha uma importância singular, “presença no tempo e no espaço, sua existência distinta no local onde acontecia”. Essa ancoragem no local e no momento é um pré-requisito para a “autenticidade” do trabalho de arte que é adicionada a sua “aura” (sua característica de ser especial, suas

²¹ Ibid.

raízes nos mitos e rituais, seu fetiche). “A aura do trabalho artístico perde vigor na época da reprodução mecânica”²².

Em “The Photographic Activity of Postmoderism”, Douglas Crimp acrescenta um novo olhar ao conceito de aura dos anos oitenta, década onde a ação das tecnologias da imagem eletrônica se tornou mais efetiva. No trabalho fotográfico dos pós-modernistas Cindy Sherman, Sherrie Levine e Richard Prince, Crimp percebe uma aura adquirida dos trabalhos originais dos quais os artistas se apropriaram. Cindy Sherman é mais conhecida por seu “Untitled Film Stills” (1977-1980), no qual ela se fotografa adotando as poses, atitudes e estilos de filmes “B” anônimos. Ela é uma bibliotecária numa imagem, em outra uma bandida armada e numa terceira uma funcionária de escritório de uma grande cidade. As fotos de Sherman são mais reverberações do que instâncias de origem e narrativa. Sherrie Levine ficou famosa quando re-fotografou imagens que já faziam parte do cânon da fotografia, exibindo-as como seu trabalho, embora com novos títulos. Seu “After Walker Evans” (1981) desafia a ideia de autoria e de política sexual da arte mundial na qual os homens são os mestres e as mulheres, modelos. Quando Richard Prince trabalhou como *layout man* na revista New York, no final dos anos setenta, - início dos sistemas de imagem digital - ele voltou seu olhar para a publicidade, ponderando o relacionamento entre a imagem e seus textos identificadores. Sua apropriação imagética dos anúncios de cigarro Marlboro, sem utilizar a marca e os textos, deixou-nos com imagens que nos parece tremendamente familiares, mas, em última instância, estranhas.

Crimp vê Sherman, Levine e Prince como artistas que desenvolvem um trabalho onde a aura adquirida se transforma numa “função, não de presença, mas de ausência, amputada de seu original, de sua autenticidade. Em nosso tempo a aura se transformou simplesmente numa presença, transformou-se num fantasma”²³. A aura como fantasma é uma idéia estimulante. Esta ênfase na ausência e amputação da origem aponta para um caminho que caracteriza a ruptura entre as épocas fotográficas e pós-fotográficas.

Existe, há muito tempo, dois vieses na discussão sobre a fotografia - a evidência documental e a fotografia como objeto de arte. Essa oposição entre realismo/documentário/fotojornalismo e arte fotográfica gerou alguns dos mais veementes

²² Walter Benjamin, “The Work of Art in teh Age of Mechanical Reproduction”, in *Illuminations*, Hannah Arendt, ed., trad. Harry Zohn. (New York: Schocken, 1969), pp. 217-251, pp. 220-221.

²³ Douglas Crimp, “The Photographic Activity of Postmodernism”, in *On the Museun’s Ruins* p. 124.

textos críticos sobre o meio. Como nós entramos na era digital, na época do dubitativo, essa dicotomia não tem mais sentido, uma vez que toda fotografia digital – não importa a intenção do realizador – é análoga à arte fotográfica.

A ficção reinante sobre a prática fotográfica se dá em função de ter meios mecânicos e químicos para (re)-presentar o mundo externo, sem uma ajuda aparente da intervenção humana. Por isso a aceitamos como processo adequado e ideal para apresentação “objetiva” do mundo. Mas o que pensar daqueles que utilizam a fotografia de uma forma mais simbólica? São artistas que escolheram a câmera para se concentrar naquelas qualidades que Abigail Solomon-Godeau descreve como “questões e intenções (...) associadas ao uso estetizante das formas que o meio permite: a primazia da organização e valores formais, a autonomia da imagem fotográfica e a subjetivação da visão”.²⁴ A arte fotográfica (Fine Art Photography) sempre foi menos voltada para valores como “verdade” do que a fotografia documental e jornalística e tem copiado o desenvolvimento de outras formas, voltando seu olhar para a pintura como um exemplo da arte “séria” – de Edward Steichen com “Self-Portrait with Brush and Palette” (1902) a Joel Peter Witkins com o monstruoso *memento mori* de cadáveres, anormais sexuais, e deformados, nos anos noventa. Os *tableaus vivants* e as naturezas mortas, a concentração nas questões formais de luz e sombra, a procura dos limites da prática fotográfica - são exemplos do trabalho moderno, independente do meio utilizado.

Em outro ensaio, Salomon-Godeau argumenta que a arte fotográfica como “expressão pessoal do fotógrafo” ao invés de uma representação do mundo exterior é, desde o início do *medium* em meados do século dezenove, a doxa da arte fotográfica e centro da crítica”.²⁵ É uma inversão das questões sobre a verdade como valor - é uma questão sobre a estética da forma. Quanto mais avançamos no digital, mais essa estética se envolve naquela das formas mutáveis.

Técnicas de Observação

²⁴ Abigail Solomon-Godeau, “Photography after Art Photography”, in *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Mineapolis: University of Minnesota Press) 1991, p. 87.

²⁵ Abigail Solomon-Godeau, “Playing in the Fields of the Image”, in *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Mineapolis: University of Minnesota Press) 1991, p. 113.

*O homem observa a si mesmo no espelho e penetra em
seu interior, prontamente o espelho e o espelhado esquecem
o homem anterior
Oliver Wendell Holmes²⁶*

Uma hiperestética mutável reconhece que, a partir do momento em que as tecnologias da imagem mudam, a análise do objeto de arte precisa avançar. Como entramos na era da fotografia digital, reprodução de imagens *via* equipamentos eletrônicos, passamos a ser desafiados a criar um contexto que não desvalorize completamente as outras formas de produção e apresentação. Em suma, somos forçados a reinventar a história da arte que nasceu com o advento da fotografia. De que consistirá essa nova história da arte, que talvez seja mais bem formulada através de uma abordagem híbrida da nova e da antiga mídia?

Além disso, devemos questionar a extensão da revolução que essa nova mídia irá proporcionar. Jonathan Crary argumenta em seu trabalho *Techniques of the Observer* que,

”as fotografias podem ter similaridades aparentes com antigos tipos de imagem, com as pinturas em perspectiva ou desenhos feitos com ajuda da *camera obscura*; mas que a grande ruptura sistêmica da qual a fotografia é parte, transforma essas semelhanças em algo insignificante. A fotografia é um elemento de um novo e homogêneo terreno de circulação e consumo no qual o observador se insere. Para entender o “efeito da fotografia” no século dezenove, era necessário percebê-la como um componente crucial da nova economia cultural de valores e trocas e não como parte de uma história contínua das representações visuais”.²⁷

Sabemos que estamos envolvidos numa era de mudanças semelhante, principalmente em relação às técnicas de reprodução da imagem. Portanto, agora precisamos determinar mudanças similares de nossas técnicas de observação.²⁸

O filme *Blade Runner*, realizado em 1982 por Ridley Scott, prende a nossa imaginação contemporânea porque nos impele fortemente ao questionamento sobre fotografia, memória e verdade. *Blade Runner* continua a nos proporcionar *insights* sobre as

²⁶ Holmes, “Stereoscopy and the Stereography” p. 101

²⁷ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT Press, 1990), p. 13.

nossas emergentes e imaginadas técnicas de observação.²⁹ Esse filme de ficção científica retrata Rick Deckard (Harrison Ford), um caçador de recompensas, conhecido aqui como Blade Runner, procurando pistas de andróides que escaparam da escravidão em colônias em mundo externos à terra. Esses andróides, denominados replicantes e vendidos com uma etiqueta de “mais humanos do que os humanos” são difíceis de ser detectados, e a possibilidade de eliminar, por equívoco, um ser humano complica ainda mais o trabalho de Deckard. Com o desenvolvimento da narrativa, o caçador encontra Rachel (Sean Young), uma replicante que foi tão bem implantada com falsas memórias que pensa ser humana. Quando ele demonstra que ela é um andróide, Sean insiste não ser possível, pois tem lembranças de sua infância e juventude e, além disso, possui fotografias para comprová-las. Ela tenta mostrar uma foto sua, quando criança, nos braços da mãe. Recusando-se a olhar, Deckard tenta convencê-la a aceitar seu status como replicante afirmando que ele sabe coisas e pensamentos internos e profundos – aspectos de seu passado, que só poderia conhecer através do acesso à memória do arquivo com a qual ela fora programada. Ela, então, larga a foto e foge do apartamento. Deckard apanha a fotografia e a imagem preenche a tela inteira – a foto se transforma na totalidade da imagem fílmica. Nesse momento, o extraordinário ocorre – a imagem congelada da fotografia começa a se mover – a iluminação ondula como se fosse obscurecida por uma nuvem, e a garota e sua mãe parecem se deslocar minimamente, numa fração de segundos.³⁰ Esse curtíssimo acontecimento pode ser apontado como um signo da nova era da imagem – a estética mutável da era eletrônica tornada visível.

Em *Slippery Traces* (1995), o artista George Legrady reificou essa estética mutável a partir de *Blade Runner*, embora produzindo seus próprios comentários sobre a informática da imagem eletrônica. Como muitos outros trabalhos contemporâneos sobre computadores, *Slippery Traces* mistura gêneros e tecnologias. Ele cria um universo organizado por trezentos cartões postais que foram escaneados e “ligados de acordo com

²⁸ Essa determinação produz uma questão lógica: Se um dos efeitos da fotografia foi o desenvolvimento da semiótica, a imagética eletrônica produzirá uma mudança teórica equivalente?

²⁹ Num curto texto sobre o filme, Scott Bukatman argumenta que *Blade Runner* é “todo sobre a visão”. Scott Bukatman, *Blade Runner* (London: British Film Institute, 1997), p. 7. Seu estilo visual tem forçado os críticos a reconhecê-lo como um objeto exemplar de estudo pós-moderno. Veja Guiliana Bruno, “Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*”, *October* 41 (Summer 1987): 61-74.

³⁰ Two articles in *Camera Obscura* 27(September, 1991) traz uma leitura psicanalítica dessa cena. Elsa Marder, “*Blade Runner’s* Moving Still”: 89-107; Kaja Silverman, “Back to the Future”: 109-132.

suas propriedades literais e metafóricas”.³¹ Essas imagens “foto-gráficas” são projetadas numa tela, utilizando um mouse infravermelho, sem-fio, que é colocado num pódio em frente à projeção. O usuário/espectador usa o mouse para procurar até cinco pontos (hot spots) na imagem que o levará a outros cartões que, por sua vez, possui outros pontos. A interface de *Slippery Traces* mimetiza o visual e o som da memorável peça do imaginário tecnológico de *Blade Runner*. No filme, Deckard insere a fotografia do apartamento de um replicante numa máquina que lhe permite procurar, escanear, ampliar e navegar através do espaço representado na imagem. Ele determina algumas instruções à máquina: “Movimente, pare... vá para o lado, para a direita... volte, pare... pista 45 da direita, pare... centralize e pare... amplie 34 a 36...” e quando encontra o preciso detalhe que procurava, “Faça-me uma cópia agora”. O analisador de fotos, denominado de Esper, responde à ordem, piscando com uma precisão mecânica e criando uma fantasia fotográfica onisciente, ou mesmo onipotente. O usuário do Esper pode extrair uma quantidade quase ilimitada de informações de uma simples imagem.³²

³¹ Depois Legrady lançou o trabalho como CD-ROM, o qual incluía um depoimento do artista. A citação foi retirada de George Legrady, “Slippery Traces: Three Lines of Pursuit”, in *Artintact* 3, Astrid Sommer, ed. (Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 1996), p. 101.

³² Embora existam textos produzidos que se referem ao Esper, ele nunca foi identificado como tal nos *releases* originais. Veja “The Esper” in Paul M. Sammon, *Future Noir: The Making of Blade Runner* (New York: Harper Collins, 1996), pp. 145-147. Nessa fantasia de onisciência, o Esper pode quase ser visto como uma homenagem do diretor Scott a Michelangelo Antonioni, que fez *Blow Up* em 1966, um filme no qual o protagonista ampliava repetidamente partes do negativo para identificar um possível crime. Na prática, porém, é impossível obter qualquer imagem definida depois de tantas ampliações dos detalhes.

Texto extraído de:

Lunenfeld, Peter (2001). *Snap to Grid: A User’s Guide to Digital Arts, Media, and Cultures*. Cambridge: MIT Press.

Tradução de Silas de Paula

Para utilização em sala de aula

Slippery Traces se apropria do som e da interface do Esper para criar uma ligação entre o campo da arte erudita, da prática digital emergente e geografias mentais colonizadas por forças da cultura midiática. Assim como os replicantes, nós temos uma memória sobre um analisador de fotos que nunca existiu, exceto como imagens rapidíssimas num filme de décadas passadas. Como aspecto cultural, nós estamos compreendendo que o valor-verdade do foto-gráfico se foi. O que continua é o efeito que ele tem sobre as narrativas que construímos com essas imagens dubitativas – arte eletrônica, televisões mais avançadas e cinema digital – e as análises que elaboramos sobre as novas técnicas de observação que surgirão a partir delas – a emergente semiótica da paisagem imagética mutável.