



Vik Muniz. Reprodução, a partir da memória de projeção em 3-D (Cópia fotográfica de gelatina e prata), 1988-1990

A fotografia no contexto das novas tecnologias da imagem

Antonio Fatorelli*

A importância central do automatismo técnico na atualidade estabelece uma relação singular entre natureza e cultura que favorece o surgimento de novas subjetividades e confere importância decisiva às operações simbólicas no âmbito da expressão visual. Neste ambiente em que as imagens de natureza técnica encontram-se intimamente associadas ao pensamento e às próprias imagens mentais, e a experiência se realiza sob o signo da ubiquidade, modificam-se significativamente as relações com a memória e com o devir. Por sua vez, a criação de imagens e, em particular, a produção fotográfica estabelecem relações singulares entre os signos verbais e os signos visuais, entre o atual e o virtual, e entre máquina e subjetividade.

Fotografia e representação social, fotografia e mídia, comunicação e cultura

* Antonio Fatorelli é fotógrafo e, desde 1993, professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde integra o grupo de pesquisa N-Imagem. Ajudou a criar, a partir de 1995, a Central de Produção Multimídia (CPM) dessa Escola e coordena, desde essa data, seu Laboratório de Fotografia. Editou em 2003 o livro *Fotografia e viagem – entre a natureza e o artifício* e realiza pesquisa sobre fotografia contemporânea.

1 Sugerir, em outro contexto, no livro *Fotografia e viagem – entre a natureza e o artifício* que, em vista das relações diferenciais entre homem e máquina, a produção fotográfica fosse dimensionada em uma perspectiva histórica, nomeadamente em três conjunturas, 1870/80; 1920/30 e 1980/90. Esses três momentos estariam marcados pela presença de três tipos de sujeito, ou três processos de subjetivação que, pelas distâncias que apresentam entre si, merecem ser singularizados: um sujeito psicofisiológico, um sujeito da consciência e do inconsciente, e um sujeito maquínico ou simulado – predominância sucessiva do olho, do aparelho psíquico e das redes neurais ou ainda, considerando-se a natureza da matéria: do carvão, do carbono e do silício.

Presenciamos atualmente uma tendência generalizada em direção à virtualização das diversas instâncias que interagem na representação: virtualização do sujeito; do dispositivo; da imagem; do observador e da própria realidade. Em todos esses momentos – e podemos inferir que cada estratégia contemporânea de produção de imagens técnicas incide preferencialmente sobre a condição de virtualização de cada um desses elementos, ou mesmo das relações que eles estabelecem entre si –, modalizam-se de modo imprevisto as expectativas convencionalmente associadas ao objeto, entendido como lugar prévio de sentido; ao sujeito, percebido como instância produtora de unicidade; e à representação, que abandona, também ela, o lugar de inscrição passiva, sobre a qual se rebateria o sentido ou a verdade. No curso dessa tendência à virtualização, os sujeitos, os objetos e os dispositivos tornam-se progressivamente mais plásticos e passam a desempenhar funções dialógicas e mesmo reversíveis, que acabam por conferir ao processo de criação de imagens intensidade e dinamismo sem precedentes.

Mais do que buscar uma definição geral para a fotografia, deveríamos insistir na idéia de 'fotografias', termo móvel e plural, que convoca um tipo de pensamento mais localizado e sempre contextual.¹ Permanecem, decerto, traços comuns às diferentes

fotografias, mas, por fim, o que faz diferença é, propriamente, o termo variável. A fotografia contemporânea, por exemplo, só pode ser compreendida em referência às experiências atuais da ubiquidade e da desterritorialização, que definem as operações de virtualização na atualidade e, também, a cultura do digital.

Sintomático dessa condição é o fato de que as tendências e os estilos fotográficos singularizam-se muito mais pelo modo segundo o qual se confrontam com o aparelho – com os saberes que ele converge e com relações pressupostas com o sujeito operador – do que pelas orientações formais explicitadas em seus programas e manifestos. O movimento surrealista, por exemplo, distingue-se pela realização de fotogramas, de solarizações, de duplas exposições e de reenquadramentos, todos recursos que invocam um modo casual e imprevisto de funcionamento da câmera e dos procedimentos fotográficos, e que demandam, por parte do operador, uma postura produtiva e francamente intervencionista, enquanto, por outro viés, a fotografia pura e direta, praticada pelos adeptos do movimento modernista nas décadas de 1920 e 1930, notabilizou-se pela celebração do quadro único, da profundidade de campo e da figuração, procedimentos que, em conjunto, neutralizam a presença do dispositivo técnico e a participação do fotógrafo.

Fotografa-se a idéia socialmente compartilhada sobre a fotografia, um certo lugar relativo que a imagem fotográfica ocupa no contexto das imagens em geral, e, mais recentemente, em vista da criação de máquinas mais complexas, que resultam da aplicação de conceitos ainda mais abstratos, fotografa-se a progressiva aproximação entre pensamento e imagem, e, por fim, as próprias operações processadas no âmbito do pensamento, da lembrança e das associações imaginárias.

Fotografa-se ainda um certo regime de circulação veloz das imagens, que se sucedeu à perda de um centro fixo de referências, mas também os fluxos de suas passagens por diferentes extratos temporais e espaciais. Neste momento em que as questões técnicas e éticas relativas ao original estão esvaziadas de sentido, o fotógrafo torna-se um editor de imagens, um recenseador de arquivos históricos e das imagens atualmente em circulação, trabalhando ainda mais próximo do imaginário sobre a fotografia, quando o que faz diferença é a repercussão, muitas vezes mítica, da imagem nos mais diferentes domínios da comunicação de massa, da publicidade, do jornalismo, da história da arte e da produção amadora.

Não é apenas a questão da imagem em si, tomada como gênese e processo, que cria problema e instiga o pensamento, mas a posição

relativa da imagem fotográfica no contexto do conjunto das imagens atuais, seu poder de persuasão e sua força para induzir representações e ações. É toda a questão da afetividade da imagem – seu poder de mobilizar o espírito – que se apresenta neste momento.

Uma vez modificados os dispositivos técnicos socialmente compartilhados e alterados os protocolos de expectativas em torno das imagens, modifica-se também o modo de a imagem fotográfica referir-se a sua própria situação constitutiva. Se entrevíamos, no contexto de seu advento, uma certa relação com o dispositivo técnico que deslocava o sujeito de sua ancoragem privada, podemos, hoje, pressupor relações mais complexas e mais dinâmicas em que, no limite, a própria máquina se retroalimenta. Acompanhamos atualmente, em decorrência destes novos agenciamentos homem/máquina, uma aproximação cada vez mais intensa da imagem com as instâncias virtuais, definitivamente abstraídas do aqui e do agora. A aproximação entre a imagem e o pensamento, e os recursos metalingüísticos que tomam o meio como objeto positivam a outra face desse afastamento, ao mesmo tempo que marcam a distância com os paradigmas estéticos clássico e moderno.

Na atualidade, os procedimentos composicionais, os próprios objetos e fenômenos, as câmeras, o suporte físico da imagem, o artista e o observador tornam-se todos momentos de passagem e de atravessamento do vetor virtual. De agora em diante é o efeito produzido pela modulação dessa força sobre as instâncias da representação que passa a fazer diferença.

Contemporaneamente, tendências significativas da fotografia consagram-se à formulação de “estratégias”, à fixação de certos procedimentos operativos que indexam, cada um a seu modo, proposições de ordem geral ou conceitual. É o caso das estratégias de apropriação, de intervenção, de cenarização e de hibridismo, entre outras. Práticas que introduzem a potência do conceito na elaboração do projeto imagético, solicitando novas disposições por parte dos fotógrafos – visitar outras conjunturas históricas, montar *sets*, agregar materiais e gestos a sítios já constituídos ou associar diferentes suportes.

Nesses casos a imagem resulta de um processo complexo que envolve um tempo dilatado e a mobilização de saberes que não se circunscrevem unicamente ao do domínio técnico do aparelho. Além das relações de natureza instrumental, o trabalho do fotógrafo passa a incluir fazeres e habilidades tradicionalmente delegados ao editor de imagens, ao cenarizador e ao produtor. Entretanto, o aspecto

diferencial dessa produção situa-se no âmbito conceitual, do pensamento vertido em imagem, que implica um percurso propriamente intelectual, a consideração crítica dos circuitos que envolvem a produção, a circulação e a recepção das imagens na atualidade.

Ao tempo que simplifica o manuseio do equipamento, tornando-o universalmente acessível, a progressiva transferência de conteúdos abstratos e de tecnologias complexas para o aparelho fotográfico demanda como contrapartida, por parte daqueles profissionais que se apropriam do meio de modo crítico, a realização de um percurso igualmente complexo, ao longo do qual seu processo de trabalho e a imagem resultante passam a rivalizar e, depois, a incorporar toda a cultura implicada no aparelho. Essa é propriamente a questão da relação entre homem e máquina no contexto contemporâneo, da inscrição de uma inteligência coletiva no aparelho, que traz como contrapartida o redimensionamento das atitudes e dos saberes por parte do criador de imagens. A utilização de arquivos de domínio público, verdadeiros reservatórios de experiências coletivas, e a apropriação de imagens da mídia, já incorporadas ao imaginário social, são práticas que acrescentam uma dimensão pública ao trabalho. Institui-se, nesses percursos, a figura de um autor coletivo, atravessado por códigos sociais e culturais definitivamente inscritos nos aparelhos técnicos e nos procedimentos artísticos.

Impõe-se, nessa conjuntura, mais do que identificar o lugar teórico ocupado pelo signo simbólico, destacar as variantes históricas que o aproximam das operações lógicas, de pensamento e de linguagem, postas em curso pelas tecnociências. As práticas de reciclagem de imagens da mídia, de apropriação de ícones da história da arte, de utilização de fotografias de arquivo, a fotografia vernacular e a passagem da imagem por diferentes suportes são algumas das estratégias contemporâneas de criação em que imagem se apresenta como expressão de um conceito geral.

Atualmente, a imagem fotográfica ou, de modo mais amplo, a própria fotografia como tecnologia imagética ocupa lugar estratégico. Simultaneamente atual e virtual, contingente e fabular, ela se presta de modo muito especial às operações de codificação da experiência no âmbito pessoal, social e mítico. Em trabalhos como o de Vik Muniz e de Rosângela Rennó, são a história e a presença da fotografia como modo particular de representação visual que despertam relações pressupostas entre imagem e pensamento ou entre imagem, lembrança, imaginação e fantasia.

No âmbito da crítica, esse deslocamento do lugar ocupado pela imagem fez-se acompanhar pelo progressivo abandono do discurso da especificidade da imagem fotográfica, que mobilizara a crítica até os anos 80, a favor de um discurso que reconhece e legitima a condição atual de transversalidade e de passagem das imagens.

Bibliográfica

ALLIEZ, Éric. *Deleuze filosofia virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

BELLOIR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Editora Papirus, 1997.

BERGSON, Henry. *Matéria e memória*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte – da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2004.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia e viagem – entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Pelume Dumará, 2003.

FLUSSER, Vilén. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. A imagem do cachorro morderá no futuro? Disponível em www.fotoplus.com/flusser

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

KRAUSS, Rosalind E. *Explosante-Fixe*. Paris: Hazan, 1985.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

_____. *A máquina universo*. Viseu: Instituto Piaget, s.d.

_____. *O que é o virtual*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

MACHADO, Arlindo. *A fotografia como expressão do conceito*. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm?studium=arlindo.htm>

MUNIZ, Vik. *Obra incompleta*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.