
VINHO VELHO EM PIPAS NOVAS: ANOTAÇÕES SOBRE RUPTURAS NA HISTÓRIA DOS MÍDIA

Jochen Dietrich*

RESUMO

Este ensaio está baseado numa conferência dada durante um workshop de Fotografia Digital, realizado na Escola Superior de Educação de Coimbra, em 2002. Quando eu e os meus colegas planeamos o workshop, descobrimos que tivemos atitudes, idéias e interesses bastante divergentes sobre o tema em questão. As formas como falamos sobre as “novas” imagens eram diferentes, assim como as nossas categorias de pensar, de categorizar e de julgar a imagem digital. Resolvemos, portanto, que a melhor forma de abrirmos um diálogo seria apresentando não somente *uma*, mas *três* introduções. Elas enfocariam as abordagens de cada um de nós, ressaltando, ao mesmo tempo, alguns dos aspectos mais importantes do imaginário digital. Falamos, então, sobre: a fotografia digital na fotografia aplicada e no mercado, a fotografia digital na educação/no ensino e a fotografia digital nas artes plásticas. O presente texto insere-se na última destas áreas temáticas. Pretende ser uma reflexão sobre o fato curioso de que, por enquanto, não verificamos nada de novo no reino das imagens.

Palavras-chave: rupturas na história da mídia, fotografia (digital), arte.

“Vejo que, por volta de 2050, mais ou menos, vamos ouvir um grito de agonia, quando os historiadores, universitários e sábios de todas as áreas de repente vão descobrir que grande parte das imagens produzidas ao longo da primeira metade do século XXI desapareceu no chamado Great Hard Drive Crash de 2049. Nenhuma imagem do presidente. Nenhuma imagem do Kentucky Derby. Nenhuma imagem do jantar comemorativo do Rotary Club. Toda a história água abaixo. O tempo para resolver este problema é agora.”

Jim Colburn¹

INTRODUÇÃO

Entre as inúmeras perspectivas que uma pessoa possa ter sobre os mais recentes desenvolvimentos no campo das imagens técnicas escolhi para este texto, de acordo com os meus interesses pessoais e com a minha principal formação, só um aspecto: a fotografia digital na sua relação com as Artes Plásticas. Talvez até seja melhor nomear a temática: A fotografia digital como meio em processos artísticos. Ou: O digital como dispositivo ou ferramenta, na busca de novas soluções para problemas estéticos. Seja como for, vamos falar sobre a relação entre “o digital” e “a arte”. Como isto é uma temática para várias teses de doutoramento, dada a sua amplitude, vamos simplificar as coisas um pouco mais, enfocando, sobretudo, a questão central: o digital traz vantagens, quando se quer trabalhar no contexto das artes? É *melhor* que a fotografia clássica? Mais atual e apto para dar respostas

*Doutor em Ciências da Educação pela Universidade de Siegen, Alemanha. Fotógrafo. Professor da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra, Portugal e do Curso Internacional de Doutoramento em Ciências de Educação da Universidade de Siegen, Alemanha.

¹Jim Colburn at: *The Digital Journalist*, 2002 <http://digitaljournalist.org>. Tradução Jochen Dietrich (J.D.)

contemporâneas? E, visto de outra forma: será que o surgimento da imagem digital tornou obsoleta a fotografia de prata?²

Minha resposta a este problema complexo pretende ser entendida como provocação. Nesse sentido, parto das seguintes premissas: Primeiramente, a de que não há novidade no reino das imagens, pois o digital não trouxe nada de novo. Todos os problemas em questão são os mesmos de sempre: composição, *chiaroscuro*, luz, cor/escala de cinzas, definição, profundidade de campo, etc. Há também o fato de as questões do “momento decisivo”, do ângulo certo e até mesmo as relacionadas à ética não se haverem colocado de uma forma categoricamente nova: documentar, acusar, lutar, manipular – tudo já era possível antes, só talvez um pouco menos rápido e fácil, mas possível.

É certo a existência de mudanças no suporte, mas o suporte é só suporte, e o que nos interessa é a imagem, e não a questão de ela aparecer num papel, numa folha de acetato, num écran, numa interface ou projetada na parede da sala. Nesta perspectiva, o bom fotógrafo analógico é o bom fotógrafo digital. O que distingue uma imagem genial de uma péssima são os mesmos critérios, o mesmo domínio da aparelhagem, das técnicas e dos materiais. Mais importante ainda: o parâmetro para a fotografia digital é, e continua sendo, a imagem foto-química clássica. Até hoje, sua qualidade e resolução não foram atingidas pelo digital. Há ainda, o termo de comparação, na medida em que o critério decisivo de qualidade de uma imagem digital é a imagem clássica.

Mesmo as máquinas seguem as linhas e formas clássicas. A sua manipulação fica praticamente igual, até para não afastar o possível comprador, que não quer recomeçar a aprender a fotografar novamente. Os fabricantes das máquinas, para dar um exemplo disto, colocam nas câmeras informações “incorretas” sobre a distância focal das objetivas. Em vez de colocar a distância focal atual da lente, que, pela dimensão reduzida do chip fotossensível e pela conseqüente redução das distâncias na construção do corpo, são inferiores em relação às medidas que o usuário conhece, colocam as indicações correspondentes às antigas máquinas de 35mm, nas quais uma objetiva “normal” tinha 50mm.

Apresentadas estas premissas, uma possível leitura destes fatos pode ser a seguinte: a imagem digital não conseguiu, até agora, criar e estabelecer parâmetros próprios, seja em relação à qualidade técnica ou no que diz respeito a qualidades estéticas. Ela sempre andou nos trilhos da fotografia clássica e continua andando. Roland Barthes, (parece-me), sinalizou a necessidade de criarmos uma teoria para a imagem técnica mais relevante do seu tempo – a fotografia. Não podemos fazer essa reivindicação para a imagem digital: ela é fotografia de uma outra forma, mas continua a ser fotografia. Mais uma vez: o digital não traz nada de novo.

Mas atenção! Isto, por enquanto, é somente uma tese. Pronunciar teses é a forma mais cientificamente correta de dizer que não dispomos, por enquanto, de nenhuma idéia concreta e provada sobre o assunto em causa (sem ver-nos obrigados a admitir essa ignorância muito abertamente). Quando falamos em teses, o que está em jogo são, na verdade, perguntas: Há, portanto, algo novo na imagem digital? E, caso haja, onde é que esse novo está? Nas próprias imagens? Disto duvidamos, pelas razões que acabamos de esboçar. Na forma como estas mesmas imagens são obtidas? Ou

²*O que parece uma questão meramente retórica, pode não ser. Quem será suficientemente estúpido para dizer que sim, senhor, a fotografia analógica está obsoleta? Basta lembrar o fato de que, ao longo dos últimos anos, a maioria das cátedras dedicadas à fotografia nas universidades e academias alemãs foram alteradas para “Imagem Digital”, como se já não se trabalhasse com imagens em prata e, conseqüentemente, fosse inútil formar mais pessoas para esta mídia “morta”.*

seja, na captura delas, nos dispositivos utilizados, nas máquinas fotográficas? Ali, talvez. Na essência destas imagens, na sua qualidade ontológica? Aqui, precisamos de idéias mais elaboradas sobre a imagem técnica. Na sua distribuição? Aqui, com certeza. Mas não vamos tomar decisões sobre “como colocar a pergunta de forma correta”, logo no início. Nesse sentido, meus textos geralmente têm uma característica em comum, de que no fim deles não há muitas respostas. Vamos exprimir, portanto, a nossa esperança de que, no fim desta reflexão, fiquemos, pelo menos, com algumas boas idéias para podermos melhorar as nossas perguntas.

SOBRE RUPTURAS

Antes de falar sobre a fotografia propriamente dita, precisamos esclarecer um pouco mais o conceito de rupturas na área dos *mídias*. Temos muitos exemplos para abordar tais rupturas, o que permite apresentar uma lista (não completa) delas, organizadas obedecendo as revoluções na área da **escrita** destacadas daquelas vividas pela área da **imagem**.

No universo da escrita podemos destacar a escrita alfabética (dos gregos), ou escrita linear³, e a impressão com letras, por Gutenberg no século XV. Falou-se na “Galáxia Gutenberg” (McLuhann e outros) para denominar a mudança radical de paradigmas em relação tanto ao antes, como ao depois da época do livro: a transição de uma cultura oral e do manuscrito para o texto impresso marca o início desta Galáxia; a cultura da imagem e do computador marca o seu fim. Destacam-se, ainda, o telegrama (Morse), o telefone (Bell) e o xerox/fax.

No universo das imagens podemos destacar as pinturas *al fresco* (Giotto e outros); as pinturas a óleo (Van Eyck e outros) / pinturas sobre tábua; a invenção do quadro; a perspectiva central de ponto de fuga (Brunelleschi, entre outros), a fotografia / imagem técnica imóvel (Daguerre e Talbot, entre outros); o cinema / imagem técnica em movimento (Sladanowsky, Edison, irmãos Lumiere, entre outros); o cinema sonoro etc.

Ainda podemos criar uma subdivisão da área da fotografia. Neste caso, as rupturas – muitas vezes menos importantes que estas que alteraram o mundo, como a invenção da escrita alfabética ou da tipografia – são as seguintes: o processo de colódio húmido (F. Scott Archer); as chapas secas, de colódio ou gelatina (Norris e outros); o negativo 35 mm (Oscar Barnack, Leica); materiais de cor (Lumière e AGFA); a Polaroid (Land); a Fotografia Digital etc.

É obvio que juntamos, nesta lista, tipologias de mudanças bastante diversas. Sem qualquer dúvida, a invenção da escrita linear de símbolos alfabéticos e a invenção da tipografia e da imagem técnica são os mais importantes e mais radicais. Mas todas estas mudanças “técnicas” mostram que o “técnico” como fenômeno isolado não existe: na seqüência de qualquer uma destas mudanças *tornou-se possível dizer coisas que antes não eram possíveisl dizer*. Alguns exemplos:

Com o processo do colódio húmido, inaugura-se uma revolução que consiste numa redução significativa do tempo de exposição. Na seqüência, a fotografia se torna instantânea, sendo possível fotografar pessoas e registrar objetos em movimento. Já a invenção das chamadas chapas secas traz uma radical redução de complexidade do processo e do equipamento. De repente, o mundo fora do ateliê torna-se acessível ao fotógrafo, na medida em que o tamanho das máquinas é reduzido e o material de

³*Segundo Flusser (1996), havia somente duas grandes rupturas: aquela aqui referenciada – a invenção da escrita linear, na antiguidade – e a invenção da imagem técnica a partir do séc. XIX.*

apoio (tendas, estandes, químicos, etc.) fica dispensável. O filme de 35 mm, por sua vez, possibilita que, com o surgimento dos rolos de película, o fotógrafo ganhe muito mais mobilidade. Nasce, com isso, a reportagem fotográfica e a fotografia documental. A câmara fotográfica passa a ser pequena e leve; passando despercebida e conseguindo estabelecer uma outra relação com e com o corpo e o movimento do fotógrafo, no próprio momento em que o tripé torna-se dispensável. Os materiais de cor significam mais um triunfo na conquista da verossimilhança da representação, pois trazem a perfeição da ilusão da imagem fotográfica. Por fim, a fotografia instantânea do tipo Polaroid traz uma alteração profunda da relação entre o real e a representação: a partir dela existe uma simultaneidade quase perfeita entre o real e a sua representação, enquanto antes a foto sempre mostrava um passado mais ou menos remoto. Torna-se possível, por conseguinte, uma re-inserção imediata da representação no real, porque a foto está acessível, enquanto a situação fotografada ainda continua a existir.

Podemos, portanto, chegar a uma primeira conclusão, que significa já uma primeira retificação da nossa tese inicial: os meios de comunicação não se aplicam simplesmente à realidade à sua volta, mas eles próprios criam realidades. Cada um cria o universo daquilo que lhe é possível dizer.

Quando se fala em mídia e meios de comunicação, é problemático distinguir *dito* daquilo que *diz* (e do que transmite ou processa aquilo que é dito). Modelos simples de transmissão de informação não vão muito longe, e não vale mais falar em emissores, receptores, meio e mensagem desde que Marshall McLuhan nos ensinou que meio e mensagem eram idênticos: “*The medium is the message*”. Para ilustrar as complicações, vamos citar um exemplo “simples”: o livro.

O que é, no caso do livro, o meio em causa: é o texto, ou seja, a escrita? Uma vez que a escrita se remete à fala, o meio em causa é a linguagem falada ou a língua em geral (e em diferença às imagens, por exemplo?) Ou podemos falar do próprio livro como um meio de comunicação *sui generis*? Um pouco como no reino das imagens, onde também não pegamos a forma de significação para critério de diferença, mas os suportes, os materiais e técnicas: pintura, desenho, litografia, as sub-categorias de pintura (sobre tábuas, sobre tela, murais, al fresco, etc.). Aqui nós lembramos do suporte, do tamanho, da técnica de aplicação de tinta e de outras características para nos servirem como critérios de diferença. No livro, portanto, podemos tentar atuar da mesma forma. O resultado seria a seguinte definição: “O livro é um meio que utiliza como método de significação a escrita alfabética, e é feito, hoje em dia, de folhas de papel juntas num dos cantos. É produzido em número superior a 1, dividindo o texto em páginas, que se viram para a esquerda, etc.”

Em 1999, Stephen King, pela primeira vez, publicou um novo romance seu exclusivamente na internet, numa forma vulgarmente chamada E-book. Quem comprou o livro não comprou aquele bloco de papel que acabamos de definir como “livro”, mas comprou o quê? O direito de o lê-lo? Ou o acesso a um servidor que tinha o texto armazenado, para poder fazer um *download*? E depois? As pessoas liam aquele “livro” sentadas ao computador, ou imprimiam-no, para fazer dele uma versão inferior daquilo que nos bons e velhos tempos era um livro como deve ser? O fato de ter como suporte, ora umas páginas de papel, ora o écran do computador, afeta o texto ou não? A “mensagem” é outra? É só a informação que conta e esta não está sendo alterada? Quando dizemos que ler é uma coisa para se fazer na cama, com uma xícara de chá ao lado, que gostamos do cheiro de livros novos recém impressos tanto quanto do perfume de mofo de um romance policial, comprado à tarde na nossa banca preferida, estamos sendo desesperadamente nostálgicos, ou será que temos razão? É diferente, é outra coisa. E como ler um

e-book não funciona assim, a nossa leitura, necessariamente, sempre será diferente de um livro tradicional que nos apresente exatamente o mesmo texto.⁴

Concluimos, portanto, que o suporte não é neutro. Um texto ainda funcionando quando escrito está sujeito a se tornar um fracasso quando apoiado no digital. O que está em questão nunca são os conteúdos, – aliás, conteúdo não existe isoladamente – mas a relação entre meio e “mensagem”, a entidade inseparável entre *comunicação* e *comunicado*. Visto dessa forma, a fotografia digital, inevitavelmente, vai trazer algo novo, pelo simples fato de o suporte ser diferente do papel e pela participação necessária que este fato sempre terá na construção do significado de cada imagem.

É essencial, no entanto, entendermos que não podemos esperar a novidade olhando somente para a imagem, ou seja, para o “conteúdo”. Ali, verificamos que, até agora, não há grande coisa: umas montagens aqui, uns retoques ali, umas fotos tratadas em *photoshop*, muito brilhantes, mas nada de essencialmente novo. Podemos achar isto simplesmente triste. Pessoalmente, concordo não valer a pena investirmos sentimentos para além disto, sobretudo quando estamos olhando para fotografia “aplicada”. Na publicidade, o digital é prático porque consegue, muitas vezes, fazer as mesmas coisas que o analógico permitiu, só que de modo bem mais barato e mais rapidamente. É isso, nem mais, nem menos.

Quando se trata de fotografia digital no contexto de arte, ou seja, quando uma foto digital aparece com a pretensão de ser uma obra de arte, a questão é diferente. No contexto da arte, uma limitação ao *comunicado*, ao conteúdo, enfim, àquilo que acontece *dentro* da imagem, no *écran* ou no *print*, é impossível. “A arte”, diz Fichtner, “fala das coisas e, ao mesmo tempo, fala sobre como falar das coisas”.⁵ Podemos traduzir: sem uma preocupação com as condições da sua comunicação, não há arte. Ela tem um caráter reflexivo. Ela é comunicação e, também, meta-comunicação. Uma reflexão da comunicação em imagens, nas condições do digital, porém, ainda está no seu início. Estamos à espera de obras digitais que tenham essa meta qualidade, as quais conseguindo falar sobre o mundo e, ao mesmo tempo, sobre as condições do falar no tempo do suporte eletrônico.

A MIDIOFAGIA EXISTE? ⁶

Quando, nos anos 90, o potencial da imagem digital começou a se tornar notável, não faltaram vozes que pronunciaram, com pompa e circunstância, a morte da fotografia. Por que continuar com algo dispendioso, pouco prático, sujo, mal cheiroso e produtor de lixo tóxico, ou, pelo menos, problemático? Os produtos, as fotografias clássicas em suporte de papel, não eram estáveis. Na verdade, a fotografia nunca tinha conseguido cumprir uma das suas mais atrativas promessas: a de eternizar o momento, de nos dar imortalidade. Na altura de fazer 150 anos, em 1989, já estava mais do

⁴O grande problema atual para qualquer tentativa de pensar sobre mídia está na complexidade do mais recente dispositivo. A divisão entre escrita e imagem, por exemplo, deixa de ter sentido quando se fala do computador. Multimídia não é uma simples mistura de um com o outro, mas promete ir muito além disto. O computador é uma máquina de relações (*Relationsmaschine*), que torna tudo compatível com tudo. Quando música, texto, imagem, termo matemático – tudo que o homem jamais pensou e fez – pode ser representado em sequências de 1 e 0, de “sim” e “não”, a forma de descrever aquilo, ou seja, a teoria, também se vê obrigada a se tornar integral.

⁵Ver: Dietrich, Jochen: *Vom Ansehen der Dinge*. Oberhausen, Athena 2001, p. 24.

⁶Proponho aqui um neologismo baseado no conceito de “antropofagia”.

que óbvio: que o tempo de vida das fotos estava limitado , pois bolores, oxigênio e a própria luz davam cabo delas num prazo de poucas décadas. Curiosamente, o processo de degradação era mais rápido quanto mais recente a espécie. Ao abrir seu álbum da família, é possível deparar-se com fotos de infância as quais já tinham desaparecido numa mancha cor-de-laranja pálida, enquanto os *carte-visites* dos seus bisavós ainda estavam – mais ou menos – em condições. O digital representou, frente a esse panorama, a solução para vários destes problemas: limpo, barato e estável, o digital marcou um passo decisivo para o futuro de uma fotografia sem prata.

Estávamos, portanto, enfrentando uma ruptura decisiva, pois um meio que serviu durante muito tempo às necessidades da nossa sociedade viu-se confrontado com outro, capaz de servir melhor a estes mesmos objetivos. Dentro de uma lógica simples de progresso, era fácil prever as conseqüências disso, já que o menos adaptado desaparecerá, dentro em breve, para ceder espaço ao novo, ao mais prático, ao mais adaptável, *ao melhor*.

Essa maneira quase darwinista de olhar para os meios de expressão e de comunicação não era, porém, nada nova. Curiosamente, havia acontecido algo muito parecido há 150 anos: um pintor francês, Paul Delaroche, que conheceu algumas das primeiras fotografias da sua época e integrou a comissão científica formada por Aragó para analisar o novo processo apresentado por Daguerre, a pedido da Academia Francesa (Stelzer, 1966), publicou um artigo onde construiu uma frase célebre: “A partir de hoje, a pintura é morta”. Tal frase revelou-se tanto profética como errada: algo morreu de fato, mas não a pintura. O que foi extinto, num prazo de pouquíssimos anos, foi o mercado para retratos pintados, fornecendo a base de sobrevivência, se não para o autor da nossa frase, com certeza para seus inúmeros colegas de profissão. A pintura como mercadoria específica morreu, isso é verdade. E ainda bem! Porque precisava morrer, para depois se erguer de suas cinzas, transformada e renovada. O meio, liberado das necessidades do mercado, abriu-se para uma redescoberta profunda daquilo que ela era, da sua linguagem, do seu funcionamento, da sua fisiologia, da sua essência, da sua lógica intrínseca, das suas leis, da sua ontologia. A pintura, depois de seu fim, era o impressionismo. Nunca antes os artistas se tinham dedicado a uma pesquisa tão radical do seu meio: era só a tinta, a tela, a luz.

Tal e qual 150 anos depois, a proclamação da morte da fotografia ainda ecoava no ar, quando o curador alemão von Amelunxen compilou uma exposição intitulada *A fotografia depois da fotografia*. Ele havia percebido uma coisa: quando surge um novo dispositivo, este nunca substitui o de antes. O que acontece é criar-se uma nova configuração dos meios disponíveis. Anteriormente havia apenas texto, desenho, pintura, foto, etc. A partir de agora, haverá estes todos e *mais um* novo, neste caso, a imagem digital. Isso transforma a situação, alterando o contexto no qual está inserida toda a comunicação. Assim, transformando o contexto, também esta mesma comunicação e os meios nela utilizados, se transformam, ou seja, quando surge um novo meio, não é nele próprio que observamos algo novo; é nos meios antigos à sua volta, nos quais reparamos mudanças e alterações.

Há quem diga que não podemos escrever a história da mídia como se isso fosse uma evolução ou algo orgânico e ininterrupto, um processo uniforme de acumulação de experiências e conhecimentos. Quando surge um novo meio, a configuração sofre transformações profundas. Isso significa um salto qualitativo, ou seja, fala-se, por isso, em rupturas.

Vamos então modificar nossa tese: mídia não morre. Não existe progresso nas artes, tampouco na filosofia, ou melhor, não existe progresso linear. É óbvio que não podemos, simplesmente, continuar a fazer exatamente as mesmas coisas, séculos após séculos⁷. Mas a filosofia de Marx não tornou dispensável o pensamento de Hegel, assim como Hegel não ultrapassou Spinoza. O que muda são as respostas e não as perguntas. E nenhuma resposta é superior a uma anterior, mas pode ser mais atual, tanto como pode ser desatualizada, ou seja, ela pode estar atenta às alterações do contexto ou não. Pode refletir a situação da comunicação contemporânea ou não. E como parece, raramente se consegue dar respostas contemporâneas utilizando o meio mais recente, mas é trabalhando com os antigos que podemos entender novamente, graças à experiência daquilo que é novo. Curiosamente, as primeiras tentativas de se exprimir usando uma nova mídia, geralmente, resultam em coisas horrorosas, tecnicamente avançadas, sem dúvida, mas muito ultrapassadas, tanto esteticamente como filosófica ou artisticamente.

Como ilustrar este fenômeno? Vamos olhar mais uma vez para uma dessas rupturas históricas: a invenção da fotografia. Ela resultou, como já afirmamos, na morte da pintura, lançou toda uma geração de retratistas ao desemprego. Provocou, também, a ressurreição da pintura, a qual se emancipou dos laços e vínculos que a tinham acorrentado ao mercado, para se tornar uma arte capaz de tudo. Mas, se a fotografia abriu espaço para um salto qualitativo artístico, isto aconteceu dentro de uma *outra* expressão artística, que não ela mesma. Se olharmos para a fotografia enquanto nova mídia – a fotografia das primeiras décadas da sua existência –, só com muita dificuldade ela vai nos mostrar soluções originais, novas, diferentes, soluções dignas de uma nova mídia, consistentes e convincentes. O que encontramos são, em maioria esmagadora, repetições de formas e gêneros tradicionais: *a continuação da pintura com outros meios*⁸.

A fotografia, nos seus primórdios, limitou-se simplesmente a copiar a pintura: as mesmas formas e temáticas, as mesmas iluminações, o mesmo *chiaro-escuro*, os mesmos *mis-en-scenes*. Ela copiou exatamente a pintura que, posteriormente, iria assassinar. Rolf H. Krauss, nas suas “10 teses sobre fotografia convencional e conceitual” (1979/95) pesquisou tal fenômeno. Afirmando o poder orientador do meio antigo para o meio novo e a tendência deste último de seguir, durante muito tempo, o caminho pré-estabelecido por seu precursor, Krauss verifica uma defasagem que varia entre alguns poucos anos e algumas décadas. O autor afirma que, enquanto na primeira metade do século XIX a fotografia estava décadas atrás dos parâmetros e conceitos da pintura do seu tempo, no fim do século, estava apenas 10 anos na retaguarda. Nas duas décadas, a seguir, a defasagem voltou a crescer. Até que nos anos trinta as novas tendências da fotografia conseguiram, pela primeira vez em 90 anos de vida da *nova mídia*, ficar à altura dos acontecimentos e até “ultrapassar” a pintura. Em *Bauhaus, straight photography* e *Neues Sehen (Nova Visão)*, fotografia não referencial, fotografia sem câmara e outros campos de experimentação – todas estas correntes permitiram à fotografia sair do convencional e se tornar, finalmente, uma linguagem própria e

⁷Quer dizer: nós, no panorama ocidental, estamos convencidos disso; falamos tanto tempo em *avantgardes*, que se tornou difícil pensar numa arte na qual a novidade não é o critério mais importante de qualidade. Na Ásia, na pintura influenciada pela filosofia zen, o conceito é, pelo visto, diferente. Geração após geração, os artistas não procuram o radicalmente novo, mas a atualização de um ideal já existente, já antigo: o da concentração e da simplificação total, da experiência da natureza na sua essência formal.

⁸Como sempre, há exceções à regra. Barthes (1985), em *A Câmara Clara*, faz lembrar os retratos de Adamson e Hill, cujo realismo e efeito de autenticidade estabelecem uma nova relação com o real específico da fotografia.

conceitual. Na geração de Moholy-Nagy, os fotógrafos conseguem, provavelmente pela primeira vez na história deste meio e dezenas de anos depois da sua invenção, criar um imaginário original e totalmente contemporâneo, um imaginário “fotográfico” propriamente dito, que se dá conta das possibilidades, condições etc, inerentes ao próprio meio.

Por que a fotografia conseguiu isso neste exato momento? Talvez – e é esta a minha suposição – por haver ocorrido mais uma ruptura, que ajudava a libertar o Novo na nova mídia: assim havia nascido o cinema.

Quem pode ajudar-nos a entender a defasagem é Karl Marx (apesar do funeral oficial de suas idéias, pessoalmente, nunca deixei de pensar que ele pode ajudar a entender muitas coisas). Ele disse que as fases históricas de transição rápida (enfim: de rupturas) têm como característica comum ver-se nelas o homem confrontado com algo que lhe parece novo, alheio e desconhecido, mas que, no entanto, foi produzido pelo próprio homem⁹. Ali podemos observar uma característica de toda a nossa interação com o mundo, tanto material como social. Essa acontece no trabalho humano, visto que nunca determinamos por completo aquilo que produzimos. Isso que o conceito de *alienação* tenta captar: qualquer produto nosso nunca é só nosso; nada nasce só da nossa cabeça, como a filha de Zeus. Sempre nasce no contato, no diálogo, na relação entre a mente humana e o mundo. Por isso, e com necessidade, contém partes alheias a nós próprios. E precisamos de tempo para descobrir, nos nossos produtos, aquilo que antes não podíamos pré-ver.

Quem vai às páginas dos museus e das instituições de alguma reputação no campo – o MIT, o ZKM de Karlsruhe, a Documenta de Kassel, o Prix Ars Electronica Festival de Linz (AU) etc., será confrontado com uma avalanche de textos de produção teórica, e com muito poucas imagens. Também isso parece característico destas fases, quando algo novo emerge: os teóricos ficam aflitos, e quando estão estressados, começam a produzir, seguindo a velha estratégia de que a “melhor defesa está no ataque”. O novo, nas novas imagens, fica, por enquanto, invisível.

Expressão disso, é aliás, a dificuldade de encontrar imagens para acompanhar meu raciocínio; mostrar as fotos chapadas que estão entupindo a *internet* não valeria a pena. Todas elas, com suas piadas baratas, seus efeitos standardizados, seu surrealismo adolescente, suas cores e brilho exagerados, provam que, de fato, não há nada de novo no reino das imagens. Quase não encontro exemplos bons. Quem vai à *internet*, encontra milhares de páginas que provam minha tese: *fotoreporters* fazem tanto fotografia digital quanto analógica e nas *websites* não há a menor diferença visível entre um e outro. Encontrei a página de uma revista virtual (*net-based*) sobre Fotografia Digital, que publicou, numa edição de 2001, um *portfólio* sobre boxe com imagens de Muhammad Ali dos anos 60 (obviamente analógicas). Os cursos sobre Digital Imaging que lá aparecem, são *idênticos* aos cursos de Fotografia desde os anos 70; pior, até: podemos voltar aos anos 30 do século XX e sempre vamos encontrar as mesmas receitas, as mesmas instruções para fotografias “boas”, as mesmas dicas, as mesmas idéias sobre qualidade e como obtê-la, com a única diferença de que os filtros não são mais de vidro colorido e o efeito *blur* já não se faz aplicando vaselina à objetiva, mas se carrega no botão do FOTOSHOP e o resultado, prometem eles, será o mesmo.

⁹Cit. após Fichtner, em Dietrich 2001, p. 231.

CONCLUSÕES: HÁ OU NÃO ALGO NOVO NA IMAGEM DIGITAL?

A imagem digital vai libertar a fotografia o que, aliás, já está acontecendo. Em consequência, o novo vai aparecer *primeiro* no meio antigo. Encontramos sinais desse movimento, por exemplo, no interesse cada vez mais crescente na fotografia *pinhole*, na fotografia sem câmara (fotograma, raiograma, luminograma, quimograma), na fotografia experimental e nos processos fotográficos históricos. São estas as áreas de trabalho nas quais fotógrafos e artistas plásticos pesquisam ao pormenor a linguagem da imagem técnica, sua gramática e significação. Podemos esperar algo de novo dessa pesquisa, que aborda uma mídia/um meio antigo, mas o aborda de uma forma mais radical do que nunca. Para chegar a essa radicalidade, ela precisava da experiência da diferença: precisava do digital.

Podemos sim esperar algo novo da imagem digital. Mas, por enquanto, não em relação às imagens em si. A tendência será de continuar as tentativas de copiar a mídia anterior. Uma hipótese para algo verdadeiramente novo acontecer está, na relação temporal que a fotografia digital estabelece. Ela é mais imediata, mais instantânea até que a Polaroid. Não apenas fecha o abismo (antes era tão decisivo para a fotografia, que nunca conseguiu mostrar um fenômeno presente) mas inevitavelmente fecha algo passado (o “assim aconteceu” é, segundo Barthes, o gesto da fotografia, no imperfeito). A fotografia digital chega a ultrapassar o presente. No verso do seu corpo, o mundo aparece como se já houvesse sido fotografado, enquadrado num *ecran* eletrônico, *antes* que a gente tivesse apertado o botão. Isso, de fato, é diferente. Deve haver mais diferenças que, por enquanto, não foram descobertas ou exploradas. Provavelmente teremos de esperar até à próxima ruptura, até ao aparecimento de uma outra imagem e de um outro imaginário, para descobrirmos o novo dentro do imaginário digital.

Até lá, encontraremos o novo, sobretudo, no manejo dessas imagens, na sua distribuição, naquilo que se consegue fazer com elas, enfim na forma (e nas novas formas) de os inserir nas atividades individuais e/ou sociais de comunicação. O novo aparece primeiro aqui, na *pragmática* da imagem técnica, e não na sua estética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMELUNXEN, Hubertus von. *Fotografie nach der Fotografie*. Verlag der Kunst G+B Fine Arts, 1996.
- BARTHES, Roland. *Die helle Kammer*. Frankfurt: Suhrkamp, 1985.
- DIETRICH, Jochen. *Vom Ansehen der Dinge*. Oberhausen: Athena, 2001.
- FLUSSER, Villèn. *Pour une philosophie de la photographie*. Paris: Circé, 1996.
- KRAUSS, Rolf H. *Photographie als Medium – 10 Thesen zur konventionellen und konzeptuellen Photographie*. Stuttgart: Cantz, 1995.
- MCLUHAN, Marshall. *Das Medium ist die Botschaft. The Medium is the Message*. ED. Verlag der Kunst G+B Fine Arts, 2001.
- STELZER, Otto. *Kunst und Fotografie*. Ed. Piper, 1966.

SITES RELACIONADOS AO ARTIGO:

- <http://www.JochenDietrich.kulturserver.de>
- <http://www.siwikultur.de/khb/3/1/46>
- <http://www.artist-info.com/artist/Jochen-Dietrich>

ABSTRACT

This essay is based on a speech delivered to participants of a workshop on digital photography at the ESEC – Escola Superior de Educação de Coimbra, in 2002. When me and my colleagues made plans for the workshop we realized that our interests, attitudes and ideas on the subject of digital image were quite different from one another. We did not even speak the same language when talking about them, our categories were others. Thus we decided that the best way of dealing with that problem, and on the same time providing opportunity for an open dialogue, was not to give just one, but three different introductions. So we talked about the digital photography and the market, the digital photography and education and the digital photography and the arts. The present text clearly focusses on the last of these areas. It intends an inquiry of the strange observation that in spite of all that new media there are very few new images.

Keywords: *photography, arts, media revolutions.*