
O virtual fotográfico: técnica, corpo e imagem na contemporaneidade

Antonio Pacca Fatorelli¹

Resumo: A importância central do automatismo técnico na atualidade favorece o surgimento de novas subjetividades e confere importância decisiva às operações de virtualização. Neste ambiente a experiência estética se realiza de modo desterritorializado e sob o signo da ubiquidade. A análise de dois trabalhos do artista Vik Muniz proporciona o dimensionamento da questão do virtual na experiência da obra: por um lado, a confrontação de diferentes mídias, por outro, a ativação de circuitos subjetivos que demandam novas atitudes perceptivas e cognitivas.

Palavras-chave: fotografia; comunicação; novas mídias

Abstract: The core importance of technical automatism further the appearance of new subjectivities and places decisive importance on virtual operations. Within this ambient the aesthetic experience is accomplished in a non-territorialized way and under the sign of ubiquity. The analysis of two works by the artist Vic Muniz permits dimensioning the issue of virtual in the work's experience: on one hand, confrontation of different media and on the other activating subjective circuits which require new perceptive and cognitive attitudes.

Keywords: photography; communication; new media

Técnica e cultura

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 –, relativizam-se 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 reateria o sentido ou a verdade. No curso desta tendência à virtualização os sujeitos, os objetos e os dispositivos tornam-se progressivamente mais plásticos e passam a desempenhar funções reversíveis que conferirem ao processo de criação e de percepção de imagens uma intensidade e um

¹ Professor Associado (PPGECOM/UFJF). Pós-doutorado (Princeton University, 2006). Pesquisador da imagem e das novas mídias, e coordenador do Laboratório de Fotografia e Imagem Digital da Central de Produção Multimídia (CPM) e pesquisador do Núcleo N-Imagem (ECO/UFJF).

dinamismo sem precedentes.

A tecnologia fotográfica proporcionou a saída do aqui e agora da experiência imediata. De modo inaugural, a fixação de uma aparência em uma superfície sensível possibilitou que a imagem fosse reproduzida ao infinito, em outros tempos e lugares, e que a cada novo ciclo de atualização, fossem associados outros sentidos e novos significados. Impõem-se, nesse curso, como importante operador de virtualização, no sentido empregado por Lévy, 'de desprendimento do aqui e agora' (Lévy, 1997: 19).

Desenraizada do seu lugar de origem, a imagem fotomecânica desembaraça-se simultaneamente das limitações impostas pelas coerções espaciais e da univocidade temporal. A cada nova reprodução e a cada novo contexto em que se atualiza, são agregadas novas lembranças, outras expectativas e desejos, em camadas sempre sucessivas, de modo a fazer da imagem uma ocorrência singular. Os significados e os sentidos de uma imagem tornam-se igualmente variáveis a cada aparição, num movimento de mutação permanente. Mais do que a lembrança do mesmo, esta presença transversal em outras conjunturas deixa entrever toda a força da diferença, da fixação de novos sentidos a cada novo contexto de atualização da imagem.

Esta especial disposição da imagem para o trânsito está intimamente associada à codificação dos sinais luminosos proporcionada pelas objetivas fotográficas e, de modo complementar, à fixação desta informação em uma superfície estável, duas variáveis que dependem da tradução, em linguagem matemática e geométrica, de algumas propriedades do real. É esta operação de codificação dos raios luminosos em uma superfície estável e reproduzível ao infinito que consolida o domínio técnico sobre os elementos constituintes da imagem, tornando-a modular e flexível e, principalmente, apropriada à livre circulação. A virtualização, especial disposição para as passagens, encontra-se associada, portanto, à natureza estável e, de certo modo, invariável, dos grãos de prata do negativo fotográfico.

Toda uma nova paisagem se define a partir deste processo de codificação da imagem. Temos, por fim, a criação de um outro, de uma imagem técnica que difere dos dados de partida, que se desenlaça dos condicionantes geográficos e cartográficos associados à presença vindo, nesse processo, a endereçar sentidos inaugurais, da ordem do artifício e das linguagens formalizadas. Como acentua Lévy,

Toda a técnica está fundada nessa capacidade de torção, de desdobramento ou de heterogênesse do real. Uma entidade real, imersa em sua identidade e sua função, desprende subitamente uma outra função, uma outra identidade, entra em novas combinações, é arrebatada num processo de heterogênesse. É a mesma capacidade de interpretar ou inventar sentidos que se pratica na linguagem e na técnica, na bricolagem e na leitura (Lévy, 1997: 92-93).

Esta entidade técnica faz convergir, também, o conjunto de saberes inscritos no aparelho, resultantes de pesquisas realizadas em diferentes campos do conhecimento, como a ótica, a química, a matemática, a estética e a fisiologia. Como decorrência desta concentração de inscrições, a imagem fotográfica encerra um coletivo pensante, e se apresenta como imagem de certas expectativas culturais socialmente compartilhadas. No

contexto das novas tecnologias da imagem a fotografia é a primeira a encenar esse drama da relação entre homem e máquina que confronta uma subjetividade privada e a dimensão coletiva de um saber definitivamente inscrito no aparelho. O sujeito da fotografia é já um sujeito aparelhado, entrelaçado e, de certo modo, assujeitado pelo dispositivo técnico.

As imagens fotográficas testemunham um estágio da técnica, ou melhor, o conjunto dos saberes inscritos no modo de funcionamento da câmera, condição que se sobrepõe aos próprios conteúdos que elas exibem – a cena, a paisagem ou a expressão de um rosto. Ao fotografar as aparências do mundo estamos irremediavelmente fotografando também o modo pelo qual a fotografia representa as aparências visíveis. Flusser, um dos primeiros pensadores da cultura tecnocientífica observa, em análise envolvente, que “o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem (Flusser, 2002:14/15)”. As imagens fotográficas dão a ver, portanto, o modo como o aparelho fotográfico está programado para traduzir textos e teorias científicas – óticas, químicas e outras – em cenas. Flusser vai mais longe e sugere que as expectativas do próprio fotógrafo em atividade e também a maneira como habitualmente nos relacionamos com a imagem estão definitivamente condicionadas ao modo de funcionamento do aparelho:

Uma viagem para a Itália, documentada fotograficamente, não registra as vivências, os conhecimentos, os valores do viajante. Registra os lugares onde o aparelho o seduziu para apertar o gatilho. Álbuns são memórias ‘privadas’ apenas no sentido de serem memórias de aparelho (Ibid, 54).

Entretanto, à primeira vista, de modo superficial, as imagens fotográficas parecem apresentar o ‘mundo’, “fazendo com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens (Ibid, 14)”. Nesse ponto Flusser se afasta do reducionismo fácil e acrescenta que “mesmo um observador ingênuo admitiria que as cenas se imprimiram a partir de um determinado ponto de vista. Mas o argumento não lhe convém (Ibid, 37)”. Entrevemos, neste percurso, o desenvolvimento, por parte do autor, de um pensamento crítico que identifica o significado profundo das imagens técnicas e, por outro lado, uma representação compartilhada pelo senso comum que, apesar de inferir sobre os efeitos ilusórios de superfície, permanece seduzida pela idéia de uma imagem janela.

Considerando a progressiva evolução técnica por que passou o aparelho fotográfico desde os seus primórdios e, por extensão, a diversidade de conceitos historicamente substanciados no aparelho, podemos prever que o sentido e o significado veiculados pelas imagens fotográficas são invariavelmente diferenciados e relativos à determinadas conjunturas. Sintomático desta condição é o fato de que as tendências e 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, desde outro viés, a fotografia pura e direta praticada pelos adeptos do movimento modernista nas décadas de 1920 e 1930, notabiliza-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, também, um certo regime de circulação veloz das imagens que se sucedeu à perda de um centro fixo de referências, mas também os fluxos das suas passagens por diferentes estratos temporais e espaciais.

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 – do seu poder de mobilizar o espírito – que se impõe.

Uma vez modificados os dispositivos técnicos socialmente compartilhados e alterados os protocolos de expectativas em torno das imagens, modifica-se também o modo da imagem fotográfica referir-se a sua condição constitutiva. Se entrevíamos, no contexto do seu advento, uma certa relação com o dispositivo técnico que deslocou a imagem da sua ancoragem territorial, podemos, em face das tecnologias digitais, identificar relações mais complexas e mais dinâmicas, que sinalizam uma aproximação mais estreita da imagem com as instâncias virtuais, definitivamente abstraídas do aqui e do agora.

Destarte, a imagem digital converge e potencializa, pela sua natureza modular, os aspectos singulares da experiência contemporânea e é possível supor que ela proporciona modos de deslocamento espacial e temporal ainda mais radicais. Internamente, relativamente a sua forma constitutiva, seus elementos mínimos podem ser descritos matematicamente e combinados de diferentes modos. Manovich (Manovich, 2001), entre outros teóricos das novas mídias, destacou essa natureza fractal da imagem digital como a sua característica singular relativamente às mídias tradicionais.

É importante ressaltar, entretanto, que o virtual, a operação de superação dos condicionantes físicos e temporais da experiência presente, encontra-se irremediavelmente associado a entrada da subjetividade no circuito, à mobilização do corpo, dos códigos perceptivos e cognitivos do observador. O problema, o fazer problema na acepção de Lévy, para quem a operação de virtualização consiste na ‘na passagem à problemática, deslocamento do ser para a questão’ (Lévy, 1997:25), pressupõe, nos contextos sociotécnicos, a colaboração de aparelhos progressivamente complexos e, não menos

determinante, a participação de uma subjetividade, de um corpo sensível e pensante, que desempenha o papel de ‘transdutor’ do virtual.

Podemos supor, como o fizemos no caso da fotografia, que um conjunto de características internas ao meio promoveu novos vetores de virtualização, a constituição de tempos crônicos e a multiplicação dos espaços, outras formas de deslocar o presente. Nesse caso, e essa é uma operação essencial, o dispositivo técnico desempenha o papel de um intercessor que aumenta a indeterminação do corpo, de modo a expandir sua capacidade sensorial e cognitiva. Entretanto, essa operação de natureza intensiva e expansiva, não é prerrogativa da fotografia, ainda que, do ponto de vista comparativo, o meio, seu modo singular de processar tempo e espaço, se apresente como metáfora ideal das experiências perceptivas e sensoriais que marcaram a modernidade.

Do mesmo modo, a atual tendência ao desenraizamento e à ubiqüidade, não se circunscreve à imagem de síntese e às suas propriedades técnicas ou estéticas. De certo, o dimensionamento da extensão do virtual na atualidade contempla, além da codificação digital, as práticas analógicas. A história recente da fotografia é a comprovação de que também as imagens analógicas encontram-se investidas dessa propriedade de multiplicar e de hibridizar tempos e espaços, sintomática da experiência contemporânea.

Após prenciar que ‘a tecnologia digital conecta-se com o potencial e com o virtual apenas através do analógico’, Massumi acrescenta que ‘a codificação não é a história toda: que o digital sempre se desdobra no analógico’ (Massumi, 2002: 138).

Nos interessa identificar, no contexto desse artigo, como certas estratégias e soluções visuais implementadas pela fotografia analógica virtualizam o real, o autor, a imagem e o observador contemporâneo, ou ainda, de outro modo, considerar como estas entidades se tornam singularmente problemáticas na atualidade ao perderem sua identidade fixa e ao se interpenetrarem.

Estratégias

Neste momento onde 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.

Ao mesmo 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, através do qual o seu processo de trabalho e a imagem resultante passam a rivalizar e depois a incorporar toda a cultura implicada no aparelho. Esta é propriamente a questão 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.

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 práticas que pressupõem a consideração crítica dos circuitos que envolvem a produção, a circulação e a recepção das imagens na atualidade.

Buscaremos analisar, a seguir, como o virtual se apresenta em dois trabalhos do artista Vik Muniz. Nessas obras é a história e a presença da fotografia como modo particular de representação visual que desperta relações inaugurais entre imagem, percepção, lembrança e imaginação. O que é ativado nessas imagens dispositivos é o modo convencional pelo qual nos relacionamos com a representação fotográfica, tanto no aspecto positivo, do que buscamos encontrar na imagem, tanto negativa, das inevitáveis diferenças que elas proporcionam. A ativação desses diferentes circuitos se realiza pela imbricação, em mesmo trabalho, de diferentes suportes e tradições estéticas, quase sempre interpolando o desenho, ou a criação de objetos laboriosamente confeccionados, e o registro fotográfico, de natureza mecânica.

O modo de funcionamento dessas imagens, seu modo próprio de promover o virtual e de mobilizar os circuitos subjetivos, decorre da confrontação desses sistemas semióticos que ocupam posições diferentes e, por vezes antagônicas, no campo da produção visual. Nesse amálgama entre a imagem técnica e a representação manual, a fotografia não funciona de modo imparcial, como previsto pelo senso comum, nem o desenho ou a escultura encontram-se liberadas da função referencial. A sobreposição em camadas, verdadeiros palimpsestos, desses diferentes sistemas visuais proporciona o estabelecimento de relações oblíquas, fazendo-os funcionar ao revés. Ao tempo que solicitam novas atitudes perceptivas e cognitivas por parte do observador, esses arranjos deslocam as definições identitárias sobre os meios, tornando-as problemáticas para, a seguir, desautorizar as pressuposições relativas às suas singularidades.

Lembrança de um homem bloqueando os tanques de guerra em Beijing, da série 'Best of Life', trabalho de Vik Muniz realizado em 1989-1990, é um desenho em grafite, elaborado unicamente a partir dos vestígios, sedimentados na memória do artista, da imagem fotográfica extensamente exibida pela mídia. Ao invés de ser tomada como modelo para a realização do desenho, como ocorre habitualmente, a fotografia funciona aqui como pano de fundo, integrando o universo das imagens mentais, imediatamente associadas ao imaginário. Nessa nova relação, a fotografia não exibe mais o seu poder descritivo de apresentar a cena em detalhes para, uma vez garantidas as exigências da representação objetiva, fazer coincidir imagem e mundo. Este é, por definição, o modo convencional através do qual a imagem se apresenta como um corte natural da cena, como um duplo. Uma operação essencialmente reducionista que sustenta todos os logros e todas as fraudes, impostas sob a rubrica do realismo e do naturalismo.



Vik Muniz, Lembrança de um homem bloqueando os tanques de guerra em Beijing, da série 'Best of Life', 1989-1990

É essa relação pressuposta, e já condicionada, entre a imagem e a cena retratada que se encontra interdita na recepção desse trabalho. Ao ocupar o lugar de modelo, a imagem mnemônica provoca o recuo da representação fotográfica a uma posição derivada, fazendo com que as indagações sobre a potência da obra incida mais sobre o trabalho de recordação do artista e, de modo mais geral, ao modo em como conservamos na memória essas cenas espetaculares, do que sobre as qualidades reprodutivas da fotografia.

Subvertido, relegado a condição coadjuvante, o meio aqui faz diferença. Por sua vez, a fotografia torna-se problema e nos força a repensar nossos hábitos perceptivos e nossas convicções. Esse percurso de observação mobiliza as instâncias sensoriais e cognitivas corporais. Não por acaso esses deslizamentos de sentidos são acompanhados por movimentos oculares e por deslocamentos físicos, por vezes diminutos. Esse é propriamente o percurso empreendido por uma percepção ativa, que cria o entorno e que refaz os territórios demarcados pelo hábito. Decorrem dessa operação a criação de suplementos e a mobilização das instâncias virtuais.

Observando a reação do público diante desses desenhos em grafite que foram posteriormente fotografados, Vik Muniz notou que 'as pessoas pensavam estar diante de reproduções medíocres de fotografias de eventos famosos, quando na verdade estavam olhando para imagens de pensamentos' (Muniz, 2004:90). O que se vê não é, portanto, o que se apresenta, como também o efeito ilusório desencadeado pela imagem não se

circunscreve à sua expressividade visual – a forma e a composição –, ou mesmo à manifestação de um conteúdo – o próprio objeto do desenho e suas conotações – mais ou menos relevante, estendendo-se ao domínio da representação e à própria natureza da percepção visual.

O remador, obra realizada em 1993, integra a série ‘Equivalentes’. Essa imagem parece retratar, em um primeiro olhar, uma dessas curiosas formas sugeridas pelas nuvens em um dia de céu aberto. Suspensa no ar, podemos identificar a silhueta de um remador, hipótese que pode ser rapidamente confirmada pelo título da imagem. Neste caso, um tipo muito particular de pescador, segregado do seu habitat natural, visto isoladamente, na ausência de qualquer traço no horizonte que pudesse demarcar sua posição geográfica. Confeccionada com algodão e linha, a figura foi posteriormente fotografada em tom sépia, no estilo das velhas fotografias de álbuns de família.

Apreendida alternadamente como nuvem, algodão e fotografia de um remador, essa obra se furta a qualquer tentativa apressada de identificação. Figura paradoxal, ela se apresenta ao observador sempre de modo provisório e precário, satisfazendo as demandas da figuração e, ao mesmo tempo, se furtando às exigências do ilusionismo, no caso de nos atermos ao contorno do desenho, ou o reverso, caso passemos o foco de atenção para o material utilizado na sua confecção ou, ainda, para o processo fotográfico. O movimento empreendido pelo observador é da ordem da focalização, circunscrita à fisiologia do olhar, mas suficientemente significativa para desautorizar as leituras voltadas à identificação da obra. Ao propor ao espectador esses modos de leitura, necessariamente sucessivos e excludentes entre si, Vik Muniz afirma que ‘quis criar imagens que permitissem ao observador leituras múltiplas, e que ele se tornasse consciente de sua participação’ (Muniz, 2007: 41).

Uma outra referência presente na obra, agora de natureza histórica, nos possibilita qualificar essa pretendida participação do observador. Ao nomear essa série de trabalhos de ‘Equivalentes’, Vik Muniz alude, e ao mesmo tempo marca a sua distância, relativamente à famosa série de fotografias de nuvens realizadas pelo fotógrafo modernista Alfred Stieglitz nos anos 1930 e 1940. Pautado pela agenda da fotografia direta realizada pelos modernistas, Stieglitz pretendeu, nesse seu ensaio de maturidade, utilizar uma linguagem abstrata, capaz de estabelecer uma correspondência direta entre as suas emoções e as nuvens, essas formações transitórias que não se deixam apreender facilmente. Intenção francamente expressionista, fixada no ideal de equivalência entre os sentimentos internos do artista e as formas naturais. São de outra natureza as intenções de Vik Muniz, expressas já no modo em como ele enunciou a ambigüidade presente em toda essa série, diretamente referida, nesse caso, aos modos de participação do observador. Também a relação que ele estabelece com o meio é de tal modo distinta ao ponto de poder ser nomeada de ‘impura’, em oposição ao modelo modernista.



Vik Muniz, O remador, da série 'Equivalentes', 1993

A mobilização de vários recursos técnicos e a sobreposição de diferentes suportes em um mesmo trabalho indicam o modo singular de mobilizar as instâncias virtuais na atualidade – uma operação de atravessamento, que reúne espaços físicos geograficamente desconectados, ao tempo que instaura novas formas de temporalização. Algo bem diverso das relações maniqueístas prevaletentes no modernismo, que segregavam interior e exterior, verdade e ilusão, natureza e cultura.

Referências

- ALLIEZ, Éric. *Deleuze filosofia virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *Photographies 1985-1998*. Hatje Cantz Publishers, 1999.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Editora Papyrus, 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.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora. 34, 1992.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DERRIDA, Jacques. *Right of inspection*. Nova York: The Monacelli Press, 1998.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume 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.

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>

_____. *Máquina e imaginário*. São Paulo: EDUSP, 1993.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001.

MASSUMI, Brian. *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. London: Duke University Press: 2002.

MUNIZ, Vik. *Reflex*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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