

Considerações sobre uma possível crise da representação da imagem técnica

Paulo Roberto Masella Lopes ¹

Resumo: Apesar da automatização que caracteriza a imagem técnica, certo discurso fotográfico ainda segue contaminado pela categoria do artístico e impregnado pelo seu caráter realista e indiciário como decorrência de um conjunto de textos canônicos. A superabundância de imagens no ambiente tecnocultural, no entanto, abre uma crise da representação da fotografia, demandando uma nova epistemologia e ontologia que se coadunem com seu processo de autonomização.

Palavras-chave: fotografia; representação; realismo; ontologia; epistemologia.

Abstract: Despite the automation that characterizes the technical image, a certain photographic speech remains tainted by the artistic category and imbued by its realistic and indiciary character as a result of a set of canonical texts. However, the plethora of images in technocultural environment opens a photography crisis of representation, demanding a new epistemology and ontology that are consistent with their process of autonomization.

Keywords: photography; representation; realism; ontology; epistemology.

Introdução do problema

A possibilidade de reprodutibilidade técnica da imagem, ampliada por dispositivos de captura e veiculação cada vez mais econômicos e velozes, tem levado a uma compulsão pelo fotografar que democratiza a práxis fotográfica, inviabilizando a manutenção do discurso fotográfico canônico que se mantém subsumido à categoria do artístico, não se ajustando ao novo contexto de um circuito midiático que reivindica um novo paradigma epistemológico. A hipótese aqui aventada é que esse discurso se anula na ordem de um significante que não opera mais um significado, mas que se traduz como próprio ambiente tecnológico, colocando em crise a noção de representação.

¹ Pós-doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. E-mail: paulomasella@gmail.com.

Neste sentido, a tese de Jenkins (2009) de que a *convergência midiática* não ocorra tanto por meio de aparelhos técnicos, mas por interações sociais que resultam numa *cultura participativa* – que se pode chamar de tecnocultura –, apenas reforça a convicção de que não é o objeto técnico o obstáculo epistemológico que deve ser enfrentado, mas a própria forma cultural que surge como uma representação técnica do mundo. Trata-se de observar que uma parte considerável do discurso fotográfico ainda se estrutura a partir de parâmetros que justamente desconsideram essa nova forma cultural. Cria-se, assim, um descompasso entre discurso e realidade, já que certas concepções teóricas parecem não cogitar outra coisa senão o sentido da fotografia a partir do conteúdo de suas mensagens, desprezando o potencial de automatização e autonomização da imagem técnica que exige outro paradigma epistemológico para se pensar essa nova forma de cultura.

Inicialmente, é preciso esclarecer que, embora a hipótese de uma crise de representação da imagem técnica não se reduza à fotografia, é exclusivamente sobre esta que incide o desenvolvimento dos argumentos que se seguem, porque a fotografia assume o protagonismo para se entender as demais imagens técnicas, seja a própria fotografia digital, seja a imagem em movimento do cinema, do vídeo. Portanto, em consonância com Dubois (2004), acredita-se que a fotografia inaugura

[...] *uma verdadeira categoria epistêmica*, irreduzível e singular, uma nova forma não somente de representação, mas mais fundamentalmente ainda de *pensamento*, que nos introduz numa nova relação com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer (DUBOIS, 2004, p. 94).

Posição compartilhada também por Flusser (1985, p. 13), quando diz que: “O aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato”.

Trata-se, portanto, de pressupor que a fotografia já apresenta os genes dessa nova cultura tecnológica que se espreita ainda no século XIX, quando uma era pós-industrial ainda não se anunciava necessariamente, e que segue se configurando nos dias atuais. Na medida em que a fotografia preconiza e

estrutura as condições dessa nova forma cultural, uma vez detectada a sua eventual crise de representação, espera-se que essa mesma hipótese possa avançar na ulterior análise das demais imagens técnicas.

Do realismo da imagem fotográfica

Ao se analisar certos textos canônicos sobre a fotografia², surge um denominador comum na constatação de que a questão do realismo lhes atravessa como forma privilegiada de representação do mundo. Nestas obras, que ainda repercutem na análise por vezes indistinta da fotografia, pouco se entrevê daqueles aspectos que Benjamin (1994) tão bem sublinhou sobre a questão da reprodutibilidade técnica da imagem que poderiam antever a consolidação de uma forma cultural tecnológica.

Com efeito, pode-se procurar no signo fotográfico tanto por aspectos simbólicos e ideológicos, como icônicos ou indiciais. No entanto, a despeito da pertinência de todas essas qualidades semióticas da fotografia no agenciamento de seu sentido, o potencial de automatização, mas, sobretudo, de autonomização da imagem técnica, permanece relativamente esquecido por certos discursos³ que buscam se afastar do modelo artístico herdado da pintura, mas que se mantêm paradoxalmente reféns do mesmo modelo representacional.

A título de exemplo, que se tomem autores como Bazin (2006) e Barthes (2005) que se utilizaram da automatização para promover uma ruptura com a tradição pictórica, mas que, no entanto, o fizeram ao custo da sobrevalorização do realismo com todo seu peso ontológico herdado da tradição filosófica, além de reintroduzirem, ainda que involuntariamente, a categoria do artístico, comprometendo os próprios pressupostos de automatização e de autonomização da imagem técnica.

Note-se que, em sua breve “ontologia da imagem fotográfica”, Bazin (2006) argumenta que a pintura sempre procurou um equilíbrio entre o simbolismo e o realismo, mas que, ao longo do século XV, começou a

² Cabe mencionar, entre outros: Barthes (2005), Bazin (2006) e Dubois (2004).

³ Trata-se dos discursos que persistem na utilização da categoria do artístico como forma de julgamento da imagem técnica, como se poderá observar ao longo deste texto.

despreocupar-se da expressão de uma realidade espiritual na busca da imitação do mundo exterior, o que se tornava possível através da invenção da perspectiva. No entanto, apesar de seus esforços em “substituir o mundo exterior pelo seu duplo”, a perspectiva não teria solucionado o problema do realismo de expressar “a significação concreta e essencial do mundo”, fato que só viria a se concretizar com a fotografia.

A fotografia, colocando ponto final ao barroco, libertou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Porque a pintura se esforçava em vão para criar uma ilusão e essa ilusão era suficiente na arte; enquanto a fotografia e o cinema são invenções que satisfazem definitivamente e em sua própria essência a obsessão do realismo (BAZIN, 2006, p. 26, tradução nossa).

Deste modo é que Bazin (2006) vai encontrar na objetividade da fotografia a sua originalidade com relação à pintura, permitindo a esta libertar-se da “obsessão realista” e recuperar sua “autonomia estética”. Trata-se do argumento que vai povoar o imaginário do senso comum na medida em que o compromisso mimético, ou mais precisamente documental, passa agora a ser assumido pela forma mecânica do aparelho fotográfico.

Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico “presta contas do mundo com fidelidade”. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irreduzível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo *mecânico* de produção da imagem fotográfica, em seu modo de constituição e existência; o que se chamou de *automatismo de sua gênese técnica* (DUBOIS, 2004, p.25).

A gênese técnica, mecânica ou automática, são termos utilizados recorrentemente para se referir a uma espécie de “efeito de real” que a fotografia traduziria por seu automatismo e que ocorreria no processo de impressão da luz sobre o filme fotográfico através unicamente de processos químicos, dispensando a presença de um sujeito. Posição semelhante à de Bazin (2006) pode ser encontrada em Barthes (2005, p. 17) quando afirma que: “Aquilo que a Fotografia reproduz até o infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. Barthes

(2005) acentua o caráter existencial dessas imagens naquilo que concerne a uma espécie do “regresso do morto”, a um “isso foi”, à particularidade de um acontecimento único, a um “certificado de presença” irreprodutível no espaço e no tempo. Não obstante essa espécie de “aura” que Barthes (2005) entreve na fotografia, o que se constata é que uma determinada foto não se distingue nunca do seu referente, ou seja, daquilo que representa.

Chamo “referente fotográfico” não à coisa *facultativamente* real para que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva sem a qual não haveria fotografia. A pintura, essa pode simular a realidade sem a ter visto. O discurso combina signos que têm, certamente, referentes, mas esses referentes podem ser (e na maior parte das vezes são) “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia não posso nunca negar que a coisa esteve lá (BARTHES, 2005, p. 109).

O curioso na argumentação de Barthes (2005) é que o esforço empreendido para se distanciar da herança pictórica que organiza a pintura a partir das regras da perspectiva e do enquadramento possibilitando-a “simular” o real, na verdade, não inaugura, nem legitima uma autonomia ontológica para a fotografia, que ainda permanece comprometida com um princípio de representação que não atende mais às condições culturais que cercam o ato fotográfico quando desprovido de pretensões artísticas. O que certamente se procura – e se alcança – na argumentação de Barthes (2005) é atribuir à fotografia certo grau de automatização – como Bazin (2006) também confere ao falar em “gênese automática” –, minimizando as intenções do fotógrafo (do sujeito) na regulagem das operações do aparelho técnico. Aqui se abre uma efetiva distância com relação aos métodos utilizados pela pintura que dependem em larga medida do pintor (do sujeito) para produzir uma imagem. No entanto, ainda assim, permanece nesse processo a ideia de representação que, por seu turno, abre um espaço epistemológico entre o sujeito e seu objeto, entre a obra e a coisa representada.

Diz-se muitas vezes que foram os pintores que inventaram a Fotografia, transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiniana e a óptica da *câmera obscura*. E eu digo: não, foram os químicos. Porque o noema “Isto foi” só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade à luz dos sais de prata) permitiu captar e imprimir diretamente os raios

luminosos emitidos por um objeto diferentemente iluminado. A foto é literalmente uma emanção do referente (BARTHES, 2005, p.114).

Tanto o princípio da “gênese automática” de Bazin (2006), como o “noema” de Barthes (2005), acentuam o caráter de automatização da fotografia ao transferirem os princípios da representação de uma ação da consciência para uma operação mecânica, no entanto, não impedem que, nesse novo estatuto da “fotografia como impressão”, o referente continue desempenhando o mesmo papel que ocupava antes. Afinal, a admissão de um referente preenche as condições para que se aproxime a fotografia de um modo de representação do real.

Toda reflexão sobre um meio qualquer de expressão deve se colocar a questão fundamental da relação específica existente entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio. Trata-se da questão dos modos de representação do real ou, se quisermos, da questão do realismo (DUBOIS, 2004, p.25).

Muito embora Dubois (2004) chame a atenção ao fato de que esse caráter realista da fotografia possa conduzir a um equivocado discurso pautado pela ideia de mera imitação ou mimese que espelhariam a realidade sem nenhum tipo de filtro, não se pode negar que haja na fotografia, para além de seu aspecto indiciário, uma ambivalência semiótica que a faz perpassar as conhecidas categorias do icônico e do simbólico.

Se o caráter icônico, fundado na semelhança, confunde-se com o próprio realismo, o caráter simbólico da fotografia, ao contrário, está diretamente ligado a uma espécie de denúncia do “efeito de real”, mostrando que a imagem técnica seria altamente codificada tanto do ponto de vista técnico como cultural. Trata-se de reintroduzir a presença do sujeito que determina a escolha do ângulo, do objeto, do enquadramento, ou mesmo da cultura que, por sua vez, orienta as escolhas desse sujeito fotógrafo em termos técnicos e estéticos, reforçando os aspectos ideológicos contidos nos dispositivos de enunciação quase sempre ocultados nessa codificação. Mas, também se trata de perceber uma condição cultural que regula o grau de evidência ou inteligibilidade de uma imagem para com seu receptor, impedindo qualquer possibilidade de transparência absoluta

da mensagem. Neste caso, o dispositivo fotográfico é – por si só – um *dispositivo codificado culturalmente* na medida em que a compreensão de que uma imagem possa carregar uma mensagem já se constitui em uma transposição do real para um artefato cultural, implicando um trabalho de codificação que vai da própria estrutura do aparelho e percorre todo ato e todo processo fotográfico.

Não obstante tais considerações, o cerne da argumentação de Dubois (2004) consiste em afirmar que a ambivalência semiótica da imagem fotográfica comporta também, e acima de tudo, o traço do real contido na ideia de “gênese automática” de Bazin (2006) e de “mensagem sem código” de Barthes (2005). “Por sua gênese automática, a fotografia testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não implica *a priori* que ela se pareça com ele. O peso do real que a caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese” (DUBOIS, 2004, p.35). Tal linha de raciocínio não exclui o caráter icônico da fotografia, mas se sustenta na própria natureza do processo fotográfico que sugere um princípio de impressão luminosa a partir das leis da física e da química.

Certamente, como um processo que implica desde o ato fotográfico até sua revelação/edição, a imagem fotográfica adquire inúmeros códigos, mas seu caráter realista provém desse princípio de impressão que lhe garante esse traço do real, essa contiguidade entre a imagem e seu referente.

[...] o princípio da impressão natural só funciona, em toda a sua “pureza”, *entre* esse antes e esse depois, *entre* essas duas séries de códigos e de modelos, durante a única fração de segundo em que se opera a própria transferência luminosa. Aí está seu limite. É somente então, nesse momento infinitesimal, nesse recuo, nessa vacilação da duração que a foto é puro ato-traço, tem uma relação de imediato pleno, de co-presença real, de proximidade física com seu referente. E é somente então, durante esse relâmpago instantâneo, que a foto pode ser chamada de “mensagem sem código” (R. Barthes), porque aí, e *somente aí*, entre a luz que emana do objeto e a impressão que deixa na película, que o homem não intervém e não pode intervir sob pena de modificar o caráter fundamental da fotografia (DUBOIS, 2004, p. 85-86).

De que fotografia está se falando?

A essa altura da argumentação, quando se nota que o realismo fotográfico, ou mais exatamente o caráter indiciário que baliza a fotografia, está vinculado à questão da impressão luminosa que deixa uma marca indelével sobre a película fotográfica por conta de processos físico-químicos, pode-se perguntar se esse traço do real não desaparece por completo na fotografia digital. Afinal, este momento muito singular da impressão que marca a película fotográfica, imputa-lhe um valor de originalidade que justamente antagoniza com sua potencial capacidade de reprodutibilidade técnica. Trata-se de uma constatação ardilosa na medida em que o negativo – que não representa, todavia, o produto final: a fotografia – guarda aspectos de autenticidade que o papel (fotográfico ou impresso) não possui. Não obstante essa peculiaridade, que assemelha a fotografia à gravura, não é a matriz (o negativo) que possui um *valor de culto* nem mesmo de *exposição*, embora satisfaça às exigências de uma representação da realidade conforme assentadas pelo seu traço indiciário⁴. Portanto, há que se supor que, mesmo no caso exclusivo da fotografia analógica, a pertinência em tratá-la como resultado de uma “emanação do referente” em que ocorreria uma “gênese automática” não pode ser validada sem objeções.

No entanto, a questão que aqui se coloca é outra: trata da possibilidade de estabelecer quaisquer comparações entre a fotografia digital e a analógica na medida em que seus dispositivos de captura da imagem operam em registros distintos. Ou mais exatamente, trata-se de saber se os argumentos anteriormente expostos, que sustentam um caráter realista à fotografia podem ser transferidos ao digital e, caso positivo, se podem ainda implicar uma crise de representação da imagem técnica.

Embora a ideia de impressão luminosa possa parecer mais indiciária no caso da película fotográfica em que os sais de prata são afetados diretamente pela exposição à luz, não se pode deixar de conjecturar que o sensor eletrônico que contabiliza os fótons no aparelho digital é também um dispositivo de captura que responde às impressões da luz. Obviamente a emulsão química

⁴ Diferentemente seria o caso do fotograma que implica uma impressão luminosa direta sobre o papel.

rebate diferentemente à quantidade de luz que recebe o sensor eletrônico. Mas disso se poderia depreender que a película responde com mais *fidedignidade* que o sensor aos estímulos da luz? Ou que as propriedades químicas contidas na emulsão não seriam também um processo tradutório entre dois espaços contíguos? Acaso o sulco em uma pedra (que representa um traço indiciário) não depende também das qualidades intrínsecas a cada pedra e a cada matéria que a molda? Ou seja, em quaisquer casos, trata-se sempre de supor um “processo tradutório”, uma semiose, na passagem de um contexto a outro e não da manifestação ingênua, pura, de fenômeno físico-químico desprovido de um valor semiótico.

Sendo assim, sustenta-se aqui que no processo digital mantêm-se os mesmos pressupostos que esteiam o signo indiciário no caso da foto analógica. Por mais distintos que sejam os sistemas de captura, em ambos os casos, a circunstância indiciária é preservada porquanto a foto digital também dependa de uma fonte externa de luz para “imprimir” um instantâneo assim como o referente se mantém como causa de ativação eletrônica dos sensores de luz como ocorre no processo químico no caso da película. Na verdade, a suposição de que a impressão luminosa sobre a película seja comparável a um processo orgânico é mais metafórica, mágica, que real. O próprio Barthes (2005, p. 125) diz acerca do realismo que a foto não pode ser entendida como uma cópia do real, “[...] mas por uma emanção do *real passado*: uma *magia*, não uma arte. [...]”. E também quando se pensa na ideia de “gênese automática”, o processo eletrônico de captura da luz responde aos mesmos – se não ainda maiores – anseios de automatização que o fotoquímico.

Por fim, conclui-se que não seria na mudança de tecnologia analógica para a digital que os pressupostos de emanção do referente se perderiam, comprometendo as bases ontológicas da imagem técnica. Diante da questão que se coloca desde o início, a crise da representação da imagem técnica não estaria, portanto, ligada ao seu processo de captura, mas ao de sua veiculação e consumo. Uma eventual crise de representação está menos condicionada aos processos técnicos de captura da imagem do que sua persistência em associá-la a um contexto artístico que ainda a acomoda como herdeira da pintura.

O espectro do artístico assombrando a imagem técnica

A proposição de um caráter realista à fotografia possui uma ambiguidade constitucional ou uma dupla faceta: por um lado, liberta a fotografia das bases ontológicas da pintura na medida em que enfatiza o caráter de “gênese automática” ou de “emanação do referente”, por outro lado, ainda a mantém refém do mesmo esquema representacional herdado da tradição pictórica. Ou seja, o automatismo, que deveria libertar a fotografia do modelo epistemológico que opera pela dicotomia sujeito (artístico) – objeto (artístico), não se sustenta como um discurso de autonomia da imagem técnica, mas acaba por sucumbir ao discurso artístico que a mantém ainda aprisionada ao velho paradigma representacional.

Que se atente, então, às obras mais recentes que tratam da fotografia. Logo na abertura do prefácio de *O fotográfico* (KRAUSS, 2010, p. 7), escrito por Hubert Damisch, é enfatizado o caráter transgressor e de ruptura com a história da arte que a fotografia deveria conter por ser uma prática própria à era da reprodutibilidade técnica, despida, portanto, de pretensões artísticas. A esse respeito, Damisch então comenta:

A fotografia invadiu os salões de museus e galerias de arte. Mais ainda, seu ingresso relativamente recente no campo da crítica como objeto de saber e análise, assunto de pesquisa ou tema de reflexão tem o efeito paradoxal de ocultar a realidade da qual é, ao mesmo tempo, signo e produto. Por ocultar essa realidade, por mascarar-la ou tão bem deturpar o seu sentido sob o véu de um discurso de legitimação, a proliferação de escritos de todo o tipo dedicados a uma prática considerada por muito tempo demolidora parece andar par e passo com a afirmação própria da modernidade de uma continuidade restabelecida para além da ruptura (KRAUSS, 2010, p. 7).

Algumas linhas adiante, Damisch prossegue com sua crítica:

Chegou a haver o ressurgimento de uma nova forma de *aura*, substituta fetichista da que envolvia a obra de arte tradicional, quando era de se supor que o desenvolvimento dos meios de reprodução mecânicos da fotografia precipitaria o desaparecimento dessa aura (KRAUSS, 2010, p. 7).

Não obstante tal crítica contundente, Krauss (2010) vai justamente se debruçar sobre fotógrafos inseridos no circuito artístico para analisar suas obras, fetichizando ainda mais a fotografia. Sontag (2004) não o faz diferente. Perfila em sua análise nomes como Diane Arbus, Auguste Sander, Walker Evans

e Robert Frank. Quase sempre, quando se fala em discurso fotográfico, está-se a falar de *fotografia artística*, por isso, nomes como Cartier-Bresson, Man Ray e Eugène Atget são sempre lembrados. Referindo-se à abundância de imagens fotográficas “hoje em dia” [certamente anteriores a 1980], Barthes (2005, p. 33-34) chega a dizer que certas fotos “[...] me eram tão indiferentes que, à força de se ver multiplicar-se como erva daninha, sentia por elas uma espécie de aversão, de irritação mesmo: há momentos em que detesto a Foto.” Mas Barthes (2005) está ainda aqui muito longe de onde hoje nos encontramos, e profere uma série de juízos de valor sobre fotos que gosta e de que não gosta a partir de fotógrafos como Alfred Stieglitz e Robert Mapplethorpe. Mas essas – e não outras – fotos, inclusive porque chegaram até os seus olhos, compõem um universo artístico que adere perfeitamente a uma sobrevalorização quase metafísica do existencial, ainda que ele desconsidere classificações empíricas, retóricas e estéticas em que a fotografia poderia se enquadrar.

Como se sabe, Barthes (2005, p. 82) procura pelo detalhe, pelo suplemento, pelo *punctum*, ou seja, por “[...] aquilo que eu acrescento à foto e que, no entanto, já está lá”, embora não necessariamente tenha sido contemplado nas intenções artísticas do fotógrafo. Mas quem poderia hoje procurar pelo *punctum* senão alguém inserido no próprio circuito das artes visuais? Ou ainda, diante do excedente de imagens disponíveis em circulação, quem hoje se depara por mais de alguns segundos sobre uma foto? Talvez num museu. Mesmo assim, o mais provável para esse público que hoje acorre em massa aos museus não é deter-se sobre as obras, mas fotografá-las, o que significa, neste caso, fotografar a fotografia, ou fotografar a si próprio com a fotografia ao fundo, contribuindo com uma metaprofusão de imagens.

Ao estar inserida num contexto artístico, a fotografia abandona sua condição de reprodutibilidade técnica para se acomodar num modelo representacional que a coloca ao lado da pintura como variação de uma arte pictórica. Neste caso, legitimada enquanto objeto artístico, tal como um quadro, a fotografia passa a ter um lugar – relativamente fixo – assegurado nas paredes de um museu, ou de uma galeria, adquirindo um valor de mercado até alcançar as paredes das residências ou escritórios de alto padrão. Deixa, portanto, de

circular exclusivamente por um circuito midiático para integrar um circuito artístico, onde adquire um sentido próprio que lhe é outorgado muito mais pela sua inserção neste contexto cultural do que por seu suposto caráter indiciário que passa então a se sujeitar hierarquicamente à categoria do simbólico. Simbólico que assume não tanto por conta das intenções do sujeito fotógrafo, mas por força do ambiente em que passa a circular.

Dubois (2004, p. 83-84), por exemplo, chama a atenção para “os limites da noção de índice fotográfico” e para o perigo de uma “metafísica e até de uma epifania da Referência”, evitando que esta venha a se tornar, depois da mimese, “o novo obstáculo epistemológico da teoria da fotografia”. Para tanto, lembra que é preciso distinguir entre “sentido e existência”, ou “significado e referente”. No caso da perspectiva realista que a fotografia assume como índice, Dubois (2004) ressalta que não importa o seu sentido ou significado, mas a existência e a referência. Argumento que, se não destrói, certamente atenua seu caráter representacional, na medida em que liberta a fotografia do compromisso de explicar, interpretar ou mesmo comentar sobre aquilo que fotografa, contentando-se com a constatação de uma presença, com apenas o “*isso foi*”.

No entanto, cabe perguntar a que classe de fotografias essa condição indiciária se aplica. Seria possível empregar esse caráter existencial e referencial a toda sorte de fotografias, ou, ao contrário, a um grupo muito reduzido? O “*isso foi*”, de Barthes (2005), não se refere mais propriamente a um conjunto de imagens em que a presença da figura humana é indispensável para provocar essa constatação? Não são justamente as fotos que nos remetem a um ente querido (como a mãe – no caso de Barthes); a uma figura pública, cuja existência nos é assegurada “*a priori*”; ou mesmo a desconhecidos, mas que, pelo traje, pela fisionomia, pelo contexto, adquirimos a certeza de que se localiza em alguma espaciotemporalidade, mesmo que perdida, obscura, enigmática; que nos permitem provocar essa ideia de “*isso foi*”, mesmo que nada queiram dizer? Acaso fotografias do mar, do céu, das árvores, isoladas da presença humana em seu enquadramento, poderiam provocar o mesmo efeito de existência? Não seriam também através das imagens de humanos, de seus corpos, mas preferencialmente de sua fisionomia, que surtiriam os efeitos mais

facilmente identificáveis com o sentido artístico? Portanto, sugere-se aqui uma fronteira, uma zona de contágio, entre o realismo e o artístico na fotografia, e de ambos com o modelo representacional da pintura que surge no século XVII.

O realismo permite ao olhar deter-se na imagem como se não fosse uma representação na medida em que dissolve as intenções do sujeito fotógrafo no seu processo de codificação (a tal “mensagem sem código” que Barthes sugere), criando a ilusão de aniquilamento da distância que o separa de seu objeto ao transferir para esse mesmo objeto toda responsabilidade pelo efeito de real que produz (daí a objetividade dessa fotografia). Por outro lado, paradoxalmente, é enquanto objeto artístico que a fotografia assume o mesmo modelo representacional que a pintura inaugura a partir do século XVII em que as categorias de sujeito e de objeto acabam sendo delineadas ao ponto de se abrir uma distância significativa entre elas. O sujeito (o fotógrafo, agora como artista) como intérprete do mundo; o mundo como objeto de representação. Afinal, é, sobretudo nessa concepção realista, quando a imagem supostamente se despe dos artificios, de seus códigos culturais e ideológicos mais explícitos, que a fotografia melhor encarna uma aura e legitima-se enquanto objeto artístico.

A questão da representação e a proposição de um novo paradigma epistemológico

Uma hipótese a ser lançada, que talvez ajude a entender os motivos pelos quais se possa falar numa crise da representação, encontra-se menos nas especificidades técnicas que o digital introduz em relação ao analógico, mas na insistência em abordar a fotografia através dos mesmos modelos interpretativos com que a pintura é julgada, ligados a certa concepção de representação com origem na idade moderna.

Até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela quem organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. [...] A pintura imitava o espaço. E a representação – fosse ela festa ou saber – se dava como repetição [...] (FOUCAULT, 1981, p. 33).

No entanto, a disposição binária dos signos, tal como proposta por Port-Royal no século XVII, possibilitou, segundo Foucault (1981, p. 59), uma

estabilidade que não se encontrava no regime de signos anterior, assim como a linguagem, ao invés “[...] de existir como escrita material das coisas, não achará mais espaço senão no regime geral dos signos representativos”. Essa nova disposição implica o aparecimento de um novo problema até então desconhecido:

[...] com efeito, perguntava-se como reconhecer que um signo designasse realmente aquilo que ele significava: a partir do século XVII, perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa. Questão à qual a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação (FOUCAULT, 1981, p. 59).

É nesse momento que Foucault (1981, p. 59) dirá que as palavras e as coisas vão se separar: “O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz”. A linguagem passa a não estar mais inscrita no mundo e passa a se dissolver no funcionamento da representação, modelo ao qual ainda estaríamos presos. Ainda que se tome a fotografia por essa “emanação do referente”, por sua “gênese automática”, ou seja, por seu aspecto indiciário, a “fusão com o real” não passa de um fantasma porquanto exista sempre uma ruptura, uma distância que se abre, justificando o encaixe do modelo representacional.

O que se questiona é saber se esse modelo representacional ainda faria sentido na pragmática do ato fotográfico da era digital. Em larga medida, o fascínio exercido pela fotografia por esse seu aspecto indiciário a afastou de sua condição ontológica de reprodutibilidade técnica e a transformou em objeto artístico. Trata-se de uma situação paradoxal, pois sua automatização deveria tê-la levado a uma consequente autonomização e a um descompromisso com a categoria do artístico, enfatizando seu valor de exposição e não recuperando uma aura própria aos objetos singulares e autênticos. Como consequência, abre-se uma crise de representação dessa imagem técnica que se aventurou, principalmente, mas não apenas, enquanto fotografia analógica, pelos meandros dos circuitos artísticos que sobrevalorizam categorias estéticas que não se adequam necessariamente a sua natureza de reprodutibilidade técnica. Deste modo, instaura-se um discurso fotográfico que toma por base teórica uma

tradição pictórica de análise da fotografia como um objeto artístico e não como mais uma mercadoria em circulação pelo circuito midiático.

Trata-se então de considerar outro paradigma representacional – se ainda se quiser falar de representação –, que tanto responda à relativamente esquecida condição ontológica de reprodutibilidade da imagem técnica, como também atenda às novas demandas socioeconômicas, políticas e culturais da era digital. A autonomização e automatização da foto, podendo se reproduzir ao ponto da ubiquidade, só se tornou plenamente realizável com a tecnologia digital devido a seus baixos, senão ínfimos custos, libertando os usuários dos preços escorchantes da película e do processo de revelação. Agora, como fenômeno massivo, a fotografia assume definitivamente sua condição de espetáculo, criando uma tensão com o discurso fotográfico que lhe antecede e que tende sempre a comentar – e a valorizar – as fotos produzidas por artistas.

Nessa mudança de paradigma, há que se considerar também que se a questão da reprodutibilidade técnica afeta essencialmente o suporte pelo qual a imagem trafega – e não o negativo que lhe serve de matriz –, a partir do digital, a fotografia encontra definitivamente o ambiente ideal para atualizar seu potencial de reprodutibilidade técnica, podendo ser disponibilizada em múltiplas plataformas, e não mais apenas sobre o papel. Nascida para ser exposta, a fotografia digital encontra, assim, seu maior desígnio.

Perguntando-se sobre o lugar do referente numa imagem sintética, Costa (2006 p. 191-192) mostra como esta

[...] é totalmente desprovida de um referente, como ela interrompe qualquer relação com o sujeito e com o objeto e como está se constituindo enquanto *asseidade*, uma *coisa nova*, uma *epifania retratada em si*. É isso que a fotografia anunciava, ocultando-o, ao mesmo tempo, atrás da “presença de um referente”. Isso tudo não pode ser ocultado. A fotografia passou por uma nova mudança, passou da química ao digital, e com isso a própria possibilidade de uma armadilha do imaginário foi suprimida na raiz: máquinas e tão-somente máquinas, formas geradas por máquinas, memórias de máquinas com sua fisiologia multiforme e nada mais. É com isso que o artista tem de ajustar contas, e não com os “referentes” ou com sua “visão de mundo”, a qual, pensando bem, não interessa a mais ninguém.

Muito próximo das considerações de Virilio (2002) em *A máquina de visão*, ainda que sem o seu tom mais apocalíptico, Costa (2006) endossa as premissas do argumento em questão de que a automatização e a autonomização clamam por uma nova epistemologia da imagem técnica, não podendo ser mais contida no mesmo esquema representacional que a pintura engendrou. Ainda que, na passagem supracitada, o que esteja basicamente em jogo é a ausência de referente numa imagem sintética, tal raciocínio pode ser estendido ao contexto da era digital, do espetáculo e do simulacro, em que as relações sociais passam a ser necessariamente mediatizadas por imagens. Tanto a noção de espetáculo de Debord (2003) quanto o alerta de Baudrillard (2008) sobre a escalada da abstração, que sujeita nossa relação com a materialidade dos objetos a modelos informacionais, apontam para o mesmo destino: um novo ambiente perceptivo, uma nova cultura tecnológica, que não mais comporta certas categorias de análise do passado.

No antigo esquema da representação, havia um mundo a ser representado. De alguma forma, tratava-se de dar visibilidade a um mundo visual. Todavia, hoje se constata se não uma desapareção do referente, uma nivelção do significante com o signo que assume então um caráter despótico na medida em que é constantemente repostado pelas imagens técnicas, coibindo o necessário distanciamento para que haja representação, e colocando em crise tal noção. Torna-se, portanto, necessário propor uma nova epistemologia para a fotografia que faça jus ao seu estatuto ontológico de uma imagem efetivamente técnica: automatizada e autonomizada, desvincilhando-se definitivamente da categoria artística que herda da pintura como forma objetiva de representação da realidade.

Referências

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- BAZIN, André. **¿Qué es el cine?** Séptima edición. Madrid: Ediciones Rialp S.A., 2006.

-
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- COSTA, Mário. A superfície fotográfica. In FABRIS, Annateresa; BASTOS KERN, Maria Lúcia (orgs.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. (p. 179-192).
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. eBooksBrasil.com, 2003.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 8ª edição. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação. 2ª edição. São Paulo: Aleph, 2009.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. 1ª edição. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 224p.
- VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.