

NO REFLEX: AMBIVALÊNCIA DA IMAGEM PÓS-HERMENÊUTICA

Vania Baldi¹

Resumo: A tecnologia digital abriu caminho a uma vocação não representativa da imagem fotográfica. Desde que o *morphing* tornou-se uma variável constante e implícita do processo de edição e fruição das imagens digitalizadas transformou-se a relação com o seu *referente* (o mundo real). O darwinismo tecnológico no ecossistema da comunicação visual determina uma reconfiguração do *contrato de fruição* entre o mundo fotografado, o fotografável, quem fotografa e os seus fruidores. Mesmo assim, as fotografias continuam a desempenhar funções estéticas e epistémicas que capturam a atenção dos observadores na medida em que as suas imagens são pensadas como elementos de projetos culturais mais abrangentes.

Através da análise de algumas tendências no uso e na difusão quotidiana de imagens digitalizadas avaliar-se-á a resistência ou o colapso hermenêutico frente à tecno-estética contemporânea.

Palavras-Chave: Fotografia Digital, Referencialidade, Gesto fotográfico, Fruição

Contacto: vbaldi@ua.pt

Ceci n'est pas une pipe

Comparado com os meios analógicos, o médium digital produz um afastamento, ou talvez mesmo um desvio, maior da realidade. Entre digital e real há pouca *analogia*. A fotografia analógica incorporou desde o início, pelo menos é o que costuma-se frisar nos debates estéticos e sociológicos sobre a fotografia, a vocação técnica e cultural a testemunhar e documentar a realidade. O seu *noema*, a sua especificidade historicamente mais reconhecida, teve sempre a ver com a sua função e ambição de *espelhar* o mundo. O artefacto fotográfico pretenderia, nessa perspetiva, corresponder às necessidades de registar e prolongar (congelar) aspetos da vida real para a memória futura.

A existência duma foto remeteria, portanto, àquele *ça a été* assinalado por Roland Barthes no seu estudo sobre a *câmara clara*. A imagem fotográfica, antes de tornar-se uma imagem elaborada digitalmente, reunia as condições sociais e estéticas por ser pensada, tirada, produzida, distribuída e observada dentro do panorama documental da veracidade e *reprodução do real*. Mesmo assim,

¹ Professor Auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Investigador no CIC.Digital - polo DIGI.Media.

Baldi, Vania. 2016. "No Reflex: ambivalência da imagem pós-hermenêutica". In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 30-37. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

temos indícios para pensarmos que desde sempre a produção imagética (desde as gravuras rupestres até a realizada pela fotografia analógica) ficou *interessada*, envolvida e estimulada pela possibilidade em criar imagens “otimizadas”, isto é, imagens da realidade mais marcantes e vivificadas da pressuposta e normal experiência direta. Já na afirmação que se segue, sobre a força expressiva das imagens fotográficas, delineava-se a perspectiva de uma tendência sociotécnica assente numa representação hiper-real:

Diante dos clientes de um café, alguém me disse justamente: “Olhe como são apagados; hoje em dia, as imagens são mais vivas que as pessoas”. Uma marca de nosso mundo talvez seja esta inversão: vivemos em conformidade a um imaginário generalizado. Vejam os Estados Unidos de América: aí todo se transforma em imagens: só existem, só se produzem e só se consomem imagens. (Barthes 1984, 173)

O poder representar a realidade através de artefactos figurais ou da produção técnica de imagens não implica necessariamente uma reprodução fiel do mundo exterior, mas também pode dar azo à criação duma dimensão estética e representativa alheia e híbrida entre o mundo representável, a imaginação e o tecnicamente permitido. Temos exemplos históricos sobre o intuito da arte fotográfica querer representar o irreal, o invisível, como no caso dos fantasmas que por princípio não seriam fotografáveis (Imagem 1).



Imagem 1: Jacques Henri Lartigue, *Zissou en Fantôme* (1905)

Fotografar um fantasma remeteria para um paradoxo, ou seja, para algo que não poderia “ter sido”, um *ça a été* impossível. A fotografia apresenta-se e revela-se como o resultado duma prática de alterações, onde pode tornar-se visível o que escapa e é irreduzível ao *ça a été*. Não se trata apenas de considerar o “olhar” do fotógrafo como naturalmente e necessariamente seletivo (e portanto *deformante* o contexto visivo), mas de reconhecer os artefactos semióticos mais disparatados como os resultados duma produção artística e evocativa proporcionada pela relação do enunciador (o fotógrafo) com a tecnologia da visão. Uma realidade adulterada mas efetivada e reconhecível apenas dentro do imaginário fotográfico.

Porém, tal alteração viabilizada e potenciada pelo artifício tecnológico leva sempre consigo, no âmbito dos *media* analógicos, uma raiz de mundo real, uma tangível referência de partida e, a seguir, simbolicamente reconhecível e evocada pela interpretação: deparando-nos com a imagem manipulada, “reemerge o fantasma, o fantasma do referente” (Eco 1975, XIV).

A história da fotografia é uma história de manipulações, voluntárias ou involuntárias, intervenientes nos processos técnicos ou nos contextos objeto de representação, como ocorrido no caso emblemático de Louis Daguerre, o qual, para refletir a vida de rua que pretendia representar fielmente, teve que forçar alguns pedestres e um engraxador a ficarem parados alguns minutos para que os efeitos da luz capturados e elaborados pelo processo fotográfico tivessem o tempo de fazer registar as presenças que dinamizavam a imagem real vista pela janela (Imagem 2 e 3).

A realidade que se adapta ao processo fotográfico e o processo fotográfico que se otimiza para conseguir efeitos mais realísticos, em ambos os casos a analogia entre a realidade e a sua representação é o princípio inspirador. Dar a ver e testemunhar, para futura memória, as potencialidades do meio fotográfico e o fluir dos acontecimentos mundanos. Mostrar mais, ou menos, mas sempre agarrando-se a fenómenos reais, entidades existentes na realidade, presenças materiais. A fotografia pré-digital afirma-se como inseparável do objeto real cuja se refere, ela pretende resguardar, de qualquer forma, a verdade do *ça a été*.



Imagem 2: Daguerre, *Boulevard du Temple* (1838)



Imagem 3: Daguerre, *Boulevard du Temple* (1838)

Barthes, no começo do seu livro já citado, aludindo ao quadro do René Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, enfatiza o carácter tautológico da fotografia:

“um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente. Diríamos que a fotografia traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento” (Barthes 1984, 15).

A híper-fotografia

Foi o autor sul-coreano Byung-Chul Han a salientar esta afirmação de Roland Barthes como se fosse uma espécie de pressentimento do autor francês sobre o fim da era da representação: “Por qual razão reivindica de maneira tão enfática a verdade na fotografia? Intui a próxima era digital, aquela na qual advém o afastamento definitivo entre representação e referente?” (Han 2015, 81). Nesse sentido, a fotografia digital aproxima-se (aparentemente recuando) à pintura, retomando as suas características de hiper-realismo.

A imagem fotográfica inaugurada pela tecnologia digital tornar-se-ia, assim, uma *híper-fotografia*. Depois da transição para o contexto digital a representação do mundo exterior transforma-se numa *hiper-realidade*, isso é, algo que deve ser mais real da realidade. O real na fotografia torna-se apenas uma citação duma citação, deixando de ter no seu âmago (e portanto representar) um referente concreto e portanto verosímil da realidade. No mundo analógico ainda se pode detetar uma manipulação devida a uma fotomontagem, no digital já isso não é visível. O *remix* das fotografias desencadeia um processo autorreferencial das imagens e do imaginário fotográfico, abrindo o caminho a uma hiper-realidade que já não representa e media algo existente, mas apenas *apresenta* a si mesma.

A imagética digital, transformando-se num sistema semiótico autorreferencial, pretende afirmar-se como algo transparente, e fundamentalmente indiferente aos referentes. Tais referentes, que no horizonte hermenêutico analógico remetiam para o mundo circundante, tornam-se *imaginados* ou algo configurado numa imagem desvinculada da materialidade da experiência visiva mas mergulhada nos códigos informáticos, no *morphing* e nos retoques constantes dos internautas (Bajac 2010).

O darwinismo tecnológico no ecossistema da comunicação visual determina uma reconfiguração do *contrato de fruição* entre o mundo fotografado, o fotografável, quem fotografa e os seus fruidores. Muda também o relativo senso comum sobre a autenticidade (ou mesmo o estatuto) do texto fotográfico.

O estatuto do texto hiper-fotográfico

Na cultura imagética proporcionada pela tecnologia digital reflete-se também, na perspectiva de críticos da cibercultura contemporânea como o já referido Byung-Chul Han, um excesso de positividade e visibilidade que, típico do nosso tempo acelerado e destituído de metáforas narrativas, ofuscaria a experiência temporal e o conhecimento do mundo exterior: “A imagem digital não floresce ou resplandece, pois o florescer leva inscrito o murchar e o resplandecer leva inerente a negatividade do ensombrecer.” (Han 2015, 53)

Apesar da importância em procurarmos conceitos e elaborações teóricas críticas adequadas a um novo tipo de massificação cultural (ainda que no domínio da *galáxia digital*, pressupostamente e preconceituosamente alheio a tais riscos), uma abordagem como a de Han aproxima-se do ser niveladora da força semiótica que qualquer imagem acarreta consigo. Com as palavras do filósofo Jacques Rancière poderíamos afirmar que “Uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é a de saber qual o tipo de atenção que é provocado por este ou aquele dispositivo (Rancière 2010, 146).

Em pesquisas contemporâneas sobre o novo estatuto da imagem fotográfica (Finocchi e Perri 2012) salienta-se a ausência, por parte dos fruidores e observadores de fotografias contemporâneas, de confiança e crença nas suas representações². Uma dimensão cognitiva que tende a interpretar a

² A investigação *Referenza digitale*, coordenada por Riccardo Finocchi e Antonio Perri, foi promovida no âmbito do Osservatorio Pubblicità e Comunicazione através de *focus group* onde os participantes reagiam e debatiam à volta de uma série de imagens retiradas da Web. Um *report* dessa investigação é presente no livro de Riccardo Finocchi e Antonio Perri, *No Reflex. Semiotica ed estetica della fotografia digitale*.

estetização ubíqua e os seus produtos imagéticos como fundamentalmente *ficcionais*. De facto, avaliando e debatendo fotografias extraídas da Internet ou espalhadas pelas redes sociais, repara-se como os entrevistados e participantes da investigação sobre a *referência digital* mostraram uma atitude céptica. Todavia, tal paradigma cognitivo perspetiva um outro lado da moeda, isso é, a tendência em considerar o texto fotográfico apenas pelo seu interesse criativo e artístico.

Eludindo-se o problema da referência à realidade, configura-se uma diferente abordagem epistémica (espontânea) que propende para considerar o texto fotográfico como criação computadorizada dum mundo imaginado, encarando-o como desafio estético. Nesse sentido, a fruição fotográfica contemporânea levanta questões ligadas à construção dum sentido *pós-referencial*. Tal hermenêutica pode desafiar uma sensibilidade e uma heurística da receção e da desconstrução das representações como a apresentada pelo Rancière no seu *espectador emancipado*:

A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre visível e o invisível, entre o visível e a palavra, entre o dito e o não-dito. Não é a simples reprodução do que surgiu em frente do fotógrafo ou do cineasta. É sempre uma alteração que ocorre numa cadeia de imagens que por seu turno a altera também. (Rancière 2010, 139)

Se a imagem fotográfica digital parece pôr em crise o seu tradicional estatuto documental não deixa, todavia, de testemunhar uma intenção e um gesto, ainda que sempre mais canalizados e retraduzidos pelos *softwares* tecnológicos. As fotografias, portanto, deixam de *congelar* e *espelhar* a realidade (como dizia Umberto Eco), e se tornam representativas dum projeto mais subjetivo, desvinculado do real mas rico de sugestões estéticas e afigurações *imaginadas*.

As fotografias refletem sempre o espaço discursivo no qual encontram-se mergulhadas, as suas adaptações conotativas podem ter justificações artísticas, publicitárias, jornalísticas, de *gossip*, políticas e tecnológicas. A estrutura do aparelho tecnológico é fundamental, como referido, na determinação do ato de fotografar. O fotógrafo deve adaptar-se ao aparelho que programa as suas visões. É sempre mais o *software* que dita a “lei” sobre o *como* e o *cosa* é

fotografável. Nesse sentido, a hermenêutica pós-referencial deve encarar outro desafio crítico, o da capacidade de saber *desencriptar* os processos tecnológicos subjacentes às produções estéticas e visuais contemporâneas.

Ser crítico cultural mas também de programação e *software* (que não deixa de ser um produto cultural). Uma análise da fotografia contemporânea deve começar a investigar os diferentes dispositivos distributivos e interativos proporcionados pela esfera digital. A próxima análise crítica deverá confrontar-se com desafios sempre mais sociotécnicos, com os automatismos de máquinas repletos de *softwares* que prescindem sempre mais da intervenção humana no ato de fotografar, tornando o fotógrafo um funcionário do aparelho, um intermediário entre dispositivo tecnológico e objeto já fotografado.

A competência hermenêutica consistirá na tentativa de branquear a opacidade dos procedimentos algorítmicos, dos filtros e das mediações que dão forma às novas configurações tecno-estéticas, tentando recuperar a cadeia de intermediações sociotécnicas inscritas nelas e reconstruindo e apropriando-se do contexto discursivo no qual exercem o seu fascínio e a sua aparente magia, uma vez que estas podem pretender desafiar um efeito fático e de automática formatação do perceptível (Oliveira e Baldi 2014).

BIBLIOGRAFIA

- Bajac, Quentin. 2010. *Après la photographie. De l'argentique à la révolution numérique*. Paris: Gallimard.
- Barthes, Roland. 1984. *A Camara Clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Eco, Umberto. 1975. "La maestria di Barthes". Prefácio a *Miti d'Oggi* de Roland Barthes. Torino: Einaudi.
- Eco, Umberto. 1985. *Sugli specchi e altri saggi*. Milano, Bompiani.
- Finocchi, Riccardo e Perri, Antonio. 2012. *No Reflex. Semiotica ed estetica della fotografia digitale*. Roma: Graphofeel Edizioni
- Fontcuberta, Joan. 2010. *A Cámara de Pandora. La fotografi@ desués de la fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- Han, Byung-Chul. 2014. *A Sociedade da Transparência*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Han, Byung-Chul. 2015. *Nello sciame. Visioni del digitale*. Roma: Nottetempo.
- Oliveira, Lídia e Baldi, Vania. 2014. *A insustentável leveza da Web. Retóricas, dissonâncias e práticas na sociedade em rede*. Salvador da Bahia: Edufba.
- Rancière, Jacques. 2010. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.