

O paradigma da fotografia

Boris Kossoy *

Para refletirmos sobre os novos paradigmas que desde os anos 90 estabeleceram uma nova práxis à fotografia necessitaríamos de vários seminários. Aqui pretendo apenas pontuar algumas questões que me parecem seminais para alimentar reflexões sobre imagem informação e memória. Penso, desde logo, na imagem fotográfica tradicional de base química, suporte da informação e do conhecimento armazenado sobre o mundo nos últimos 170 anos e, no crescimento gigantesco que se verifica em termos da tecnologia de registro de imagens digitais e respectiva preservação de uma memória em construção. Há, hoje, uma dramática reformulação na produção, circulação e armazenamento das informações por via eletrônica e a indústria amplia cotidianamente seu poderio em função de uma massa consumidora insaciável. A questão está na pauta, é de ordem técnica, econômica, social, política e cultural e também ideológica, afeta a fotógrafos, historiadores, arquivistas, museólogos e a todos os estudiosos preocupados com o futuro das informações e com os próprios métodos de análise e interpretação históricas. Sim, porque os suportes das informações fotográficas hoje são intangíveis, virtuais, não mais os artefatos fotográficos da fotografia tradicional de base química (filmes, papéis específicos etc), objetos fisicamente tangíveis. Neste sentido, a questão ultrapassa antigas fronteiras, que hoje não mais existem em função da internet, se refere as formas de produção das imagens, as dúvidas quanto ao seu armazenamento, domínio e formas de controle; questão que se refere, enfim, ao futuro da memória.

No entanto, apesar desta última revolução tecnológica - e, certamente haverá outras - permanece a imagem como meio de informação, expressão e transformação; representações construídas que esclarecem e denunciam, promovem e comovem outros homens, indivíduos e massas. A trama que envolve a produção e a recepção das imagens fotográficas sempre foi permeada de realidades e ficções. Desde as primeiras imagens nas cavernas, nos ateliês medievais de xilografia, nas precursoras pedras de Senefelder, nas pioneiras excursões fotográficas pelo Oriente as imagens tem saciado o interesse pelo desconhecido tornando assim o mundo familiar, instrumento de pesquisa científica, e

* Professor Titular do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

também ferramenta de propaganda ideológica, um processo enfim que tem alimentado o imaginário e as fantasias das multidões. Não tem sido diferente durante o reinado de Bill Gates e não o será depois dele. A construção e interpretação das imagens são concebidas segundo *processos de construção de realidades*, destino da fotografia, essência, afinal, de todos os seus paradigmas.

O documento e a representação: a desmontagem da informação

Toda fotografia resulta de um processo de criação; ao longo desse processo a imagem é elaborada, construída técnica, cultural, estética e ideologicamente. Para falarmos sobre a construção e desmontagem da imagem fotográfica devemos perceber a sua complexidade epistemológica enquanto *representação* e *documento* visual. A representação fotográfica é codificada, característica peculiar, também, a outras formas de representação visual. Sua desmontagem se faz na medida em que começamos a perceber os componentes técnicos, culturais estéticos e ideológicos embutidos em sua construção.

Apesar da enorme influência que a pintura exerce multi-secularmente sobre a idéia de representação, a fotografia está mais próxima do teatro: uma busca incessante em captar e interpretar a vida e não a de tentar, exclusivamente, reproduzi-la. A idéia que prevaleceu durante o século XIX e a maior parte do XX que existe uma perfeita ‘transparência’ entre o dado e a sua imagem é pura falácia. Quando pensamos em grande parte dos retratados registrados nas fotos estamos nos referindo às personagens que representam um determinado papel diante da câmara; no limite falamos da representação de uma representação. E daí a proximidade também da fotografia com a literatura.

A fotografia apresenta cenários constituídos por objetos imóveis, inanimados, paisagens urbanas ou naturais ou então que abrigam situações; servem de fundo para ações, fatos que têm o elemento humano como personagem. Ora é o cenário das fotos o próprio objeto da representação, ora é a ação que no interior dele ocorre. Qualquer que seja o foco de nossa atenção os elementos que comporão a imagem, são transpostos para a sua nova realidade: o *retângulo eterno* que os abrigarão. Estamos diante de uma nova realidade, uma *segunda realidade* cujo conteúdo arquitetado em função do novo espaço carrega em si, na longa duração, a visão de mundo de seu operador.

A imagem fotográfica é sempre construída por mais “documental” que seja seu conteúdo. O dispositivo já traz em si, embutido, no seu próprio conceito uma *fórmula de ver*

o objeto real segundo determinados preceitos, de acordo com o paradigma renascentista de representação do espaço visual: a perspectiva. Com a fotografia *construímos realidades* não apenas no plano político e ideológico, mas a partir da ideologia do próprio sistema de representação visual sobre o qual se apóia tradicionalmente a fotografia; *isto é válido para as imagens convencionais de base química e também para as eletrônicas, digitais posto que essas últimas seguem o mesmo padrão de representação fundado na perspectiva.*

Se a imagem fotográfica é construída técnica, estética, cultural e ideologicamente, como mencionado antes, o chamado testemunho fotográfico não é inócuo. A imagem fotográfica é antes de tudo uma *representação a partir do real* segundo o olhar e a ideologia de seu autor. Entretanto, em função da natureza do registro, no qual se tem gravado o vestígio/aparência de algo que se passou na realidade concreta, em dado espaço e tempo, nós a tomamos, também, como um *documento do real*, uma fonte histórica ¹. Nessa linha percebemos que o documento e a representação se acham, entre si, indissociavelmente relacionados: *documento/representação* ². Estamos, entretanto, diante de uma ambigüidade fundamental se percebermos que *a alma do documento é a representação elaborada, construída*, nele sempre presente, incorporada desde o momento da gênese do registro. É neste terreno pantanoso e ambíguo -- onde as ficções encontram meandros para se enraizar -- que devemos desenvolver nossas interpretações.

Realidade e ficção na trama fotográfica: processos de criação/construção de realidades

A criação e a interpretação das imagens (a partir do real ou das fantasias individuais e coletivas que povoam nosso imaginário) inserem-se em processos de criação de realidades. Melhor dizendo, de construção de realidades. A fotografia resulta sempre desta construção, seja ela realizada enquanto expressão do autor (sem finalidades utilitárias) seja como registro fotojornalístico ou meio de criação publicitária, não importando se obtidas segundo tecnologias tradicionais ou digitais. Vemos diariamente como a publicidade e a mídia constroem “realidades” e “verdades”.

A partir da desmontagem da imagem fotográfica, pode-se perceber em que medida ela incorpora o mencionado processo, tanto em sua produção como em sua recepção. É necessário que se reflita sobre certas ambigüidades fundamentais de ser a fotografia um

¹ KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Ed., 1999, p.31

² *ibid.*, p.31

registro (isto é, um documento), materializado visualmente no estágio final do processo de criação do fotógrafo (que compreende o processo de construção da representação). Às imagens são adaptadas as máscaras e discursos que melhor convém para cada momento. A percepção desse *processo de construção de realidades* que ocorre tanto na *produção* como na *recepção* das imagens me parece fundamental, caso contrário estaremos deslizando sobre a superfície das imagens, iconografias ilustrativas sem densidade histórica.

De tais relações decorre a possibilidade ficcional da fotografia. Pensamos, aqui, numa natureza ficcional intrínseca à trama fotográfica, que constitui o alicerce cultural, estético e ideológico das manipulações que ocorrem *antes* (finalidade, intenção, concepção), *durante* (elaboração técnica e criativa) e *após* (usos e aplicações) a produção de uma fotografia. Pensamos nas manipulações que desde sempre se fizeram dos fatos, seja nos palcos fotográficos do século XIX, por onde desfilava uma burguesia ansiosa de sua própria representação, seja na página impressa dos periódicos, ao longo do século XX e até o presente. A manipulação, por mais inocente que seja está embutida na práxis fotográfica.

O componente ficcional é, pois, inerente à natureza da fotografia na medida em que é **constituente** do próprio processo de criação do fotógrafo: quando se dá a *construção da representação*: um *binômio indivisível, amalgamado*, portanto, que se estabelece pelas relações indissociáveis, permanentes: registro / criação [ou testemunho / criação]. Compreendemos então que não há registro ou testemunho fotográfico independente do ato criador.

Nessa construção reside a estética de representação. O ficcional se nutre sempre da credibilidade que se tem da fotografia enquanto uma pretensa transcrição neutra, isenta, automática, do real, portanto, enquanto uma evidência documental (herança positivista).

A idéia que sempre se propagou da fotografia é a de sua suposta característica de objetividade, do que decorre a certeza de uma “transparência” entre o fato e o registro. No entanto, a representação ultrapassa o fato e a evidência é exacerbada nessa construção; assim se materializa o índice fotográfico; assim se materializa a prova, o testemunho, a partir do processo de criação. Assim se criam realidades.

As últimas duas décadas têm se revelado pela pesquisa de novos caminhos e pela elaboração de imagens buscando um desprendimento dos paradigmas que, em boa medida se ligavam à tecnologia de uma época; uma tecnologia que se viu abalada pela introdução de novas formas do fazer fotográfico. Isto abarca a idéia, também, do elaborar e do apresentar, do enviar e do apreciar que, no contexto de um mundo conectado pela *web*,

revolucionaram as práticas anteriores em voga até os princípios dos anos 90. Um período em que se tem buscado - através de colagens, sobreposições, manipulações digitais de toda ordem, textos complementares agregados às obras, entre inúmeras outras formas de interferência e experimentação – uma ‘reformulação’ na idéia da fotografia convencional. Não há novidade na experimentação fotográfica, e as vanguardas artísticas do período entre - guerras bem comprovam isso, se bem que, obviamente, tratamos agora de diferentes possibilidades de interferência nas imagens: mais rápidas, precisas e cirúrgicas.

Se pensarmos em América Latina coincide, porém, o período assinalado com a configuração de novos contextos sócio-políticos, econômicos que provocaram respostas culturais e artísticas no continente. A globalização aproximou distâncias e facilitou o reforço das fantasias, o aprofundamento dos antigos estereótipos temas atraentes para inumeráveis seminários, mas que não se constituem na proposta desta análise. Devemos alargar as fronteiras geográficas desta reflexão: o fato é que a fotografia, enquanto meio, sempre se prestou a um amplo leque de usos e aplicações as mais diversas; a sedução e rapidez do sistema digital foram determinantes para uma mudança radical na fotografia de imprensa em todo o mundo; o foto-jornalismo, entre as aplicações da comunicação, foi provavelmente a forma que assumiu mais acentuadamente as mudanças de seus paradigmas de produção de imagens. Essas mudanças se viram ainda mais dramáticas com a introdução, também no mesmo período, da cor nas páginas da imprensa diária. Outras formas de produção e difusão das imagens gestadas no campo da publicidade, por exemplo, se viram mais ágeis em sua tarefa criativa. Poucos resistiram à sedutora possibilidade de participarem efetivamente da produção da representação, mais além da simples captura dos seus objetos e do mundo pelo simples registro fotográfico. Submeter as imagens digitais ou digitalizadas a “tratamentos” no computador mediante softwares específicos como o *photoshop* e outros, faz parte do processo. As câmaras se tornam rapidamente obsoletas em sua forma e funções e tal não é gratuito: resulta de todo um projeto de expansão selvagem do consumo. A indústria da informática, da imagem eletrônica, da tecnologia digital assiste a um gigantesco desenvolvimento.

Uma pós-produção estética e oportuna tornou-se corrente na práxis fotográfica; uma pós-produção jamais experimentada na história da fotografia e da comunicação. É notório que o próprio foto-jornalismo sofreu influências de um novo pensar fotográfico. Um exemplo preocupante: a seleção imediata das tomadas diante de um fato e respectiva

eleição de uma ou outra imagem e, naturalmente, o subsequente ato de deletar aquelas que, no julgamento do fotógrafo, são aparentemente desinteressantes. Não é necessário sublinhar o perigo que corre a memória em ter fotos deletadas, portanto, fatos apagados, por uma decisão que pode ser equivocada. Descobriu-se que um ou outro fotógrafo de imprensa manipulava suas fotos para exacerbar realidades. Acusados publicamente caíram em desgraça, todos ficaram horrorizados diante do fato. Perplexidade ou cinismo? De outra parte o foto-jornalismo tem sofrido forte concorrência dos bem-cuidados anúncios publicitários de página inteira promovendo lançamentos de condomínios residenciais sofisticados ou de musas provocantes convidando os leitores-receptores a compartilharem as últimas criações da moda. As páginas da notícia e da ilusão estão lado a lado.

A possibilidade – e facilidade – de manipulação das imagens tornou-se o tema central das discussões nos círculos fotográficos, na imprensa, na academia. No entanto, a manipulação é inerente à construção da imagem fotográfica; é constituinte de sua práxis ficcional. Isto é verdadeiro para a fotografia dos dias de hoje, de base digital, como, também, para as imagens do passado, elaboradas pela técnica do colódio úmido. Não importando qual seja o equipamento ou a tecnologia, a imagem fotográfica é sempre manipulada posto que se trata de uma representação segundo um filtro cultural: são as interpretações culturais, estéticas/ideológicas e de outras naturezas que se acham codificadas nas imagens. Essas interpretações e/ou intenções são gestadas, como vimos, antes, durante e após a produção da representação, em função das finalidades a que se destinam as fotografias e que refletem a mentalidade e a ideologia de seus criadores.

É claro que a repercussão na produção fotográfica como forma de expressão pessoal acompanhou as vantagens das seduções oferecidas pelo mundo digital. Os fotógrafos amadores e profissionais não resistem e estão constantemente se atualizando neste sentido, ou seja, adquirindo novos equipamentos mais potentes, com maior resolução, com novos programas, lentes mais luminosas e outros avanços importantes: como o *single lens reflex*, o *full frame* etc. O que ocorre na informática com os computadores ocorre também com as câmaras e acessórios desta indústria eletrônica milionária onde o consumo e o sucateamento de artigos formam o casal feliz desse capitalismo devorador. O fenômeno eletrônico se alastrou massivamente envolvendo toda a cadeia de produção, promoção, difusão e consumo: críticos explicando, curadores especializados se disseminando, criadores expondo, galerias, museus, bienais e publicações as abrigando e

divulgando. O mercado de arte as comercializando. Muito se poderia falar sobre a fotografia de expressão pessoal na AL, especialmente sob o aspecto temático, mas estaríamos [novamente] nos desviando do nosso foco.

E agora de volta ao nosso início reafirmamos que independentemente da tecnologia pelas quais as imagens fotográficas foram obtidas, sejam elas de base química ou eletrônica, o historiador se vê diante de sua tarefa habitual, a de empreender o exame crítico às suas fontes, no caso as fontes fotográficas.

Uma desmontagem das imagens deve, pois, ser empreendida. A desmontagem implica na idéia de decifração: o nosso estudo está centrado num contínuo exercício de decifração do *aparente*, o visível da representação, o iconográfico propriamente dito, sua *realidade exterior* (carregada de códigos) que vemos e pensamos que compreendemos e, do *oculto* dessa imagem, invisível aos nossos olhos, sua *realidade interior*, sobre a qual pouco ou nada sabemos, porém que abrange uma cadeia de fatos que buscamos determinar através de seus indícios; são os elos ausentes da imagem. A decifração de suas realidades e, portanto, de seus códigos, se desenvolve através da *análise iconográfica* (nível técnico e iconográfico) e da *interpretação iconológica* (dimensão cultural e ideológica), estágios esses da investigação aos quais dedicamos especial atenção em nossa trilogia teórica³.

No entanto, como pensar a análise iconográfica em relação às imagens digitais, intangíveis? Como verificarmos a autenticidade dessas *matrizes sem corpos*? E a fidedignidade de suas informações? Como imaginar as possibilidades incontroláveis de manipulação em matrizes virtuais?

Ainda um pensamento que vem a mente de todos aqueles envolvidos de alguma forma com a memória histórica, artística, jornalística, com a informação de uma forma geral, é o futuro que está reservado às imagens e textos gravados em CD's e em outros suportes de arquivos digitais existentes – além dos que surgirão proximamente -- com relação a sua durabilidade e acessibilidade daqui a dez, vinte, cinquenta anos. Não é nossa função fazermos exercícios de futurologia, porém existem certezas que nos vem do passado: a durabilidade da documentação fotográfica. Daguerreótipos, cópias albuminadas aplicadas em *cartes de visite* e em antigos álbuns de família tem sobrevivido ao tempo, quando em condições ambientais apenas razoáveis. O mesmo podemos dizer em relação às

³ Tratam-se dos livros *Fotografia & História* (1989, 2001), *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (1999, 2000, 2002) e *Os Tempos da Fotografia. O Efêmero e o Perpétuo*.(2007).

cópias em papel fotográfico à base de gelatina e outras emulsões, assim como aos negativos, artefatos esses que tem merecido nas últimas décadas, uma atenção cada maior em termos de preservação e conservação por parte das instituições. Mas, qual será o destino da documentação gerada segundo a tecnologia digital? Quantas vezes terão os arquivos digitais de serem transferidos de determinados suportes para outros em função da obsolescência constante dos equipamentos de registro e guarda da informação? Como preservar a memória dos fatos, da paisagem, dos personagens? Qual o futuro da memória?

Com o avanço da tecnologia digital as imagens do mundo estão igualmente comprometidas com o maravilhoso ou com o terrível, em conformidade com os usos e aplicações que lhe serão destinadas. Isto nunca mudou posto que decorre das intenções e ações humanas; mudam as tecnologias. Podemos arriscar que memórias sintéticas à base de informações transplantadas de diferentes contextos, iconograficamente ‘verdadeiras’, não são meras ficções. Qual é a novidade de tal cenário em relação ao passado? *Apenas um aperfeiçoamento do processo de criação/construção de realidades, verdadeiro destino da fotografia*, seu autêntico paradigma.