

A linha do horizonte. *Foto e topos:* coincidência de luzes

*O espaço é uma dívida: devo continuamente individualizá-lo, designá-lo.
Nunca é meu, nunca me é dado, devo conquistá-lo.*

Georges Perec

*Maria Teresa Mendes**

O espaço re-apresenta-se hoje como uma das principais forças da mobilização política das civilizações. A sua percepção e fixação dependem muito de imagens e modos de ver que tanto o captavam como o estendiam infinitamente. O surgimento da fotografia fazia emergir a promessa da sua delimitação mas também o da sua refração e desterritorialização. Partindo de concepções e teorias do espaço e da experiência de autores como Michael Foucault, Edward T. Hall e Vilém Flusser, procura-se articular a forma como a tecnologia fotográfica contribuiu para convenções e perspectivas de um espaço subjectivado e apolítico que preparou o terreno para a fimação de espaços virtuais, leves e não concretos, onde parecem vir a centrar-se os principais eixos da experiência do século XXI.

Fotografia - espaço - cultura.

The space is seen today as one of the main forces for the political mobilization of civilizations. Its perception and fixation was most dependent upon the images and the ways of seeing which both

* Doutoranda no Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Nova de Lisboa. Docente do Departamento de Ciências da Comunicação e da Informação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa. (mtm@oninet.pt)

captured and expanded it infinitely. The invention of photography brought the promise of its delimitation but it also produced its refraction and "deisterritorialization". Following Michel Foucault's, Edward T. Hall's and Vilém Flusser's conceptions and theories of space and experience, we will try to articulate the ways photographic technology had contributed to the conventions and perspectives of a subjective and apolitical space which opened the way to the reassurance of weightless and non-concrete virtual spaces that seem to characterize XXI century experience.

Photography - space - culture

L'espace se présente aujourd'hui comme une des principales forces de la mobilisation politique des civilisations. Sa perception et fixation ont beaucoup dépendu des images et des façons de voir qui tant le capte que l'allonge infiniment. L'invention de la photographie faisait émerger la promesse de sa délimitation mais aussi de sa refraction et "deteritorialization". À partir des conceptions et théories de l'espace et de l'expérience de Michael Foucault, Edward T. Hall et Vilém Flusser, nous proposons d'articuler la forme selon laquelle la technologie photographique a contribué à établir les conventions et perspectives d'un espace subjectif et apolitique qui a préparé le terrain pour l'affirmation des espaces virtuels, légers et non-concrets, où semblent venir se centrer les principaux axes de l'expérience du XXI siècle.

Photographie - espace - culture

El espacio se presenta hoy como una de las principales fuerzas de movilización política de las civilizaciones. Su percepción y fijación resultó en gran parte de imágenes y modos de ver que tanto lo captaban como lo ampliaban infinitamente. El surgimiento de la fotografía hacía emerger la promesa de su delimitación pero también refracción y "desterritorialización". A partir de concepciones y teorías del espacio, y de la experiencia de autores como Michael Foucault, Edward T. Hall y Vilém Flusser, buscamos articular la forma como la tecnología fotográfica ayudó a formar las convenciones y las perspectivas de un espacio subjetivo y apolítico que preparó el terreno para la afirmación de los espacios virtuales, leves y no concretos, donde parecen centrarse los principales ejes de la experiencia del siglo XXI.

Fotografía - espacio - cultura.

A era espacial

Num seu famoso texto intitulado, na sua versão inglesa, «Different spaces¹», e que constituiu uma lição apresentada ao Círculo de Estudos de Arquitectura, em 1967 Michel Foucault considerava o tempo presente, enfim, o século XX, como a idade do espaço. Foucault sustentava que o século XIX fora dominado por preocupações históricas ligadas à categoria tempo e que vivera mesmo uma verdadeira obsessão por esta categoria: “Themes of development and arrest, themes of crisis and cycle, themes of accumulation of the past, a great overload of dead people, the threat of overcooling” (Foucault, 1994: 175)². Ao contrário, o novo século olhava os problemas relativos à acumulação do tempo e ao seu desenrolar de um ponto de vista espacial, procurando compreender esse devir como configuração, como pontos numa rede complexa de relações, como estrutura³ e, também, como complexidade (o que implica igualmente a ideia de que as relações de forças estabelecidas incluem o próprio observador).

Foucault caracterizava então, o presente como a era da simultaneidade, da justaposição, do perto e do longe, do lado a lado, da dissipação.⁴ Características que, entretanto, se nos tornaram familiares e mesmo obrigatórias na nossa vivência quotidiana, popularizadas hoje também, por expressões como «cultura das redes», «globalização», «virtual» ou «interactividade» as quais não podem ser desligadas das tecnologias que as suportam e concretizam, abrindo um novo campo de objectos, saberes e práticas designado por «cibercultura».

Vivemos num mundo onde a tecnologia se tornou uma inerência, um «de dentro», e onde as representações do mundo, a sua discursivização, se faz (se maquina) reduzindo o tempo ao simultâneo, ao ínfimo, e alargando o espaço a categoria abrangente, globalizante. O tempo é concebido como sucessão, o que se perde e o que se ganha, o que deixou de ser ou deixará, e o espaço implica uma compreensão relacional simultânea, dinamizado pelo tempo fluído do instante, do permanente agora, da actualização incessante (daí a importância crescente da noção de duração, uma espécie de agora que constantemente se dobra e desdobra sobre si mesmo)⁵, que, curiosamente, parece aproximar-se de uma concepção cíclica do tempo, característica do tempo mítico. Não se trata pois,

como já ficou dito, de uma anulação do tempo, mas sim de compreender o tempo como um caso ou uma forma particular de espaço. Nas palavras de Foucault: "Time probably appears as one of the possible games of distribution between the elements that are spread out in space" (Foucault, 1994: 175).

As séries, as redes, as estruturas rizomáticas sem centro não só definem a compreensão actual do espaço como protagonizam a sua hegemonização, isto é, a sua presença decisiva no pensamento contemporâneo, diferentemente, ao que parece, do sucedido com o espaço medieval da localização e com o espaço extensivo da modernidade, que não terão sido eleitos nas suas épocas como conceitos preponderantes do pensamento.⁶

Espaços ocultos: as dimensões cultural e tecnológica

A comprovar-se esta apetência do século XX e da contemporaneidade pela noção de espaço, a leitura deste texto permite-nos questionar o contributo da fotografia, e da cultura visual tecnológica que inaugurou, na constituição dessa preponderância espacial e indagar as próprias noções de espaço a que terá dado forma.

Edward T. Hall, num seu estudo sobre as concepções de espaço, demonstra a variabilidade cultural desta categoria e o modo como ela está intimamente associada a diferentes mundos perceptivos: "A selecção dos dados sensoriais consiste em admitir certos elementos ao mesmo tempo que são eliminados outros; assim, a experiência será percebida de modo muito diferente de acordo com a diferença de estrutura dos filtros perceptivos de uma para outra cultura" (Hall, 1986: 13). Hall salienta ainda como o ambiente construído pelo homem, a sua arquitectura, a concepção das suas cidades e as tecnologias, encaradas, como defendia McLuhan, como extensões dos nossos sentidos, são expressão deste processo de filtragem cultural: "Estes ambientes criados pelo homem permitem-nos descobrir como é que os diferentes povos usam os seus sentidos. A experiência não pode, portanto, ser considerada como um ponto de referência estável, uma vez que se insere num quadro modelado pelo

homem" (Hall, 1986: 13). Mas, como Hall reconhece, as tecnologias e os «ambientes» criados pelo homem são mais do que meramente expressões dos seus mundos de experiência já que actuam igualmente como poderosos construtores desses mundos e dos seus «filtros perceptivos». Como ele mesmo afirma no final de *A Dimensão Oculta*: "O homem e as suas extensões não constituem senão um único e mesmo sistema. É um erro monumental tratar o homem à parte, como se ele constituísse uma realidade distinta da sua habitação, das suas cidades, da sua tecnologia ou da sua linguagem" (Hall, 1986: 213). Isto condu-lo a levantar um problema fundamental para o nosso futuro enquanto espécie neste planeta e que tem que ver com o modo como as diferentes «extensões» que criamos nos modificam a nós e ao meio ambiente: "a relação do homem com as suas extensões não representa senão um modo particular e uma forma especializada da relação geral dos organismos com o seu ambiente. Mas quando um órgão ou uma função recebem uma extensão, o processo evolutivo torna-se de tal modo acelerado que esta pode ser levada a substituir aqueles. É o que verificamos no caso das nossas cidades, com o desenvolvimento da automação" (Hall, 1986: 213).

Para Hall é imperioso pensar esta interdependência entre o homem e a técnica, pois em muitos casos podemos estar a conceber máquinas pouco adaptadas aos nossos interesses, que por definição, são tão diversos quanto as culturas humanas.

Nesta obra o espaço é-nos apresentado como uma dimensão fundamental para o equilíbrio de qualquer ser vivo mas, como vimos, no homem ele adquire uma dimensão cultural que afasta esta categoria da ordem natural. O seu entrosamento com a problemática das tecnologias é um aspecto central para a compreensão das concepções actuais do espaço e da sua relação com as condições da cultura contemporânea e, mais profundamente, com o tipo de humanos que estamos a criar.

Parece-nos, pois, extremamente relevante para este debate indagar os modos como a fotografia, enquanto primeira máquina automática de produção de «vistas» perspectivais, terá interferido na história das nossas concepções de espaço. Mais ainda, interrogar como é que as concepções que se foram elaborando sobre a identidade do meio fotográfico foram pensadas e estruturadas por relação com a temática da representação do

espaço e seus usos sociais. Isto não significa recusar a longa história anterior relativa à matematização do espaço-tempo, nomeadamente, a importância da invenção da perspectiva linear em pintura, mas trata-se de considerar que a fotografia marca decisivamente o início da automação das imagens e trouxe consigo um potencial transformador das formas culturais vigentes.

Neste artigo pretendemos apenas enunciar alguns dados para reflexão sobre esta temática complexa.

A identificação da fotografia

Não é possível falar da prática fotográfica, ou de qualquer outra, independentemente das suas especificações históricas. Como diz John Tagg: "the so-called medium of photography has no meaning outside its historical specification. What unites the diversity of sites in which photography operates is the social formation itself: the specific historical spaces for representation and practice which it constitutes. Photography as such has no identity. Its status as a technology varies with the power relations which invest it" (Tagg, 1988: 68). Para este autor a fotografia tem tantas identidades quantas as que, historicamente, lhe foram investidas, sendo necessário perceber, em cada momento, o modo como foi entendida, os fins a que serviu, as visões do mundo que proporcionou.

Esta visão de John Tagg surge em resposta às posições formalistas de John Szarkowski. Este antigo comissário do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque procurou demonstrar a especificidade da linguagem fotográfica – em torno de características como o detalhe, o enquadramento como corte, o tempo *reticab* ou o ponto de fuga – constituindo um referencial para avaliar a prática fotográfica que teria um valor «em si», independentemente dos seus usos sociais⁷. Esta afirmação da especificidade do fotográfico segue o programa modernista de Greenberg.⁸

O equívoco de Szarkowski está precisamente na sua insistência de que a «arte fotográfica» representa a essência da fotografia, reduzindo essa suposta «essência» apenas a um tipo de linguagem e a um tipo de forma de expressão, o que acaba por resultar numa abusiva normatividade. Para Szarkowski toda a «boa» fotografia é aquela que expressa os valores

do «fotográfico» que mencionámos em cima, tomando-se auto-reflexiva ao exprimir a forma particular como o mundo é representado fotograficamente, forma esta que constitui, na visão deste autor, um exclusivo da fotografia.⁹ Esta afirmação da identidade estética da fotografia está também associada à sua entrada no Museu e à sua revalidação pelo circuito artístico.¹⁰

John Tagg, por seu lado, ao afirmar a inexistência de uma identidade fotográfica acaba por ficar indiferente à própria técnica e aos efeitos culturais da mudança tecnológica. É certo que nada existe fora das relações de saber/poder, fora dos regimes discursivos que investem e conformam a nossa experiência e a nossa possibilidade de pensar, tal como propôs Michel Foucault. O que sucede é que essas «especificações históricas» vão dar sentido a um determinado tipo de «matéria» tecnológica, que apresentará as suas características, as suas resistências mais ou menos programadas (ou mesmo, eventualmente, completamente novas). As técnicas, como os homens, exercem uma espécie de oposição, oferecem sempre alguma espécie de resistência que lhes é própria. Embora nada exista sem uma *marcação social*, esta também é afectada por dadas características dos meios em que se exerce. Deste ponto de vista, é útil aceitar a influência de McLuhan e da sua teoria da mediação, centrada nas capacidades transformadoras das técnicas.

Geoffrey Batchen, em *Burning with desire: The conception of photography* (Batchen, 1997), assinala a importância de compreender a identidade do meio fotográfico no âmbito do debate que opunha natureza a cultura e que era importantíssimo para a disciplina designada no século XVIII por Filosofia Natural. É como filósofo da natureza que um dos inventores da fotografia, Henry Fox Talbot, se apresenta e concebe os seus «desenhos fotogénicos» - muitos deles representando espécimens botânicos - e que são explicados pelo autor como resultado de um processo natural. Ficou célebre o seu artigo de apresentação à Royal Society onde explica o processo inventado como "O lápis da natureza: ou processo pelo qual a natureza é levada a desenhar-se a si própria sem a ajuda da mão do artista". A ajuda humana limitara-se a dar uma orientação técnica (e portanto, cultural) a um processo natural. Para Batchen, no momento da sua concepção, a fotografia é entendida simultaneamente como natureza

e cultura, ela é um exemplo arquetípico dessa coincidência e dessa produção cultural da natureza. A designação «Magia Natural», também freqüente na época, atesta esse interesse por uma concepção de natureza em processo de plenificação, promovido pela máquina e transferindo, em consequência, para o homem os poderes da natureza e dessa magia natural dos seus processos (é um termo muito directamente ligado à área protocientífica da alquimia).

A fotografia parece poder aproximar-se da idéia da natureza incompleta, da natureza em produção, que a técnica pode tornar plena, mais do que da idéia de uma natureza finalizada e não transformável, mas num sentido peculiar: o da astúcia. O mesmo Henry Fox Talbot quando construiu as suas câmaras fotográficas designou-as por «mousetraps of images» - ratoeiras de imagens. A técnica fotográfica é uma armadilha que o homem lança à natureza, usando os poderes ocultos da natureza em seu próprio benefício. Fazendo com que as leis da natureza se produzam, controladamente, para realizar produtos não naturais. Ian Jeffrey refere isto mesmo quando, no início da sua História da Fotografia, escreve:

Pioneer photographers found themselves faced, from the outset, by a serious problem - that of their medium's automatism. Photography, referred to at that time and subsequently as an invention, was more accurately a discovery of nature's capacity to register its own images. This was reflected in names and terms coined to describe the new process. Camera images were called "sun pictures" and said to be "impressed by nature's hand". Whereas earlier pictures were made or willed into existence, photographs were obtained or "taken", like natural specimens in the wild (Jeffrey, 1981: 10).

O termo «Magia natural» foi, por isso, associado à fotografia e permite-nos pensar o modo como esta invenção foi recebida, compreendida e praticada na época. Permite-nos também compreender as raízes culturais das práticas contemporâneas da imagem e, em particular, explicar o grau de evidência que continua a trabalhar a nossa relação com a fotografia, mesmo ainda num ambiente tecnológico que promove a descrença e o simulacro (o artificial indetectável).

Nesta investigação sobre a representação fotográfica do espaço interessar-nos-á perceber a relação que se estabelece com a pintura de paisagens, género pictórico autonomizado desde o século XVII e popularizado no século XVIII, cuja teoria e prática, tendo por trás certas noções relativas à natureza e à arte, influenciaram significativamente a prática

fotográfica. A representação da paisagem terá sido, sobretudo no romantismo, um amplo campo de idealização e de mistificação, mas também de produção de um dado tipo de espectador contemplador – de um ideal de espectador. Por outro lado, desenvolveu-se uma tradição de observação e descrição (especialmente no caso da pintura flamenga de seiscentos) que produziu uma pintura testemunhal cujo objectivo residia em dar conta do que existe mais do que em architectar um espaço idealizado. Ambas as influências parecem coexistir na fotografia embora de forma não isenta de controvérsia.¹¹

Parece-nos que o debate entre modernos e pós-modernos a propósito da identidade do meio fotográfico só é resolúvel a partir de um questionamento da natureza tecnológica da fotografia e das experiências perceptivas que permite desenvolver. O «fotográfico» não será apenas um tipo de linguagem – nem será, provavelmente, da ordem imediata da linguagem – como pretendiam os modernistas, embora também não seja uma matéria amorfa, absolutamente plástica, como por vezes se depreende da leitura das posições pós-modernistas.

A experiência fotográfica: «Basta carregar num botão»

O trabalho de Vilém Flusser é, neste contexto, extremamente inovador. As suas investigações marcam uma viragem na tradição de análise da história e do pensamento teórico sobre fotografia.

Contrariamente à grande maioria dos estudos sobre fotografia – que a colocam no contexto social, económico, político e cultural do capitalismo e da industrialização – Vilém Flusser vê na tecnologia fotográfica um primeiro exemplo das formas contemporâneas da experiência num mundo automatizado. A câmara fotográfica, tantas vezes erigida em símbolo da industrialização, é apreciada por Flusser como objecto pós-industrial. Baseada em princípios fundamentalmente desconhecidos do utilizador – a «caixa-negra» – oriundos do discurso científico, a fotografia assegura e reforça um comportamento ritualizado e mágico – fundamenta até um discurso do «maravilhoso» – que proporciona uma continuidade, tacitamente aceite, entre natureza e cultura. A raiz do comportamento mágico

fotográfico reside, como já sugerimos, na crença de que as fotografias são bocados de natureza e não um discurso científico reificado e, portanto, cultural. Os modelos científicos que fundamentam o dispositivo fotográfico são invisíveis e constituem um autêntico «inconsciente tecnológico». Para Flusser “photographs differ in principle from prehistoric images. Prehistoric images are worldviews (copies of the environment). Photographs are computed possibilities (models, projections onto the environment). This is the real reason why photographs should be considered posthistorical images” (Flusser, 1989:129).

Para Flusser a câmara fotográfica não é um instrumento, como o são a maioria das máquinas industriais. É um aparelho. Ela não produz objectos mas informação destinada a circular facilmente pelo corpo social. Reprodutível infinitamente e de valor desprezível – é uma folha de papel, leve e fácil de manejar – o seu valor é informacional e a sua penetração no corpo social é fácil. Tal como é típico da era pós-industrial, a fotografia, sendo informação, pertence ao sector terciário dos serviços e o seu valor está dependente do circuito de distribuição (publicitário, artístico, jornalístico, doméstico ou outro) que institui os princípios retóricos, um dado programa, no interior dos quais a fotografia funciona e a sua validade é sancionada. Para Flusser a facilidade de manuseamento, simbolizada no célebre anúncio da Kodak “Basta carregar no botão, nós fazemos o resto”, é parte desse comportamento programado e simboliza a nossa relação com os aparelhos que constitui hoje, na era electrónica, a nossa experiência mais comum. Somos, a maior parte das vezes, «funcionários» do aparelho, executamos o seu programa, somos programados para lhes fornecer o *input* de que necessitam – muitas vezes, apenas carregar no botão para accionar o dispositivo. Como diz Flusser. “It appears as if the photographer were free to chose, and as if the camera did precisely what the photographer wanted it to do. In fact, however, the photographer’s choice is restricted to the camera categories, and his is a programmed freedom. The camera functions according to the photographer’s intentions, but this intentions itself functions according to the camera program” (Flusser, 1983: 24).

De acordo com Flusser a difícil condição da liberdade na era da técnica é o grande desafio do homem contemporâneo e a justificação do seu programa crítico.¹² Flusser descreve o fotógrafo como um caçador,

não já de «presas» na natureza, mas dos desafios inerentes ao próprio programa da câmara. O fotógrafo não está interessado no mundo «lá fora» mas apenas na realização das potencialidades do aparelho para o qual esse mundo «lá fora» é não mais do que um pretexto. Como refere Flusser: "In this sense, the traditional distinction between realism and idealism is overcome by photography: it is not the world «out-there» which is «real», nor is it the concepts «in here» within the apparatus program; what is «real» is the image as it comes about. The world and the apparatus program are but premises for the realization of photographs; they are virtualities to be realized in the photograph" (Flusser, 1983: 26). A única realidade prevalecente é a do símbolo. Ela tomou-se, de facto, a nossa primeira «natureza», o nosso meio ambiente fundamental: "'real' is not what is signified, but what is significant, the information, the symbol. This inversion of the vector of significance characterizes everything that has to do with apparatus, and thus, with the post-industrial in general" (Flusser, 1983: 26).

O predomínio da informação e da produção de símbolos não só transforma os conceitos de realidade como fundamenta a sua experiência no jogo: "While hunting, the photographer moves from one space-time category to another, and he combines the various space-and-time categories while on the move. His hunt is a game of combining the space-time categories of the camera, and what we see when we look at a photograph is precisely the structure of that game" (24). Na visão de Flusser a câmara não é uma ferramenta, mas um brinquedo: "the photographer is not a worker as such, but a player: not 'homo faber' but 'homo ludens'" (Flusser, 1983:19).

O carácter essencialmente lúdico dos aparelhos baseia-se na complexidade do seu funcionamento interno, o facto de serem «caixas-negras», e na riqueza dos seus programas. Assim, afastamo-nos do mundo para nos aproximarmos do jogo com as máquinas, da exploração das virtualidades lúdicas dos seus programas. Todos os aparelhos são brinquedos que nos distraem do mundo. O mundo afastou-se numa imagem e a verdadeira natureza é a da imagem – das suas categorias modelizadas de espaço-tempo, como é o espaço perspectico da fotografia e do seu tempo retido, densificado.

Roland Barthes descreveu a fotografia como um índice do passado,

uma espécie de imagem-fóssil de qualquer coisa que existiu no mundo. A identidade fotográfica para ele está na co-presença entre referente e signo fotográfico e gera, imediata e inescapavelmente, uma imagem do passado. Para Barthes a fotografia é o «isto foi», a certeza dessa co-presença, a mortificação desse momento. Porém, trata-se também de uma anulação do passado como tal, através da sua presentificação, da sua *especialização* num olhar actual (e actualizável a cada novo olhar). É este poder da presença, sugestionado em todas as fotografias, que obriga Barthes a considerar que apenas algumas fotografias, aquelas que nos «ferem», que têm *punctum* para nós (e não há *punctum* que não seja para nós), nos produzem a consciência do passado. Estas fotografias não só nos trazem à presença o «isto foi», como nos fazem ver o espaço representado como espaço real, espaço que transborda o enquadramento e existe «fora de quadro». Isto também significa que na maioria das fotografias esta articulação não se produz, já que essa experiência é anulada pela simples presença da imagem diante dos nossos olhos: um «isto é» inequívoco. Este facto, autoriza-nos a problematizar o «isto foi» barthesiano, mesmo sem ter em conta as transformações operadas pela digitalização da fotografia (e que ainda mais problematizam este conceito).

Tal como os computadores, as fotografias são também extensões da nossa mente e da nossa memória. A fotografia é o primeiro momento de popularização de uma cultura da imagem. Rompe com os privilégios sociais e políticos dos anteriores detentores de um direito à imagem e inicia o seu voraz programa de duplicar o mundo, tornando-o disponível, tornando-o informação e conhecimento. É o primeiro momento da era do simultâneo e da era do máximo espaço num mínimo tempo. A fotografia, como lembrava Sontag num dos seus ensaios, é uma forma de apropriação e de controlo, acente na experiência da visão como fim em si mesmo, e proporcionando a realização imaginária da posse. Neste sentido, a fotografia conformaria os objectos do mundo ao modelo de conhecimento promovido pela ciência e, simultaneamente, produziria o sujeito desejante associado a esse saber.

Ela divulga um ideal de objectividade e de referencialidade, toma-se um meio de produzir imagens «positivistas» da natureza, e por via desta modelação, cria também um espectador que se habitua à própria

contemplação da própria magia da técnica, ao seu jogo e à descorporalização do olhar. A fotografia é pois um momento decisivo da virtualização do olhar, do seu isolamento automático das coordenadas reais de espaço-tempo e, por essa via, a produção de uma experiência sublimada acessível a todos. Esta democraticidade, por sua vez, potenciará o próprio declínio e transformação do modelo disciplinar da modernidade, apostado numa estabilização das coordenadas do espaço-tempo através de tecnologias que, pelo contrário, são potenciadoras da sua diversidade e virtualização. A desrealização, já presente nas fotografias químicas, aprofunda-se com o desenvolvimento da imagem digital tornando o universo dos símbolos a máxima realidade.

O «índice digital», a captação de luz pelos *spd's* da câmara digital, continua a ser produzido pela luz reflectida pelos objectos e recomposta pela câmara escura, mas a sua programação é agora muito mais poderosa, bem como a sua velocidade de transmissão e capacidade de manipulação. É um processo autónomo em relação ao «mundo lá fora» embora não cesse de querer objectivar o «mundo lá fora», de querer referi-lo, desvendá-lo e dominá-lo. É a situação paradoxal da linha de horizonte: à medida que dela nos aproximamos, ela afasta-se proporcionalmente, já que, evidentemente, é meramente um referencial, um modelo de orientação e não um ponto real. Como a fotografia, a linha de horizonte é imaginária, não é um lugar realmente existente.

Em busca do espaço desconhecido

Não nos pode, por isso, surpreender – embora, na verdade, não páre nunca de nos surpreender – o facto de os desenvolvimentos tecnológicos mais recentes que afectaram a fotografia e culminaram na invenção da imagem digital terem surgido, precisamente, no contexto da exploração espacial levada a cabo pela N.A.S.A., a partir dos anos 60. Os cientistas procuravam melhorar a definição das imagens captadas e emitidas, como sinal vídeo, pela Nave Espacial Ranger 7 que operava na superfície lunar. O processamento digital das imagens permitiu recuperar pormenores (uma pegada na lua) e eliminar distorções provocadas pela própria distância das emissões: um problema semelhante ao que teve de enfrentar Kepler

com o uso, no século XVII, da sua tenda astronômica (Frade, 1992). A partir de 1972 desenvolve-se a transmissão multiespectral aplicada aos satélites da terra ERIS, Landsat e Spot que viriam revolucionar a topografia. Esta transmissão multiespectral tornou-se fundamental para as missões da Voyager 1 (1979) enviada a Júpiter e da Voyager 2 (1989) enviada a Neptuno (e que emitiu sinais à distância de 2,5 biliões de milhas). No início dos anos 90, por seu turno, melhorou-se a capacidade de processamento permitindo à nave Magellan enviar imagens panorâmicas das montanhas de Vénus. E a história ainda continua com as recentes imagens de Marte enviadas pelos robots Spirit e Opportunity.

Ela serve-nos, sobretudo, para fazer notar a persistência do uso das tecnologias da visão no exercício do conhecimento e domínio do território (ou do extra-território). Como lembra William Mitchell em *Reconfigured Eye* (1992) a imagem digital e o seu uso nas viagens de exploração espacial estão, para a ciência actual, como estavam os desenhos para a botânica e a topografia do século XVIII que serviam para a inventariação de novas e ainda «nunca vistas» maravilhas, bem como para a inventariação e determinação de novos espaços para habitar, indissociáveis, pois, de uma política de colonização, que não é estranha às actuais Missões científicas espaciais.

Está cada vez mais viva entre nós a consciência de uma certa natureza bélica das tecnologias¹³ e, nas mais diversas áreas das ciências humanas a cultura tem sido explicada como resposta humana aos medos face a uma natureza hostil. Ficou famosa a análise de Theodor Adorno e Max Horkheimer em *Dialéctica do Esclarecimento* (1985) demonstrando que tanto o mito como a razão eram respostas a esses medos e que a oposição histórica, constitutiva do pensamento ocidental, da razão contra o mito era nada mais do que uma outra espécie de mistificação que proporcionou o desenvolvimento de uma forma de dominação totalitária e capaz de gerar o terror (a destruição indiferenciada e em massa). A cultura, especialmente as modernas tecnologias, tornaram-se fonte incontornável de novas angústias e medos.

Embora discutível esta origem «angustiada» da cultura – que outros autores explicam a partir do tema do sonho ou da U-topia¹⁴ – ela serve para assinalar um tema preponderante na cultura ocidental que é a rela-

ção entre racionalidade e formas de dominação. Serve também para assinalar, como sugere Foucault, diferentes concepções de espaço, já que o controlo do território constitui uma das mais elementares formas de exercício do poder (sobre os corpos, os objectos, a natureza).

Os usos científicos da fotografia, na medicina, na astronomia, na botânica ou na topografia, sofreram o impulso da instituição militar. Um dos exemplos é o uso das câmaras fotográfica e de filmar no reconhecimento do território através da sua incorporação nos aviões. A integração das fotografias na instituição prisional e nos registos criminais, a sua generalização nos Bilhetes de Identidade de cada cidadão, ou as aplicações à instituição hospitalar, são exemplos de um sistema complexo e disciplinar que procurou usar a fotografia para estabilizar o real pela aposição de um símbolo, pelo seu enquadramento simbólico, legitimado pela ideologia do automatismo objectivador, naturalizando um processo cultural.

Estas funções de observação, registo, classificação e inventariação são de imediato transferidas das anteriores formas de registo, desenho e pintura, para a fotografia, quando no início do século XIX esta é inventada. Porém, em certos casos, o desenho continuou a ser preferido, como na representação de «tipos ideais» de indivíduos em botânica e medicina (trata-se novamente da problemática idealização/descrição). O desenho permite esquematizar e eliminar informação supérflua. Permite, por exemplo, representar uma planta em fases temporais distintas, com rebentos, botões e flores, ou separar músculos e eliminar órgãos que dificultem a visibilidade de outros. Hoje, curiosamente, a imagiologia médica que usa técnicas digitais permite um trabalho de verdadeiro «desenho» sobre registros fotográficos ou de outras origens indexicais, aliando as duas técnicas numa curiosa reinterpretação dos «photogenic drawings» de Talbot.

Passamos do privilégio dado à adequação à natureza para uma mais profunda modelização da natureza e das categoriais de espaço-tempo. Em criminologia e em arte fazem-se retratos compósitos e a informação de origem indexical é usada para conceber e modelizar outras realidades e ambientes. Com a digitalização a fotografia aprofundou e está a generalizar o seu potencial de modelização da natureza.

A este propósito é interessante retomar alguns conceitos propostos por Foucault no texto «Different Spaces».

Fotografia como heterotopia e heterocronia

Um dos conceitos mais inovadores do texto referido é, sem dúvida, o de «heterotopia» em torno do qual Foucault propõe uma nova área de saberes, a heterotopologia, dedicada à descrição sistemática das heterotopias que caracterizam qualquer sociedade.¹⁵

Este conceito é pensado por relação com o de «Utopia», que é uma espécie de referencial ideal dos espaços reais: "They are emplacements that maintain a general relation of direct or inverse analogy with the real space of society" (Foucault, 1994:178). Mas a característica decisiva das Utopias deve-se ao facto de permanecerem, por essência, espaços irreais. Ora, para Foucault as heterotopias são espécies de utopias realizadas no sentido em que constituam espaços reais, localizáveis, mas cuja característica é a de serem, constitutivamente, outros. São lugares que são «não-lugares».

Como diz Foucault: "{heterotopias are} sort of places that are outside all places" (178). São, por isso, lugares limite, lugares exclusivos para onde se vai em condições especiais. Exemplos do autor são lugares ligados a determinados rituais de passagem, como o quartel ou a viagem de núpcias, ou lugares que sobrepõem num só lugar lugares incompatíveis, como os cemitérios, os teatros, os cinemas ou jardins, ou ainda lugares que funcionam por acumulação e heterocronia, como os museus e bibliotecas.

Curiosamente, para explicar as relações recíprocas entre Utopia e Heterotopia, Foucault compara-as a um espelho. Para ele existem ambos os aspectos no espelho e na sua imagem. Enquanto imagem, devolve-nos um espaço irreal, um lugar deslocado, uma utopia, mas, enquanto espelho, é um objecto real, existente entre outros objectos reais, apenas com a interessante particularidade de conter no seu espectro – e portanto, virtualmente – os outros objectos: "The mirror functions as a heterotopia in the sense that it makes this place I occupy at the moment I look at myself in the glass both utterly real, connected with the entire space surrounding it, and utterly unreal – since, to be perceived, it is obliged to go by way of that virtual point which is over there" (1994:179). Ora, estes «poderes» podem ser vistos, de uma maneira mais reforçada, na fotografia e, muito provavelmente, na noção de ciberespaço. Não foi por acaso que a propó-

sito da daguerreótipia um conhecido intelectual do século XIX, Oliver Wendell Holmes (que foi também um dos inventores do estereograma), se lhe referiu como «o espelho com memória¹⁶». Um dispositivo que permite a desarticulação entre o sujeito que olha, o espaço e o tempo do olhar. A fotografia para além de desterritorializar, de nos oferecer, indexicalmente, lugares que nela são não-lugares, é também um corte temporal, uma sua suspensão, e portanto um caso particular daquilo que Foucault designa por heterocronias. Tem ainda a particularidade de funcionar, à semelhança do Museu ou da Biblioteca, como um gigantesco acumulador de camadas de tempo e espaço.

Este arquivoinfinito, como a biblioteca de Borges, diz muito da situação paradoxal da cultura contemporânea: a sua total disponibilidade ultrapassa em muito as nossas reais possibilidades de lhe aceder totalmente.

Os espaços fotografados perdem também o seu peso e adquirem uma utonomia simbólica que excede em muito o espaço real e as nossas possibilidades reais de o experienciar. Porém, apesar da criação destes espaços-outros, desta nova dimensão, potenciada pelas redes de computadores onde circulam também as imagens fotográficas digitalizadas, a dimensão real do espaço continua a ser determinante da nossa condição humana. A posse do território é hoje, ainda mais mobilizadora das civilizações porque se processa aos níveis planetário e extra-planetário. O que evidenciam os robots *Spirit* e *Opportunity* é que a fotografia se tornou a visão das máquinas.

Notas

1 O texto «Different Spaces» foi publicado pela primeira vez em 1984.

2 De facto, nos diversos campos do saber desenvolvidos no século XIX, essas preocupações com o desenrolar dos tempos parecem ser estruturantes do pensamento e da relação com o mundo. Na filosofia da história hegeliana impera a noção de tempo dialéctico e de progresso do espírito, a par da interpretação marxista que parte de uma visão similar do tempo para explicar o devir material das sociedades. Na Biologia, Charles Darwin propõe a célebre teoria da «Evolução das Espécies» que trás consigo, igualmente, um sentido cronológico e positivo da evolução; Na Física R. Clausius propõe o princípio da entropia em 1854 (conhecido como a Segunda Lei da Termodinâmica); As Ciências Humanas, concebidas enquanto ciências históricas, são marcadas pela filosofia positivista de Comte.

- 3 Foucault refere-se ao Estruturalismo não como a abolição do tempo mas como «a certain way of handling what is called time and what is called history» (Foucault, 1994 :175).
- 4 Diz Foucault: «We exist at a moment when the world is experiencing, I believe, something less like a great life that would develop through time than like a network that connects points and weaves its skein. Perhaps we may say that some of the ideological conflicts that drive today's polemics are enacted between the devoted descendants of time and the fierce inhabitants of space» (175).
- 5 Este aprofundamento do tempo tem um correlativo nas imagens, constituindo o que Deleuze apelidou de uma imagem directa do tempo característica do cinema moderno (em «Cinéma 2: Image-Temps, Gallimard, 1985), o que parece também indicar uma outra relação com o espaço que, não só se subjectiviza – tal como o tempo – ambos referidos não já ao mundo exterior mas ao corpo e mente do observador – como coloca a imagem como um interface, uma imagem que esconde outra e outra e outra. Uma nova forma de *mise-en-abîme* que me parece servir para pensar os actuais desafios da imagem digital.
- 6 O pensamento de Foucault é, ele próprio, um pensamento espacial. A comprová-lo refira-se a sua famosa análise «microfísica» do poder que segue essa metáfora espacial dos jogos de relações de forças entre singularidades que, em dado tempo, emergem e fazem emergir dadas configurações de poder ou figuras de dominação. Lembrese o modelo arquitectónico «Panopticon» criado no final do século XVIII por Jeremy Bentham e tomado por Foucault, em *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão* (Gallimard, 1975), metáfora das formas de dominação da modernidade. Modelo hoje substituído por formas descentradas de conceber o espaço e as suas relações e que em «Different Spaces» Foucault designa como o espaço da «colocação»: «We are in an age when space is presented to us in the form of relations of emplacement» (Foucault, 1994:177). Foucault neste texto traça uma história sumária do espaço na experiência Ocidental e da sua relação inevitável com o tempo. Assim, delinea três etapas: o espaço da localização, típico da Idade Média, que hierarquizava conjuntos de espaços: profanos e sagrados; protegidos ou desprotegidos (cercados/abertos); várias camadas de espaços celestiais opostas ao espaço terrestre; lugares naturais das coisas e coisas deslocadas desses lugares naturais, que nos parece ser o conceito determinante dessa concepção do espaço como o lugar onde as coisas estão. Com a modernidade a partir de Galileu surge o espaço da extensão dominado pela noção de infinito e de abertura incomensurável, deixando de haver um lugar natural e definido. Os lugares passaram a ser um ponto de transição – uma categoria do vector tempo que predomina sobre o espaço. Na actualidade, vivemos os problemas de sobreposição ou acumulação de camadas no espaço.
- 7 Nas exposições que organizou no Museu de Arte Moderna (em 1966 «The Photographer's Eye» e em 1989 «Photography until now»), Szarkowski incluiu fotografias produzidas e postas a circular fora do circuito artístico – provenientes do jornalismo ou de usos doméstico – comprovando assim o valor «em si» da fotografia . A distinção operava-se ao nível da capacidade de expressar a essência fotográfica.
- 8 Em *Modernist Painting*, Greenberg escreve: «the essence of modernism lies, as I see it, in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself – not in order to subvert, but to entrance it more firmly in its area of competence (...). Each art had to determine, through the operations peculiar to itself, the effects peculiar and exclusive to itself». (Greenberg, 1961: 5).
- 9 Peter Galassi organizou em 1981 a célebre exposição «Before Photography» no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, com o apoio de Szarkowsky, propondo estabelecer, a partir da fotografia, uma leitura da história da arte, encontrando filiações para estética

fotográfica. Um desses antepassados é o desenho de paisagens: «the landscape sketches present a new and fundamentally modern pictorial syntax of immediate, synoptic perceptions and discontinuous forms. It is the syntax of an art devoted to the singular and contingent rather than the universal and stable. It is also the syntax of photography.» (Galassi, 1981: 16). Rosalind Krauss discute esta posição de Galassi em «Photography's discursive spaces» (Krauss, 1996). Segundo a autora, Galassi força um discurso histórico e estético na abordagem da fotografia de oitocentos, quando os fotógrafos da época, e em especial os fotógrafos da topografia, entendiam a sua prática como a produção de «vistas» e não de «paisagens». Situavam-na pois, fora do discurso estético que para Krauss é uma função do próprio espaço expositivo do museu (que é em si «um discurso») e do discurso da história da arte. Krauss contesta a abordagem estilística e centrada nos «autores» típica da História da Arte.

10 Para esta entrada contribuíram, num primeiro momento, os pictorialistas e, em seguida, os movimentos de vanguarda do início do século XX. Desenvolveram um circuito de exibição em tomo de galerias de arte e de encontros fotográficos, fora da lógica dos salões e dos concursos (que ainda mobilizava os pictorialistas), criando diversas publicações especializadas e desenvolvendo um mercado artístico para a fotografia. No entanto, a exposição organizada por Szarkowski, e à qual já nos referimos em nota anterior, surge como uma verdadeira oficialização desse estatuto, validado ainda pelo discurso formalista que afirma a identidade e particularidade de uma linguagem fotográfica que serve, igualmente, o propósito de tentar discernir os usos elevados dos usos massmediáticos ou meramente domésticos. Isto, mesmo quando se podem aí ir buscar, e validar artisticamente, algumas produções capazes de expressar esses valores especificamente fotográficos.

11 O trabalho do fotógrafo canadiano Jeff Wall pode ser interpretado à luz deste conflito entre descrição/idealização, ou como sugere Rosalind Krauss (ver nota 9), no interior da oposição paisagem/vista. Em Wall não se trata já da preocupação em dominar a natureza pela sua imitação e registo, mas a de controlar o próprio dispositivo fotográfico tentando a eliminar a produção do acaso e o «inconsciente óptico», e assim reinventar a tradição da pintura de paisagens e os seus géneros. A sua relação primeira não é com a natureza «lá fora». O que Wall fotografa é a «história da pintura» ou, se quisermos, realiza «vistas» de paisagens (que segundo a interpretação de Krauss são modelizações, idealizações).

12 A filosofia da fotografia, parte integrante de uma mais vasta Filosofia da Técnica, é o tipo de conhecimento dirigido ao desvendamento destas condições de vida em ambiente tecnológico e que visa pensar e tornar possível a liberdade. Para Flusser ser livre é poder impôr os seus próprios programas e jogá-los contra o aparelho.

13 As doras de Paul Virilio expressam essa tendência de análise (*La Machine de Vision; Esthétique de la Disparition; Guerre et Cinéma*).

14 Tema que não deixa de ser um reflexo, embora mais positivo, do medo (Simondon, 1969).

15 Foucault refere a universalidade deste princípio, embora as suas formas sejam, em cada cultura, particulares: «There is probably not a single culture in the world that does not establish heterotopias: that is a constant of every human group. But heterotopias obviously take forms that are very diverse, and perhaps one would not find a single form of heterotopia that is absolutely universal.» (1994:179)

16 Tal comparação era ainda mais significativa na era da *deguerretopia* pois estas imagens metálicas reflectiam muitas vezes o próprio espectador. Era necessário dar-lhes uma determinada orientação para conseguir ver a imagem fotográfica lá retida («memorizada»).

Bibliografia

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max [1942]. *Dialéctica do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Ed. 70, 1980.

BATCHEN, Geoffrey. *Burning with desire: The conception of photography*. MIT Press, 1997.

FLUSSER, Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*. European Photography Edition, 1983.

_____. *Photography and history*. In: STRÖHL, Andreas (org.) *Vilém Flusser Writings*. University of Minnesota Press, 1989.

FOUCAULT, Michel. *Aesthetics- essential works of Foucault 1954-1984*, Vol. 2, (James D. Faubion Edition), Penguin Books, p. 175-185, 1994.

_____. *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*. Paris: Gallimard, 1975.

FRADE, Pedro. *Figuras do Espanto: A fotografia antes da sua cultura*. Lisboa: Ed. Asa, 1992.

GALASSI, Peter. *Before Photography: Painting and the invention of photography*. Museum of Modern Art (catálogo da Exposição), 1981.

GREENBERG, Clement [1961] *Modernist Painting*. In: *Art and Modernism: A critical Anthology*. London: Harper & Row, 1982.

_____. [1964] «Four Photographers». In: *History of Photography*, 15, nº 2, Summer, 1991.

HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1986.

KRAUSS, Rosalind. *Photography's Discursive Spaces*. In: *The Originality of the avant-garde and other modernist myths*. Massachusetts: MIT Press, pp.131-150.

MITCHELL, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the post-photographic Era*. Massachusetts: MIT Press, 1992.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier- Montaigne, 1969.

SONTAG, Susan. *Na Cavema de Platão*. In: *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: D. Quixote.

SZARKOWSKI, John. *The Photographer's eye*. Museum of Modern Art (catálogo da Exposição), 1966.

TAGG, John. *The Burden of Representation: Essays on photography and Histories*. Los Angeles: Com. Culture, 1988.