

Questões emergentes das actuais negociações entre as crenças da imagem analógica e da imagem digital

*Victor Flores**

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 formação 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

* Doutorando em Ciências da Comunicação. Professor Auxiliar Convidado da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa. (v.flores@ninet.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 "déterritorialisation". 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.

As crenças e a imagem técnica

A força de uma crença não é comparável com a intensidade de uma dor.

Ludwig Wittgenstein

Uma imagem pressupõe um acto de confiança por parte de quem a vê. Um autêntico acto de fé para com o seu programa e para com o seu dispositivo. Quando a imagem desloca o seu dispositivo e o seu programa (informativo, estético, criativo ou espiritual) ela nem sempre vê os actos de confiança dos seus espectadores deslocados na mesma direcção ou à mesma velocidade. Esta será a principal dificuldade histórica da imagem- ser permanente alvo de desconfiança ao ser objecto de permanentes e velozes reformas técnicas e conceptuais. Se por um lado a desconfiança é constituinte do próprio posicionamento histórico do Ocidente para com a imagem- traduzida numa atitude iconoclasta em episódios quer da religião e da ciência quer da própria filosofia e da política¹-, por outro, a desconfiança é, sobretudo a partir do século XIX, um resultado das permanentes revoluções do olhar accionadas pelos novos aparelhos técnicos da imagem ao transformarem os seus modos de produção, de distribuição e de recepção. Se a desconfiança é constituinte da imagem do Ocidente, a confiança é a construção da sua economia e cultura. Pelo menos assim terá sido até à emergência das tecnologias digitais.

A fotografia, o cinema e a televisão construíram as suas culturas pela transmissão de confianças em relação ao estatuto e à autoridade das suas imagens na fixação do transitório do mundo real. E por muito que essa fixação fosse sujeita às manipulações da técnica ou da ficção narrativa, prevaleceu o reconhecimento de que aquelas imagens técnicas dependiam de informações concretas do mundo real, de que as suas câmaras dependiam do que estivesse *realmente* à sua frente. Esta será a raiz de qualquer crença para com a imagem técnica analógica e cujo hábito e uso -no que Benjamin designou por *recepção táctil*- fizeram prevalecer. Como o afirma Stiegler no seu ensaio "L' image discrète": "Que uma manipulação da fotografia (analógica) seja possível e que altere o que nela foi, é um outro atributo da fotografia que não é senão accidental pois não é necessariamente co- implicado pela fotografia. Isso pode acontecer mas não é a regra. A regra é

que toda a fotografia analógica pressupõe que tudo aquilo que foi captado (pela foto) foi (real). Pelo contrário, a manipulação é a essência, isto é, a regra da fotografia digital.” (Derrida e Siegler, 1996:168).

Com as tecnologias digitais estaremos a assistir a um reverso da estratégia cultural das imagens técnicas. Mais do que a transmissão de confianças, a cultura da imagem digital tende a resultar na generalização das desconfianças, desorientando as interpretações e a recepção das imagens contemporâneas em geral. Neste sentido, a imagem digital personifica a desconfiança constituinte da própria imagem no Ocidente ao potenciar as possibilidades já existentes nos media tradicionais de fazer coabitar o verdadeiro e o falso, o documental e o fictício (arredando de vez com a lógica do método de verdade socrática onde prevalece o princípio do terceiro excluído: ou bem...ou bem...), e ao criar imagens de simulação com aparência realista que podem ser inteiramente autônomas em relação aos eventos do mundo real. Deste cenário resultam várias questões sobre os sistemas de crenças que são desmobilizados pelo digital, assim como sobre os que estão em processo de instalação.

Como referência inicial para a reflexão sobre este tema partimos do texto de Charles Sanders Peirce “The Fixation of Belief” de 1877 onde nos pareceu especialmente sugestivo o conceito de «irritação», sintomático da dificuldade de revisão das crenças devido à força do hábito próprio à experiência de qualquer crença. Esta dificuldade referida por Peirce pareceu-nos por sua vez indicadora de um atraso de adaptação e de ajustamento num determinado tempo histórico entre uma civilização e os seus avanços técnicos, o que nos encaminhou para o conceito de «desorientação» de Bernard Stiegler trabalhado no tomo 2 da sua obra *La technique et le temps* intitulado *La désorientation* (Stiegler, 1996), mais precisamente pela reflexão a que nos propomos sobre o alcance e incidência desta desorientação na relação contemporânea entre a cultura da imagem e a sua evolução tecnológica. Stiegler fala-nos de um «olhar in-crédulo», em muito derivado de uma nova cultura técnica das crenças. Pela articulação dos motes recolhidos destes dois autores levantou-se uma questão inicial: que crenças para com as imagens técnicas resultam desse estado de desorientação? Em que medida é que as novas imagens tecnológicas são caucionárias de um regime de crenças pré-digital, ao mesmo tempo

que poderão ser responsáveis por um novo sistema de crenças que desorienta e revoluciona a recepção de qualquer imagem contemporânea?

A investigação deste ensaio tem por objectivo descrever e reflectir os percursos dos sistemas de crenças que determinam a nossa percepção das imagens na actualidade, assim como a sua relação com a natureza das imagens trabalhada pelos novos dispositivos tecnológicos de produção de imagens. Partindo da hipótese de que as crenças próprias a um regime de imagem não são suspensas à mesma velocidade da implantação de novas tecnologias visuais, poder-se-á assumir a possível existência de terrenos de coabitação ou de cruzamento de diferentes sistemas de crenças onde os seus processos de mobilização e desmobilização se sobrepõem com efeitos particulares sobre a recepção da imagem. Como ponto de partida confiamos na pertinência das questões: qual o alcance das crenças próprias ao regime analógico e das crenças próprias ao regime digital da imagem? Poderão estar hoje a ocorrer sobreposições de sistemas de crenças que dificultam a percepção da imagem contemporânea (quer analógica, quer digital)? Em que cremos crer do programa das imagens que observamos hoje? Que formas de relação epistémica mantemos com as novas imagens técnicas que prescindem da prova e da verificação? Este ensaio estrutura-se em duas linhas de abordagem que procurarão traduzir duas das principais vertentes do processo da recepção contemporânea das imagens técnicas: o da incidência do "pensamento analógico" na recepção da imagem digital, e o da incidência do "pensamento digital" na recepção da imagem analógica. Que novos pensamentos e crenças de imagem decorrem destes cruzamentos que tanto afectam o olhar amador como o olhar profissional?

A crença na imagem digital: a incidência do analógico

Doubt is an uneasy and dissatisfied state from which we struggle to free ourselves and pass into the state of belief; while the latter is a calm and satisfactory state which we do not wish to avoid, or to change to a belief in anything else.

On the contrary, we cling tenaciously, not merely to believing, but to believing just what we do believe.

Charles Peirce

A imagem foi sempre um registo de con-fusão das suas técnicas e dispositivos de produção. Um local de contaminação e de contágio entre diferentes *naturezas* de imagem- pictórica e fotográfica; fotográfica e electrónica; analógica e digital. Representar e simular sempre fizeram parte da sua ontologia, não sendo possível cabimentar a cada técnica ou regime da imagem a exclusividade de uma dessas funções. Mas nem sempre estas duas funções estiveram igualmente presentes nas práticas populares dos seus aparelhos, i.e., nas experiências que estes proporcionaram e mantiveram com cada corpo social, derivando daqui modos simplificados de acreditar e de aderir às imagens.

Porém, entendermos que a cada nova tecnologia da imagem corresponde um novo modelo de percepção, que por sua vez desencadeia um novo imaginário e cria novas crenças, não nos deve levar a acreditar que as crenças que estruturam o nosso olhar são orquestradas e substituídas pela técnica à mesma velocidade com que esta inova os seus aparelhos e dispositivos de imagem. Segundo Peirce, a fixação de uma crença é antecedida por um estado de irritação próprio da dúvida, e em muitos casos a força do hábito poderá levar o sujeito a agarrar-se durante um período de tempo a crenças antigas, mesmo sabendo-as sem fundamento. A dificuldade de revisão das crenças atesta uma natureza humana tanto insegura como crítica da inovação, fazendo com que os sistemas de crenças sejam encarados -numa perspectiva ainda muito iluminista- como a parte maldita do entendimento puramente racional, do progresso e da emancipação. Como se a dimensão epistémica (relação do sujeito com o conhecimento) que fundamenta a crença, a intuição e a convicção não participasse na própria construção do conhecimento e na sua compreensão². Sendo uma das principais plataformas sobre a qual assentam as visões do mundo de uma determinada época e civilização, os regimes de crenças serão também responsáveis por um atraso e diferimento originário entre a ciência, a técnica e o seu corpo social.

Na actualidade a questão que se levanta é a do período de tempo em que para a fixação das novas crenças promovidas pela era digital tenderemos a resistir às suas novas potencialidades, ou até aderir-lhes incondicionalmente, sem no entanto abandonar totalmente a expectativa, o desejo, o fantasma, em suma, a adesão às crenças próprias do regime analógico da imagem.

Apesar de fundamentada pela dúvida, essa resistência está radicada na segurança e bem-estar providenciados pelo que *já* acreditamos. Resistência que se traduz num desfaseamento temporal entre a fixação de um conhecimento (científico ou tecnológico) e a fixação da crença respectiva numa comunidade. Tal poderá significar que nem sempre a nossa relação com as novas imagens seja mediada fundamentalmente por crenças *novas*, mas que seja ainda mobilizada por valores e afecções estruturados pelo regime de imagem anterior. Se é certo que as imagens que vemos e os sons que ouvimos estruturam as nossas crenças, impõe-se a questão: com que velocidade? Bernard Stiegler no tomo II da sua obra *La technique et le temps* intitulado *La désorientation* avalia o atraso de ajustamento entre uma civilização e os seus desenvolvimentos técnicos como originador de um estado de desorientação. A cada mudança de sistema técnico- responsável por uma forma histórica de *epokhè*- corresponderá num primeiro momento uma resistência por parte do corpo social que dificulta e atrasa o processo de ajustamento³. Para Stiegler esta situação enfatiza-se com a tecnologia moderna que por ser mobilizada pela velocidade e responsável pela industrialização da memória vem agravar a desorientação e dificultar o ajustamento *epokhal*⁴. O tempo como elemento tensional da relação entre o homem e a técnica (pela diferença dos seus ritmos) é a causa de uma desorientação originária que se procura ultrapassar "como espera na esperança e na crença". Quais os efeitos desta incapacidade de cumprir o redobramento *epokhal* para a recepção da imagem tecnológica contemporânea? Stiegler refere-se a um medo próprio à nova recepção de imagens. Nesta adivinhável crise em que o digital compromete a função da imagem como prótese da memória que papel têm os novos media visuais para a industrialização da memória, e desta por sua vez para as crenças sobre a imagem contemporânea? Que percepções resultam de uma época desorientada entre aquilo que crê acreditar e o que os novos aparelhos da imagem a fazem acreditar? Em que medida é que esta desorientação inflige as práticas do olhar quer ao nível da recepção como ao nível da produção de imagens?

Na relação contemporânea com a imagem tecnológica, o sujeito tende a arrastar ainda consigo as crenças do *istofai* próprias do analógico (o que Barthes designava de *saber técnico-intuitivo*) apesar de ter conhecimento da possibilidade de suspensão do *istofai* própria do digital.

Em parte porque a crença não depende apenas dos conhecimentos comprovados pela ciência e divulgados pela técnica mas depende sobretudo das práticas e das afecções que incidiram sobre a experimentação desses conhecimentos durante um período de tempo. A dificuldade de renunciar a objectividade ou o não simbolismo das imagens técnicas, que num período inicial esteve também associada à dificuldade de afirmação artística destas imagens, estará ainda na origem da dificuldade de percepção das imagens digitais. Esta dificuldade é agravada pelo facto de a imagem digital não ter prescindido do que Barthes designava como o *gene novo* que a invenção da fotografia introduzira na família das imagens: a certificação da presença, ou seja, o «isto foi». Por esta razão ela define-se melhor pela designação de «analógico-digital», uma nova natureza geradora de um novo medo, segundo Stiegler.

É possível estamos a atravessar um período- de *irritação*- em que os conhecimentos sobre as deslumbrantes potencialidades da imagem digital e as crenças que modelam as nossas experiências com ela ainda não estejam ajustados. Se a cultura e a democratização da fotografia foram responsáveis pelo desaparecimento do espanto do «isto foi»- pelas palavras de Barthes "E, sem dúvida, o espanto do «isto foi» também desapareceu. Já desapareceu" (Barthes, 1989:132) -que nova forma de espanto estar-se-á em vias de suprimir com a cultura e a democratização da imagem digital? O espanto próprio do digital é mais propriamente um estado de irritação ou de desorientação pois situa-se entre o «isto foi» (porque o digital pode manter a capacidade indexical) e o «isto não foi» (porque o digital acentua as possibilidades já contidas no analógico de composição e montagem da imagem- além de que as democratizou!-, sendo ainda capaz de produzir imagens de simulação). É nesta irritação própria de um «isto pode não ter sido» que nasce um novo fascínio, e com ele um novo medo.

Tal postura afectiva poderá ser decorrente do contrapeso das perdas e dos ganhos implicados nesta mudança digital, em que a maior parte dos diagnósticos são entusiastas e de alguma euforia: o digital é frequentemente apresentado como um suplemento potenciador do próprio analógico. Daqui tender-se-á a assumir que as perdas são mínimas (e a evolução do digital orienta-se para não virem a ser nenhuma, nomeadamente no que respeita à qualidade de definição da imagem), mas até que

ponto tenderemos a acreditar sem reservas nessa constatação? Que tipos de crença resultam da conjugação do fascínio próprio à consciência das implicações do digital (manipulação, simulação, etc.: o regime visual do *isto pode não ter sido*) com a reserva afecional que subsistiu do regime analógico da imagem (o regime visual do *isto foi*)? É entre este conflito que se estará a situar o olhar contemporâneo, que passa assim a ser objecto e sujeito de dois regimes de crenças em fase de deslocação. Olhar introvertido mas inquieto, porque ainda condicionado pelo analógico e já fascinado pelo digital. Quais são as consequências que daqui resultam para as imagens que entre o medo e o fascínio imaginamos? A que modos de reciclagem e de negociações estarão sujeitas as próprias crenças do digital? Como habituar as crenças ao novo olhar que vê desconfiado?

Um dos principais tópicos para a análise da recepção da imagem digital reside na sua especificidade técnica. Até que ponto é que a especificidade técnica de um dispositivo pode determinar a longo prazo a sua recepção social? A título de exemplo, na história recente da imagem televisiva tomaram-se públicas situações de montagens manipuladoras de imagens que resultaram em sequências noticiosas enganosas. No limite, é genericamente aceite que qualquer montagem enquanto técnica de síntese tem um carácter ficcional. Mas é também reconhecido que o princípio técnico fundador da televisão- a transmissão em directo- é responsável pela desconsideração quase total das potencialidades da manipulação televisiva, tendo com isto contribuído para criar a crença colectiva de uma relação quase originária da televisão com o real e com a verdade⁵. Numa posição contrária poder-se-á estar a alinhar a crença da imagem digital: ao situar a sua principal estratégia de implementação nas mais-valias proporcionadas pela manipulação e pela simulação, não estarão as tecnologias da imagem digital a arriscar a emergência de uma crença colectiva (possivelmente também de longo prazo) onde a imagem digital é tida numa relação originária e inescapável com a ficção, com o truque, com o falso, arredando por isso da crença colectiva as capacidades de indexicalidade que também assegura?

A dupla de artistas Aziz & Cucher conhecidos pelas suas composições digitais fotográficas de corpos sem orifícios nem genitália (*Dystopia Series*) corroboram esta ideia: "*with the end of truth in photography has*

come a corresponding loss of trust; every image, every representation, is now a potential fraud." Até que ponto é que a cultura e a democratização das práticas digitais vão fazer desaparecer o estado de irritação (a dialéctica «isto foi» vs «isto não foi» das experiências da percepção do digital), da mesma forma que a cultura da fotografia fez desaparecer o espanto do «isto foi»? Ou se, pelo contrário, a cultura da imagem digital virá antes alimentar o fascínio próprio ao «isto pode não ter sido», fazendo da dúvida e da desorientação novos prazeres da fruição das imagens técnicas? Se por um lado a dúvida suscita a necessidade de maiores conhecimentos sobre a imagem⁶, por outro passará a exigir novas práticas de leitura e uma nova percepção da imagem (da mesma forma que, segundo Stiegler, a imagem digital ao realçar a descontinuidade das imagens em movimento (*les images discrètes*) promove uma nova inteligência do movimento). Se se pensar que uma das principais formas de exibição da imagem digital é pela sua impressão analógica (a fotografia digital impressa em papel; o filme digital transposto para película), somos facilmente levados a compreender que as estratégias de distribuição e de qualificação social da imagem digital têm como princípio beneficiar da segurança que a "crença analógica" do espectador lhes pode providenciar. E neste sentido o digital gere o seu desenvolvimento gerindo um atraso.

A esta problemática não são alheios os territórios onde se movem as imagens digitais, os seus contextos e aparelhos de distribuição, os contornos da sua emergência e publicitação. Porque não olhamos ou cremos da mesma forma na mesma imagem analógica que é distribuída por diferentes canais (pela imprensa e pelo museu, por exemplo), é provável que tendamos a acentuar determinadas convicções agrupadas na crença do digital de acordo com os canais de publicação das novas imagens. Vilém Flusser no seu *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica* (1998) reconhece que a fotografia foi o primeiro objecto pós-industrial que provocou a construção de aparelhos de distribuição gigantescos e sofisticados "programados para programar os seus receptores em prol de um comportamento propício ao seu funcionamento". Tal programação resulta num «comportamento mágico» por parte do receptor que funciona através de um *feed-back* adequado ao programa (indicativo, imperativo, artístico, etc.) do canal de distribuição da imagem. Esta formulação vem

atribuir às formas de distribuição de uma imagem a capacidade de transcodificá-la e de formatar caso a caso os actos de confiança para com a mesma imagem. Neste sentido, cada canal de distribuição estaria responsável por desenvolver uma cultura própria de imagens, doseando em maior ou menor grau a irritação potencial de cada imagem digital.

Por outro lado, uma significativa porção da cultura e das estratégias económicas da imagem digital tende a relativizar a discursividade documental ou ficcional que até agora preponderava na recepção das imagens técnicas. Um dos principais "pontos de fuga" da imagem digital reside no desvio dessa tradição do documental vs ficcional para questões estéticas, perceptivas e performativas. Com esta transição a imagem tende a fazer-se valer sobretudo pelas afecções que mobiliza, pelas percepções que estimula, e pelas acções que sobre si propicia para o espectador (onde quer a arte digital quer os videojogos lhe são paradigmáticos). Este é desalojado de um observatório epistemológico para um ponto da comutação do próprio terminal em que a imagem se transformou e onde passa a funcionar como operador de efeitos especiais e como alvo de estímulos. Que novas crenças e percepções sobre a imagem são conquistadas na e pela estimulação sensorial, assim como na nova performatividade do espectador/utilizador? Até que ponto o sucesso dessa estimulação não depende ele próprio de um efeito de real, de uma ilusão e verosimilitude para todos os efeitos inescapáveis?

A crença na imagem analógica: a incidência do digital e das novas tecnologias visuais

Para o estudo deste nível (a reprodução técnica como procedimento artístico), nada é mais elucidativo do que as suas duas diferentes manifestações- a reprodução da obra de arte e o cinema- e a sua repercussão retrospectiva sobre a arte, na sua fama tradicional

Walter Benjamin

A progressiva retroacção da técnica sobre os nossos modos de ver e de imaginar é responsável por novos mecanismos de percepção sobre as imagens do presente, mas reserva-nos também uma diferente atitude

analítica em relação às imagens do passado ou às imagens de hoje que ainda recorram a técnicas de outras épocas. Se a fotografia, a transmissão em directo e o cinema contribuíram para a nossa percepção do espaço, do tempo real e do movimento, que saberes ou práticas próprios das novas tecnologias poderão contribuir para um novo pensamento das imagens anteriores à era digital? Quais os posicionamentos analíticos que o olhar contemporâneo, a braços com experiências e “espreitadelas” no digital, assume perante as imagens não-digitais? Quais as interferências da inteligência digital na inteligência analógica, ou seja nos modos de ver, analisar e pensar o analógico? Até que ponto os saberes técnico-intuitivos do digital interferem na percepção da imagem analógica?

A nosso ver existem dois terrenos onde essas interferências mais se poderão fazer sentir e a partir dos quais estruturamos esta segunda parte do ensaio: na fotografia artística contemporânea e nas pinturas reflectografadas.

A recepção da fotografia analógica: situações da fotografia artística contemporânea

De novo uma outra confusão possível, mas a outro nível. Nesta era do digital, perante uma imagem 100% analógica tende a recair o pensamento *nuboso* do «isto não foi» próprio do digital, e com esta desconfiança a imagem técnica- ainda que 100% indexical- passa a ser recebida como uma “fraude potencial”.

Se já seriam suficientemente problemáticas as repercussões que este fenómeno traz para os campos do jornalismo e da ciência onde a imagem técnica assume a importância verificativa e testemunhal da prova, no campo da fotografia artística contemporânea a tensão de crenças assume contornos inéditos. Antes de mais é reconhecido que a fotografia artística nunca se coíbiu de exercer manipulações, composições e retoques- esta foi inclusive uma das estratégias para o seu reconhecimento como prática artística. Ainda nessa linha, uma grande parte da fotografia artística contemporânea prossegue com as tecnologias digitais o trabalho de recriação da imagem indexical ou mesmo da criação de imagens de total simulação.

Mas o que é particularmente novo situar-se-á nas práticas ainda analógicas da fotografia contemporânea ao incorrerem numa aparência ou mesmo num estilo digital, sendo por isso particularmente geradoras de confusão, de irritação. São fotografias analógicas com elementos à partida estranhos ao analógico (ou às suas crenças): luzes e sombras trocadas, personagens com um contorno de luz como se tivessem sido recortadas em Photoshop, objectos aparentemente descontextualizados, uma estranha perfeição coreográfica dos corpos, uma encenação dos acontecimentos em tom fantástico, ou ainda uma imagem com uma perfeição e definição extremas (resultando em imagens estranhamente perfeitas)⁷.

O trabalho do fotógrafo Philip-Lorca diCorcia (EUA, 1953) é um dos paradigmas desta questão. Em particular a sua série mais conhecida *Streetwork* (1996-98) que reúne fotografias dos passeios de oito grandes cidades da América, Europa e Ásia onde camuflou e reorganizou as luzes que iluminam os transeuntes⁸. O resultado é o de um realismo estranho à fotografia analógica (a iluminação atribui às personagens uma presença de palco e não tanto a de uma passagem ocasional de rua que é surpreendida pela câmara), transportando-nos para o imaginário de um «isto não foi». Uma outra variação desta confusão de crenças/dispositivos a que recorre a fotografia artística é exemplificada por artistas como Jeff Wall (Canadá, 1946) que tanto recorre ao modelo da fotografia encenada (que é já por si geradora de "estranhezas") como utiliza por vezes (e apenas por vezes) as manipulações digitais para a composição dos seus quadros fotográficos. O uso pontual da manipulação digital por Wall faz recair sobre as suas encenações puramente analógicas uma desconfiança digital. Wall e diCorcia afiguram-se como executantes de uma nova demonstração de forças da fotografia analógica, neste caso perante a fotografia digital. E essa potencialidade agora exposta é a de simular o próprio digital, produzindo os seus efeitos, numa subliminar competição, e numa, apesar de tudo mais assumida, inspiração.

Haverá um estilo estético próprio da técnica digital que possa estar a ser apropriado ou reflectido pela fotografia analógica contemporânea? Tudo indica que sim. Até que ponto a fotografia analógica- trabalhada nesse estilo digital e por prescindir das funcionalidades da técnica digital- poderá estar a retomar o caminho de uma- nova- «machine aesthetic» outrora

potenciada pelas vanguardas? O que aqui estará em causa já não é a reconhecida necessidade histórica de um novo medium afirmar-se a partir das práticas perceptivas exploradas pelos media anteriores (de que são exemplos sobretudo conhecidos as fotografias retocadas e pictorialistas, o cinema documental, a radionovela, e até o mimetismo figurativo do digital), onde o espaço intermedia sempre foi celebrado como profícuo para as próprias práticas artísticas. As imagens técnicas sempre foram particularmente afeitas a essa intermedialidade e hibridismos, a essa desespecialização que o digital vem agora acentuar (uma das raízes da sua confusão). O que parece estar em causa é o analógico recorrer ao estilo da técnica que o procedeu, como que numa irónica estratégia de emancipação e de equiparação de potencialidades. Quando o estilo e a estética digital são trabalhados pelos dois dispositivos (analógico e digital), a recepção da imagem arrisca-se a situar-se numa desorientação muito similar à das "imagens com segredo" com que o Renascimento experimentava os novos aparelhos ópticos dos séculos XV e XVI. E desta inquietação técnica do espectador resultaram reconhecidas e proveitosas experiências para a própria emergência dos primeiros media visuais, assim como para a popularização das imagens técnicas.

A recepção da imagem pictórica: situações da exposição do espectro invisível

Um dos motes das vanguardas mais desconstrutivos da arte moderna foi a exibição dos procedimentos de produção de uma obra. À arte que só era exibida quando expirava a sua produção e que era apresentada enquanto produto pronto e terminado sucederam-se obras que só existiram em projecto, obras que eram processos publicamente performativizados e que se elaboravam na e pela duração, obras que muito formalisticamente não eram senão o processo da sua produção. Grande parte da arte moderna assenta na produção de imagens processuais (Pollock, Morris, Smithson, etc.), de imagens que não procuram ocultar o fazer artístico nem as suas montagens. Mas na pintura este trabalho sempre resultou numa única superfície de imagem, decorrente da última ou das últimas intervenções do

artista, porque uma das características do analógico é a sobreposição, a acumulação de imagens (de intensidades de luz e de cor) em camadas. Uma das maiores limitações da condição analógica da pintura eram o conhecimento e a interpretação das suas diferentes fases de produção, da própria evolução pictórica e criativa de que a imagem final era apenas o "ponto de chegada". As tecnologias digitais conseguiram resolver esta condição da imagem analógica: pela inserção da descontinuidade não só como técnica de produção como sobretudo como técnica de leitura e de análise das imagens digitais⁹. Uma das principais características do digital é permitir o acesso *a posteriori* (nomeadamente através da ferramenta *layers*) a todas as fases da criação da imagem, a todos os estados intermédios e intermediários da produção até à imagem final sempre que estes forem devidamente registados (quer na fotografia como na pintura digitais), podendo vir assim a constituir-se como unidades autónomas de imagem. Na imagem digital o «por baixo/por cima» é substituído pelo «antes/depois», permitindo uma maior consciência sobre as condições de produção das imagens, sobre a sua «diamorfose», como o define Edmond Couchot¹⁰. O digital dá assim acesso à metamorfose originária das suas imagens, essa é uma das suas inerências, e possivelmente a que mais contribui para a criação da ideologia do "tudo visível" na imagem contemporânea, um género de sobreposição inescapável às novas imagens.

O mesmo não era aplicável ao analógico uma vez que a gestação da imagem final não prescindia e até se constitui na e pela ocultação dos estados intermédios da produção e da sua *diamorfose*, gerindo a sua visibilidade numa origem invisível e distante. Este seria o último reduto de invisibilidade (e até da "aura tradicional", como o definiu Benjamin) a que as próprias técnicas fotográficas de reprodução não tiveram acesso no princípio do século XX, e cuja exposição ficou por fazer. Tais imagens intermédias mantiveram-se ocultas e desconhecidas apenas até 1970, ano em que se fizeram as primeiras aplicações das técnicas de reflectografia às imagens da pintura¹¹. São técnicas que não têm por objectivo averiguar a autenticidade ou fazer a datação da obra (funções garantidas pelas análises químicas dos pigmentos, ou pelo recurso à dendrocronologia no caso do suporte ser de madeira), mas sim de conhecer os processos de produção e as técnicas do artista através dos meios da física. Através de

análises ópticas da radiografia, das reflectografias de radiações de infravermelhos e de ultravioletas, assim como da fotografia de luz rasante conseguiu-se enfraquecer a opacidade do verniz e das camadas picturais, expondo-se as imagens que ultrapassam o espectro de luz que é visível para o ser humano. Estes novos estados físicos da imagem revelam tanto os desenhos preparatórios subjacentes das pinturas como até outras pinturas registadas no mesmo suporte e posteriormente ocultadas (por razões desconhecidas), tendo dado lugar a descobertas e entusiásticas exposições por todo o mundo de obras inéditas de artistas reconhecidos, assim como de técnicas à partida arredadas das crenças sobre, nomeadamente, a mestria manual dos grandes pintores renascentistas¹².

Em Portugal um dos mais importantes estudos reflectográficos feitos até hoje foi sobre os famosos e polémicos *Painéis de Nuno Gonçalves*, a propósito da averiguação das teses fernandina e vicentina, das fases de produção do políptico e também para análise das modificações da composição feitas tanto pelo artista como por outros após a sua morte. A pertinência destes estudos tem recentemente sido reconhecida para a análise também da arte moderna. O Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian desenvolveu em 2003 análises reflectográficas às obras de Amadeo Sousa Cardoso como preparação de uma retrospectiva sobre o autor. Deste trabalho resultou a descoberta de pelo menos dez pinturas escondidas (nomeadamente no famoso quadro *Os Galgos* da Colecção do CAMJAP) e que se irão reconstituir através de processos digitais para a apresentação ao público. O recurso a softwares digitais de associação e montagem de imagens faz hoje parte integrante de qualquer estudo reflectográfico, potenciando as performances das câmaras ao permitir ligar as pequenas porções da imagem captadas sequencialmente, e homogeneizar as diferenças de luz até se reconstruir a imagem total.

Estamos perante uma nova geração de imagens da obra de arte (diríamos agora, na era da visibilidade das suas imagens invisíveis) que vem reconfigurar as crenças estabelecidas sobre a imagem pictórica e sobre os seus criadores. Para além da pertinência para a investigação histórica e também sociológica da arte, de que preocupações e necessidades partem estes estudos da museologia obcecados pela descarnação arqueológica da imagem? A insuficiência da imagem final para a recepção

já tinha sido entendida pelas vanguardas, originando hábitos visuais e uma cultura contemporânea preocupados com a construção e a gênese da imagem, a que as tecnologias digitais vieram responder à letra. Neste sentido, as reflectografias fazem-nos entender as imagens pictóricas como um terminal de outras imagens, como um interface para outras imagens, podendo vir a gerar insatisfação no espectador que só dispõe da última camada da imagem, ao mesmo tempo que lhe despertam o instinto de procurar as alteridades pictóricas como se estivessem à distância de um clique¹³. Da implementação de uma cultura reflectográfica poderá resultar um olhar desconfiado perante o pictórico acreditado como uma continuidade, como uma operação linear, ou até espontânea, de um *mestre*. Porque são um conjunto de técnicas ainda sem uma cultura consolidada e publicitada, a sua recepção poderá abalar um sistema de crenças pictóricas que já se julgava consumado.

É nesta nova incidência quer do digital quer das novas técnicas reflectográficas sobre o pensamento pictórico e nas suas crenças futuras, que surgirão novas formas e renovados *choques* de percepção em que já estamos implicados. Desta nova *contaminação* técnica resultam novas destrezas do olhar, doravante profundamente desassossegado por crenças móveis que o tempo e a cultura não têm ajudado a fixar.

Notas

1 As declinações religiosa, científica e filosófica da desconfiança das imagens no Ocidente assume para autores como Gilbert Durand a proporção de um iconoclasmo endémico na civilização ocidental. Durand reconhece o paradoxo de tal atitude particularmente no século XX reconhecido como o da «civilização da imagem». Gilbert Durand (1994), *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier. Outros autores contemporâneos como Alain Besançon e Marie-José Mondzain procuram reconstituir a história do iconoclasmo vendo neste um dos maiores fundamentos do imaginário contemporâneo que, apesar de ser maioritariamente iconófilo, tende a ressentir-se dos efeitos causados pelos três principais discursos iconoclastas modernos (Calvino, Pascal e Kant) e a ser regido por uma eficácia económica da imagem que ainda não conseguiu "calar a voz do iconoclasmo". (Alain Besançon (2000), *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Gallimard; Marie-José Mondzain (1996), *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éditions du Seuil.) De importante referência para esta questão a também recente antologia organizada por Bruno Latour e Peter Weibel (2002) *Iconoclash, Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* (MIT Press).

- 2 O reconhecimento da importância das crenças na constituição da inteligibilidade, assim como os seus possíveis cruzamentos com as convicções são objecto de reflexão na recente obra *A convicção* de Fernando Gil: "Opor uma crença que se subtrai à exigência da prova a uma racionalidade que satisfaz os critérios do rigor é tão insuficiente como opor uma intuição arbitrária à objectividade da explicação científica. A crença e a intuição são a parte maldita da inteligibilidade que a epistemologia tradicional recusa. Na realidade, a racionalidade prende-se com a crença, e a explicação deve culminar na intuição para produzir a convicção. Este último ganha, a esta luz, uma nova relevância." (Flamarion, 2000:14) (...) "A crença não é uma excrescência da inteligibilidade pois contribui positivamente para a convicção e a intuição." (Campo das Letras, 2003:16).
- 3 "(...) la technogénèse est structurellement en avance sur la sociogénèse- la technique est invention, et l'invention est nouveauté-, et l'ajustement entre évolution technique et tradition sociale connaît toujours des moments de résistance parce que, selon sa portée, le changement technique bouleverse plus ou moins les repères en quoi consiste toute culture." (Stiegler,1996 :10).
- 4 "Penser l'époque depuis la vitesse, c'est alors penser, avant la décomposition en espace et en temps, avant l'opposition de la forme et de la matière, la modification de l'événementialisation en général qui s'opère sous nos yeux in-crédules, et, par là même, examiner les conditions d'un redoublement épokhal." (Stiegler, 1996 : 20).
- 5 Com uma duração de muito longo prazo fixou-se a crença do directo televisivo como isento de montagem ou como desviante das ficções da montagem.
- 6 "Given the very high probability that digital filtering of one sort or another could have been used in the transmission process, prior knowledge about an image's history, its source, mode of production and reproduction have become necessary informational components to accurately understand the full meaning of a digital image" (Legrady, 1996: 88). Sobre a questão da necessidade da informação e dos saberes sobre um dispositivo técnico para a sua recepção é relevante a posição de Jean-Marie Schaeffer que faz depender a indiciabilidade da fotografia da sua recepção e interpretação, i.e., da percepção que o espectador tem da archê da imagem (*L'image précaire*, Sauil, 1987).
- 7 A atribuição exclusiva destas características visuais ao digital é errónea e é efeito do desconhecimento das potencialidades analógicas de criar estranheza, assim como das potencialidades digitais de evitá-la. Mas é exactamente nessa troca pontual de papéis, senão já de tradições, que se alimenta a confusão.
- 8 Esta série foi apresentada em Portugal em 2003 na exposição «Arquivo e Simulação» no Centro Cultural de Belém, Lisboa, no âmbito da primeira edição da *LisboaPhoto*.
- 9 Daí o digital articular-se com o pensamento da descontinuidade, tanto nas imagens fixas como nas imagens em movimento onde vem exacerbar a consciência da fragmentação e da descontinuidade: das hoje vulgares compartimentações do filme em capítulos nos dvds, aos sofisticados softwares que identificam as seqüências, separam os planos, e servem como apontadores de pormenores técnicos ou cenográficos variáveis. Por outro lado, uma vez decompostos pela digitalização, os elementos da imagem (luz, grão, etc.) autorizam uma manipulação mais cirúrgica, e por isso também mais descontínua sobre a imagem.
- 10 "L'espace qu'elle (L'image numérique) occupe est un espace intermédiaire entre son modèle, quand elle en a un, et les états singuliers qu'elle est susceptible de prendre en s'affichant sur l'écran ou en s'imprimant. Elle n'est plus à la place de son modèle (sur le plan de la représentation), elle n'est plus métaphore, transport de la forme du modèle -ici-, en son image -là- ; elle est métamorphose, puissance de transformation, il faudrait dire "diarmorphose" pour insister sur ce passage, non pas d'une forme à

L'autre, mais entre (dia) deux formes qui ne sont ni des origines, ni des termes."in Edmond Couchot "Image puissance image"- versão online recolhida em www.olats.org

11 J. R. J. Van Asperen de Boer foi o inventor desta aplicação exposta na sua tese publicada com o título *Infrared Reflectography. A Contribution to the Examination of Earlier European Paintings*, University of Amsterdam, Central Research Laboratory for Objects of Art and Science, Amesterdão, 1970. Desde 1979 realizam-se em Louvain-La-Neuve, Bélgica, colóquios bienais subordinados ao tema «Le dessin sous-jacent dans la peinture». Este é um dos mais conhecidos sítios na internet sobre este tema: www.culture.gouv.fr/culture/conservation/fr/methodes/rif.htm

12 Desobriu-se ser recorrente na pintura europeia, com especial incidência na flamenga, o uso de um calque perfurado como forma de transposição do desenho em papel para o painel de madeira. Esta técnica era principalmente utilizada para os retratos e a tinta encarregava-se de ocultar o pontilhado que este tipo de análises agora revela.

13 A esta transformação do próprio conceito de imagem protagonizada pelos novos media, Lev Manovich associa uma contaminação, generalizada a todas as imagens, dos próprios usos práticos da imagem digital: "The new media image is something the user actively goes into, zooming in or clicking on individual parts with the assumption that they contain hyperlinks (for instance, imagemaps in Web sites). Moreover, new media turn most images into image-interfaces and image-instruments." Esta será uma das mais proeminentes influências que no seio dos novos media a «computer layer» exerce sobre a «culture layer». (Lev Manovich ,2001:183)

nota do editor: o autor indicou para a publicação determinadas fotografias que não puderam ser inseridas no corpo do texto. Pedimos desculpas por esta ausência e indicamos as referências das fotografias sugeridas pelo autor. São elas: Philip-Lorca diCorcia, *Los Angeles*, 1997 - Série *Streetwork* (1996-98) [Pace/MacGill Gallery, Nova Iorque] e Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986 [Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main]

Bibliografia

AZIZ & CUCHER. *Unnatural Selection*. Milão: Photology, 1996.

BARBOZA, Pierre. *Du photographique au numérique*. La parenthèse indicielle dans l'histoire des images. Paris: L'Hamattan, 1996.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BESANÇON, Alain. *L'image interdite*. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme. Paris:Gallimard, 2000.

BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1982.

BROUGHER, Kerry. *Jeff Wall*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1997.

COUCHOT, Edmond. *La technologie dans l'art*. De la photographie à la réalité virtuelle .Nîmes: Jacqueline Chambon, 1998.

- DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard. *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*. Paris : Galilée/INA, 1996.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia*. Para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- FOSTER, Hal (ed.). *Vision and Visuality* (Dia Art Foundation: Discussions in contemporary culture nº2), Bay Press, 1998.
- FRADE, Pedro Miguel. *Figuras do espanto*. Porto: Edições Asa, 1992.
- GIL, Fernando. *A convicção*. Porto: Campo das Letras, 2003.
- LAFON, Jacques. *Esthétique de l'image de synthèse- La trace de l'ange*. Paris : L'Hamattan, 1999.
- LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter (eds.). *Iconoclash, Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* . Massachussets: The MIT Press, 2002.
- LISTER, Martin (ed.). *The photographic image in digital culture*. Londres: Routledge, 1995.
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Massachussets: The MIT Press, 2001.
- MITCHELL, William J.. *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Massachusetts: The MIT Press, 1992.
- MONDZAIN, Marie-José. *Image, icône, économie*. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. Paris : Éditions du Seuil, 1996.
- PEIRCE, Charles Sanders. "The Fixation of Belief". In: *Popular Science Monthly*, Nov., pp.1-15 (versão online recolhida em www.peirce.org/writings/p107.html), 1877.
- RÖTZER, Florian; IGLHAUT, Stefan e AMELUNXEN, Hubertus v. (eds.). *Photography after Photography. Memory and Representation in the Digital Age*. Amesterdão e Munique: G+B Arts, 1996.
- STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps 2. La désorientation*. Paris: Galilée, 1996.
- VAN ASPEREN DE BOER, J. R. J.. *Infrared Reflectography. A Contribution to the Examination of Earlier European Paintings*. Amsterdam: University of Amsterdam, Central Research Laboratory for Objects of Art and Science, 1970.
- WEISSBERG, Jean-Louis. *Présences à distance. Déplacement virtuel et réseaux numériques: Pourquoi nous ne croyons plus à la télévision*. Paris: L'Hamattan, 1999.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Aulas e conversas sobre estética, Psicologia e fé religiosa*. Lisboa: Cotovia, 1991.