
A IMAGEM FOTOGRÁFICA COMO AGENTE OU ARMADILHA DE APRENDIZAGEM/INTERPRETAÇÃO

Maria do Carmo Serén*

Resumo: As imagens fotográficas, nos seus diversos suportes mediáticos, dominam o universo das artes visuais. A Fotografia é ensinada em diversas escolas públicas ou privadas, cobrindo o espaço das ciências da comunicação, da publicidade e das artes visuais. Se atravessou a segunda metade do século XIX como produção técnica utilizada como documento da realidade, a Fotografia tentou sempre a sua autonomia e valorização como arte, destacando a fotografia de autor da sua alargada utilização social. No último quartel do século XX, afirma os valores desestruturantes do pós-modernismo e, paradoxalmente, enquanto se torna claro que a figuração é a sua fundamentação, são as obras pós-modernas que lhe garantem a classificação como arte e a entrada definitiva nos museus. Hoje acentua-se o seu papel de experiência da experiência, ou seja, de um novo significado para a criação figurativa que a revolução do digital fez acelerar.

Palavras-chave: informação/expressão, apresentação/representação, instantaneidade/pré-concepção/revolução do digital

PHOTOS AS AN AGENT OR A PITFALL OF APPRENTICESHIP/INTERPRETATION

Abstract: Photography, in its different media formats, dominates the world of visual arts. It's taught in public or private schools, in fields such communication sciences, advertising and visual arts. Seen as a technical production with the aim of copying reality in the XIXth century, Photography always looked for its autonomy and place as an Art, creating the «Author Photography» among the overspread social use. On the last decades of the XXth century, assumed the unstructurant post-modernist concepts as it becomes figuration based, and Art Museums started to purchase photography. Today we ask its role on the experience of the experience, i.e., a new meaning for the figurative creation that the digital revolution accelerates.

Keywords: information/expressionism, presentation/representation, instantaneity/pre-conception/digital revolution

L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE EN TANT QU'AGENT OU PIEGE D'APPRENTISSAGE/INTERPRÉTATION

Resumé: Dans ses plusieurs supports médiatiques, les images photographiques dominent l'univers des arts visuels. La Photographie est enseignée dans les écoles publiques et privées, sous l'encadrement des sciences de la communication, de la publicité et des arts visuels. Elle a traversé la seconde moitié du XIX^{ème} siècle comme une production technique utilisée pour documenter objectivement la réalité, mais la Photographie a toujours essayé de gagner son autonomie et sa valorisation en tant qu'art, détachant la photographie d'auteur parmi son élargi usage social. A la fin du XX^{ème} siècle, elle affirme les valeurs postmodernes et, paradoxalement, au même temps qu'il reste évident que la figuration est sa référence, ce sont les œuvres postmodernes qui lui garantissent sa classification comme art et son entrée définitive dans les musées. Aujourd'hui se renforce son rôle d'expérience de l'expérience, ça veut dire, une nouvelle signification pour la création figurative que la révolution digitale a accélérée.

Mots-clés: information/expression, présentation/représentation, instantanéité/préconception/révolution du digital

Introdução

Desde a sua apresentação oficial e até ao Modernismo, o ensino da Fotografia foi essencialmente técnico. Era ministrado por fotógrafos, em visitas regulares ou extraordinárias, ou exercendo o papel de ensino fundamentalmente prático em organismos oficiais militares ou científicos e, já no último quartel do século XIX, em colégios privados femininos e masculinos.

Com a crescente industrialização das técnicas fotográficas, grupos de amadores dão origem à primeira corrente artística da Fotografia (o Pictorialismo), aproximando os procedimentos da sua produção da criatividade da pintura (esboço prévio, manipulação da imagem negativa, etc.). As associações de amadores ministram então não apenas a nova estética, como o perfeccionismo da prática fotográfica, efetuando exposições nacionais ou internacionais e divulgando nos seus boletins e revistas as imagens da nova corrente, premiadas e distinguidas. Em breve multiplicam-se *photo-clubs* onde o ensino oferecido aos sócios é claramente artístico.

Mas é com o Modernismo, que critica a percepção pictorialista e fundamenta a fotografia através das condições criadas pelo seu próprio meio técnico, que surge a escola da Bauhaus e a Fotografia como disciplina curricular de artes aplicadas que se criam as condições para o aparecimento de Histórias da Fotografia. A emigração de professores da Bauhaus para os Estados Unidos durante o início do Nacional Socialismo e a sua aliança com o design da grande indústria americana, bem como a crescente publicação de álbuns fotográficos de fot-jornalistas, tornam pertinente o seu ensino.

Em todo o caso, mesmo antes da corrente pictorialista, era comum a utilização da imagem fotográfica pelos artistas plásticos, que usavam a imagem como fonte das suas pinturas e faziam habitualmente parte de júris de fotografia. Com o Modernismo, é usada como colagem na pintura ou mesmo como forma de expressão (por exemplo, Man Ray).

Objeto indecifrável e novo, já então a fotografia era analisada com interesse por filósofos (como Walter Benjamin, 1992) e a teoria fotográfica ia definindo conceitos próprios, apesar de manter a sua relação estilística com os diversos movimentos da arte pictórica (Futurismo, Abstracionismo, Surrealismo, Humanismo...).

A teoria fotográfica vai absorvendo, sucessivamente, os movimentos do pensamento filosófico e desenvolvendo interpretações sobre a produção e a leitura da imagem que apontam para o Positivismo, o Neokantismo, a Fenomenologia, o Humanismo e, por fim, já perto de nós, o Pragmatismo anglo-saxónico. Desse modo, muitas das suas questões teóricas identificam-se com os problemas levantados pelo pensamento filosófico, seja a questão da verdade ou da autenticidade, do papel do objetivo ou do subjetivo na produção e receção, da sua natureza e finalidade, da estética ou da argumentação. Muitas das suas questões procuram respostas (ou influências) psicológicas, psicanalíticas ou sociológicas, outras acompanham a evolução científica.

Quando os cursos de Fotografia também se autonomizam pela procura de uma sociedade que tende para a informação, já o ensino apela à interdisciplinaridade e os cursos ministram, além da prática de laboratório e História da Fotografia, ciências humanas e sociais e uma disciplina de Estética.

Com o Conceptualismo Fotográfico e o Pós-Modernismo, uma nova conceção de arte usou largamente a fotografia nas suas propostas e contaminou inevitavelmente a perceção e o ensino da Fotografia. Novas histórias da Fotografia são publicadas e dá-se o fenómeno curioso da Fotografia pós-moderna, que lutava contra o circuito capitalista da arte e da Fotografia, começar a ter entrada finalmente nos museus, grandes galerias e grande mercado. Para valorizar as suas novas coleções, grandes museus (como o MoMA, de Nova Iorque) criam exposições temáticas onde se faz a rutura da fotografia anterior ao conceptualismo e pós-modernismo, resultando em mostras dos diversos criticismos que caracterizam o manifesto pós-moderno, tornando-se os comissários das exposições fotográficas o núcleo do poder da crítica fotográfica e do *atual*. O que naturalmente influencia não apenas as novas histórias da fotografia, como se torna o modelo do ensino teórico da Fotografia.

O conceptualismo e o pós-modernismo não foram aceites por todos os autores fotográficos (de que é exemplo claro o trabalho de Paulo Nozolino e dos fotojornalistas que publicam trabalho de autor continuando muito ligados às conceções modernistas e humanistas). Assim, quando o pós-modernismo entra em colapso, já dentro da Era Digital, há todo um corpo de

ensino de orientação crítica pós-moderna, mas que usa os *aports* bibliográficos dos diversos autores que refletiram e comentaram as questões suscitadas pela fotografia química e analógica. Na Era Digital, a Fotografia surge armadilhada por um corpo teórico que dificilmente se articula com as novas experiências do Media, enquanto em conjuntura de mudança, novos paradigmas sociais e tecnológicos vão surgindo como experiências individuais e dispersas.

1. A herança da representação e os novos paradigmas

A Fotografia, criada nos anos vinte do século XIX como uma técnica de fixação da realidade, desenhada pela própria luz, afirmou-se como representação de um real empírico, uma cópia exata da aparência das coisas, ultrapassando mesmo as capacidades do olho humano que, de resto, lhe servia de modelo. Para que a câmara fotográfica se sujeitasse à visão humana, adaptaram-se lentes que reproduzissem a visão triangular desenvolvida no Renascimento para a pintura, o que, ao mesmo tempo que colocava o espectador no pólo da observação, corresponderia à perspetiva visual do homem. Neste sentido, a câmara fotográfica e as imagens que produzia refletiriam de modo estrito o paradigma da objectividade que a ciência positivista reclamava para a observação. Esta garantia de objectividade da imagem fotográfica (imagem da realidade, maquinal, sem interferência do sujeito) explica em grande parte o seu papel de documento e prova científica e a psicologia da recepção do real que determina o nosso olhar sobre uma fotografia, logo considerada pelo senso comum como duplo do real.

A Fotografia reproduzia o mundo, inegavelmente, de forma mais precisa e minuciosa do que qualquer outra forma de representação. Mostrava a imagem que a câmara escura há séculos fazia aparecer num plano (de forma invertida e que no século XVII, através de um espelho, já serve para se copiar diretamente), a projeção de um exterior enquadrado, proporcionando aos pintores o esboço do real. A fotografia, seguindo o mesmo princípio da câmara escura com o obturador, reproduzia o mundo com tal verosimilhança e rigor que anulou o fundamento da natureza da arte pictórica, que era precisamente a representação verídica desse mundo.

Roland Barthes (1998) iria deduzir a sua própria natureza, o seu *noema*, através dessa certeza irrecusável, *isto foi*. Então, em finais do Estruturalismo (que esta sua obra *A Câmara Clara* confirma) já não aceitava a fotografia como prova, mas substituíra-se a antiga *mimesis* do real pela *referência* do real, tendo sido recuperada a classificação signica de Pierce, o *índice* que, em finais do século XIX, conferia à imagem fotográfica figuração transportada por fotões (ou electromagneticamente), cedendo-lhe assim um papel de aparência, de traço ou marca de um real existente. Como captação de um instante, a imagem, feita de cinzas, criava ela mesma o seu referente, que representava, naturalmente, um pretérito suspenso no acto

fotográfico. Era uma fotografia analógica com poder de autentificação e imediatamente situada num passado irrepetível.

A herança pictórica já desde o início contaminara a imagem fotográfica, utilizada desde a origem pelos produtores, habitualmente desenhistas, cenaristas ou pintores, traduzindo em fotografia a encenação, a gestualidade e a teatralização das artes pictóricas e absorvendo os seus géneros, *paisagem, retrato, alegoria, tipologias...* mas acrescentando-lhe em breve, nomeadamente através da reportagem e do fotojornalismo, o *acontecimento*. De acordo com o momento e os seus paradigmas, a imagem fotográfica pretende-se documento possível ou o neodocumento subjetivo da fotografia direta, ou a representação simbólica da alegoria, do quadro vivo ou da propaganda.

Em qualquer caso, a sua produção acompanha as diretivas ou os valores mais aceites da arte, recolhendo influência das correntes pictóricas ou do cinema. O Pictorialismo que, na transição do século XIX para o XX, propunha a intervenção no negativo, seguindo um plano apriorístico à tomada de vista, reflete o Naturalismo ou o mesmo Impressionismo a que deu origem, e já utiliza a colagem que o Modernismo generaliza, criando, ao mesmo tempo, na Bauhaus o *objeto fotográfico* tão caro ao Surrealismo; é com a fotografia que o Futurismo esclarece o desdobramento do objeto em movimento e são imagens fotográficas os ícones mais famosos do Humanismo.

A fotografia humanista recupera a outra face do período entre as duas guerras, quando a arte, a literatura e a poesia parecem estar dominadas pela explosão da forma que vai criar o *design*, a simplicidade sofisticada e funcional do quotidiano urbano, o espanto pela sobrevivência à guerra e à gripe espanhola. Surrealismo, futurismo e os diversos «ismos» deste tempo surgem como aspetos desse período inicial do Modernismo, fascinado pelo progresso técnico, pela contestação à arbitrariedade do poder que provocou a guerra, pela burocracia e, naturalmente, pelo relativismo. Ainda não captado pelas ditaduras, o Modernismo é ligeiro, funcionalista e elege como temas o quotidiano urbano e como ícones as vedetas do cinema, como Charlot, da moda, como Mistinguuet, elogia o circo e a canção urbana, faz *poetria* em vez de poesia. Mas o espaço intervalar entre as duas guerras é também o das Frentes Populares, do socialismo militante, das preocupações sociais, que preparam o Neorealismo: o Humanismo renova-se, é mais dramático, mais íntimo e intensifica-se com o decorrer e o final da Segunda Guerra. Surge associado ao épico das imagens fotográficas dos fotojornalistas e, nomeadamente, através da revista *Life* e da agência fotográfica «Magnum» impõe-se contra o cinematográfico da forma. Incorporará o *momento decisivo* (coincidência entre o objetivo e o subjetivo) que Cartier-Bresson (1952), um dos fundadores da «Magnum», mundializa.

Sabe-se como a grande exposição itinerante, expoente do Humanismo, organizada nos anos 1950 pelo americano Steichen, «A Família do Homem», monumental exorcismo à explo-

ração étnica, é mal recebida pelo mundo cultural, apontando (caso de Susan Sontag ou Roland Barthes) o branqueamento que se efetuava à diferença efetiva entre colonizadores e colonizados, dominadores e dominados.

Com a contestação ao Humanismo (e à figuração convencional herdada do Modernismo) pelo Conceptualismo, propondo a arte como ideia, de novo se encontra na imagem fotográfica o meio ideal para a sua divulgação, o que explica a forte difusão da crítica à representação, à realidade da efemeridade e da desestruturação, à obra de autor e ao papel arbitrário da classificação das artes.

Negada a representação, a fotografia surge, idealmente, como apresentação, como registo de um momento efêmero, sem significado. Pelo papel da câmara, de resto previamente programada, a realidade surge fragmentada; a sua difusão pelo papel fotográfico ou de imprensa indiciam-na como a garantia da efemeridade e a sua mesma produção maquinal, como produção *pobre*. Arte menor para Bourdieu (1965), recurso dos diversos movimentos que remetem para o conceptual, nesse início do Pós-Modernismo, acabará como arte indispensável nas coleções dos Museus, a partir de uma selecção que representa a militância da contestação e, desse modo, como modelo da uma *história da fotografia como arte*, respondendo a conceitos filosóficos do Pragmatismo e decididamente contra a Fenomenologia que subjaz à maioria da literatura fotográfica.

A desmontagem do pós-modernismo acompanha as certezas já fornecidas pela Fotografia: a figuração é o cerne da imagem fotográfica; sem figuração não há imagem. As concepções pós-modernas tinham procurado o *grau zero* da apresentação em fotografia, determinando as imagens directas do fotojornalismo, sem preparação e encenação, como a sua formulação mais isenta e neutra. No entanto, o fotojornalismo enveredara com êxito pela aquisição de certas estratégias do Modernismo, utilizando a obliquidade, o vertical, o picado e o contra-picado, o que dava sensacionalismo à imagem e, por dever imposto pela necessidade de venda, manteve a expressividade e a temática do humanismo fotográfico. Não são pois as imagens da determinante jornalística do seu tempo que, desde os anos setenta do século XX, o Pós-Modernismo utiliza, mas sim imagens ingénuas e populares e, fundamentalmente, fotografias domésticas de desconhecidos ou deliberadamente produzidas com a pretendida ingenuidade.

Mas já então a sociedade de massas, assente no consumo efêmero e na homologação, se vestira de sociedade da informação; são valorizados dados e imagens na sua gestão organizada. O mais importante não é já o *atual*, mas o *virtual*, começando a impor-se a ideia de *perfeição* sugerida pelo digital. Já não conta o instante, mas a *memória disponível* na Internet. Com as virtualidades do *Photoshop* multiplicavam-se as sínteses imagéticas (Foto 1) ou as composições em caixas de luz de Jeff Wall, que debate a Fotografia como a arte do nosso tempo.

Foto 1

John Goto, *Circo*, 2007



O acontecimento parece evaporar-se e o simbólico dominar, seja a Fotografia da geração trágica da Alemanha em véspera de reunião, os não lugares da Sobremodernidade de Marc Augè, as apropriações simples ou como *citação* no processo em instalações de vertente cognitiva e grande formato, as variantes geladas de militância pelo fim do *gênero* de Cindy Sherman, a desolação da vida contemporânea através de transparências, ocultamento ou destaque de detalhes significativos. O vocabulário da Fotografia, como objeto teórico aplicado, oscila entre «as carpideiras da World Press» e as alternâncias obrigatórias de morte/sobrevivência, perdido/enlutado, ausência/apelo, silêncio/grito (Didi-Huberman, 2008) e a euforia do sujeito em tempo de procura de uma felicidade obrigatória. Se, por um lado, a regra da imagem criada para reflexão de problemas do mundo ou da própria Fotografia retira à imagem a emoção que lhe cabe como pegada do mundo e oferece uma leitura da incerteza desse mesmo mundo que a ciência confirma e o dia-a-dia do mortífero século XX assegura, paralelamente encontra-se uma Fotografia que revela a superfície dos anos 1980 e 1990, a sociedade de uma imensa e já desclassificada classe média, feita isomorfismo de indivíduos com autoestima, procura descobrir para si mesma o adquirido direito à felicidade. Um individualismo novo, reagindo à Globalização, anti-histórico e antipolítico, que vive do efêmero dos grupos, das ligações, dos acontecimentos e das aprendizagens, promovendo a ação pessoal e a divulgação de si, não aparece nas imagens fotográficas; estas oferecem uma iconografia da infelicidade e do distanciamento (Foto 2). Os acontecimentos são provocados, os fotógrafos pagam a quem siga um protocolo: aparecer a certa hora, em certo dia, em certa janela e foto-

grafam o evento; Di Corccia esconde dispositivos sensíveis ao toque nos passeios e espera que alguém os calque inadvertidamente para fixar na câmara o espanto e a reacção do passeante ao que acontece. Em tempo de manipulação da imagem, o acontecimento falso é inevitável. Não interessa que a imagem retrate o autêntico, a imagem é apenas *performativa*.

FOTO 2

André Príncipe, Sem título, s.d.



Por vezes há outras opções que o corpo teórico incorpora, com vagos criticismos. A imagem como experiência de uma experiência torna-se clara determinação nas obras de Jeff Wall, de que *Retrato para mulheres* é exemplar (Foto 3). Seguindo o tema da pintura de Manet, *Bar nas Folies Bergères*, quer provar que a imagem fotográfica não é realmente transparente, como é concebida, opondo-se à opacidade da pintura que não pode esconder o tecido e as pinceladas (ele mesmo com a sua primeira fase das caixas de luz, com um positivo em película, acentuava essa transparência); mas, sendo transparente, exige decifração. No *Retrato para mulheres*, vemos uma jovem que olha para nós, directamente de um espelho (e não como na pintura de Manet, reflectida de costas num espelho, olhando-nos do balcão). Na imagem vemos o fotógrafo que olha, do exterior, a figura feminina dentro do espelho, que se vê como se fosse vidro, porque o olhar de Jeff a atravessa, olha-a cara a cara, no espelho e não de costas, como o espaço do estúdio impunha. A direcção do olhar cria confusão: a jovem parece olhar-nos, mas não nos olha, na verdade observa a câmara fotográfica, atrás de si, que ocupa o nosso lugar. A câmara vê-a de frente, Jeff escolheu o ângulo em que o corpo da jovem fica fora da linha de visão da câmara: só vê, como nós vemos, o que está no espelho (a jovem apoiada no parapeito, olhando-nos; Jeff a tomar a vista com uma extensão e a própria câmara). Jeff tornou visível a invisibilidade do plano pictórico em fotografia, respeitando-o: um espelho que retém a imagem, mas não a fez opaca, é transparente e refratante. É

claramente a experiência de uma experiência, como o são, mas a outro nível, as imagens produzidas por Thomas Struth nas séries sobre o Museu do Louvre: visitantes observam conhecidas obras de arte. É uma experiência que firma alterações já detetadas, a transformação dos espaços públicos em espaços privados, perdida a velha reverência pela arte e o seu lugar, em tempo em que a multimídia a difunde privadamente, em nossa própria casa. Por outro lado, com o público descontraído, estabelecendo os seus próprios percursos, a arte mostrada perdeu o vestígio da *aura* que a multiplicação das cópias já lhe fizera perder. Não é apenas um olhar sociológico que se nos impõe, mas um olhar que abrange a passagem do tempo e a condição da arte no contemporâneo.

FOTO 3

Jeff Wall, Retrato para mulheres, 1979



O digital

Entramos na era do digital. E o digital entrou em nós. Já não somos os mesmos que éramos.

Para o melhor e para o pior.

Já não pensamos, falamos, lemos, ouvimos, vemos da mesma maneira. Também não escrevemos, fotografamos, ou mesmo fazemos amor da mesma maneira.

(...)

O nosso cosmos é diferente, assim como o nosso sentido de tempo. O nosso sentido de comunidade é diferente, tanto como o sentido de nós mesmos. Rendidos ao virtual tornamo-nos na matéria dos nossos sonhos.

Se o mundo é mediado diferentemente, então o mundo é diferente.

Richtin, 2009: 9

À data desta publicação, o professor da Universidade de Nova Iorque e editor da *Camara Arts*, Fred Richtin, referia que nos Estados Unidos havia em uso cerca de um bilião de câma-

ras digitais e tinham sido produzidas, em 2007, 250 bilhões de fotos digitais, prevendo-se a produção de 2010 em meio trilhão de fotos, pelo que anuncia de transformações do mundo e do homem em razão do digital, considerando que esta é a grande revolução do nosso tempo. Caberá ainda resolver-se se se permitirá que esse crescimento de imagens se expanda ou se, pelo contrário, se deve limitar.

O digital fotográfico, apesar de repetir simulações que já faziam parte do arsenal da fotografia química (colagem, fotomontagem, manipulação do negativo e do positivo – como a pintura sobre a imagem positiva...), diverge radicalmente na organização da imagem, produzida através de *pixels*, armazenados como unidades autônomas. É isso que permite a fácil e perfeita manipulação, a alteração parcial ou total da imagem e, o que é decisivo, a conservação da imagem como um eterno *vintage*.

Os programas das câmaras digitais substituem as longas esperas pela tonalidade procurada da luz; asseguram a focagem idealizada; permitem imagens nítidas a grande distância; apresentam uma imensidade de tonalidades de cores superior às reconhecidas pela visão humana (pois nós só reconhecemos cores que identificamos e temos um vocabulário muito limitado para cores, apesar de termos o potencial de cerca de 2.000 feixes de *coloremes* em cada olho); um programa da câmara, ou do telemóvel com câmara, proporciona a deslocação quase imediata para um computador, facilitando a emissão da fotografia e a sua conservação e gestão organizadas. Decisiva foi também a possibilidade de observar no visor imediatamente a imagem, evitando repetições inúteis e destruindo logo as imagens não consideradas de interesse. Facilidade, embaratecimento, novas virtualidades de uso, na Fotografia o digital alargou tremendamente a sua prática e a sua perfeição técnica. Associada à pesquisa na Internet, permitiu a consulta e utilização de imagens de certos programas abertos, a fácil circulação das próprias e a multiplicação de experiências.

Há, naturalmente, os apocalípticos e os integrados, mas raros são os que não usam câmaras digitais e a conservação e circulação no computador e ainda a impressão digital. Critica-se, acima de tudo a manipulação e há um código específico no fotojornalismo que permite um certo número de manipulações que melhoram a imagem, sem alterar o tema. Critica-se a perda da sua garantia como documento, pois pode haver simulação, como sempre houve mas não em tanta quantidade, sabendo-se, entretanto, que o documento é sempre necessariamente subjetivo e dá apenas uma imagem fotográfica do mundo e não a sua realidade categórica. Critica-se a sua influência nas alterações que Ritchin (2010) apontou, desvalorizando-se o papel que uma nova técnica pode trazer de criatividade e mudança favorável.

A saturação das imagens de um quotidiano rapidamente envelhecido, de certo modo associado a novos paradigmas científicos (se o cubismo reflete um mundo pensado através da relatividade de Einstein), é a ambiguidade, alteridade e a estranheza da versão da Física

Quântica que o digital nos transmite (Richtin, 2010). A teoria fotográfica aborda os novos problemas da distância, da sobreposição e errância dos *pixels* nas imagens; lembra que a luz não se comporta apenas como uma onda, mas também e simultaneamente como uma partícula –, o que explicaria a continuidade da luz numa fotografia analógica e a irreverência no lugar e tempo dos *pixels* do digital. Naturalmente que o *isto foi* de Roland Barthes é abalado quando se trata do digital (os *pixels* criam de facto a imagem em cada presente) e a distância, no mundo quântico, pode ser ilusória, pois as partículas podem ocupar dois lugares em simultâneo. Numa incompreensão do mundo que afeta os próprios físicos quânticos, o que retiramos é que onde havia certezas da Física clássica, há agora apenas probabilidades.

Neste novo mundo já aprendemos a alteridade da imagem fotográfica, que nos traz o real tal como o podemos conhecer, mas que esse real nos surge ao mesmo tempo como uma qualquer outra coisa de irreal, manipulado ou mesmo forjado. A efemeridade dos acontecimentos, das coisas, das convicções, também nos habituou à rápida mudança, à substituição sistemática de objetos e ideias, à banalização do exótico e do diferente, do novo. Aceitamos mesmo uma manipulação moderada da imagem, segundo o código aprovado para o fotojornalismo.

Mas o mundo quântico parece subjacente à tendência actual para a produção de fotografias de estranheza – essa estranheza que Freud analisou como uma receção de diferença, num conjunto que já conhecíamos embora de forma imperfeita. Usa-se a indeterminação e a imagem esbatida ou fugidia, mas os fotógrafos da estranheza (*uncanning*) adoptam habitualmente (depois de muitos ensaios vulgarizados pelo uso do Photoshop) a advertência de Vilém Flusser (2001), que convida os fotógrafos a abandonarem a submissão aos programas das câmaras fotográficas. Assim, é nas modalidades tradicionais (por vezes usando as câmaras digitais, mas com estratégias pessoais não informáticas para os procedimentos de alteração) que mais se multiplicam imagens fotográficas da estranheza do mundo, apreendida num momento como pré-percepção e recuperando essa impressão através de técnicas pessoalmente criativas. Virgílio Ferreira (Foto 4) é um exemplo da procura desse tipo de imagens que cria, recusando os programas de desfocagem, imprecisão e distância da câmara e do Photoshop. O mundo, um cenário, uma forma são fotografados e apreendidos com a imprecisão sincrética, mas reveladora, de um *percepto* ou pré-percepção (Deleuze & Guattari, 1992), um movimento descontínuo e desintegrador que está bem mais próximo das incertezas lógicas do mundo quântico do que das certezas empíricas da nossa aprendizagem e do senso comum.

Foto 4

Virgílio Ferreira, *Uncanny places*, 2009



2. O ensino da Fotografia

É pois durante o período modernista que se expande a análise fotográfica em termos de intenção artística, com uma problemática que recorre ao pensamento filosófico, marcadamente fenomenologista, e a Fotografia torna-se um objeto teórico. Especula-se sobre a sua natureza, a sua relação com o tempo, cronológico e psicológico, com o cinema, com a literatura, por fim com o ser e o não ser (presença/ausência e sua ressonância no sujeito), o seu papel social e ideológico ou a transformação que provocou na natureza das artes que abandonam a representação do real como função primeira.

Enfim, análises que tocam os objetos de sempre da Filosofia e que parecem consubstanciar-se nas pulsões e sublimações do produzir ou olhar imagens fotográficas. As fotografias podem abrir o olhar para o invisível e, acima de tudo, uma foto, ao mostrar o seu tema, ensina como é a experiência, proporcionando, assim, uma experiência da experiência. O ensaio fotográfico explode ao sabor das alterações do pensamento, acompanha o estruturalismo e o pós-estruturalismo, vingam as análises semióticas; a Fotografia é um objeto teórico que vende e conquista os grandes autores.

Desde os finais de setenta do século XX, e apesar da larga reflexão sobre a Fotografia e de um fluxo continuado de obras teóricas sobre a disciplina, qualquer escola fotográfica atual

divide o seu ensino em duas fases de certo modo antagônicas, mas exemplares de um momento de transição: o ensino (de herança modernista) da técnica fotográfica que assegura a captação jornalística ou do objeto fotográfico e a história da fotografia, orientada para o seu papel de arte assegurada pelo pós-modernismo, mais especificamente a coleção de base do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), que se repete, como foi dito, nas diversas histórias da Fotografia.

Para Susan Sontag (1986), em referência de José Afonso Furtado (Furtado & Barata, 2006), é nos anos trinta do século passado que se definem aqueles elementos que passarão a definir o valor de uma boa fotografia: *iluminação impecável, domínio da composição, clareza do assunto, precisão do foco e perfeição da prova impressa*. Características que se manterão até hoje, apesar de o digital resolver rapidamente grande parte destes problemas. Em todo o caso, a aprendizagem fotográfica atual, que se efetua através de instrumentos e câmaras digitais, valoriza e determina aspetos de valoração que foram criados para a melhor *performance* e visualização da fotografia química. Trata-se de características que valorizam a capacidade técnica e o domínio da câmara pelo fotógrafo. A fotografia, como objeto social, de prática e interiorização já popular acompanha as grandes transformações sociopolíticas e estéticas do século XX. As câmaras tornam-se mais adaptáveis a um fácil transporte e a uma maior extensão de película para corresponder à urgência da comunicação dos acontecimentos sociais, políticos ou culturais; a cor generaliza-se e adensa-se, a revelação torna-se industrial e, por fim, a transmissão de imagens insere-se na videosfera e no digital.

No mundo da multimédia o fotógrafo, mesmo usando já a câmara digital (que vem acrescentada com capacidade videográfica, de imagem em movimento), perdeu completamente a hipótese modernista de especificidade do seu médium, diversifica-se noutros suportes de receção de imagem onde as regras do jogo já não são totalmente seguidas. A fotografia, analógica ou digital, exige tempo de observação, varrimento da imagem, reflexão sobre o tema e o detalhe; porque implica várias coordenadas sobre o espaço e o tempo, a presença e ausência e reflexão sobre os seus efeitos sobre o observador, necessita da imagem fixa, parada, o que pouco corresponde às atitudes impacientes de um tempo acelerado, de pressa e absorção passiva da imagem.

Admite-se que as competências identitárias são epocais, transitórias, múltiplas e autorreflexivas, portanto definidas através de escolhas individuais, mas dentro da perceção das relações sociais do que é velho e novo. Identidades que são, naturalmente, contingentes, embora seletivamente adquiridas de acordo com uma contínua reelaboração de critérios de autoavaliação. As competências individuais organizam-se descentrando e revendo a identidade dos sujeitos. As matrizes da identidade que ainda percorrem parte do século XX (classe social, sexo, grupo étnico, grupo religioso, profissão, estatuto da família e educativo...) sofreram clara revisão

(Fortuna, 1994). Agora estão em conflito ou esgotamento com a construção do sujeito narcísico em busca da autossatisfação, através da autoestima de personalidades erráticas, sem vínculos e compromissos, adesões fugazes a polos de emergência modais e suscitados pelos novos meios de comunicação também erráticos e descomprometidos (SMS, sites, redes sociais como o *Facebook*...).

Consumo, lazer, a estética dominante sobre a envolvente, o culto do corpo, a contínua reinvenção de novas «tribos», a substituição das identidades por processos de identificação dos sujeitos (desde marcas de artigos em moda a personagens da *Second Life*), tudo nos mostra que, se a corrente pós-moderna foi abalada, a sociedade tornou-se pós-moderna e neoliberal, optando por identidades transitórias, naturalmente moldadas pelas novas relações do espaço e do tempo, vivendo num hiperespaço que dificulta a cartografia pessoal, pois as fronteiras são fluidas – dificilmente sabemos onde começam e acabam as grandes urbanizações (a cidade não tem exterior) ou onde e como de facto se configuram países e nações que conhecemos parcial e fragmentariamente pela Internet.

Com o *ciberespaço*, não é o corpo que se desloca, nem sequer se desloca, apenas se deslocam discursos e imagens, como um espaço funcional, mas evidentemente fantástico. Um conjunto de práticas de vertigem transforma o quotidiano num lugar errático. Desde os finais de noventa do século XX, surge a corrente da fotografia *topográfica*, que isola em imagens diretas do espaço urbano, com traços volumétricos e a cor, o que salienta no lugar: a via principal, um monumento, um parque de diversões. Fotógrafos são consagrados pelas suas imagens retiradas do programa da Google, «Street View», devidamente ampliadas (caso de Doug Rickard: *Uma nova imagem americana*): produzem séries sem sair de casa.

Uma nova noção de tempo prescinde da memória pessoal e coletiva. É com a indiferença pela memória que se nega a aura dos museus, monumentos, santuários que apenas servem para libertar o quotidiano do peso do presente, atos transitórios que se avizinham dos atos da carnavalização pós-moderna do quotidiano.

Esta desvirtualização dos sentidos transforma a História da Fotografia em *citação*, em revivals onde tudo se atualiza, desvinculado do seu nexos. Paradoxalmente, o fotógrafo da Era do Digital faz sucessivos *remakes* de imagens interiorizadas por um ensino que as repudia ideologicamente.

Na realidade, no ensino da prática e teoria fotográfica faz-se recurso a análises psicológicas, psicanalíticas, semióticas, linguísticas, estéticas ou ontológicas que remetem para uma literatura prévia do pós-modernismo. Usam-se, a par, as informações e análises das «Histórias da Fotografia» elaboradas sob o modelo das histórias de arte, com carácter cronológico, apesar da contestação a um *continuum* evolutivo e até o chamado período do conceptualismo, antes de se abordar a militância pós-moderna, comentam-se obras e correntes dentro de uma

estética da Modernidade. É característico desta História da Fotografia esclarecer o primeiro e segundo Modernismo como períodos de contestação ao *gosto burguês* e à herança clássica, dentro da lição das histórias de arte, sem lhe propor os imperativos que determinarão o seu prolongamento no pós-modernismo, que recupera os seus valores e estratégias de uma forma muito fiel e que, obviamente, a Fotografia, objeto técnico, industrial e progressivamente tecnológico, não representa.

Na passagem do conceptualismo ao pós-modernismo, o ensino cumpre o programa das Histórias da Fotografia, todos eles remetendo para essa primeira história de arte contemporânea elaborada pelo MoMA, mas facilitando a consulta de outras histórias de arte de fundamento artístico essencialista e não pragmático. A par da disciplina de Estética, que percorre as fases da interpretação desde a Modernidade, é definido e assumido o *Contemporâneo*, versão cognitivista que erradica a representação e a estética consagrada e afirma a reflexão crítica como teoria de receção. Ao ensino da Fotografia desde os finais do século XX, cabe apenas assinalar a importância de um projeto com objetivos declarados que apontam para o processo criativo. O processo transfigura-se no valor que antes se atribuía à obra e impõe uma instalação explicativa, onde o papel do *designer* da montagem se torna fundamental para a sua explicação e onde passa a habitar grande parte da estética da exposição, já que a maior parte das mostras são efémeras e poderão manter-se apenas através de publicações, que têm outras exigências estéticas.

As ciências ou disciplinas complementares de uma formação fotográfica continuam a orientar-se para a compreensão do dinamismo físico e social do mundo, embora em termos mais contemporâneos: o confronto do rural e urbano seja substituído pelo estudo das periferias, o espaço físico acompanhe as perspetivas dos «New Topographs» americanos ou a semente ecológica da *Earth Art* ou da *Land Art* europeia. A Fotografia exige abordagens sociológicas, psicológicas e antropológicas fundamentalmente assentes no quotidiano urbano que, como se sabe, se deve a um sociólogo fenomenologista, Henri Lefebvre. A Fotografia é essencialmente a *do quotidiano*, desse presente histórico sem limites que a mudança de paradigmas exige. Fotógrafos *voyeurs* mantêm-se como sobrevivência, mas a tendência com a câmara digital é produzir centenas de imagens adaptadas a cenários comuns, que vendem bem a um público apressado e sem tempo, habituado à efemeridade das coisas e à facilitação dos hábitos: um olhar sociológico que guarda instantes de novos hábitos, fragilização de normas ou descrepitação das atitudes (Fotos 5 e 6). São as mostras, as publicações e o ecrã que vão definindo a maioria dos projectos fotográficos, repetindo expectativas que se renovam, escondendo por vezes inconscientes ideológicos: *os horrores da guerra, a multiplicidade étnica, as alterações climáticas e seus efeitos, a auto-estima e a auto-valorização, crise de valores...*

Foto 5

Pinto de Sousa, Sem título, 2009



Foto 6

Pinto de Sousa, Sem título, 2011



Para o *fotográfico*, conceito híbrido do *contemporâneo* cognitivo e da fenomenologia do continente europeu, a imagem fotográfica não é uma representação (uma imagem imaginária de um real ausente), mas um elemento do real, que condensa o movimento do real aí nascido. Seguindo José Gil (1998), é uma imagem estática que dá a passagem do virtual ao real. Mas não é do ponto de vista do espectador, do «aqui e agora», do hoje, que a olhamos. Nem do passado: mas uma cisão, na rutura do passado/presente. Essa rutura só é percebida na imagem. É irrelevante que esperemos aí encontrar a imagem do real. Estas são as lições que passam, sempre paradoxalmente em relação com outros criticismos no ensino do fotográfico.

O fotográfico também integra o *indexal*, mantém o simbólico (que ilumina o neodocumentalismo valorativo da subjetividade) e põe em jogo no ato fotográfico e na observação a diferença e a osmose entre imagem e real, entre o visível da imagem e a expectativa de forças

não visíveis. Mas a imagem não é real nem imaginária, nem simbólica. Sem ser representação é isto tudo. Vê-se nascer o real, como referente – esse real que lhe falta, que é virtual. Quando o sujeito julga ver o real na imagem fotográfica, vê a cesura e apenas crê e espera que o real aí se inscreva. A ausência do papel da emoção na Fotografia, que as artes em geral bem compreenderam e por isso a usam como meio, não é atendida no criticismo pós-moderno, daí o recurso à literatura essencialista, para explicar a emoção que a imagem fotográfica inevitavelmente transporta. Nem que seja, apenas, pelo seu reconhecimento.

Todas estas reflexões que se aprendem nos cursos marcadamente pós-modernos de Fotografia, nomeadamente os anglo-saxónicos, onde os fotógrafos fazem os seus mestrados e doutoramentos, incluíram a tese de Roland Barthes nas suas análises e é comum que se ensine a análise dos efeitos da Fotografia no homem, percorrendo indiferentemente as duas linhas filosóficas antagónicas: um vago *essencialismo* continental, que remete para a Fenomenologia e o seu método redutivo (veja-se a voga de Merleau-Ponty ou Régis Durand) ou o Pragmatismo anglo-saxónico bastante mais adaptado à sociedade da informação: a sua defesa da verdade temporária como argumento que convence o sector público a que se dirige manifesta-se claramente na militância pós-moderna da Fotografia e das Artes. O que insere o ensino da Fotografia num período caracteristicamente conjuntural, de transição.

E é nesse sentido que se vê surgir recentemente o elogio e a tentativa de recuperação da fotografia documental, tal como era entendida no tempo das grandes exposições documentais a partir dos anos trinta do século passado. Em 2005, Sérgio Mah definia como indicadores da *LisboaPhoto* que comissariava: (i) apelo à imagem realista (documental, ficcional, performativa); (ii) a questão do enquadramento da foto/potencialidades estéticas na reconfiguração do espaço real (detalhes, etc.); (iii) experiências de suspensão e fixação do movimento e do tempo (de Jeff Wall ao vídeo); (iv) especificidade do funcionamento do dispositivo fotográfico e a sua relação com a fenomenologia da luz.

Trata-se de uma leitura de conjuntura de mudança, com pesado apelo à imagem realista.

Em 2009, com a vasta mostra *Barcelona, Arquivo Universal, 2008-2009*, o museólogo e comissário Jorge Ribalta afirma em texto e entrevista a necessidade de continuar um trabalho de levantamento local fotográfico, porque o realismo é necessário. É essa a base do Arquivo Universal: fazer da fotografia o retrato do seu tempo (Ribalta, 2009).

Como em todas as conjunturas torna-se pertinente distinguir aquelas que, em ligação com outros indicadores, são suscetíveis de fundar um novo sistema das artes que não pode deixar de ter como sistema ordenador o digital.

Conclusão

Este texto foi desenvolvido com recurso a essa amálgama de informações que a bela literatura de análise fotográfica anterior aos criticismos pós-modernos continua a estar disponível no ensino da Fotografia. Literatura explicitamente solicitada pela análise da fotografia analógica, já que a análise do digital é ainda essencialmente técnica e alheia ao sentir do homem que fotografa e observa e à chamada verdade da imagem fotográfica. Análises de fundo sobre a sociedade do digital, sobre aqueles apontamentos que Ritchin nos oferece ainda não são relevantes. O facto de mantermos o ensino paradoxal que se descreve inscreve-se numa conjuntura. Aí são muitas ricas as manifestações que talvez apontem para novos paradigmas, quer tecnológicos quer temáticos, que mostras de particulares nos revelam. De momento é só isso que temos, é essa a transgressão possível de uma política ainda em ponto pequeno.

Correspondência: Rua Seixal, 39 – 4000-521 Porto – Portugal

E-mail: mc.seren@sapo.pt

Referências bibliográficas

- Barthes, Roland (1998). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- Benjamin, Walter (1992). A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (pp. 75-135). Lisboa: Relógio d'Água.
- Bourdieu, Pierre (1965). Introduction. In Pierre Bourdieu (Dir.), *Un art moyen: Essai sur les images sociaux de la photographie de Bourdieu* (2ª ed.) (pp. 24-25). Paris: Les Editions de Minuit.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix (1992). *O que é a filosofia?*. Lisboa: Presença.
- Didi-Huberman, Georges (2008). Imagens de lamentação, imagens lamentáveis?. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 39, 63-74.
- Flusser, Vilém (2001). *Una filosofia de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Fortuna, Carlos (1994, novembro). As cidades e as identidades: Patrimónios, memórias e narrativas sociais. In Maria de Lourdes Rosado (Coord.), *Cultura e economia: Actas do colóquio* (pp. 209-230). Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Furtado, José Afonso, & Barata, Ana (2006). *Mundos da fotografia: Orientações para a constituição de uma biblioteca básica*. Porto: Centro Português de Fotografia.
- Gil, José (1998). A construção da presença. In Manuel Valente Alves (Dir.), *O impulso alegórico: Retratos, paisagens, naturezas mortas* (pp. 221-238). Lisboa: Ordem dos Médicos.
- Ribalta, Jorge (2009). *Archivo universal: La condición del documento y la utopia fotográfica moderna*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Ritchin, Fred (2010). *After photography*. Londres: Ed. Norton Co.
- Sontag, Susan (1986). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.