



Como pensar o ato fotográfico e o numérico<sup>I</sup> atualmente?

O numérico transforma a fotografia? Se respondermos afirmativamente, por quê, como e até onde? As mudanças são superficiais ou profundas, conjunturais ou estruturais - ou mesmo paradigmáticas? As conseqüências são importantes: trata-se não somente da arte e do não-artístico,<sup>II</sup> mas também de suas relações; portanto, do papel, da função e do estatuto da fotografia na arte contemporânea e, assim, da natureza, das modalidades e das conseqüências da arte contemporânea.

I. Nota da tradutora: mantivemos em português a palavra *numérico* que tem - para o autor - maior proximidade com seu pensamento. Seu significado é similar à palavra *digital*, ressaltando, porém, seu caráter relacionado ao fator numérico digital.

II. In: SOULAGES, François. *Esthétique de la photographie*. Paris: Armand Colin, 2006, cap. 5.

Quatro questões devem ser resolvidas para a compreensão do problema: estaríamos diante de uma nova problemática, de uma nova imagem, de um novo irreversível – o ato fotográfico digital? Diante de um novo inacabável – a exploração da matriz numérica?

### 1. Uma nova problemática?

Como todo enunciado, o título “O numérico e o ato fotográfico atualmente” tem pressupostos. Quais são eles?

#### 1.1. O primeiro pressuposto recai sobre a expressão “o numérico”

Haveria então *um* numérico, existiria *o* numérico... Mas qual é *esse* numérico, uno, unido e único? Seria ele *o mesmo* em todo lugar? Podemos legitimamente falar *do* numérico?

Em certo sentido, sim: falamos *do* numérico em relação à fotografia, como falamos *do* numérico em relação à música. Mas se trata do mesmo numérico? Sim, e isso é fundamental: esse numérico torna possível a multimídia ou o que podemos chamar de “intermídia”. Em um primeiro momento, o conjunto todo é unificado e reunificado sob a égide do numérico; o numérico é então um império no sentido espinosista do termo e, portanto, um lugar de conflitos, pois o império é freqüentemente o espaço e o regime que permite mascarar as contradições. Quais são, pois, as contradições jogadas no interior desse império digital? Já que Espinosa denuncia a ilusão da liberdade humana, compreendida como “um

império em um império”, perguntamos: há uma liberdade do numérico fotográfico no próprio interior do numérico ou estaríamos diante de uma ilusão que os fotógrafos mantêm diante de seu próprio poder? Temos, portanto, um segundo tempo para o campo numérico: depois do tempo da reunificação, o tempo da dialética – diferentes tipos de numérico podem existir; as interações entre esses numéricos diversos serão colocadas e se oporão de maneira positiva.

Por outro lado, podemos dizer que o numérico não existe, havendo *vários* numéricos, numéricos estes historicamente dados, assumindo papéis específicos em um sistema determinado: é preciso pensar o numérico como um elemento não separado de todos os outros elementos do sistema, pertencente a um todo doador de sentido, o qual dota esse numérico de um sentido particular; como poderíamos comparar o numérico de 1980 com o de 2006? Se recuássemos ainda mais na história, seria possível perceber as diferenças ainda mais importantes, não na natureza do numérico, mas em sua integração com um todo. Porque os lugares, os ritmos e as modalidades de desdobramento do numérico são diferentes e suas funções, em consequência, distintas.

No entanto, existe uma lógica numérica, senão mesmo uma essência dele; há, pois, uma ruptura epistemológica e tecnológica, uma mudança fundamental que esclarece o subtítulo desta reflexão: “A mudança paradigmática do numérico”. Existe de fato um funcionamento numérico específico e a fotografia, nesse império, é tocada radicalmente por ele. Vamos demonstrá-lo.

## 1.2. O segundo pressuposto recai sobre a expressão “ato fotográfico”

O ato fotográfico existiria. Mas segundo quais modalidades? Há, ou deveria haver sempre, o ato fotográfico quando existe fotografia? Ou melhor, para que exista fotografia? Não. Podem, de fato, existir fotografias automáticas; poderíamos então ressaltar o processo no lugar do fato de que tal ou tal pessoa atua (ou não) em uma perspectiva fotográfica, segundo esta ou aquela modalidade de ato fotográfico. Por detrás dessa noção, o ato fotográfico é entendido geralmente como humano, referente a atos humanos, a escolhas humanas; essa noção de ato fotográfico numérico tem tendência, portanto, a gerar uma aproximação humanista da fotografia. Ora, já demonstramos em outros textos<sup>1</sup> que uma abordagem materialista é mais eficaz.

De fato, o título não pressupõe a existência perene do ato fotográfico; ele somente sublinha essa questão, apontando e ressaltando sua inteligibilidade com o numérico, como se o numérico fosse maquínico e inumano. Em todo caso, e isso é interessante, o ato numérico é reafirmado: o numérico torna ainda mais importante o ato fotográfico, sobretudo a fase do inacabável do trabalho numérico. Assim, toda técnica, em lugar de suprimir o homem, o desloca, instalando-o em outro lugar, elevando-o; ou ao menos, em todo caso, eleva alguns. Certamente

1. Idem, cap. 4.

automatismos existem, mas a técnica numérica dá lugar à escolha. É ingênuo acreditar que a técnica é a supressão do humano. E se a técnica parece passar do fazer ao escolher, ela na verdade desenvolve o fazer-escolher e, assim, desenvolve o criar, ao menos a possibilidade de criar, os processos e as modalidades de criação.

### 1.3. O terceiro pressuposto recai sobre a expressão “atualmente”

Qual é esse atualmente? Seria o atualmente do numérico, aquele da técnica, querendo interrogar através dele o numérico atual, a técnica atual? Talvez; mas para que tomá-lo como objeto de estudo? Nossos propósitos não são históricos nem jornalísticos. Essa questão poderia ser formulada da seguinte maneira: não é que não existam relações entre o numérico e o ato fotográfico, encadeamentos operados, deslocamentos engendrados por este encontro – mas, em resumo, no que o ato fotográfico é modificado com e pelo aparecimento do numérico? Quais são as relações entre o numérico e o ato fotográfico hoje em dia? Enfim, como realizamos ou podemos realizar o ato fotográfico atualmente e de forma diversa de ontem e de amanhã? Essa questão do presente do numérico não é interessante, de certa maneira: no melhor dos casos, trata do detalhe talvez insignificante e não do fundamento das coisas; no pior dos casos, é anedótica.

De fato, por que nos interrogamos sobre o nosso pequeno momento, senão por egocentrismo algo ingênuo? A proposição de Marx sobre aqueles que se interessam por seu próprio tempo poderia ser retomada para a questão numérica. Bem, o que designa este *atualmente*? Este mês? Este ano? Este decênio? Este século? Essa questão permanecerá aparentemente mal resolvida se nos ativermos à técnica, à técnica factual e não à teórica da técnica ou à ruptura técnica; se estacionarmos, portanto, na questão do começo em vez de alcançar a da origem, que foi, dentre outras, trabalhada por Heidegger.

Mas a palavra «atualmente» foi colocada e certamente não foi por acaso. Para dar a ela um sentido operatório, faz-se necessário passar da questão da técnica de hoje à da arte atual, à da estética que pode dela decorrer nos dias de hoje, à da estética que podemos construir a partir dela atualmente; ou seja, quando a questão é técnica ela não nos interessa de forma alguma; no entanto, quando é artística, ela nos enriquece, pois nos remete às práticas ordinárias como às práticas extraordinárias, às práticas relevantes não-artísticas como às artísticas, ao que podemos nomear arte-fato ou que podemos designar como arte-valor.<sup>2</sup> A arte atualmente coloca um problema diverso do apresentado pela técnica atual, da mesma maneira que a arte contemporânea coloca questões diversas daquelas da técnica contemporânea.

Não divaguemos sobre a possibilidade de uma história do presente – como se essa história pudesse existir, como se a história da arte contemporânea

2. SOULAGES, François. “(Se) vaincre & non (se) convaincre”. In *Art: Changer de conviction*, Actes du colloque. Paris: L’Harmattan, 2004.

fosse possível; optamos por uma estética axiológica, ou seja, uma estética que se coloca o problema da arte-valor, não da arte-fato.

Nesse caso, uma dupla pontuação deve ser feita. De um lado, o artista utiliza tudo o que tem à sua disposição:<sup>3</sup> atualmente, o numérico pode ser apenas um trampolim para sua criação; no entanto, poderia ele - o numérico - ser, neste caso, por um efeito secundário e involuntário, estruturação fundamental para sua prática criadora? Por outro lado, o artista também usaria tudo o que lhe estivesse disponível na imagem numérica precedente. O que é importante, portanto, é o numérico, não o numérico deste dia. Ainda que o ato fotográfico de hoje nos permita compreender a evolução dos atos e da arte fotográfica, ainda que tudo isso nos dirija indiretamente e progressivamente à história das artes e das técnicas - das artes graças às histórias das técnicas, pois não podemos pensar a arte independentemente das técnicas, mas também das técnicas graças às histórias das artes, porque o artista, por suas interrogações, ilumina uma técnica, colocando algumas vezes excelentes questões a respeito dela, das quais o técnico pode se re-apropriar. O artista nos interessa por suas questões e não por suas crenças e respostas ou seus dogmas e certezas; as crenças humanas não têm interesse em si e as crenças de um artista não valem mais que aquelas de um homem comum; por outro lado, suas perguntas são interessantes.

E quais são as verdadeiras respostas de um artista? Suas verdadeiras respostas são suas obras. E são elas que nos permitem, justamente, nos interrogarmos e então abandonarmos o terreno do dogmatismo – se nós o amamos ou dele temos necessidade – para nos encontrarmos não diante de objetos-resposta, mas de objetos-questões a que podem aceder as obras de arte.

#### 1.4. O quarto pressuposto é a palavra “e”

O *e* é o mais importante, é o mais engajado, é o mais envolvente. Essa palavra pressupõe o que é mais importante estudar, que não são as relações entre o numérico e a imagem numérica fotográfica, nem as relações entre o numérico e a fotografia, mas as relações entre o numérico e o ato fotográfico: o ato fotográfico é recolocado em destaque como a chave de compreensão da fotografia numérica. Somos levados a nos interrogar sobre duas coisas simultâneas: de um lado, por que e como o numérico modificou o ato fotográfico (atualmente)? Por outro lado, por que essa modificação é mais importante do que aquela operada sobre a imagem fotográfica em sua materialidade mesma? Esta última questão é a mais importante, por sua posição e pelas respostas que gera.

Mais exatamente, tal pressuposto deixa entender que, para compreendermos a fotografia numérica e, talvez, a fotografia em geral, faz-se necessário levar em conta não apenas a técnica mas, sobretudo, o ato fotográfico; faz-se necessário privilegiar a aproximação humanista sobre a análise teórica materialista

3. Nota da tradutora:  
tradução livre da  
expressão francesa  
*l'artiste «fait flèche de  
tout bois»*.

- o que poderíamos contradizer com uma análise materialista da fotograficidade.<sup>4</sup> O viés é de escala, a pergunta e a pesquisa merecem ser realizadas, pois o jogo tem validade mesmo que não possamos obter uma resposta – afinal, teremos levantado a importância da questão.

Mas não podemos aprofundar o problema invertendo-o? E se a relação humana realizada através do ato fotográfico tratasse, em última análise, mais da teoria do jogo e menos de uma lógica dependente da teoria da escolha? Quer dizer, não relacionada a uma teoria humanista que pressuponha uma liberdade em relação a uma estrutura e a um funcionamento, no caso, o do ato fotográfico, mas sim a uma teoria estruturalista e sistêmica de jogo: o «Eu» do ato fotográfico cai na armadilha do numérico.

Ruptura decisiva que legitimaria a concessão de primazia ao ato fotográfico no caso do numérico, não para questionar a teoria materialista da fotograficidade em geral, mas para reforçá-la graças a um tipo de apêndice que se tornaria estruturante. O ato fotográfico seria considerado, então, como um campo de possíveis estruturalmente determinado. O materialismo pode então retomar sua potência, saindo reforçado por duas armas desta vez: a fotografia e o ato fotográfico. Ainda nos faltaria demonstrá-lo, apresentá-lo, indicá-lo ou ao menos esboçá-lo; mas o que podemos pensar a respeito da questão, neste instante, e talvez no fim da reflexão, é que a pista parece boa. O artista poderia então escolher entre os possíveis a ele oferecidos por essa estruturação sistêmica.

### 1.5. Eis então as consequências desta pesquisa

Seria mais importante estudar as relações do ato fotográfico com o numérico do que as da imagem fotográfica com este mesmo numérico, por quatro razões totalmente ligadas umas às outras:

- As relações do ato fotográfico com o numérico explicariam as da imagem fotográfica com o numérico;

- Estas primeiras relações nos diriam, por si mesmas, mais sobre a fotografia e a meta-fotografia que as segundas;

- A fotografia não se reduziria à imagem fotográfica – e nós estamos aqui no coração de algo fundamental – e portanto, ao visual e, ainda, a apenas um único sentido privilegiado, a visão; ela deveria ser pensada tendo-se em conta o ato fotográfico e o meta-fotográfico;

- A imagem fotográfica não poderia ser reduzida à sua própria materialidade porque uma imagem «toca sempre duas vezes», porque ela é sempre realizada em dois momentos, o da fabricação e o da recepção-fabricação. Em primeiro lugar, ela é fabricada duas vezes: temos primeiramente a fabricação da matriz numérica, depois a fabricação da imagem como *écran* ou *tela* ou como imagem-

4. Citação de SOULAGES, François. *Esthétique de la photographie*. Paris: Armand Colin, 2006, cap. 4.

papel. Em segundo lugar, sua recepção é também re-fabricação: quando de sua recepção a imagem é, de fato, simultaneamente realizada e recebida.

Realmente, o numérico muda totalmente a fotografia:

- Não tanto porque, em sua materialidade, o numérico toma o lugar do nitrato de prata: quanto a essa questão, é oportuno ressaltar que mesmo aqueles que não se interessam pela materialidade da fotografia tenderiam atualmente a descobrir que, para pensá-la, não é possível dispensar uma aproximação materialista (no sentido deste termo em Bachelard) e que, conseqüentemente, para trabalhar sua estética, faz-se necessário interrogar-se sobre sua articulação específica, a saber, aquela do irreversível – o tempo do ato fotográfico – e aquela do inacabável – a exploração e o ato de exaurir o negativo ou a matriz numérica. A fotografia numérica não faz senão confirmar definitivamente que a fotograficidade é a articulação inesperada da perda e do resto;

- Porque a fotografia numérica engendra toda uma outra circulação e recepção das fotos. Essa diferença material cria realmente novas relações com as imagens e uma nova sociabilidade da imagem. Em suma, mudamos não apenas de paradigma, mas também de “relação com a imagem”, como falamos de “relação com o mundo”. Em decorrência, a fotografia muda de lugar na arte e passa da arte moderna à arte contemporânea - esta última caracterizada como paradigma estético, não como época histórica.

Eis porque é bom e necessário sublinhar “o numérico e o ato fotográfico atualmente”: tudo se transforma, sejam os objetos estudados, sejam as conseqüências consideradas e consideráveis. Pois, é um fato, a fotografia é numérica, ou, ao menos, há uma parte da fotografia que é numérica. O *problema* é então o seguinte: a aparição do numérico na fotografia determina *algumas* mudanças *na* fotografia ou *uma* mudança *da* fotografia? Sem dúvida, o *objeto* de nossa reflexão é a fotografia numérica, mas seu marco resultante é a fotografia em geral. Somente através de uma aproximação *teórica* – quer dizer, que coloque entre parênteses a questão da arte e do não-artístico - podemos responder simultaneamente a esse problema e fundar em razão disso uma *estética* da fotografia numérica.

## 2. Uma nova imagem?

Estamos diante de uma nova imagem fotográfica com o numérico? Uma imagem essencialmente ou pontualmente diferente?

## 2.1. A fotograficidade

De fato, temos duas possibilidades para pensar a fotografia: pensamos o objeto, a foto ou o processo – as diferentes etapas da fabricação da foto e os liames que estas diferentes etapas mantêm entre si; pensamos seja a foto, seja a fotografia; pensamos seja a imagem, seja a fotograficidade; pensamos no “*to take photos*”<sup>5</sup> ou no “*to do photography*”. Certos fotógrafos ingleses abandonaram a palavra *photography* em proveito da palavra *imagem* (“*To make image*”); é uma questão-chave, cujo enquadramento é muito importante. Que a imagem é muito importante é um fato, é certo, seja para pensar a fotografia em geral, seja para pensar a fotografia numérica; mas que a imagem seja “esse conjunto que explica toda a fotografia” não é uma posição sustentável. Confundir a imagem com a fotografia é um erro. Utilizar a imagem e somente a imagem para tentar entender a fotografia é, além de um erro, um beco sem saída. Por quê? Uma lembrança da análise da fotograficidade<sup>6</sup> nos permitirá compreender porque é totalmente problemático permanecer na questão da imagem neste caso.

Realmente a fotograficidade é a propriedade abstrata que constitui a singularidade do fato fotográfico. O conceito de fotograficidade não designa nem a foto obtida, nem suas condições de possibilidade, nem suas condições de recepção, mas suas condições de produção. Ela estuda a produção da matriz de partida e do produto dela criado e, mais precisamente, a relação entre esta matriz e este produto. A fotograficidade não é relacionada a uma matéria qualquer, nem a uma tipologia de formas quaisquer, nem a quaisquer entes, mas a uma relação habitada por uma infinidade de possibilidades. Essa aproximação teórica é uma aproximação conceitual operatória, não ontológica, portanto.

Para a fotografia em nitrato de prata, a abordagem materialista da fotografia mostra que a ruptura significativa não se situa entre o ato fotográfico e a ação no laboratório, como pensa a aproximação humanista, mas entre a *obtenção generalizada do negativo* – ou seja, a articulação entre o ato fotográfico e a obtenção restrita do negativo – a saber, as seis operações (exposição, revelação, decisão da suspensão da transformação química, fixação, lavagem, secagem) que se desenrolam desde a primeira exposição à secagem do negativo – e o *trabalho do negativo* – ou seja, a obtenção restrita da foto, a saber, as mesmas seis operações que decorrem da segunda exposição à secagem da foto.

O que caracteriza esses dois procedimentos?

Nos dois casos, as operações alcançam algo que será fixado definitivamente (a menos que atuemos voluntariamente sobre ele); obtemos no primeiro caso um negativo, no segundo uma foto. Por outro lado, a obtenção generalizada do negativo e o trabalho donegativo distinguem-se fundamentalmente quanto a

5. Nota da tradutora: Em inglês no texto, assim como as palavras seguintes aqui também mantidas em inglês.

6. Ver SOULAGES, Op. Cit., 2006, cap. 4.



seu modo de ser:

- de fato, a primeira é marcada pela *irreversibilidade*; assim, uma vez terminado e irreversível o ato fotográfico, não podemos mais fazer de conta que ele não existiu; o fotógrafo pode sempre fotografar novamente, mas não pode retomar o mesmo processo. O filme não é mais virgem, mas já exposto. O mesmo para as operações seguintes: revelação, decisão de sustar o processo da transformação química, fixação, lavagem, secagem. São irreversíveis;

- por outro lado, a partir de um mesmo negativo, podemos fazer um número infinito de fotos diferentes, intervindo de maneira particular em cada uma das cinco operações - exposição, revelação, interrupção da transformação química, fixação, lavagem, secagem; assim, a partir de um mesmo negativo, o trabalho é *inacabável*, na medida em que ele pode sempre ser retomado e finalizado por mais uma vez e de maneira potencialmente diversa.

A fotograficidade é, portanto, essa articulação surpreendente entre o irreversível e o inacabável, entre a irreversível obtenção generalizada do negativo e do trabalho inacabável do negativo. É por isso que a fotografia é a articulação da *perda* e do *resto*. Perda das circunstâncias únicas que deram origem ao ato fotográfico, no momento desse ato, do objeto a ser fotografado, da obtenção generalizada do irreversível negativo, enfim, do tempo e do ser passados. Resto constituído por estas fotos que podemos fazer a partir do negativo. A perda é irremediável; a fotografia a grita, no-la mostra, nos faz imaginá-la; se a perda é absoluta e violenta, não é porque o tempo, o objeto ou o ser perdido eram anteriormente de grande valor para nós ou por si mesmos, mas porque esse tempo, esse objeto ou esse ser estão para sempre perdidos. O resto não pode ser um remédio milagroso, senão para aqueles que têm necessidade de crer em milagres; de fato, nos aliviaria ele da perda, permitindo-nos realizar o luto? Algumas vezes, talvez; em todo caso, é a única coisa que nos resta, este algo contra o qual vamos ter de lutar, nos debater, nos combater, graças ao qual o artista poderá fazer sua obra. Perdas infinitas, restos infinitos...

## 2.2. O numérico

Podemos pensar as imagens numéricas segundo esse conceito de fotograficidade? Com essas imagens o acento é colocado sobre a exploração da segunda dimensão da fotograficidade, a interminável exploração da matriz. A fotograficidade não é, pois, posta em questão; pelo contrário, seu conceito permite integrar todas as suas dimensões, tomadas separadamente ou articuladas entre si. Para as imagens numéricas o equivalente do negativo é a numerização da imagem; a exploração dessa numerização é – como na exploração do negativo – da ordem do *inacabável* e da *estética do traçado*; em um caso *estética da marca transposta*,<sup>7</sup>

7. Nota da tradutora:  
No original, *esthétique  
de l’empreinte*.

de outro *estética do desenho* – os dois estágios da fotograficidade. Nós utilizamos aqui as noções de “traçado” e de “desenho” para sublinhar como a prática do inacabável trata de uma estética fundamentalmente diversa daquela do traço, do impresso e do irreversível; de fato, a imagem numérica permite uma exploração – prática e estética – infinitamente mais complexa e mais rica; a estética numérica é uma estética da hibridação com potencialidades infinitas; ela se abre para uma cultura da hibridação, sob uma ordem visual infinitamente rica mas, sobretudo, para uma nova maneira de produzir, de comunicar e de receber imagens.

De fato, a utilização da numerização corresponde a dois tipos de práticas muito diversas. No primeiro caso, que continua tradicional, o fotógrafo utiliza um *scanner* para numerizar as fotos em papel já realizadas; seu computador permite a seguir fazer retoques ou transformações importantes e obter uma nova imagem em um disquete e que pode ser posteriormente impressa em papel; esta utilização do computador é apenas uma das modalidades possíveis – e infinitamente mais complexa tecnologicamente – do que o trabalho do negativo. O segundo caso é aparentemente mais revolucionário na medida em que todo o processo passa a ser numérico. A imagem numérica, explica Edmond Couchot, “é a tradução visual de uma matriz de números que simula o real – o objeto – e, portanto, pode restituir quase infinitos pontos de vista. É uma *imagem–matriz* capaz de criar – pois é intimamente ligada aos circuitos do computador e ao programa que a gera – uma multiplicidade de outras imagens.”<sup>8</sup> Como no caso do negativo, essa *imagem–matriz* pode ser gerada por sua relação com o real: aprisionamos oticamente uma imagem e a tratamos numericamente através de cálculos. Certamente passamos da lógica da impressão para a da simulação; mas o que nos importa *aqui* não são as modalidades dessa relação com o real, mas sua existência; esta última nos autoriza a falar do irreversível pela simples razão de que essa é uma relação temporal, relacionada a um real temporal e portanto *irreversível*. Como o negativo, ainda, essa imagem pode ser explorada e utilizada infinitamente; ela reforça mesmo a dimensão do *inacabável*, pois o objeto feito imagem pode ser representado sob todos os ângulos e de todas as maneiras possíveis. Por outro lado, a ruptura com o real é infinitamente maior com a imagem numérica, que pode tornar-se totalmente autônoma – se modificamos a matriz numérica – em relação ao real que lhe origem, passando da esfera que em algum lugar tratava de uma lógica fotográfica para uma lógica puramente numérica na qual encontram-se também as imagens calculadas realizadas sem nenhuma relação com um real já existente, com um real do qual teríamos como que apreendido em vôo uma imagem pelo viés do cálculo – como poderíamos ter feito, *mutatis mutandis*, pelo viés de uma impressão; nesta, a imagem numérica é totalmente diferente daquela do negativo que, ainda que perfurado, cortado, até queimado – como em Tom Drahos – é sempre relacionado ao real, mesmo se o real a ser fotografado é impossível de ser conhecido e infotografável, em suma = x ; não perfuramos, não cortamos nem

8. COUCHOT (E.), “Médias et immédias”. In: ALLEZAUD, R. (dir.). *Art et communication*. Paris: Osiris, 1986, p. 102.

queimamos um algoritmo... Mas sempre podemos manipulá-lo e transformá-lo.

Essa ruptura entre o numérico e a fotografia está ligada ao fato de que, no primeiro caso “devemos, explica Couchot, passar pela linguagem (de programação) para criar uma imagem (a qual) é uma imagem de segunda potência<sup>9</sup> (a qual) se dá a ver ao mundo sob o modo interativo”.<sup>10</sup>

Todavia, o conceito de fotograficidade como articulação do irreversível com o inacabável deve sempre ser utilizado para pensar a imagem numérica, a qual, *de fato*, explora melhor a fase do inacabável; mas o que importa na definição da fotograficidade não é tanto o irreversível ou o inacabável, mas sua articulação.

### 2.3. A mudança

No entanto, Barboza insiste na ruptura que supõe radical entre o fotográfico e o numérico: “A nova tecnologia não somente se atém a aperfeiçoar a antiga estrutura, mas afeta o fundamento mesmo do sistema fotográfico”.<sup>11</sup> Barboza não insiste tanto sobre o ser da imagem, mas sobre os projetos possíveis a partir da própria existência do numérico; nisso ele tem razão.

Mas é a partir do texto de Barboza que Marc Tamisier<sup>12</sup> aprofunda com sutileza a análise da imagem numérica: “Já que a impressão fotográfica química é a matriz de todos os procedimentos que podem afetá-la, esse valor matricial desaparece desde a tomada da imagem numérica. As células de captadores fotosensíveis transmitem imediatamente sua troca eletrônica a uma calculadora que vai codificá-los e inscrevê-los sob a forma de uma coleção de octetos”.<sup>13</sup> O uso do advérbio “imediatamente” é problemático e revela o perigo na pretensão de pensar a questão como uma alteração radical da matriz: certamente, a matriz numérica não é idêntica à matriz de nitrato de prata, mas ambas pertencem ao mesmo paradigma real/matriz; não devemos desconfiar do mito da imediaticidade que governa a *doxa* simultaneamente dogmática e ingênua sobre o numérico, as novas tecnologias e a informática e, notadamente, que se apóia sobre o conceito confuso – e que dá origem a confusões – do “tempo real”. De fato, se há mudança paradigmática com o advento da fotografia numérica, esta se encontraria no momento da tomada da imagem, no momento do ato fotográfico (antes da imagem) ou da exploração da matriz (o depois da imagem)? Esse é o centro do problema.

O problema da imagem articula-se aqui ao problema do tempo: “Esta dimensão temporal da fotografia, escreve Tamisier, desaparece na passagem para a captura eletrônica”. Notemos que, se esta desaparece, isto não quer dizer que não tenha lugar, pelo contrário. Existe uma transformação dessa dimensão temporal. Esta última, prossegue ele, “é imediatamente reorganizada em uma seqüência de operações nas quais a matriz fotossensível não é senão um elemento”. A questão está aí. A matriz fotossensível não é mais que um elemento? Não existiria

9. Nota da tradutora: traduzimos *image à puissance image* por *imagem de segunda potência*, aqui melhor conhecida a partir de Tadeu Chiarelli.

10. Idem, p. 103. Cf. sobre esta questão COUCHOT, Edmond. *Images. De l'optique au numérique*. Paris: Hermès, 1988.

11. BARBOZA, Pierre. *Du photographique au numérique*. Paris: L'Harmattan, 1996, p. 139.

12. TAMISIER, Marc. *Sur la photographie contemporaine*. Paris: L'Harmattan [Groupe Eidos], 2007, pp. 8-9.

13. Nota da tradutora: O octeto (em inglês, *byte* ou *B*, com uma maiúscula nas notações) é uma unidade de informação composta de 8 bits. Permite guardar um caractere, como uma letra ou número.

ai alguma coisa que vá além desse “mais que...”? A mudança paradigmática atua aqui ou em outro lugar? Notemos, ainda, a nova ocorrência do advérbio “imediatamente” neste texto e o risco que ela cria.

Tamisier escreve:

«É certamente essa passagem da temporalidade histórica, através da qual toda tomada de imagem é irreversivelmente um arquivo, à temporalidade sempre presente de sua utilização operacional, que transforma em profundidade a fotografia.»

Podemos dizer, nesse caso, que reencontramos a onitemporalidade fenomenológica das idealidades matemáticas e que podemos então nos movimentar em outro mundo; não é fortuito se fazemos apelo à origem da geometria de Husserl e às idealidades matemáticas de Desanti: com a imagem numérica passamos do mundo das experiências para o mundo das idealidades, ou seja, o mundo da matemática; deixamos o mundo da experiência para ir ao mundo metamorfoseado pela Renascença: o mundo da perspectiva, o mundo quadriculado, o mundo do desenho, portanto o mundo de Platão e de Leonardo da Vinci. Pois, se com a imagem-traço do nitrato de prata estamos no campo do «*Noli me tangere*», com a imagem-traço digital estamos no “ninguém entra aqui se não for geômetra”. Seria ingênuo, no entanto, esquecer que no uso comum ou espraído da fotografia numérica, esta é ao mesmo tempo imagem-traço. É este “ao mesmo tempo” que necessita ser questionado.

A questão é a seguinte, portanto: se, certamente, temos uma mudança inquestionável quanto à natureza da imagem numérica, sem, no entanto, estabelecer uma ruptura com o paradigma do traço e sua relação com o real, consideramos que o problema está situado na articulação do traço e do traçado na fotografia numérica e, portanto, do antes da imagem e do depois da imagem – em suma, da meta-imagem.

Assim nos pareceria que não é tanto a imagem que deve ser pensada como relevante para uma mudança radical do paradigma, mas a meta-imagem. Estudemos a seguir as duas modalidades de meta-imagem: o novo irreversível e o novo inacabável.

### 3. Um novo irreversível: o ato fotográfico numérico?

No que o numérico faz nascer uma mutação no ato fotográfico, em particular no tempo que vai até a produção da matriz numérica, a saber, no momento desta fase irreversível da fotografia? Quais são os efeitos sobre a máquina, sobre o tempo e o homem? Em que temos relações com um novo aparelho, um novo tempo, um novo homem?

### 3.1. A nova máquina

Estudemos inicialmente as novas relações geradas pela nova máquina: ela engendra um novo olhar, um novo possível, uma nova imagem.

#### 3.1.1. O novo olhar

Podemos pautar esse novo olhar de pelo menos três maneiras.

Primeiramente, quando fotografamos com uma máquina numérica, não olhamos mais a realidade, olhamos a máquina e sua tela; é uma mudança absolutamente decisiva na nossa relação com o mundo através da mediação que ela nos proporciona. Passamos do real para o mundo da tela. A máquina não é mais um utensílio, é um lugar para a observação do olhar. Existe aí um recuo duplo em relação à realidade – recuo terrível, uma vez que não olho mais a árvore, mas a imagem da árvore no aparelho – e uma imersão na imagem, na medida em que mergulho nela. Por um lado isso reforça a concepção de fotografia não como imagem da realidade, mas como imagem da imagem; por outro lado, tal fato instala o sujeito não mais diante do real, mas em um primeiro tempo *face* à imagem e em um segundo momento *dentro* da imagem: o estatuto da imagem – e, correlativamente, de sua relação com o sujeito- é duplamente modificado, e de maneira bastante profunda.

Por outro lado, esse novo olhar gera novas modalidades: o sujeito pode olhar a máquina não somente como portadora de imagens, mas como uma imagem. Olho o aparelho seja porque tenho uma imagem a fazer, quando o dirijo para alguém ou alguma coisa, seja porque já há uma imagem realizada e visível através da máquina. E o que é olhado? É essa coisa extraordinária que é máquina e imagem simultaneamente. Temos a um só tempo os estatutos da imagem, daquele que olha e do aparelho e, ainda, do corpo-a-corpo com a máquina; e esse estatuto e esse corpo-a-corpo são diferentes. Faz-se necessário falar de uma transformação do corpo do homem com a prática do ato fotográfico numérico. Temos uma nova possibilidade instalada: o homem não tem mais o olho colado no aparelho, podendo ter outra relação com a máquina e conseqüentemente com o próprio corpo.

Enfim, o terceiro aspecto: a máquina numérica nos permite vê-la como local de estocagem de fotos. Posso ter um uso multipolar e multifuncional do aparelho; minha relação com ele muda, meus desejos e fantasias em relação a ela também; e isso já ao nível do olhar. Um novo funcionamento é disparado: olhar o aparelho (para) olhar a foto.

#### 3.1.2. O novo possível

Anteriormente, quando usávamos uma máquina fotográfica, era para

fotografar. Atualmente, quando utilizo uma máquina numérica – ao menos um aparelho um pouco mais sofisticado, mas encontrável a bom preço em todos os supermercados – tenho um aparelho multifuncional que pode fotografar e realizar vídeos; estou diante de uma escolha: posso fazer uma foto ou vídeo; posso de imediato não fotografar, fazendo outra coisa com a máquina. Tenho essa possibilidade, que é bastante rara na prática da arte. Na realidade, estou diante de dois regimes de imagem completamente diversos: uma imagem fixa e uma imagem em movimento; uma imagem única ou imagens múltiplas; uma imagem autônoma ou imagens dependentes; uma imagem sem som ou uma imagem sonorizada. Posso então ter duas relações muito diversas com a realidade e com a arte. Não é a mesma coisa usar uma máquina fotográfica numérica para fotografar e utilizá-la para filmar.

O que importa não é tanto a dualidade, mas a escolha e a possibilidade de articulação das duas possibilidades. A articulação é simultaneamente ativada e posta em marcha pela imagem e pela foto. O homem diante da máquina – pois não podemos mais dizer “o fotógrafo” nem “o videomaker” - torna-se completamente diverso do antigo fotógrafo. Da mesma maneira como tornou-se completamente diferente quando passamos da placa para a película, a Instamatic etc. A história das técnicas está aí para nos mostrar como se estrutura a história das práticas, como é possível a história das artes, como se operam descontinuidades e mudanças paradigmáticas.

### 3.1.3. A nova imagem

Novos olhares, novas possibilidades e, portanto, nova imagem. Não podemos nos enganar a respeito da relação causal: não é porque a imagem não é mais em nitrato de prata, mas numérica, que ela é nova,<sup>14</sup> mas sim porque é um elemento de um novo sistema – com um novo aparelho, novo olhar, novos possíveis etc.

Fotografar atualmente é fotografar tendo à disposição o que não existia antes: o estoque de imagens, um grande número de imagens. Em certos cartões de memória, é possível armazenar facilmente mil imagens; e podemos, ainda, ter quantos cartões de memória quisermos. Podemos sempre trabalhar a imagem, entre outras coisas, em função de tudo isso; podemos comparar a imagem possível com as já realizadas – não simplesmente aquelas realizadas há poucos instantes, mas há alguns dias ou há alguns anos. Conseqüência decisiva: o cartão de memória acompanha, duplica, ou seja, toma o lugar da memória do fotógrafo. Em certos momentos ela chega quase a sufocá-lo, tornando-se uma memória de tela, o que transformará as relações com a memória do fotógrafo. Ele terá então uma memória “exata” - é necessário certamente colocar aspas neste termo “exata” - no lugar do esquecimento, ao menos na aparência. Poderíamos ingenuamente

14. Ver a 2º parte deste artigo.

crer que não haveria mais possibilidade de esquecimento. Mas o que seria do mundo sem o esquecimento? Em todo caso, a memória calculada se apresenta instalando-se no lugar da memória humana. Quais são os efeitos dessa imagem-traço no homem com a máquina e nas imagens por ele produzidas, desse estoque escolhido, dessa imagem aumentável até o pixel – cada uma delas podendo operar a famosa operação de *Blow-up* graças a uma vulgar máquina numérica?

A relação com a imagem é totalmente transformada com o numérico; conseqüentemente, a imagem não é mais a mesma, pois uma imagem não é simplesmente um objeto. É esse objeto com todas as modalidades de fabricação, de recepção e de circulação que o acompanham. Um objeto – aqui, a imagem – é sempre apreendido em função de sua estrutura de possibilidades de uso, até o ponto em que o uso, ou melhor, a estrutura de usos, o condiciona.

### 3.2. O novo tempo

Nossa análise da memória nos obriga a aprofundar o problema do tempo: o tempo do numérico seria diferente também?

Sejam quais forem as mudanças tecnológicas, a produção da matriz numérica é, como aquela do negativo, marcada irremediavelmente pelo irreversível. Não é porque existe memória que existe reversibilidade. A fotografia numérica, como toda fotografia, trata da mesma maneira, e de maneira diversa, da perda e do resto.

#### 3.2.1. A repetição e a retomada

Mas o que é específico desta fotografia é a repetição infinita ou o que se parece com a repetição infinita: infinita? Não, mais para indefinida; repetição? Não, mais para retomada ou *reprise*. Retomada ou *reprise* do quê? Para uma “mesma” situação, uma “mesma” cena, uma “mesma” paisagem, o fotógrafo pode recomeçar, retomar, re-trabalhar a foto, seja refazendo-a, seja retrabalhando-a uma vez feita. Isso pode ter algo de libertador; a angústia da escolha desaparece, o fotógrafo poderá considerar um número indefinido de fotos.

Mas não haveria um duplo risco de ilusão? Primeiramente a ilusão de que uma repetição é possível quando tudo passa, tudo é sempre diferente. A seguir a ilusão de que em um momento, graças a essa disponibilidade técnica, poderemos enfim tirar a foto certa. Mas por que “tirar”? Somos apanhados na armadilha dessas palavras, quando deveríamos falar “fazer”... Assim, algo que parece ser no início uma grande libertação passa a ser risco de grande dificuldade. A pobreza e os trabalhos realizados por Jean-Marie Baldner sobre a fotografia *povera* apontam talvez para essa direção, sendo a pobreza, algumas vezes, libertadora, até mais do que a extrema riqueza que não permite a maestria – e, pior, pode criar o desejo

de maestria, quando talvez o caminho a seguir, justamente, fosse deixar-se ser tomado. Daí o risco de uma esgotante litania de fotos – sendo a questão não mais o como ou o quando realizá-la, mas, antes, quando parar.

Poderia haver não somente tentativa de repetição de uma mesma cena, mas sobretudo repetição do próprio ato fotográfico. Haveria um deslocamento da prática colocada em ação diante de uma imagem para a prática posta em ação por si mesma, pelo prazer do próprio ato. Um tipo de experiência do próprio ato fotográfico. Este se satisfaria, de certa maneira, em si mesmo. O ato pelo ato e não mais tendo em vista uma geração futura de uma imagem. Tal questão estava latente na fotografia em nitrato de prata e foi desenvolvida pela fotografia numérica. O sensual polimorfo ultrapassou o visual.

### 3.2.2. O fluxo e a imediaticidade

Com o numérico, estaríamos diante de uma nova relação com o tempo ou face a uma relação com um tempo novo?

O tempo do numérico não é mais o do momento decisivo, mas um tempo portador de múltiplos. Cartier-Bresson morreu. Neste tempo novo não estamos mais à procura da unicidade, mas interessados nas multiplicidades. Jogamos com a colocação desse fluxo de multiplicidades. Não estamos mais em uma lógica do estável, mas do fluxo, não mais com Parmênides, mas com Heráclito. Não estamos mais na ordem real do tempo, mas nos anéis possíveis do tempo, não mais na ordem do singular, mas nos caracóis do plural. Estamos diante de algo que teve um antes e um depois, sem este ser um tipo de eterno retorno, com um encadeamento fixo possível diante de um passado, algo que não nos enviaria a um real, mas a um possível.

Estamos diante de uma nova cultura, de uma nova aproximação da imagem. Essa mudança poderia nos fazer pensar em algo que existe entre a música numérica e a música instrumental, viva, o que nos leva a uma outra lógica: não podemos mais comparar uma imagem única na ordem do tempo de uma lógica estável com as imagens tomadas nos laços do tempo e nos anéis dos fluxos.

Enfim, uma outra ilusão possível ligada ao tempo pode ser apontada no sentimento de imediaticidade da repetição. Não há mais imediaticidade. O ato fotográfico é sempre um ato construído, um ato mediado, havendo apenas uma ilusão de imediaticidade.

### 3.2.3. O dinheiro

Com o surgimento do numérico o fotógrafo passa a ter uma nova relação com o dinheiro. Anteriormente nós lembramos do trabalho teórico de Jean-Marie Balner sobre a fotografia *poverta*: podemos de fato criar com procedimentos



extremamente simples, extremamente baratos, como o telefone celular, por exemplo. Essa é a primeira questão referente à nova relação com o dinheiro criada pela fotografia numérica.

Mas existe um segundo aspecto dessa questão, relacionado à gratuidade que impera para o escritor: uma vez feito um investimento inicial, uma vez comprados uma máquina numérica, um computador e alguns cartões-arquivos de memória, o fotógrafo pode explorar infinitamente esse conjunto, quase gratuitamente: na medida em que ele está na lógica numérica em que não realiza a tiragem em papel, tudo isso não custa nada. Por essa ausência de custo, o homem ao aparelho tem uma nova relação com o real: tudo lhe parece possível. Sua relação com a criação parece, assim, ser totalmente diversa.

Mas, no final das contas, essa prática custa alguma coisa: tempo, muito tempo; ora, “tempo é dinheiro”. A fotografia numérica é *cronófuga*, devoradora do tempo. Dito de outra maneira, ela imerge o fotógrafo em outra relação com o tempo, em uma relação leve quando esta é positiva, de irresponsabilidade quando esta se torna negativa. O fotógrafo está entre o dispêndio e a dissipação do tempo – de seu tempo, do tempo dos outros: todos sabemos o quanto é penoso receber por e-mail imagens de pessoas diferentes que estiveram na Córsega ou na Guatemala e que desejam nos enviar a qualquer custo, e nos mostrar a qualquer preço – e somos nós que pagamos por esse tempo dispensado e assim desperdiçado: só o tempo de descarregar eletronicamente a imagem já é tempo perdido e, portanto, dinheiro perdido. Ora, perder tempo é pior do que perder dinheiro, pois podemos ir atrás do dinheiro perdido e reavê-lo, enquanto sair em busca do tempo perdido só é possível em Proust, cujos leitores alcançam esse tempo reencontrado.

Temos então, nessa situação, um liame, um jogo, uma oscilação entre o capital tempo e o tempo capital. Podemos, certamente, se há escolha, decidir dispender a vida desperdiçando nosso tempo, o que não é talvez menos inútil que tentar construir alguma coisa como negação à morte; mas se esse dispender do tempo é imposto pelo sistema numérico, pelo sistema de mensagens eletrônicas e pela demanda de outrem, podemos não apreciar tal situação, pois ela não nasce de nosso desejo: o numérico torna-se o utensílio sonhado do incomodador, do tagarela pela imagem, do histérico que se impõe; enfim, do intruso com comportamento de sogra. Há nessa prática do ato fotográfico uma dimensão interpessoal, social e econômica pesada, muito pesada.

### 3.3. O novo homem

#### 3.3.1. Os novos comportamentos

Da mesma maneira que o tratamento de texto desinibiu certo número de pessoas para a escrita, o numérico e todos os efeitos ou conseqüências a ele

ligados desinibiram – ou seja, desculpabilizaram – aquele que fotografa; ele pode, na mais completa calma, apertar o botão da máquina, pois sempre poderá refazê-lo e nada parece gravemente definitivo, mesmo se tudo é irreversível; parece – mas estamos no campo do assemelhado – que é sobretudo o real que se apresenta agora como irreversível, pois o homem poderá sempre refazer uma foto que nada lhe custará, que pode repetir dez, cem, mil vezes em poucos minutos sem problema algum, nem técnico nem financeiro. Tudo é leve, nada é sagrado.

Isso não quer dizer que o investimento do sujeito na fotografia seja menos importante agora do que antes; na verdade, esse sujeito (se) investe agora diversamente: o homem com a máquina numérica é ao mesmo tempo mais implicado e mais crítico; mais implicado porque torna-se mais do que antes um homem ao aparelho (com uma máquina); mais crítico porque vai mais facilmente julgar as imagens que fez, analisar o que desejou fazer e, enfim, tomar uma certa distância em relação ao ato fotográfico. Contradição entre implicação e crítica que não podemos resolver assim, *em abstrato*, pois tudo depende dos sujeitos; no entanto, vale ressaltar que o importante é a existência mesma dessa implicação dupla e sua articulação.

Certamente pode existir, sempre, uma prática lúdica da foto, sem seriedade. Seria isso um ganho, uma perda? O que é interessante é que sempre temos uma confrontação entre duas coisas: de um lado, um objeto (as imagens); de outro, um desejo (desejo de realizar a imagem), como afirmava Deleuze, em seu famoso texto sobre Beckett: “fazer a imagem”;<sup>15</sup> e aqui, poder-se-ia dizer “realizar a imagem fazendo as imagens”. Deveríamos falar então de um esquartejamento a partir de lados opostos, entre o objeto e o desejo, entre as imagens realizadas e o fazer da imagem, entre a mercadoria e o absoluto - não sendo aquelas, forçosamente, algo de mau, nem este algo de bom?

Em todo caso, esses novos comportamentos transformam o homem ao aparelho, o qual, cada vez mais, torna-se um homem com máquina, ou mais precisamente um homem com máquinas.

### 3.3.2. Os novos praticantes

Uma mudança de comportamento cria uma mudança das práticas da fotografia e, correlativamente, uma explosão de compras e a explosão do número de seus praticantes. Segue-se uma individualização das práticas; passamos de um mundo onde existiam algumas religiões oficiais da fotografia a um mundo de práticas oficiais, mais agregadoras, algumas vezes gregárias. O uso fotográfico do celular é um bom exemplo: o indivíduo não tem, em geral, nenhum dogma em relação a sua prática; ele usa seu telefone para a fotografia, *mutatis mutandis*, assim como o utiliza para telefonar; ele o aproveita, tira dele proveito para sua tribo; o ato fotográfico agrega a tribo. Esses jogos fotográficos são frequentemente

15. DELEUZE, Gilles. *L'Épuisé*. Paris: Minit, 1992, p. 71.

jogados a três em lugares públicos: o fotógrafo, os membros da tribo que olham, riem e assim participam do ato, e o público, que por sua posição de convivência – alheia – reforça a soldagem da tribo; o fotografado – seja pessoa ou coisa – personifica muitas vezes um papel, na verdade secundário, com relação aos atores principais; assim como o público externo, estes garantem a coesão do grupo. Temos, de certa maneira, uma sexualização do ato fotográfico, na medida em que, por um lado, às vezes, privilegia-se o ato pelo ato em si em relação ao ato realizado para a criação de uma imagem e, por outro, ele é acompanhado do desejo, da alegria e da implicação sensual do corpo.

Sexualização algumas vezes sádica: é significativa a experiência das *happy slapping*, essas agressões fotografadas ou filmadas produzidas desde 2002 na Inglaterra e desde 2004 na França. Em grupo, você agride alguém para fotografá-lo ou filmá-lo, fazendo circular esse vídeo na Internet. Esse ato fotográfico é um tipo de roubo coletivo; vale ressaltar que é raríssimo que isso seja feito por fotógrafos solitários. Freud nos havia indicado: para estar “bem junto”, faz-se necessário, todos juntos, matar alguém, é preciso haver um assassinato coletivo, de preferência o pai ou o rival, aquele que nos parece perigoso; na falta deste, um ser fraco, enfraquecido, uma vítima, um bode expiatório. Assim, estamos unidos e pertencemos a um grupo bem agregado. A facilidade e a leveza do numérico facilitam esse tipo de comportamento tribal arcaico.

Quem são esses novos praticantes da fotografia? Dado seu baixo custo, podemos dizer que é todo mundo: todos os meios geram novos praticantes. A fotografia já se abria aos autodidatas, a fotografia numérica vai abrir-se ainda mais. Isso tem aspectos extremamente positivos; diz respeito também a artistas não diretamente ligados à fotografia. Essa nova *persona* que pratica o ato fotográfico poderia ser chamada por nós de *ator* para sublinhar justamente a implicação dela e seu corpo-social, ou seja, político,<sup>16</sup> no ato fotográfico, para insistir mais nesse ato e sobretudo no que gira em torno da imagem produzida. Assim, o numérico cria sobretudo uma nova prática social, seja tribal – ao ponto de não termos mais necessidade do *paparazzi*, podemos todos ser um deles – ou prática privada – como no caso do auto-retrato.

Com o numérico o fotógrafo é *ator*, estamos no tempo de um novo irreversível. O ator pode crer-se rei. Mas ele sente freqüentemente a necessidade narcísica de outros reis, de outros indivíduos que irão interessar-se pelas fotos: seus realizadores. Estamos no tempo de um novo inacabável, o tempo do reencontro, algumas vezes no tempo dos gentis-homens burgueses.

#### 4. Um novo inacabável, a exploração da matriz numérica?

##### 4.1. O realizador

16. Ver COUANET, C., SOULAGES, F. e TAMISIER, M. (dir.). *Politiques de la photographie du corps*. Paris: Klincksieck [L'image & les images], 2007.

Vimos<sup>17</sup> que, para a foto de nitrato de prata, a fotograficidade é a articulação surpreendente do irreversível e do inacabável, da irreversível obtenção generalizada do negativo e do interminável trabalho do negativo. Sabemos como a fase desse interminável trabalho do negativo é explorada por uma proporção importante de fotógrafos; já a exploração da placa de vidro no século XIX tinha um grande papel nesse sentido. A prática do diapositivo, assim como o trabalho da *Polaroid*, explorava também esse depois da tomada, esse depois do ato fotográfico; Claude Maillard chegou mesmo a expor seus negativos.

17. Ver 2.1.

O que se passa com a fotografia numérica? Assim como com a *Polaroid*, é a máquina que faz tudo automaticamente; ou seja, uma vez obtida a matriz numérica, a máquina a explora e realiza “a” imagem. Mas cada vez que o receptor quer olhar “a” imagem ele refaz novamente “a” imagem e isso é essencial: assim, quando enviamos por e-mail uma foto da Grécia, sou eu mesmo quem refaço “a” imagem à minha maneira: ela não tem mais as mesmas dimensões, o mesmo formato, o mesmo grão que a imagem concebida e enviada por meu correspondente: pelo meu lado, posso, devo explorar a matriz numérica; eu realizo “a” imagem – eu sou seu novo realizador, cada um pode ser um realizador, mas não é mais a mesma imagem.

Assim, temos uma dupla fabricação d’“a” imagem: em um primeiro momento pela máquina, em um segundo momento pelo realizador. Toda recepção é então a segunda fase de sua criação, sendo as duas fases certamente necessárias. Pois *dentro* da máquina digital não temos uma imagem, assim como no gravador não temos um som. Mas é a partir de e graças à máquina digital que existe uma imagem, da mesma maneira como é a partir do gravador que podemos ter um som. Estamos diante de uma potencialidade de imagens e não de uma imagem em potencial ou uma imagem virtual latente. É certo que o mesmo acontecia com a imagem em nitrato de prata,<sup>18</sup> mas era o fotógrafo quem produzia essa passagem da potencialidade infinita das imagens a partir de uma imagem, enquanto que no sistema digital é todo receptor quem efetua essa passagem.

18. Ver SOULAGES, François. “Image virtuelle, image latente, image psychique”. In: BUCI-GLUCKSMANN, C. (dir.). *L’art à l’époque du virtuel*. Paris: L’Harmattan, 2003

A diferença do numérico está aí! O realizador de imagens é sempre um receptor, o receptor é sempre um realizador. Essas duas proposições nos obrigam a pensar que assim como o conceito operatório de ator tem um interesse decisivo, também este do realizador tem uma importância conceitual capital: ele indica que existe sempre uma capacidade indefinida de imagens possíveis. Para compreender a fotografia numérica, o conceito de realizador é menos ambíguo que o de atualizador; este último seria fonte de dois tipos de ambigüidade: uma quanto ao tempo e outra quanto à impossível duplicidade entre a matriz e a imagem.

Assim, a questão da exploração do numérico é colocada de maneira específica em relação ao realizador. O conceito de realizador é então o signo da mudança paradigmática operada pelo numérico na fotografia.

## 4.2. A máquina informática

A máquina não é apenas uma máquina fotográfica, mas uma máquina fotográfica informática numérica. Essa máquina é um computador; trabalha e pode trabalhar infinitamente a partir de uma matriz. Essa última questão é a confirmação da segunda fase da fotograficidade: a do inacabável, do resto. Aqui o resto é magnífico. Nessa perspectiva informática, estamos diante do fim de uma certa imagem: somos confrontados com as potencialidades de imagens infindáveis, por seu tamanho, formato, suporte, detalhes. Enfim, vamos do *pixel* ao infinito e, certamente, há uma manipulação possível pelo Photoshop etc.; isso tem um papel muito importante e desnecessário ser de aqui desenvolvido, pois já conhecido.

Ressaltemos simplesmente quatro elementos desta mudança: o fazer-se gêmeo de um computador, a hibridação, a transmissão eletrônica e a colocação em rede.

### 4.2.1. O fazer-se gêmeo de um computador

A máquina fotográfica numérica é em si também um computador, por sua vez geminado a um outro computador. Esse casamento com um computador faz com que mudanças consideráveis sejam possibilitadas. Em primeiro lugar, permite um sistema de arquivamento completamente diferente: enquanto o arquivamento da imagem em nitrato de prata era muito limitado, o arquivamento numérico é quase infinito. A relação com o arquivo é então epistemologicamente diferente do arquivamento possível com a fotografia em nitrato de prata: quando somos arquivistas, o problema habitualmente não é guardar, mas destruir: o que se deve destruir? Esse é o *leitmotiv* do arquivista. Ora, a possibilidade de arquivamento permitido pelo numérico é fabulosa, na medida em que um indivíduo pode guardar tudo, em última análise. Opera-se então uma ruptura completa; a questão não é mais “o que somos obrigados a sacrificar?”, mas “como gerir estes arquivos quase infinitos?” Pois a possibilidade individual de arquivar vai desenvolver-se cada vez mais, notadamente graças às tecnologias de compressão.

Essa mudança no arquivamento tem uma dupla conseqüência: por um lado, o fotógrafo vai fotografar tudo o que quiser e fazer um número indeterminado de imagens, o que não era possível no sistema com nitrato de prata; por outro lado, ele mudará sua atitude diante das imagens que faz: se em um primeiro momento age pela lógica da eliminação, atuando ainda, *mutatis mutandis*, como fazia com a prancha de contato, em um segundo momento compreenderá rapidamente que essa lógica está em contradição com as possibilidades a ele oferecidas pela máquina digital, que ela não somente é obsoleta, mas contraproducente; ele muda então de lógica para adotar aquela do total arquivamento, correlacionada

a uma prática de reagrupamento e classificação das imagens. O universo de imagens de referência do fotógrafo muda radicalmente, no conteúdo, na constituição e na maneira através da qual o fotógrafo tem acesso a elas para sua consulta. De fato, esta última é completamente diferente, tendo em vista a multiplicidade de imagens e suas classificações possíveis pela relação de interatividade que existe entre o fotógrafo e essas imagens.

O fato de que as fotos estão no disco rígido do computador tem uma outra consequência fundamental sobre a memória e, portanto, sobre a consciência e o inconsciente, e daí sobre a capacidade e as modalidades de criação do fotógrafo. De fato, quando o computador está em modo de espera, todas as imagens podem desfilar de maneira aleatória na tela; instala-se uma nova relação com a memória do fotógrafo. Isso é decisivo antropológica e artisticamente, na medida em que o sujeito – tenha ele ou não uma prática não-artística ou artística relevante – muda sua relação com a memória – nenhuma imagem passada, e há milhares delas, lhe escapa – e, conseqüentemente, muda também sua relação com aquelas imagens e com a imagem, pois a concepção que temos de uma imagem é ligada à que temos da memória. É o que há de mais importante nesta novidade, nesta mudança. O fotógrafo tem milhares de imagens que aparecerão de maneira aleatória diante de seus olhos, verdadeiro retorno do esquecido, quando não um retorno do recusado. As coisas reaparecerão e transformarão a imagem, ainda mais do que no caso da fotografia com nitrato de prata, com a relativa transformação da memória do fotógrafo. É um tipo de quarta época de transformação da memória humana. A primeira época era aquela da escritura; a análise de Platão é decisiva neste ponto, não tanto como capaz de apresentar uma resposta mas como disposição do problema, a segunda época sendo aquela da imagem-traço, enfim da fotografia; a terceira da imagem-movimento, enfim do cinema. Assim, com esta quarta época, a mudança paradigmática é menos devida à materialidade da imagem fotográfica do que a seus possíveis novos usos e às conseqüências desses usos.

#### 4.2.2. A hibridação

Com o numérico, a fotografia não pode ser mais pensada isoladamente e em sua pureza; ela está ligada aos outros usos do sistema numérico – música, texto, imagem etc. É o tempo da hibridação, das intermídias. Quando a técnica oferece algo de novo, os artistas podem, então, explorá-la e utilizá-la e, às vezes, oferecer respostas realmente fabulosas. Lembremos que não é a utilização (usos) das novas tecnologias que realiza automaticamente o valor de uma obra: a proporção de trabalhos medíocres é também importante no campo das novas tecnologias e novos paradigmas epistemológicos tanto quanto com as técnicas e paradigmas anteriores.

#### 4.2.3. O uso do correio eletrônico

Em nível pessoal, o uso do correio eletrônico transforma a prática da fotografia, ou melhor, a socialização da fotografia e a fotografia como ação socializadora. A relação com os outros é diversa; o sujeito e seu correspondente tornam-se realizadores diferentes; de fato, são transmitidas e comunicadas matrizes numéricas de maneira diversa. Por outro lado, a arte postal adquire uma nova dimensão, pois nos anos 70 ela era confidencial. Estamos hoje – na arte e no campo não-artístico – diante de uma mutação extremamente rica.

#### 4.2.4. A colocação em rede

Enfim, com o numérico, a fotografia experimenta ou ganha esta possibilidade surpreendente que é a sua colocação em rede: nós passamos da imagem fotográfica à tela fotográfica, mais precisamente à tela fotográfica intermediática e interativa. A revolução paradigmática é completa; a foto não é mais dada de uma vez por todas, ela torna-se um elemento que circula de maneira rizomática entre as máquinas e os homens; há uma mudança total na circulação e na recepção da imagem. As duas grandes aquisições são o fluxo e o rizoma. Acabou a contemplação solitária; é o fim do monge solitário na arte. Chegamos a uma prática rizomática da imagem e a seu uso interativo.

O uso tem importância para o objeto - aqui, no caso, “a” “imagem” «fotográfica»; aspas devem acompanhar as palavras «a», «imagem» e «fotográfica». A midiologia ativa substitui a ontologia nostálgica para pensar a questão.

#### 4.3. A comunicação

O numérico concede então à fotografia um papel decisivo na nova comunicação contemporânea: a fotografia não é tanto uma prática que se faz, mas uma prática que se comunica e que, assim, cria rizomaticamente tribos, comunidades, grupos interconectados entre si. A convivialidade pode surgir graças a essa prática, mas o risco a correr é a gregarização.

A circulação e a comunicação de matrizes pode atuar de maneira diferenciada em tempos diversos. Primeiramente, algo acontece. Segundo, essa coisa é percebida, levada em conta, repartida; tenta-se fazer dela um evento, fazer o evento. Em terceiro lugar, para realizar esse evento, fazemos uma representação, uma imagem fotográfica intervém; passamos de alguma coisa visada a alguma coisa fotografada. Em quarto lugar mostramos as fotos; passamos do fotografado ao partilhado, seja no próprio momento de sua realização, seja depois; no momento, mostramos a imagem ao outro e, depois disso, vamos enviá-la ao outro,

por exemplo, por e-mail. Em quinto lugar, entramos na lógica da rede, portanto; o sujeito autônomo torna-se uma figura do passado; ele tem menos autonomia porque está em rede, porque essa imagem irá articular-se com outras práticas. Ele tem, sempre, ilusões possíveis, no entanto: ilusão produzida pela rede, ilusão produzida pela comunicação, ilusão de imediaticidade, ilusão do tempo real, ilusão da ausência de espaço e da ausência de tempo; enfim, ilusão da potência-total do corpo individual graças à sua inserção no corpo coletivo, o corpo rizomático. Esse movimento de mudança cria ao mesmo tempo novas realidades e mitologias novas com as quais a arte pode trabalhar; a arte não é comunicação,<sup>19</sup> mas pode interrogá-la, criticá-la, fazê-la atuar; com Fred Forest, e mesmo antes, a arte interessou-se pela comunicação para atuar com ela de forma distante.

Aliás, o numérico permite uma renovação possível com relação ao eu, um novo liame com o interesse de si: podemos renovar o diário íntimo, a auto-ficção; podemos passar de um álbum de família a uma comunicação rizomática e a um sistema de arquivo de imagens infinito; enfim, com a aparição do numérico, temos uma nova relação com a informação, política e social, novidade que não quer dizer automaticamente melhoria; somente idiotas tomam o contemporâneo ingenuamente como ídolo.

Assim, todos nós vimos as imagens do tsunami feitas por fotógrafos não-profissionais e que deram a volta no planeta. Temos com o numérico uma transformação da informação e da comunicação com os riscos que estas podem produzir, com as derrapagens que estas podem acarretar, com manipulações e deformações.

Com o numérico a fotografia não é apenas uma aventura íntima, privada e individual; ela é também uma prática exteriorizada, pública e política. É isso o que se joga nos usos da fotografia (contemporânea) não-artística e na fotografia de arte (contemporânea), em suas produções/criações, midializações/doações, comunicações/exposições e consumo/recepção. A fotografia é então habitada por essa dupla tensão; simultaneamente política e individual, pública e privada, íntima e exteriorizada, ao mesmo tempo arte contemporânea e prática não-artística. É esse duplo “ao mesmo tempo” que caracteriza a fotografia, ainda mais porque ele articula-se ainda a outros “ao mesmo tempo” fotográficos: ao mesmo tempo referente e material fotográfico, ao mesmo tempo o “isto aconteceu” e o “isto foi encenado”, ao mesmo tempo evento passado e as formas, ao mesmo tempo o real e o imaginário, ao mesmo tempo o traço e o traçado, ao mesmo tempo o irreversível e o inacabável etc. É com relação a este “ao mesmo tempo” que os corpos são políticos com a fotografia, que os corpos e as imagens podem ser interrogados, que fotografia e política se dialetizam, que a filosofia política e a estética são articuladas.

A fotografia não-artística e a fotografia de arte produzem essa politização e essa publicização dos corpos e de suas imagens. E isso desde que a fotografia

19. SOULAGES, François. “Critique, art et communication». In: *Art et communication*. Atas do Colóquio da Sorbonne de 1986. Paris: Osiris, 1986.



existe; mas hoje com uma outra força, outros meios, outros perigos. As fotos de Abu Graib no Iraque são exemplares disso, a ausência de fotos dos corpos do 11 de setembro de 2001 também: publicação, censura e política da fotografia do corpo. Aliás, a fotografia dos corpos e sua sexualidade pode conduzir a estéticas que não deixam de lembrar o que se reconhece como político nas relações entre objetos sexuais, entre eles e o poder. Ao explorar e usar a fotografia e seus dispositivos, os artistas (contemporâneos) trabalham seus problemas, suas tensões e seus “ao mesmo tempo” e propõem mediações e questionamentos essenciais sobre os corpos políticos e por isso fotográficos.

Uma das conseqüências em jogo é, pois, a liberdade dos corpos, de suas imagens e de suas representações e, co-relativamente, seu controle, a vigilância e a submissão do corpo político e social. De fato, por que e como a fotografia pode ser utilizada, seja como crítica do poder sobre os corpos políticos, seja como utensílio desse poder, seja como prática que, a partir da arte, interroga os corpos políticos, os corpos e as políticas?<sup>20</sup>

20. Ver COUANET, SOULAGES e TAMISIER (dir.), Op. Cit., 2007.

Assim, é a partir de todos esses deslocamentos, de todos esses espaçamentos, de todo esse enriquecimento que o numérico nos acrescenta e nos oferece possibilidades. É em função disso que um certo número de pessoas, usando essas novas técnicas, entra em uma outra lógica, aquela do fluxo, da rede e dos rizomas. Uma mudança paradigmática produziu-se: faz-se necessário mudar de modelo para tentar pensar essas novas realidades, esse novo mundo.

É a partir de tudo isso que os fotógrafos podem se introduzir, trabalhar na arte contemporânea. Lembremos que a arte contemporânea não está ligada a um momento histórico, mas a uma maneira específica de fazer as coisas. Passamos da bela imagem ao desfile das imagens; passamos da beleza à interrogação das idéias; passamos do sublime a um certo interesse pelo chocante. A fotografia é, pois, marcada por essa interatividade conjugada e por essa ligação com uma certa quantidade de outras práticas artísticas e técnicas; enfim, a fotografia numérica não é um império em outro império – o império numérico.

*Tradução de Laurita Salles. Revisão técnica de Gilberto Prado*

*François Soulages é professor da Universidade de Paris 8 e do Instituto Nacional de História da Arte. É fundador e responsável pelo grupo internacional RETINA (Pesquisas Estéticas e Teóricas sobre as Imagens Novas e Antigas). Publicou *Esthétique de la photographie*, 2002) e *Dialogues sur l'art et la technologie*, 2001.*

