

Fotografia em campo expandido/Photography in expanded field

Priscila Arantes*

RESUMO

Ao longo do século XX e XXI, com o início de uma nova etapa na história da cultura baseada na presença cada vez mais constante dos aparatos midiáticos e imagéticos, percebe-se o despontar de uma série de pensadores que utilizam as mídias como ponto de partida para o desenvolvimento teórico. Para além de se pensar o dispositivo midiático como objeto técnico apenas, muitos destes teóricos têm considerado as imagens midiáticas como conceitos articuladores de novas visões epistemológicas e ontológicas acerca do mundo. *Fotografia em campo expandido* tem como objetivo, neste sentido, não somente dialogar com alguns autores- como Walter Benjamin e Vilém Flusser- que tomam a fotografia como ponto de partida para desenvolver preceitos no campo da estética mas, também, com alguns artistas que trabalham com a fotografia em diálogo com outros campos da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Mídia; Estética; Filosofia

ABSTRACT

Throughout the twentieth and twenty-first century, with the beginning of a new stage in history based on the increasing presence of media and imagetive devices, we perceive the emergence of thinkers who use the media as a starting point for theoretical development. Beyond thinking media only as a technical device, many of these theorists have considered the media images as articulators of new concepts of epistemological and ontological views about the world. *Photography in expanded field* aims, in this sense, not only dialogue with some authors- as Walter Benjamin and Vilém Flusser- taking photograph as a starting point to develop precepts in the field of aesthetics, but also with some artists that work with photography in dialogue with other fields of language.

KEYWORDS: Photography; Media; Aesthetics; Philosophy

1 Fotografia em campo expandido

Ao longo da história das mídias e do pensamento sobre elas, há um deslocamento de um discurso que prega a especificidade dos meios para outro que defende sua intersecção. Fotografia, cinema, televisão, vídeo, embora sejam meios próximos em alguns aspectos, sempre foram tratados de forma independente. Dos anos 70 para cá, em virtude de

obras que transbordam para além das especificidades, começa-se a se esboçar outro discurso que aponta para os processos de contaminação entre as linguagens.

O crítico norte-americano Gene Youngblood, com seu livro *Expanded Cinema* (1970), que discute a explosão do conceito tradicional de cinema; o francês Raymond Bellour, que assinala a passagem entre os meios em seu livro *Passages de L'Image* (1990); assim como *Escultura em campo ampliado*, em que a crítica norte-americana Rosalind Krauss coloca em debate determinados preceitos da visão de Clement Greenberg - como a especificidade e pureza dos meios- sinalizando para um momento pós-meio - ou seja, pós-mídia - são alguns dos exemplos de um discurso voltado para a expansão, intersecção, contaminação; ou melhor ,nomadismos entre as linguagens que caracterizam algumas das produções contemporâneas.

Fotografia em campo expandido incorpora, neste sentido, a idéia do diálogo, das contaminações e intersecções do campo da fotografia com outros campos da linguagem e do saber.

2 Diálogos com a fotografia no pensamento de Walter Benjamin e Vilém Flusser

Ao longo do século XX e XXI, com o início de uma nova etapa na história da cultura baseada na presença cada vez mais constante dos aparatos midiáticos e imagéticos, percebe-se o despontar de uma série de pensadores que utilizam as mídias como ponto de partida para o desenvolvimento teórico.

Para além de se pensar o dispositivo midiático como objeto técnico apenas, muitos destes teóricos têm considerado as imagens midiáticas como conceitos articuladores de novas visões epistemológicas e ontológicas acerca do mundo.

Dentre os vários pensadores das mídias que despontaram no século passado, Walter Benjamin talvez tenha sido aquele cuja referência é inquestionável quando se discute as questões que perpassam o mundo das imagens. Diferentemente de Henri Bérson que incorpora a discussão da imagem em movimento e do cinema para desenvolver sua filosofia da

duração, o filósofo frankfurtiano lança atenção para a montagem cinematográfica como estratégia metodológica e conceito operativo para pensar nos novos formatos narrativos, diversos daqueles, lineares e hegemônicos, da história oficial.

Para Benjamin, a teoria da memória descrita por Bérghson em *Matéria e Memória* se dirige a um tipo de experiência que sofre muitas mutações no decorrer do século XIX e XX. A experiência deixa de ser a experiência autêntica da duração para se desenvolver por meio de choques e interrupções. É dentro deste contexto que Benjamin propõe a noção de montagem, tomando-a de empréstimo do cinema, como método estratégico para se pensar a escritura historiográfica.

Dentro desta perspectiva história e mídia se confundem: a história é pensada como meio/mídia, como uma espécie de colagem de tempos e memórias. Assim como o montador edita/corta/interrrompe o *continuum* fílmico, o historiador reescreve a história: implode o *continuum* da história da dominação e abre espaço para o tempo do agora.

A paixão de Benjamin pelos dispositivos midiáticos - espécie de 'metáforas' metodológicas' utilizadas na construção de seu pensamento - não se manifesta somente em relação ao cinema. Em *Pequena história da fotografia*, o filósofo desenvolve o conceito de "inconsciente óptico" em diálogo com o campo da fotografia.

Com as fotografias de Karl Blossfeldt em mente, Benjamin fala como o olhar não pode ver as coisas mais habituais do nosso dia a dia. "Nós não fazemos nenhuma idéia" diz ele, "da atitude de um homem na exata fração de segundo em que ele dá um passo" ou do que "se passa verdadeiramente entre a mão e o metal" no gesto de pegar um isqueiro ou uma colher que nos é aproximadamente familiar. Mas a fotografia, diz, através de seus inúmeros recursos auxiliares nos mostra este segredo: "ela abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente óptico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional".

Benjamin deixa o termo um pouco mais claro quando retorna ao conceito em 1936 no seu famoso ensaio sobre *a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Neste texto ele faz uma comparação da

câmara com o cirurgião que, dissecando o corpo humano e olhando dentro de suas vísceras, pode enxergar mais profundamente a realidade”: “o mágico e o cirurgião então entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade”.

A analogia entre o olhar fotográfico e o conhecimento torna-se mais evidente em outra passagem: “O cinegrafista, assim como o fotógrafo, têm o poder de mergulhar nas vísceras da realidade, “pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se fora do espectro de uma percepção sensível normal” (Benjamin, 1993).

Blow up, do cineasta italiano Michelangelo Antonioni, é um ótimo exemplo para entendermos o conceito de *inconsciente óptico* benjaminiano. O filme narra a história de um fotógrafo que ao fazer seguidas ampliações (*blowups*) de suas fotos tiradas em um parque, descobre um assassinato. Não por acaso Walter Benjamin, em seu texto sobre fotografia compara o fotógrafo à figura do detetive. A câmera, diz Benjamin (1993: 107)

se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas (...) não por acaso as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar os culpados?

Ao fazer a analogia do *inconsciente óptico* com o pulsional Benjamin não reduz o termo a um aspecto meramente instrumental, mas muito mais, considera-o como princípio ontológico - gerador de um novo real – e gnoseológico – gerador de outro nível de conhecimento que podemos acessar pela mediação das máquinas da visão. Assim como o inconsciente pulsional, espécie de instância desconhecida pela consciência, se revela através de sonhos, lapsos e jogos de palavras, os lugares invisíveis a olho nú da realidade se revelam ao olhar fotográfico. Do infinitamente grande ao infinitamente pequeno a fotografia nos

permite conhecer outra realidade: um novo universo se “desdobra”, sai de sua condição latente e se “desvela”; se cria em suas milhares de dobras.

Outro pensador fundamental para discorrer sobre a relação entre fotografia e estética é Vilém Flusser. Dois de seus livros *Filosofia da Caixa Preta* (1983) e *Les Gestes* (1999) são fundamentais para se entender o seu discurso sobre as mídias .

Em *Filosofia da Caixa Preta* a fotografia é tomada como exemplo para se desenvolver uma crítica sobre as relações entre tecnologia e sociedade a partir do que Flusser nomeia de imagens técnicas. A fotografia é um modelo básico de dispositivo cujas características serão resignificadas no cinema, vídeo, TV até chegar às atuais imagens midiáticas.

Neste sentido *Filosofia da Caixa Preta* não é um livro sobre a fotografia exclusivamente, mas sobre a produção de imagens tecnológicas que modificam nossa forma de nos relacionar com o mundo. A fotografia, neste contexto, funciona mais propriamente como um pretexto para, através dela, verificar o funcionamento de nossa sociedade marcada pelo colapso do texto e pela hegemonia das imagens midiáticas..

O exercício empregado por Flusser é de, exatamente, ao perceber uma nova etapa da cultura contaminada pela explosão das técnicas e das mídias, lançar um olhar crítico aos aparelhos vistos como *caixas pretas*, dispositivos cujo interior programado é completamente opaco e incerto.

Dentro deste contexto o sujeito tende a se converter - pela ação de programas tecnossociais - em um funcionário programado e programável, de quem se espera que responda às questões colocadas pelo aparato técnico. Somos cada vez mais operadores de máquinas, apertadores de botões, usuários de interfaces; “funcionários” das máquinas. Lidamos com situações programadas sem nos darmos conta. Pensamos que podemos escolher e, como decorrência, nos imaginamos inventivos e livres, mas nossa liberdade e nossa capacidade de invenção estão restritas a um software, a um conjunto de possibilidades dadas a priori pela caixa preta e que não dominamos inteiramente. Em outras palavras: o que vemos realmente, em um mundo dominado pelas imagens técnicas, não é o

mundo, mas determinados conceitos relativos ao mundo impregnados na estrutura midiática. (MACHADO, 2007: 46)

Esse é o ponto em que a *Filosofia* de Flusser quer intervir: produzir uma reflexão sobre as possibilidades de criação e liberdade em uma sociedade cada vez mais programada e dominada pelas tecnologias.

Se o fotógrafo vive o totalitarismo dos aparelhos, se os seus gestos são programáveis há, porém, uma exceção advinda daqueles que tentam enganar os dispositivos, introduzindo neles elementos não previstos, restabelecendo assim a liberdade em um contexto dominado pelas máquinas:

Os fotógrafos assim chamados experimentais; estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da imagem do aparelho, do programa e da informação. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho (...) não sabem que estão tentando dar resposta por sua práxis ao programa de liberdade em contexto dominado por aparelhos (Flusser 1983: 84)

Apesar das diferenças, tanto Walter Benjamin quanto Vilém Flusser tomam a fotografia dentro de um sentido expandido: para além de um dispositivo técnico ela é vista como um dispositivo de produção de conhecimento. Ela nos permite não somente ter acesso a um nova realidade, mas também exercitar a liberdade e a criação em um mundo dominado pelas técnicas. Neste último caso, como nos mostra Flusser, devemos olhar particularmente para o trabalho dos artistas (ou do que o filósofo nomeia de fotógrafos experimentais).

E é exatamente aqui, nesta brecha da arte, neste espaço que, como diz Adorno, ‘a verdade ainda é possível’, que irei me ater: na relação entre a fotografia com outros campos da manifestação artística.

3 Fotografia expandida: intersecção com outros campos da linguagem

Pensar a *fotografia em campo expandido*, em diálogo com outras linguagens da arte contemporânea como a performance, o vídeo e a instalação é o exercício desta segunda parte do presente artigo. Antes, contudo, seria importante fazer algumas considerações.

Uma das questões colocadas em debate quando falamos de arte contemporânea é o processo de desmaterialização da prática artística. Muitas destas práticas conduziram, como se sabe, os artistas menos por um interesse na produção de um objeto acabado em si mesmo mas na produção de ações em processo das quais se guardam seus restos, seus fragmentos e seus traços. Estes 'restos', vestígios, traços destas produções em processo, efêmeras, desmaterializadas, foram registradas muitas vezes por dispositivos midiáticos arquivais - fotografias, vídeos, documentos, etc - como espécie de 'testemunho' das ações desenvolvidas.

Por outro lado, estes dispositivos arquivais, como o vídeo e a fotografia, por exemplo, foram muitas vezes elementos de criação e produção de linguagem. O vídeo *Marca Registrada* desenvolvido por Letícia Parente em 1974, em que a artista borda na sola do próprio pé a inscrição *Made in Brasil*, é um bom exemplo neste sentido. A duração do vídeo é exatamente o tempo em que a artista demora para fazer a inscrição da frase na pele de seu corpo. Poderíamos nos perguntar se o vídeo, neste caso, é somente um registro ou documentação da performance realizada pela artista ou se ele é em si mesmo um dispositivo de construção de linguagem: vídeoperformance. Se esta é uma discussão que vai além do escopo pretendido aqui, pois demandaria um aprofundamento sobre o tema, uma questão é importante destacar: o fato de que existe na atualidade uma intrínseca relação entre obra e arquivo em função, entre outros, do advento dos dispositivos midiáticos que são ao mesmo tempo produtores de linguagem e dispositivos de registro e arquivo.

O trabalho do taiwanês Tehching Hsieh, apresentado na 30.^a Bienal de São Paulo, é outro bom exemplo desta discussão. O artista raspou seus cabelos em 11 de abril de 1980 e iniciou aquilo que seria sua segunda *Performance de Um Ano*. Naquela época, já vivendo por seis

anos como imigrante ilegal nos Estados Unidos, o artista vestiu um macacão de operário e registrou em um relógio de ponto cada hora de 365 dias, até 11 de abril de 1981. A obra foi apresentada por fileiras de fotografias diárias que serviram como registro da ação do artista, por cartões e pelo próprio relógio de ponto; pelos documentos originais do trabalho e por uma projeção em 16 mm que mostrou, de forma acelerada, a passagem do tempo por meio dos retratos de Tehching. Neste trabalho a fotografia não é somente um dispositivo de registro mas elemento fundamental da própria obra que pode ser interpretada como uma espécie de 'fotoperformance'.

A relação da fotografia com outros campos da linguagem, dentro da perspectiva da temática do arquivo e do registro, pode ser vista em outros trabalhos de arte contemporânea.

Este é o caso do projeto *88 de 14.000* da artista Alice Micelli: um projeto que não somente coloca em diálogo a fotografia com o vídeo, mas que se re-apropria de fotografias de arquivo dando-lhes um sentido diverso do seu uso original.

Neste projeto a artista apresenta um vídeo formado por 88 retratos de identificação, selecionados pela artista no arquivo fotográfico da antiga prisão S-21, em Phnom Penh, capital do Camboja, onde 14 mil pessoas, entre homens, crianças e mulheres, foram executadas pelo regime do Khmer Vermelho. No trabalho, as imagens dos 88 prisioneiros mortos são projetadas em uma cortina de areia, de acordo com o tempo vivido por cada um dentro da prisão: um dia de vida na S-21 equivale a um quilo de areia; o que significa quatro segundos de visibilidade no vídeo.

A artista trabalhou com os negativos originais que hoje estão no Museu do Genocídio no local da antiga prisão no Camboja. A partir destes negativos, fez ampliações e registrou, em vídeo, as fotografias projetadas sobre uma cortina de areia. As fotografias originais foram tiradas, como nos relata Micelli, instantes antes da morte dos retratados: "estas pessoas sabiam, no momento em que sua fotografia era tirada, que iriam morrer, senão instantes depois da fotografia, certamente poucos meses depois".

Nesta operação, na passagem da fotografia para o vídeo, Micelli cria um novo tipo de imagem que revela o indizível. O vídeo, formado

pelas imagens dos retratos, memórias de rostos minutos antes de seu sacrifício, incorpora a idéia de uma imagem que, de alguma forma, captura o silêncio dramático de vidas que foram executadas, durante quase 1 hora de duração. Aqui, o registro fotográfico original, tem seu sentido expandido, não somente pelo diálogo com a linguagem videográfica mas muito mais: pelos novos sentidos revelados por esta intersecção.

Dentro de uma última perspectiva podemos destacar o projeto *Vulgo* da artista Rosangela Rennó. Em *Vulgo*, a artista trabalha com material de arquivo pertencente ao Museu Penitenciário de São Paulo. O arquivo, composto por material fotográfico, identifica os prisioneiros por número, características físicas e marcas (como tatuagens e cicatrizes).

Deste arquivo a artista escolheu doze imagens; todas elas representando redemoinhos do cabelo dos detentos. “Assim como a impressão digital, esses traços físicos são completamente únicos e servem, em sua origem, como identificação dos condenados e reconhecimento de possíveis fugitivos. Em nenhuma das imagens está visível o rosto do fotografado, a maioria focalizando apenas a nuca e o couro cabeludo dos modelos. A intervenção digital da artista se restringe (pelo menos aparentemente) a uma coloração vermelha clara acrescentada justamente no centro do redemoinho do couro cabeludo de cada indivíduo. As imagens resultantes do tratamento digital da artista são, então, ampliadas em grande formato (165 cm X 115 cm), ganhando uma dimensão monumental ao serem expostas no espaço expositivo”(VELASCO,2007:07), como uma espécie de instalação fotográfica.

Ao se apropriar destas imagens Rennó não somente dilui os limites entre a produção artística e o discurso penal, mas também aponta para as estratégias de vigilância e controle da subjetividade exercidas no mundo contemporâneo. Estas imagens, deslocadas de seu lugar original e ampliadas em grande dimensão, são colocadas dentro de um novo contexto discursivo, não somente estético, mas também ético, pois dá visibilidade à procedimentos implementados pelos dispositivos de poder da sociedade contemporânea.

Tanto as fotografias do taiwanês Tehching Hsieh, quanto os projetos de Alice Micelli e Rosangela Rennó, não somente discutem o campo da fotografia em diálogo com outras linguagens - como a performance, o vídeo e a instalação- mas incorporam reflexões sobre a relação da fotografia com o registro e o arquivo no contexto contemporâneo.

De alguma forma, estes projetos dão a ver uma realidade que a olho nú muitas vezes não conseguimos ou não queremos ver: as barbaridades cometidas pela nossa história!

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Priscila. Arte e Mídia: perspectivas da estética digital. São Paulo: Editora Senac/SP, 2005.
- ARANTES, Priscila. Diálogos entre Vilém Flusser e Fred Forest. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/pag/08/arantes-gestos-sociedade.pdf>
- ARANTES, Priscila. Crossing [Travessias]. Org. e curadoria. São Paulo, Imesp, 2010.
- BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. In: *Obras escolhidas*, Trad. Sérgio Paulo Rouanet, vol.1, 6ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERGSON, H. Matéria e Memória. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- FLUSSER, V. Filosofia da Caixa Preta. São Paulo. Hucitec, 1985.
-LES GESTES. Paris, HC.Darts, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. A Voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition. Thames & Hudson, USA, 2000.
- MACHADO, Arlindo. Arte e Mídia. São Paulo, Zahar, 2007.
- VELASCO, Nina. A série Vulgo de Rosangela Rennó. In. www.cult.ufba.br/enecult2007/NinaVelasco.pdf