

Fotografia digital: hibridações e fronteiras*

Kátia Fonseca Aguiar

Índice

1 Introdução	1
2 Processos e técnicas de produção de imagens	2
3 Relações entre a imagem e o real	4
4 A imagem e o registro do tempo	5
5 Notas sobre a fotografia digital	5
6 Algumas considerações	7

Resumo

Num mundo em que o uso de tecnologias digitais invade o cotidiano das pessoas, a produção de imagens sofre consideráveis mudanças. Da captura ao tratamento de imagens, todo o processo de produção de signos imagéticos vem sendo permeado pelo uso do computador. O presente trabalho pretende discutir brevemente a natureza da imagem que resulta de processos digitais de produção fazendo um paralelo com outros tipos de imagens que resultam de outras formas de figuração. O foco central é sobre a fotografia digital – cada vez mais popularizada – e sobre os processos de tratamento e manipulação destas fotos.

*Trabalho apresentado como requisito para a aprovação na disciplina Estéticas da Imagem ministrada pelo professor César Guimarães, no Curso de especialização em Comunicação: Imagens e Culturas Midiáticas – FAFICH/UFMG, 1º semestre, 2006.

1 Introdução

A utilização de tecnologias para a produção de imagens não é algo recente. Tecnologias diversas sempre permearam a produção de imagens de todos os tipos, desde as mais arcaicas. O desenvolvimento de corantes para pintar as paredes das cavernas, por exemplo, foi indubitavelmente um desenvolvimento técnico, assim como o foi a invenção da câmara obscura, do daguerreótipo, das filmadoras... Mas, não se pode negar que ultimamente a utilização de tecnologias cada vez mais avançadas para a produção de signos imagéticos vem transformando tanto o processo de produção quanto a própria forma de perceber as imagens e, conseqüentemente o mundo.

O computador se apresenta como, talvez, o mais controverso mecanismo de produção e manipulação de imagens. Com ele, a imagem – que na pintura era fruto de um instante único, mágico, posado e na fotografia era a captura, o registro de uma “lasca fortuita” do real – ganha ares de coisa sintética, artificial. Mais que registrar ou criar, ela simula o real.

Observando a história da fotografia é possível perceber que as câmeras ficaram cada vez menores, mais automáticas, mais simples e mais baratas, o que transformou praticamente todas as pessoas em potenciais fotógrafas. Desde o mais solene evento até o mais banal instante, tudo passa a ser foto-

grafável, tudo é passível de registro. A pose deixa de ser tão importante. O registro da espontaneidade do momento é que ganha destaque.

Com o advento da fotografia digital e a conseqüente popularização das câmeras digitais (pequenas, cada vez mais baratas e fáceis de manusear) não só o registro dos momentos banais, mas a própria manipulação e reconstituição desse registro passa a ser possível. O instante, que na fotografia já é banalizado, com a digitalização passa a ser também descartável e reconstruível. Se a foto não fica boa, é só deletar e fazer outra, sem a necessidade de esperar a *revelação*. O instante se *revela* automaticamente, instantaneamente, em tempo real, numa pequena tela de cristal líquido. Com softwares simples, intuitivos até, é possível reconstruir toda a imagem, transformá-la e recriar o “real” por ela registrado.

Situada em uma zona fronteira, a fotografia digital se encontra no limiar entre o registro e a criação. Isso chama a atenção tanto de pesquisadores quanto de artistas, que se interessam pelas novas potencialidades da imagem digital e pelo novo estatuto da imagem no mundo atual. O presente trabalho pretende desenvolver algumas considerações sobre essa imagem híbrida que é a fotografia digital, meio captura de um instante e meio simulação de um real.

2 Processos e técnicas de produção de imagens

Cada nova tecnologia de produção de imagens inaugura um novo momento na história da humanidade no que se refere a sua relação com os signos imagéticos, pois implica

em formas diferenciadas de perceber e de se relacionar com esses signos.

Para Santaella e Nöth (1997), três paradigmas marcam o processo evolutivo da produção de imagens. “No primeiro paradigma, encontram-se processos *artesaniais de criação* da imagem; no segundo, processos *automáticos de captação* da imagem e, no terceiro, processos *matemáticos de geração* da imagem”.

As imagens obtidas por meios de produção pré-fotográficos são dotadas de uma materialidade, de uma “física dos suportes, substâncias e instrumentos utilizados que impõe sua presença” (SANTAELLA e NÖTH, 1997: 163). Além disso, resulta deste processo, não só uma imagem,

mas um objeto único, autêntico, fruto do privilégio da impressão primeira, originária, daquele instante santo e raro no qual o pintor pousou seu olhar sobre o mundo, dando forma a esse olhar num gesto irrepetível. (SANTAELLA e NÖTH, 1997: 164).

Já no paradigma fotográfico, a imagem é fruto de uma “colisão ótica”, ou da reação química e fotossensível de elementos. A imagem fotográfica é marcada pelo confronto, pelo impacto da luz com o material ou suporte eletro-magnético e pelo “enfrentamento entre o olho do sujeito, que se prolonga no olho da câmera, e o real a ser capturado” (SANTAELLA e NÖTH, 1997:165). O aspecto mágico e sacralizado da fotografia fica por conta da revelação: ato de trazer à tona algo que não se pode ver a olho nu, de fazer aparecer algo que é apenas sombra e luz impressas num suporte eletromagnético. A fotografia é sempre uma

emanação direta e física do objeto, seu traço, fragmento e vestígio do real, sua marca, sua prova, mas o que ela revela, sobretudo, é a diferença, o hiato, a separação irreduzível entre o real, reservatório infinito e inesgotável de todas as coisas, e o seu duplo, pedaço eternizado de um acontecimento que, ao ser fixado, indicará sua própria morte (SANTAELLA e NÖTH, 1997: 165).

Já no processo de produção de imagens pós-fotográficas, a materialidade desaparece. A tela do computador passa a ser o suporte onde a imagem virtual se atualiza, deixando de ser um amontoado de dados numéricos e assumindo uma forma, uma visibilidade. A imagem é algo absolutamente abstrato. “O computador (...) não opera sobre uma realidade física, tal como as máquinas óticas, mas sobre um substrato simbólico: a informação” (SANTAELLA e NÖTH, 1997: 166). Muda a natureza da imagem e muda, conseqüentemente, o papel do artista ou do produtor da imagem.

Na nova ordem visual, na nova economia simbólica instaurada pela infografia, o agente da produção não é mais um artista, que deixa na superfície de um suporte a marca de sua subjetividade e de sua habilidade, nem é um sujeito que age sobre o real, e que pode transmutá-lo através de uma máquina, mas se trata agora, antes de tudo, de um programador cuja inteligência visual se realiza na interação e complementaridade com os poderes da inteligência artificial (SANTAELLA e NÖTH, 1997: 166).

Desaparece, nesse caso, a necessidade da preexistência de um real a ser retra-

tado ou capturado. “O ponto de partida da imagem sintética já é uma abstração, não existindo a presença do real empírico em nenhum momento do processo” (SANTAELLA e NÖTH, 1997: 167).

Já para Couchot, a imagem de síntese é resultado de uma busca “quase obsessiva” pela automatização do processo de produção e pelo elemento mínimo constituinte da imagem. A automatização foi atingida já no século XIX, com a invenção do daguerreótipo e pelo desenvolvimento das câmeras fotográficas. Mas, esse elemento mínimo constituinte da imagem – o pixel – somente foi alcançado com o advento da computação. O pixel, assim, seria o “ponto de convergência (...) de duas linhas de investigação tecnológica: uma que procurava o máximo de automatismo na geração da imagem; outra, o domínio completo de seu constituinte mínimo” (COUCHOT, 1993: 38).

A imagem, nesse caso, pode ser reduzida a um mosaico de pontos ordenados em um quadro de números. O pixel é, portanto, o elemento que permite a transmutação da imagem em números e vice-versa. Essa possibilidade de conversão imagem↔número representa uma importante ruptura com a lógica figurativa de até então.

A essa lógica figurativa convencional, pré-numérica, Couchot chama lógica da Representação, que traz em si a marca indelével de uma relação intrínseca com o real. Há, assim, uma relação biunívoca entre o real e a imagem que aparece como uma representação do real. “A imagem traz do real a marca luminosa, permanente, morfogeneticamente estável, capaz de perdurar no tempo e ser apresentada de novo – re-presentada – indefinidamente” (COUCHOT, 1993: 39).

Já com as tecnologias numéricas, a lógica

figurativa muda. O vínculo estreito com o real deixa de existir, já que o pixel não corresponde a um ponto qualquer de um real que pré-existe à imagem. Ele é um cálculo, um dado numérico tão somente. “Se alguma coisa preexiste ao pixel e à imagem, é o programa, isto é, linguagem e números, e não mais o real” (COUCHOT, 1993: 42). Assim, a imagem numérica não mais representa o real, mas simula-o. A lógica figurativa então deixa de ser a da Representação e passa a ser a da Simulação.

3 Relações entre a imagem e o real

A natureza do vínculo entre a imagem e o real é um aspecto relevante para se entender a natureza da imagem, seja ela sintética ou não.

No caso da pintura, por exemplo, localizada por Santaella no paradigma pré-fotográfico e por Couchot na lógica da representação, a imagem figura um instante posado ou imaginado pelo artista. Seja como for, trata-se de um instante especial, místico, mágico, prenhe de significados e de poesia. Ao pintor cabe escolher “uma amostragem hábil, no interior do acontecimento que ele quer representar, com o melhor instante, o mais significativo, mais típico, mais prenhe” (AUMONT, 2004: 81). O vínculo com o real não é, portanto, direto, inextricável, mas mediado, construído pelo artista.

Com a fotografia a vinculação com a realidade é mais direta, embora não se possa dizer que a fotografia retrata o real tal como ele é, já que se trata de um recorte no tempo e no espaço. Mas, a fotografia assume ares de *isso foi*, de prova incontestável da exis-

tência de um fato. Para Barthes (1980:15-16), “a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmagdo do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro”. A fotografia, desta forma, é sempre a figuração de uma fatalidade, já que “não há foto sem *alguma coisa* ou *alguém*”.

Em contrapartida, a imagem de síntese promove, não o registro de um instante mágico, criado pelo artista, nem de um instante real, capturado pela lente, mas a simulação de um real. A criação se dá a partir de um programa de computador, mediada por uma linguagem numérica, de imagens absolutamente desprovidas de vinculação com quaisquer instantes, com quaisquer momentos especiais ou banais. Assim, a imagem de síntese não é imagem de algo, mas imagem de um modelo abstrato, obtida através de símbolos numéricos. “Essa produtividade das imagens de síntese vem das linguagens simbólicas, liberadas da materialidade da luz” (QUÉAU, 1993: 92) Apesar de terem um aspecto material, uma aparência de real, elas são abstratas por natureza. Elas escapam à esfera das metáforas e adentram num mundo de modelos.

Nesta conjuntura, “a arte desloca-se da ‘mimese da natureza’, da representação do mundo, do objeto ‘natural’ original, para uma arte cujo objeto desaparece tornando-se modelo, permitindo a ‘simulação’ da natureza” (LEMOS, 2003: 227).

Situada no que Santaella e Nöth chamam de paradigma pós-fotográfico e sendo considerada por Couchot como pertencente à lógica da Simulação, a imagem de síntese, numérica, ou digital promove uma ruptura, uma transformação profunda no *status*

mesmo da imagem nos dias de hoje. Para Quéau (2003: 91) as imagens de síntese constituem

uma nova forma de escrita que modificará profundamente nossos métodos de representação, nossos hábitos visuais, nossos modos de trabalhar e de criar (...) a imagem calculada introduz um corte de primeira grandeza, comparável, sem dúvida, à invenção da imprensa ou da fotografia na história dos meios de representação.

O vínculo com o real é apenas uma das rupturas que ocorrem com o advento da imagem de síntese. A relação com o tempo também muda com a lógica da simulação, como quer Couchot ou com o paradigma pós-fotográfico, como diz Santaella.

4 A imagem e o registro do tempo

Jacques Aumont (2004: 79) chama a atenção para o fato de que, “qualquer representação, mesmo imóvel, lida com o tempo, e de diversas maneiras”. Nas imagens artesanais do paradigma pré-fotográfico, o tempo pode ser pensado em termos de produção e contemplação, além, é claro do próprio tempo retratado. Na pintura, por exemplo, esses três momentos se fundem e, paralelamente, se dissociam. O tempo da criação da obra não é o mesmo tempo que o espectador leva para observar a imagem. Assim, Aumont fala em tempo criatorial, tempo espectadorial e tempo na representação.

Na fotografia, a relação com o tempo muda sensivelmente. O próprio tempo da produção da imagem pode ser pensado em

termos de tempo de captura e tempo de revelação. O momento da captura da imagem, o instante retratado é apenas o começo do processo de produção da imagem. É preciso esperar a revelação para se ter, de fato, a imagem materializada. Barthes (1980: 20) confessa sua impaciência para esperar esse processo: “Não sou fotógrafo, sequer amator: muito impaciente para isso: preciso ver imediatamente o que produzi”.

Na era da fotografia digital até mesmo o impaciente Barthes poderia se tornar um fotógrafo, já que o tempo de espera desaparece com o advento da imagem de síntese. Na telinha de cristal líquido das câmeras digitais, o fotógrafo vê instantaneamente a imagem que capturou e ainda tem a chance de escolher se quer mantê-la, descartá-la ou modificá-la mais tarde. Assim, a fotografia digital, da mesma forma que qualquer outro tipo de imagem numérica, é marcada pelo tempo real.

5 Notas sobre a fotografia digital

Embora possa ser pensada como Representação, nos moldes de Couchot, ou como pertencente ao paradigma fotográfico, de acordo com Santaella e Nöth, já que se trata de uma emanção do real, um registro, a fotografia digital também é modelizável, reconstruível, adulterável, manipulável como qualquer imagem de síntese. Portanto, ela guarda características tanto do paradigma fotográfico e da lógica de representação, quanto do paradigma pós-fotográfico e da lógica de simulação.

Situada na fronteira entre imagem fotográfica e imagem sintética, a fotografia digital se torna algo difícil de conceituar e, ao mesmo tempo, instigante e desafiador. Em-

bora guarde resquícios daquele vínculo estreito com o real, tipicamente associado à fotografia convencional foto-química, a natureza da fotografia digital é sensivelmente diferente. Trata-se de uma imagem sintética, criada a partir de uma matéria-prima, uma hibridação, situada entre os paradigmas fotográfico e pós-fotográfico.

A fotografia digital pode, para efeitos deste trabalho, ser entendida como “a imagem fotográfica numérica, independente de sua forma de captura, se com câmera digital ou analógica e posteriormente digitalizada” (ZAMBONI, 2004). Em torno deste tipo de imagem, alguns aspectos ganham destaque, tais como, a manipulação da imagem com vistas a “recriar” o real retratado, a dúvida em relação à veracidade da imagem no que se refere a esse vínculo com o real e a possibilidade aberta pela facilidade dessa manipulação para um público cada vez mais extenso.

Mesmo não se perdendo de vista que a fotografia não é uma cópia do real, mas um recorte tempo-espacial, não se pode negar que ela goza de um *status* privilegiado de *isso foi*, de registro da realidade, de prova cabal de veracidade. O desenvolvimento de *softwares* de manipulação de imagens digitais e a conseqüente popularização desses programas e das próprias câmeras acabam por gerar questionamentos sobre a veracidade da imagem apresentada. Nesse caso, “as fronteiras entre transcrição da realidade, manipulação e total síntese de imagens visualmente convincentes se tornam difusas” (ANDRADE, 2005: 69).

Se, para a arte essa dúvida não é problema, para outras áreas ela traz prejuízos, como para o fotojornalismo, por exemplo. Para Andrade (2005: 70), o espectador tende a “desconfiar cada vez mais da capacidade de

uma fotografia como elemento índice irrefutável da existência de certas realidades”.

Na realidade, a manipulação de imagens não é uma novidade restrita apenas ao desenvolvimento de técnicas de digitalização. Laboratórios fotográficos sempre possibilitaram diversas alterações e reconstruções das imagens fotográficas. Mas, não há como negar que as imagens digitais gozam de um privilégio no que se refere a essa possibilidade de adulterações, de modificações.

Softwares simples e fáceis de manusear permitem fazer recortes, colagens, alterar tamanhos e formas de objetos, modificar cores, remover imperfeições, trabalhar com efeitos de luz e sombras, texturas... As possibilidades são praticamente inesgotáveis, o que faz com que uma fotografia – tenha ela sido obtida por uma câmera digital ou por uma câmera analógica e escaneada posteriormente – se torne uma obra potencialmente aberta, em permanente processo de construção.

Se desaparece o aspecto de coisa pronta e acabada, tão marcante na fotografia convencional, a imagem digital acaba por ganhar elementos que a aproximam da pintura. Afinal, com recursos relativamente simples, “é possível se redesenhar totalmente uma fotografia, quase com a mesma liberdade do desenhista ou do pintor que trabalha em uma composição” (ZAMBONI, 2004).

Vale salientar, contudo, que o fotógrafo digital ou o editor de fotografia trabalha sempre a partir de uma matéria-prima que é a própria fotografia. Nisso ele se difere do pintor que, para a elaboração de sua obra, parte de um espaço bidimensional vazio. Por mais que o editor fotográfico tenha possibilidades de criar e recriar, ele sempre estará trabalhando a partir de uma imagem original, que será preservada em maior ou menor grau.

A remoção de imperfeições, o tratamento da luz, o uso de texturas, enfim, a manipulação da imagem fotográfica cria a sensação de hiper-realidade: uma realidade perfeita, livre de quaisquer defeitos, ruídos ou elementos dissonantes ou indesejáveis. Keske (2002: 59) chama a atenção para os efeitos que a manipulação das imagens pode trazer para o imaginário coletivo. Mencionando os tratamentos dados às imagens femininas em revistas masculinas, ele comenta que “a beleza feminina que percebemos através das publicações midiáticas que tomamos contato em nosso cotidiano, principalmente nas revistas pornográficas, está cada vez mais técnica e menos natural”.

Se as imagens a que se tem acesso são todas “perfeitas”, tem-se a idéia de que o real também é – ou deveria ser – “perfeito”. Tem-se, então, uma insatisfação, uma intolerância aos defeitos, às imperfeições. Como consequência vem a necessidade de manipular, de recriar, de redesenhar mesmo aquela fotografia banal, de um instante qualquer, sem pose e espontâneo. O perfeccionismo, assim, é um dos traços marcantes da fotografia digital, mesmo aquela feita por amadores que, por terem um modelo de perfeição trazido pela mídia, acabam por querer imitá-lo.

6 Algumas considerações

Diversão, arte, manipulação, engodo, registro... O leque de opções sobre como se pode pensar a fotografia digital é amplo. Por se tratar de algo novo, muito ainda há para ser discutido. As potencialidades da imagem numérica somente começam a aparecer e a despertar interesses. Qualquer conclusão acerca de tão recente tema pode se tornar algo precipitado e incompleto. Assim, o

presente trabalho pretende muito mais refletir sobre o tema e tentar entendê-lo que propriamente fornecer explicações.

O que salta aos olhos, literalmente, é que vivemos hoje em um mundo midiático e imagético. Fotos, desenhos, pinturas, gravuras e telas das mais diversas ordens oferecem um banquete visual aos nossos olhos. A mídia – seja ela televisiva, cinematográfica, digital, impressa etc – se encarrega de disseminar imagens de todo tipo, para todos os gostos, todas as tribos.

Nesse cenário de proliferação de imagens, a tecnologia aparece como uma espécie de catalizadora do processo de criação e produção de imagens. Com recursos cada vez mais avançados e popularizados, as imagens se multiplicam. Todos podem ser criadores, produtores, artistas, fotógrafos, desenhistas. Basta que se dominem alguns elementos da informática.

Se a possibilidade de registrar o tempo e o espaço através de um artefato tecnológico já mudou a forma de se perceber o mundo com o advento da fotografia, a chance de alterar esse registro, de reconstruir o real retratado traz ainda mais mudanças. Agir sobre a realidade, alterando-a, reelaborando-a, reconstruindo-a, redesenhando-a. É isso que a fotografia digital permite e isso mexe com as expectativas que se criam em torno da imagem.

Surgem certas suspeitas sobre este tipo de imagem sintética, criada a partir de linguagem numérica. Dúvidas sobre sua natureza mesma: seria essa imagem arte ou engodo? Dúvidas sobre se ela seria mais valorosa ou menos relevante. Enfim, dúvidas que via de regra cercam as novidades até que outras novidades se sobreponham e tornem essas, coisas velhas. Até lá, muitas questões ainda vão

surgir, muitos debates serão empreendidos, muitas divergências irão marcar esses debates.

O consenso, por enquanto, parece ser de que a imagem de síntese, imagem digital ou numérica, traz em si a marca da hibridação. Embora remeta à idéia de coisa sintética, artificial, nascida sob o signo da linguagem numérica, a palavra síntese, associada à nova geração de imagens pode estar relacionada também à noção de união e de absorção de vários elementos de paradigmas diversos.

Qualquer que seja o enfoque que se dê à fotografia digital, não se deve perder de vista que se trata de um tipo de imagem bastante característico da época em que vivemos, do mundo “globalizado” hiper-real. Ela registra, transforma, adultera, manipula, recria, sintetiza... enfim, ela hibridiza elementos vários e faz renascer, de uma matéria-prima, algo novo, simulado, modelizável. Ela traz em si tanto o embrião da arte quanto da mentira, da simulação e do registro, da realidade e da hiper-realidade.