

Considerações sobre a fotografia e outros meios na criação imagética

Fábio D'Almeida Lima Maciel

Introdução

Já há muito, o homem criou a consciência (e a habilidade) de fixar em diversos suportes suas experiências visuais com o mundo. Talvez para entendê-lo melhor; talvez para modificá-lo. Sua intenção não seria retratar a realidade externa, mas uma transcodificação desse mundo a partir de sua percepção, suas idéias, suas crenças. Com a criação das imagens, os indivíduos construíram um mundo paralelo ao mundo real; externalizaram o mundo imaginário em imagens, criaram um segundo mundo. Com elas, conseguiu modificar sua consciência temporal, espacial e fenomenológica dos objetos que os cercavam.

No longo percurso da história humana, diversos foram os meios e instrumentos utilizados para construção de figuras. Séculos foram necessários para o desenvolvimento de técnicas que trariam consigo a ilusão da realidade, presa ao plano bidimensional. Os estudos de perspectiva e da óptica, iniciados no século XV, e da química, no século XVII, culminariam na mais importante revolução visual jamais vista pelo homem: o advento da imagem técnica, a partir do que seria chamado de aparelho fotográfico.

Esse invento não modificaria apenas o processo

de percepção do mundo acerca daqueles indivíduos que estabeleciam o contato com as imagens técnicas, como também modificaria substancialmente o processo de criação de todo e qualquer tipo de imagem, até então geradas pelos meios tradicionais como desenho, pintura e gravura.

Ao artista, o propósito do surgimento de uma representação dos mundos, real e imaginário, deveria ser reavaliado, readaptado. Surge o *operator*, aquele que não mais manuseia o instrumento que auxiliará na construção da imagem, mas que controla o *aparelho* que fixará por si só a imagem. O processo de criação, temporal e contínuo do artista, deu lugar ao ato criador simultâneo e estrutural do *operator* e seu *aparelho* pelo domínio do input/output.

Do artista, que mirava diretamente seu objeto de estudo, sem interposição de instrumento, focalizando sua presa, como um índio com seu arco e flecha, escolhendo o melhor animal a ser abatido dentro de um enorme rebanho, sucedeu-se o *operator*, o caçador que se vale de um aparelho óptico acoplado ao seu rifle, que restringe suas inúmeras opções a outras poucas, contudo mais precisas, tornando seu tiro mais certo.

Vários são os teóricos que fazem analogia da criação das imagens ao ato da caça. A caça e o caçador. Aquele que contempla e o contemplado.

Analogia essa especificamente referida às imagens técnicas.

Talvez, tão importante quanto a característica da enorme semelhança com o mundo real obtida a partir das imagens técnicas, com um tempo de construção mínimo, tenha sido a nova dinâmica presente entre o sujeito criador e sua percepção do mundo e do objeto a ser criado.

O presente texto fará referência especificamente ao ato criativo, ao momento em que o artista/*operator* se depara com seu objeto-motivo e inicia o seu processo de significação e materialização em suporte de seus idéias e conceitos.¹

Diminuição dos campo visual na criação imagética

Com a passagem dos meios tradicionais de criação de imagens para os meios técnicos em meados do século XIX, aqueles que se viram a frente de algum tipo de processo de configuração imagética sofreram, drasticamente, mudanças na sua maneira de perceber e materializar de alguma forma o mundo que os cercava.

Gradativamente, o artista viu seu trabalho interposto por aparelhos. Os instrumentos, extensões de seu corpo para criação de suas obras, já assimilados e constantes em seu trabalho, foram sendo substituídos por máquinas com seus pré-programas que, paulatinamente, afastariam o criador do seu processo criativo, assim como foi com o artesão e a introdução da máquina durante a revolução industrial, forçando-o a se readaptar ao novo tipo de extensão corporal construtiva. Do ofício do artesão, sucedeu-se o ofício do operador da máquina; para fiscalizar e controlar a produção do operador surgiu o supervisor de produção.

Com tal feito, em relação à criação de imagens, a percepção do objeto de inspiração ingressou em um processo de afastamento e, ao mesmo tempo, afinilamento perceptivo, que encontra seu ápice nos dias atuais, com a utilização de instrumentos digitais.

Para compreender esse processo, cuja conclusão ainda encontra-se aberta, serão retomadas características criativas e perceptivas dos meios tradicionais, técnicos-analógicos e técnicos-digitais de criação de imagens.

O artesão

O artista era como o artesão. Dominava seus instrumentos² assim como dominava suas próprias mãos. Ferramentas utilizadas para traduzir fisicamente aquilo que, para ele, já existia em seu imaginário; a concretização dessa imagem sempre traria uma nova imagem, diferente da vista ou da imaginada; qualitativamente adversa, mas o com mesmo referente.

Representar pictoricamente uma imagem, passava frequentemente pelo crivo da observação direta, pois era nela que se buscava a inspiração. As representações construídas até então deveriam surgir da assimilação do ambiente, mesmo imagens feitas mentalmente, como aquelas que se costuma fazer ao rabiscar uma folha em branco na sala de espera do médico. Entre o objeto referente e o artista não havia intermediação. O objeto emanava seus feixes de luz refletidos diretamente aos olhos do criador. Esse percebe a tridimensionalidade do seu referente, suas formas e formatos. Deve-se pensar processualmente. Escolher por qual parte começar, que tipo de síntese.

Ao compor seu cenário pictórico, o artista juntava coisas de realidades, locais e tempos diferentes, e fazia com que a nova imagem conjugasse, dentro de um só suporte, signos produzidos por observações diversas. As etapas *escolha do objeto a ser representado e criação* não precisariam, necessariamente, ocorrer ao mesmo tempo. Para o artista, tudo que é visto é motivo de inspiração, e poderá retornar em outro momento quando aquele se deparar com o suporte no qual depositará os pigmentos para a construção imagética.

Em qualquer tipo de imagem figurativa, o fenômeno percepção interioriza uma imagem mental³, traduzida prontamente ou não, conduzindo para um tipo de ação triádica, ou diádica. Em representações realistas de observação, a tríade *objeto referente/imagem mental/imagem física* seria conduzida pelas ações *perceber/comparar/traduzir*. Em imagens feitas mentalmente, a díade *imagem mental/imagem física* seria conduzida pelas ações *buscar/traduzir*. Um terceiro caminho fundiria as motivações dos dois anteriores citados, e as obras produzidas apresentariam formas traduzidas diretamente pela observação de um motivo.

A produção dentro dos limites dos meios tradicionais impõe ao artista a abertura de seu campo visual; em alguns momentos sua atenção volta-se para o vasculhamento de superfícies ressaltadas pelo jogo das luzes e das sombras de objetos específicos: a escolha do seu alvo para análise; em outros, seu olhar retorna ao patamar de vasculhamento de superfícies, não só privilegiando a visão central ou medial, mas estabelecendo um equilíbrio entre toda sua percepção visual (visão central, medial, periférica), em busca de novos estímulos. A busca por formas em diferentes tempos e espaços caracteriza a produção

de imagens em meios como a pintura, gravura e o desenho para re-apresentação dos objetos presentes no mundo.

O operador

Quando o aparelho ingressou no universo produtivo do homem, uma nova era produtiva foi iniciada. A construção processual do objeto, acompanhada de todas as etapas por seu criador, deu lugar à noção fragmentada do processo. Os inúmeros ofícios acumulados pelo artesão ou pelo artista, foram convertidos em apenas poucos repetidamente efetuados para o concreto aparecimento do produto final. O artesão virou operador; o artista, *operator*.

Para o perfeito curso produtivo é importante a sincronicidade entre homem/aparelho. O aparelho, inserido no contexto da criação de imagens: a máquina fotográfica, pediu pela cumplicidade do *operator*: o fotógrafo; juntos tornaram-se um só: um só olho, um só corpo. Sua relação, mais rápida que um coito juvenil, dura um instante, uma fração de segundo, mas seu legado permanece, com o devido cuidado, gerações a fio. A memória do aparelho registra fisicamente aquilo que os seus olhos, unidos aos olhos do *operator* atentam. Por certo, uma relação coital entre dois corpos. Quase uma relação carnal, se um deles não fosse máquina. Juntos complementam suas potencialidades, multiplicam-nas. Um trabalho em equipe, cada um sendo responsável por uma parte da concretização do objeto.

Contudo, por parte do fotógrafo, perdeu-se o domínio do processo e da livre manipulação. A variação do objeto final depende das variações existentes no programa da máquina, e aquilo que ele permite variar. O aparelho impõe sua natureza e,

em troca de instantaneidade oferecida, paga-se um preço: diminuiu-se o campo visual, para assim dominar melhor os elementos contidos em seu quadro de captura. Uma moldura que permite ao *operator* a noção estrutural da futura obra; observá-la como um todo, para no instante exato comandar a ação que efetuará a inscrição dos feixes de luz no filme fotográfico.

O início de um processo para criação imagética que cada vez mais reduziria o campo de visão do *operator* ao que o aparelho lhe permitisse ver. O fotografável deve estar no mesmo espaço de captação, em contraposição dos meios tradicionais, acumulativos, e que podem conter elementos construídos em diferentes tempos e em diferentes espaços, tendo em vista que se pode desenhar ou pintar num só suporte objetos de diversos lugares⁴.

O aparelho pediu licença para se interpor entre o homem e seu objeto de inspiração, afastando-o daquilo que até então não pedia intermediação e agora, em troca dos benefícios que pode oferecer, exige do seu manipulador que veja o mundo com seus olhos de máquina.

Em contraste com a produção tradicional, na qual o instrumento utilizado pelo artista torna-se uma espécie de extensão de seu corpo, com a produção técnica de imagens, por um instante o fotógrafo tornar-se-á parte integrante do aparelho. Ele mesmo será uma das engrenagens da máquina.

A respeito da relação entre a percepção do fotógrafo junto à sua máquina é ilustradora a posição defendida por Jonathan Crary quando relaciona a câmera escura ao seu sujeito⁵. Corporalmente, o *operator* tem noção da externalidade, seu corpo permanece fora da máquina fotográfica, entretanto, assim como na câmera escura, perceptivamente, o *operator*

se encontra dentro do aparelho.

“Antes de tudo, a câmera escura executa uma operação de enclausura do observador, que, necessariamente, define o observador como um ser isolado, cercado e autônomo dentro dos limites do escuro confinamento...ela induz a um tipo de askesis, ou retirada do mundo, com o intuito de regular e purificar a relação do indivíduo com os diversos conteúdos do mundo exterior. Daí que a câmera escura é inseparável de uma certa metafísica da interioridade” (Crary, p.245)

O *operator* assume uma postura de observador oculto, não porque se esconde para tirar a foto, mas porque perceptivamente está aprisionado na moldura da câmera. Em si, ele não participa da cena, ele está separado do contexto em que aponta a sua câmera, pois esta o retirou mentalmente de sua consciência temporal-espacial do lugar em que se encontra e o transporta para uma outra dimensão, em que ele se enquadrará mais como *voyeur*, observando o mundo através da janela aberta que o aparelho lhe oferece.

O supervisor

A relação entre o fotógrafo e o seu aparelho permaneceu basicamente inalterável por aproximadamente 150 anos. Já em final do século XX, um aprimoramento do aparelho viria a revolucionar novamente o ato construtivo e perceptivo da criação de imagens. O aparelho analógico foi modificado e tornou-se digital, o espaço físico ocupado pelas imagens analógicas foi transformado em *bits* de informação e armazenados pelos computadores, em processo crescente de distribuição. Mudou-se novamente o encargo do fotógrafo. Em relação à per-

cepção, de operador, tornou-se supervisor. A tarefa de olhar através dos olhos da máquina já não é mais necessária. O visor, translúcido, foi substituído por uma tela de cristal líquido, deixando de ser canalizador de luz refletida e tornando-se emissor de sua própria luz.

O aparelho já não pede mais pela cumplicidade do *operator*; não pede mais para que, juntos, sejam um só; ao contrário, o aparelho digital obriga ao fotógrafo que olhe para ele, não através dele. Com a emanção de sua luz, simula para seu manipulador uma cópia da realidade que se deseja capturar. O *operator* agora se tornou um *espectator* também no ato de criação, pois vê uma prévia da futura imagem, em menor tamanho e em menor qualidade, propiciada pelo LCD da máquina. Depois da massiva distribuição de imagens oferecida pela fotografia analógica desde o seu invento, permitindo ao espectador o conhecimento de inúmeros objetos através de signos presos ao suporte impresso, agora, com a implementação da câmera digital, até mesmo a percepção do objeto a ser retratado tornou-se intermediada por signos. Não se olha mais para o objeto, mas para o signo que simula sê-lo. Chegou-se ao ponto máximo do afastamento entre o objeto referente e seu criador e, com isso, chegou-se ao ponto máximo da diminuição do campo visual na criação de imagens, considerando o reduzido tamanho da tela-simulacro do aparelho. O fotógrafo, com tal mudança, perdeu muito da definição e do domínio estrutural dos elementos inscritos no perímetro visual de sua câmera. Cabe a ele a tarefa da supervisão, de atestar a eficiência da foto tirada, ou atestar seu deletamento, assim como caberia ao supervisor de produção no período industrial fiscalizar toda a produção fabril, enquanto as máquinas trabalhavam

produzindo inúmeros produtos.

Conclusão

Sob o ponto de vista do criador, torna-se evidente, de acordo com o meio em que escolherá desenvolver sua obra, uma relação paradoxal entre a fotografia e os meios tradicionais de criação de imagens. Se por um lado perdeu-se o controle do processo e da referência atemporal do objetos, oferecida pelos meios tradicionais como a pintura, desenho e gravura, por outro, ganhou-se na fidedignidade do objeto referente quando traduzido para o suporte, na velocidade de fixação dessa imagem e, mais ainda, na revelação de novas realidades que, até então, eram inacessíveis para percepção humana, tendo em vista a possibilidade de captação em grande aproximação e velocidade conferida pelos meios técnicos.

E se, em relação à tradução, sempre coube ao receptor conhecer os códigos e regras dos meios emissores das mensagens⁶, no curso histórico de criação de imagens, após o invento dos aparelhos técnicos, coube ao artista/operator não só a tarefa de escolher que tipo de meio utilizar para criação de uma imagem, mas antes disso, readaptar-se corporeamente às suas extensões para execução daquela e, mais além, reavaliar a sua relação perceptiva com o objeto referente (e em alguns momentos até como mundo que o cerca), que permaneceu por um longo período praticamente imutável, até o aparecimento do meio técnicos.

Notas

Fábio D'Almeida Lima Maciel é graduado em Artes e mes-
trando em Artes na ECA-USP.

¹Idéia e conceito são dois termos utilizados por Villém Flusser para diferenciar a problemática da pintura e da fotografia. Para ele, “ao contrário da pintura, onde se procura decifrar idéias, o crítico de fotografia deve decifrar, além disso, conceitos” (FLUSSER, 2000, p.38)

²Deve-se aqui, deixar bem claro o que se entende com instrumentos e aparelhos sob o prisma da criação de imagens. O que caracteriza o instrumento é a necessidade do manipulador lhe mostrar o caminho para concretização da obra, que guie seus movimentos sobre o suporte desejado, depositando sobre ele os pigmentos. Quanto ao aparelho, concorda-se com as proposições feitas por Villém Flusser, quando afirma que o que caracteriza aparelho fotográfico é o estar programado. (Flusser, 2000, p.23). Neste caso, a tarefa do instrumento (pincel, tinta, lápis, régua, etc) ainda está atrelada e totalmente subordinada à vontade do artista. O instrumento é manipulado para auxiliar o processo de construção da imagem. Por sua vez, o aparelho já traz consigo uma série de programações inscritas. Seu manipulador é responsável por parte da tarefa de criação das imagens; o aparelho se encarrega, automaticamente, de outras.

³O vasculhamento visual de uma realidade é seguidamente transformado em memória; memória imagética. Daí porque conseguimos nos lembrar de imagens cujos objetos referentes nos cercam no mundo real, e, de alguma forma, dependendo da habilidade de cada indivíduo, torna-se possível a tradução dessa imagem mental em imagem física.

⁴Talvez possa surgir algum tipo de argumentação a respeito da possibilidade de montagem de diversas fotos, resultando num objeto que mesclará realidade diferentes. Todavia, não considera-se esse tipo de tarefa como constitutiva do ato fotográfico, mas antes, uma tarefa de mescla de imagens já existentes, e com referentes naturalmente apartados antes de sua montagem.

⁵Crary, Jonathan. The Camera Obscura and its object in Mirzoeff, Nicolas. The Visual Culture Reader. Routledge, 2002

⁶Talvez, nesse caso, excetuando-se apenas a recepção de fo-

tografias que, segundo Roland Barthes, são mensagens sem códigos.

Referências

BARTHES, Roland. A Câmara Clara: nota sobre a fotografia / Roland Barthes; tradução de Júlio Castañon Guimarães. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. In: Velho, Gilberto (org). Sociologia da Arte IV. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969. p.15-47.

BOOKS, Time-life. The camera. New York: Life Library, 1970.

CRARY, Johnatan. The Camera Obscura and its subject. In: Mirzoeff, Nicholas. The Visual Culture Reader. London: Routledge, 1998. p. 245-252.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios / Felipe Dubois; tradução Marina Appenzeller – Campinas, SP: Papirus, 1994.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

MIRZOEFF, Nicholas. An Introduction to Visual Culture. London: Routledge, 1999.

SCHARF, Aaron. Arte y fotografia. Madrid: Alianza Editorial, 1994.