

Deriva reacionária dos discursos sobre o digital¹

Reactionary Drift of the Discourses about the Digital

Claudio Marra

Università di Bologna, Itália

ORCID: 0000-0002-0723-6548

Tradução: Camila Monteiro Schenkel

Resumo

O presente artigo investiga os discursos recentes sobre a fotografia digital, considerando suas implicações técnicas e conceituais. A partir da retomada do conceito de índice de Charles Sanders Peirce e Rosalind Krauss e de uma análise dos usos correntes da fotografia, propõe-se uma crítica aos argumentos de autores que afirmam que a imagem digital representa uma ruptura total com a fotografia química. Tais discursos, como o apresentado por Joan Fontcuberta no livro *A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia*, fracassam em considerar as contribuições da fotografia ao campo da arte e acabam por reforçar concepções pré-modernas em relação à prática artística.

Palavras-chaves

Fotografia digital. Pós-fotografia. Índice. Arte contemporânea.

Abstract

*This article investigates the recent discourses about digital photography, regarding their technical and conceptual implications. By means of retrieving the idea of index proposed by Charles Sanders Peirce and Rosalind Krauss and considering the current uses of photography, we critically analyze the arguments of authors who advocate that the digital image represents a complete rupture with the chemical system. Such discourses, as the one presented by Joan Fontcuberta in *Pandora's Camera: Photography After Photography*, fail to consider photography's contribution to the art field and reinforce pre-modern conceptions about the artistic practice.*

Keywords

Photography. Post-photography. Index. Contemporary Art.

1

O presente artigo retoma, com algumas modificações, um capítulo do livro *Fotografia e arti visive*, publicado pela Editora Carocci, de Roma, em 2014.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

1. Uma revolução não revolucionária

Iniciada na virada do milênio, a discussão relativa às mudanças provocadas na fotografia pelo advento do sistema digital não pode ser considerada exaurida. Pelo contrário, continua mostrando sinais de grande vivacidade ao envolver em seu debate os diversos aspectos identitários do meio: dos sociológicos aos estéticos, dos estritamente linguísticos aos de caráter filosófico mais gerais. Além disso, a fotografia, por sua ampla difusão, mas também e, sobretudo, pela relação particular com a realidade que caracteriza seu funcionamento, talvez tenha se tornado o meio que melhor se presta a resumir e a interpretar os vários processos de mutação cultural desencadeados pela afirmação incontestável da galáxia digital. Foi provavelmente essa posição emblemática do meio que levou Jean Baudrillard a utilizar, em uma de suas últimas reflexões, a metáfora do “adeus ao negativo” como micromodelo de análise dos sistemas de pensamento hegemônicos e antidialéticos. A hegemonia, segundo o filósofo francês:

[...] não é outra coisa que a reabsorção de toda a negatividade nas questões humanas, a redução à fórmula mais simples, unitária, sem alternativa, aquela do 0/1: pura diferença de potencial na qual se desejaria resumir digitalmente, e não dialeticamente, todos os conflitos. Comparada a essa forma hegemônica da imagem (digital), a tradicional fotografia argêntea apresentava ainda uma forma complexa de jogo entre o real e a imagem, entre o sujeito e o objeto. Era ainda a época de um jogo de contrários, muito diferente da de um universo reduzido a seu mínimo denominador comum (BAUDRILLARD, 2007, p. 46).

Mesmo que sugestiva e elegante em sua formulação, é necessário admitir que a análise de Baudrillard acaba por reforçar posições bastante difundidas de viés apocalíptico às quais, francamente, é difícil aderir de forma tranquila, sem hesitar. O aspecto que nunca consideramos convincente no debate sobre a digitalização da fotografia diz respeito especificamente à perspectiva de anulação da relação com o real. Tomada antes como certeza do que como hipótese de trabalho, tal posição é sustentada quase unanimemente por muitos dos teóricos envolvidos nessa discussão. Uma questão técnica, a do desaparecimento do negativo-traço, é subitamente transformada em uma questão filosófica, com sérias consequências para a própria identidade da fotografia. Perdida a condição originária de traço físico, que é substituída por uma abstrata sequência numérica binária, acredita-se que a fotografia não teria mais capacidade de afirmar nada. Perdida a capacidade de comprovar a existência de determinado objeto, a fotografia não conseguiria mais

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

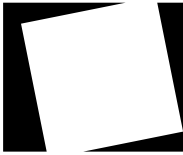
e-ISSN: 2179-8001

desempenhar o papel de certificação e de verdade que por mais de um século e meio a cultura lhe conferiu com plena e total confiança. Daí o anúncio da catástrofe, do fim de uma época, e do conseqüente início de uma nova era esbanjando rótulos provenientes do imaginário atômico, como “pós-fotografia” (RITCHIN, 2012) e similares. Na realidade, a questão sempre nos pareceu muito mais complexa do que como foi descrita nesses obituários apressados e aterrorizantes. Não há como discordar que, em termos gerais, o digital possa ser definido como algo revolucionário. Basta considerar a possibilidade de traduzir, conservar e utilizar linguagens diversas (escrita, imagem, música) em um único sistema para entender o enorme alcance cultural das novidades diante das quais nos encontramos. Mesmo nos atendo apenas à especificidade do âmbito fotográfico, não é possível permanecer obstinadamente míope frente às profundas mudanças que atingiram os aspectos de produção, troca e difusão da imagem e, acima de tudo, de toda a prática, seja ela amadora ou profissional.

Para mencionar apenas um dos aspectos mais radicalmente transformados, podemos pensar que hoje, no regime digital, Italo Calvino não poderia mais escrever como na seguinte passagem redigida em 1955: “Com a chegada da primavera, os habitantes das cidades, às centenas de milhares, saem aos domingos levando o estojo a tiracolo. E se fotografam”. (CALVINO, 1992, p. 1096). Hoje, não se decide mais sair levando a máquina fotográfica porque, estando agora comumente inserida em qualquer telefone celular, ela está, de fato, sempre conosco, ou melhor, ela faz parte de nós, transformou-se em um tipo indispensável de prótese tecnológica do nosso corpo. Ocorre assim que a fundamental intuição de Marshall McLuhan sobre os meios como extensão artificial da nossa sensorialidade natural, no caso da fotografia, de pura referência conceitual, como era na época analógica, transformou-se em um fato concreto – estamos falando de próteses efetivamente sempre a nossa disposição.

Essa nova condição material por certo transformou profundamente os modos e os sentidos do ato fotográfico. Esses foram de tal maneira modificados que se chegou a colocar em discussão um basilar princípio social da fotografia, identificado com precisão por Pierre Bourdieu na época pré-digital: aquele pelo qual, ao fim, “a prática não é outra coisa que a fotografia do fotografável” (BOURDIEU, 1972, p. 79). Em outras palavras: fotografava-se aquilo que previamente se acreditava digno de ser fotografado. Tal princípio, que tinha como origem a necessidade

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

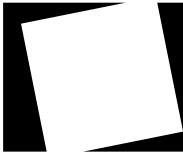
Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

social de valorizar aqueles que eram considerados os momentos importantes de nossa vida, como os nascimentos, os matrimônios, as férias e as festas, estava evidentemente ligado a uma ideia de fotografia baseada na pré-seleção e na intenção prévia de celebrar um acontecimento que seria eternizado em imagem. Parafraseando Calvino, saía-se “com o estojo a tiracolo”, isto é, participava-se de certos eventos oportunamente equipado porque se sabia que certas situações deveriam obrigatoriamente ser fotografadas. Uma determinada necessidade social entrelaçava-se profundamente com uma condição material precisa: a decisão de carregar consigo um aparelho fotográfico. Ora, não é que o princípio exposto por Bourdieu tenha perdido completamente seu valor. Fotografar os momentos importantes da vida familiar continua sendo uma prática social ainda realizada com cuidado e dedicação. Mas acontece que, tendo agora uma máquina fotográfica sempre à disposição, esse rito resulta em algo menos solene. É como se ele tivesse passado por um processo de normalização, uma vez que agora se fotografa tudo e não apenas poucos e selecionados eventos especiais, não apenas aquilo que é considerado socialmente digno de ser fotografado. Acrescenta-se, por fim, que esse mesmo processo de vulgarização é ainda reforçado pela possibilidade de cliques fotográficos praticamente ilimitada concedida pelos aparelhos digitais. Se em sua conhecida obra de 1963 Andy Warhol pôde celebrar o mítico filme fotográfico padrão da era analógica, o de 36 poses, com um trabalho como *Ethel Scull 36 Times*, hoje isso não faria mais sentido. Os cliques, as fotografias, não são mais contados, não dependem mais de um suporte com poses limitadas. Dessa maneira, o ato perdeu sua anterior sacralidade. É possível exagerar, é possível desperdiçar sem preocupação porque, caso alguma coisa dê errado, basta apagar e refazer tudo apenas com o apertar de um botão.

Outro aspecto profundamente alterado com a passagem para o digital relaciona-se ao âmbito da fruição. Mais do que as mudanças específicas que interferiram no processo fotográfico, observam-se, sobretudo, novas condições operativas propostas pelo sistema comunicativo como um todo. Pensamos, obviamente, nas extraordinárias possibilidades de troca e de interação abertas pela rede de geração 2.0 por meio de tantos *sites* de compartilhamento, do mais generalista Facebook aos mais fotograficamente especializados como o Flickr e o Instagram, ou ainda outros que continuam a ser criados. Neste ponto o discurso se torna verdadeiramente complexo, envolvendo questões e competências que vão muito além daquelas com as quais queremos e podemos nos ocupar agora. Por ora, nos limitaremos a dizer que, no que concerne

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

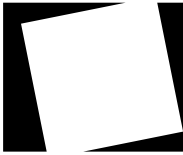
e-ISSN: 2179-8001

o componente estritamente fotográfico desses fenômenos, podemos certamente falar em mudanças, e até mesmo em mudanças profundas, mas talvez não em uma verdadeira e própria revolução. Em última análise, esses novos modos de fruição da fotografia apenas levaram a termo a profética definição “da era fotográfica como o bordel sem paredes” (McLUHAN, 1967, p. 202) ou de “uma única grande orgia que envolve a todos” (KUNDERA, 1990, p. 44). No fim das contas, Facebook, Flickr ou Instagram não são outra coisa que um imenso bordel sem paredes: um lugar do privado onde não há mais proteções, onde tudo está sob os olhos de todos, onde todos estão envolvidos em uma grande e única orgia que mistura tudo, livre de limites ou censura. Todos esses aspectos de promiscuidade e de circulação indiscriminada das informações, essa troca incessante de rostos, corpos e situações, não são, portanto, um fenômeno radicalmente novo imputável apenas às consequências geradas pela passagem para a cultura digital. Talvez hoje tenham se intensificado, tornando-se difundidos de maneira onipresente, normalizados à potência máxima, mas é inegável que desde sempre pertenceram ao DNA fotográfico.

2. O equívoco técnico/semiótico

Uma vez reconhecidos, ainda que com algumas ressalvas, os aspectos de parcial novidade introduzidos pelo digital, voltemos, então, ao ponto crucial de toda a questão, aquele que desencadeou as discussões mais inflamadas e controversas. Voltemos ao problema fundamental da mudança de relação com o real supostamente determinada pela passagem ao digital para nos perguntar se, no novo regime, a condição de traço que estava na base da fotografia química de fato acabou. Uma pergunta urgente e com o sabor de uma época, que pode ser respondida considerando tanto o plano estritamente técnico quanto aquele mais geral de caráter filosófico. Começaremos pelo aspecto técnico. Que em uma máquina fotográfica o negativo filmico não existe mais é um fato indiscutível. Uma análise atenta do interior de uma câmera fotográfica padrão nos mostra, no entanto, uma questão curiosa e, a nosso ver, determinante para o raciocínio que estamos desenvolvendo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

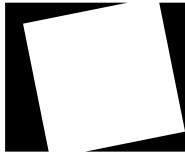


FIG. 01:
Interior de uma
câmera digital.
Fonte: acervo do
autor.

Atrás da objetiva, no lugar do filme, encontra-se agora um componente eletrônico chamado CCD (acrônimo de *Charge Copuled Device*, o que significa “dispositivo de carga acoplada”), que abriga em sua superfície um altíssimo número de elementos sensíveis à luz, um tipo de micro fotocélulas. Seria esse o substituto direto do negativo químico, aquele capaz de gerar uma impressão decalcada do real. Como sugere o próprio nome do dispositivo e como confirma graficamente a seta que sai dele, o CCD, após recolher a luz, gera uma carga elétrica (a linha ondulada sobre a seta é precisamente o símbolo da corrente saindo) que transita em direção a um segundo componente denominado ADC (acrônimo de *Analog to Digital Converter*, isto é “conversor do analógico ao digital”). O esquema mostra em seguida uma segunda seta, saindo do ADC, que carrega os famosos números 01110..., sinal de uma informação elaborada em código binário que é, precisamente, o digital.

As consequências do que está ilustrado talvez sejam presumíveis, mas, para maior clareza, acrescentaremos que percorrendo qualquer dicionário técnico poderíamos descobrir que o ADC é descrito como um dispositivo eletrônico capaz de converter uma grandeza contínua (por exemplo, uma corrente elétrica) em uma série de valores discretos. E aqui o círculo se fecha definitivamente porque, sempre recorrendo às definições dos dicionários, poderíamos compreender que os conceitos de “analógico” e “digital” se contrapõem com base nessas características: enquanto o *analógico* é descrito como um sistema de descrição de estados da realidade baseado em traços contínuos, o *digital* desempenha a mesma função baseando-se em traços discretos. Tomemos como exemplo os termômetros, instrumentos que descrevem o estado chamado temperatura. Um termômetro de mercúrio é considerado analógico porque a progressão da coluna de mercúrio indica a temperatura com um deslocamento contínuo, enquanto um termômetro digital indica o mesmo estado da realidade de maneira discreta, através de saltos, com a descontinuidade dos números (nesse sentido, descontínuo é sinônimo de discreto). Retornando então a nossa imagem, a conclusão é então simples e inequívoca: tecnicamente falando, até determinado ponto, até o ingresso da corrente elétrica no ADC, a máquina fotográfica chamada de “digital” é na realidade um aparelho analógico. Exatamente como é “analógica” uma máquina fotográfica de filme que usa um procedimento químico para registrar a luz. Se aquilo que sai do CCD, isto é, do elemento que substituiu o filme, é uma corrente elétrica, uma entidade contínua (como vale a pena ressaltar), a fotografia, a escritura de luz fornecida pelo aparelho, é até tal ponto expressa de forma contínua e, portanto, analógica.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

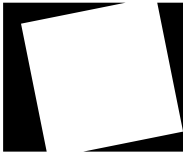
Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

É, assim, o próprio significado dos termos utilizados que introduz o sentido filosófico do tipo de representação produzida. O sistema analógico se define como tal porque a modalidade de representação utilizada é contínua assim como pode ser contínua, na realidade, a progressão da temperatura em um corpo ou a modulação da luz sobre um determinado objeto. É por isso que utilizamos o termo e o conceito de analogia. No entanto, como acabamos de ver ao analisar o interior de uma câmera fotográfica digital, também nesse caso o registro da continuidade natural da luz, mesmo sendo feito de maneira eletrônica em vez de química, permanece contínuo. Ele se torna descontínuo, ou discreto, em um segundo momento, apenas depois da passagem pelo conversor, pelo componente assinalado pela sigla ADC. É por esta razão que, com uma pitada de provocação, mas com um raciocínio substancialmente correto, pode-se dizer que a fotografia digital não existe. O ato fundamental de registro, a escritura com a luz, em suma, a *foto-grafia*, permanece analógica e só em um segundo momento será transformada em digital, ou melhor, será digitalizada, o que é evidentemente outra coisa, outro conceito. A questão poderia parecer pedante e restrita a uma disputa terminológica marginal, mas o peso filosófico de continuar utilizando o termo e a ideia de analogia é, no entanto, extremamente relevante. É dele, de fato, que aflora o princípio de traço, de certificação e de verdade que, na opinião dos que insistem em falar em uma revolução digital na fotografia, teria sido posto por terra com o novo sistema. Antes de encerrar a reflexão de nível técnico recordemos que, no longínquo ano de 1961, época ainda pré-digital, muito antes da necessidade de fazer distinção entre sistemas, Roland Barthes já utilizava pioneiramente o termo *analogon* para indicar a característica, em sua opinião fundamental, da fotografia; aquela de propor-se precisamente como duplicação, como traço, equivalente ponto a ponto, da realidade.

Antes de proceder, faremos uma recapitulação breve de toda a questão. A análise recém-apresentada mostrou como a fotografia, a escritura da luz, a rigor de termos e de técnica, acontece de modo contínuo e, portanto, analógico, até alcançar o ADC. Daí a primeira grande dúvida, de caráter técnico, em relação aos anúncios de revolução e de mudança de era que continuam a acompanhar a difusão e o sucesso do digital. No entanto, conceitualmente falando, é ainda mais determinante, a nosso ver, a segunda dúvida anteriormente mencionada, aquela de caráter filosófico.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

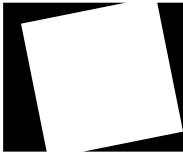
Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Considerando a perda do estatuto de traço (que, conforme recém apresentamos, é uma hipótese corrente, mas não necessariamente precisa), afirmou-se que a identidade indicial que caracterizava a fotografia em sua época analógica também foi perdida. Entre os últimos a endossar tal hipótese está Joan Fontcuberta, para quem, na época digital, “a fotografia não desaparece como modelo do visível nem como cultura: ela enfrenta simplesmente um processo de *desindicialização*” (FONTCUBERTA, 2012, p. 65). Tanto Fontcuberta quanto todos os outros autores que anteriormente se expressaram nesse sentido restringem a identidade indicial da fotografia unicamente ao processo técnico recém-discutido de impressão química da luz sobre o negativo. Dizemos “unicamente” porque na realidade Charles Sanders Peirce, ao formular o conceito de índice, o relacionou a dois aspectos fundamentais e não apenas a um: o aspecto de ser um signo gerado pelo próprio referente, e aqui reside a ideia de traço, mas também e, sobretudo, o aspecto de ser um signo produzido “na presença” do referente. Em suma, poderíamos dizer que em relação ao ícone (para a taxonomia de Peirce o confronto e a diferenciação entre índice e ícone é evidentemente fundamental) o índice é um signo de certa forma sempre performativo. Portanto, apesar do que se possa inicialmente pensar, a questão da semelhança não é sua característica essencial. Mais do que por suas características visíveis, o índice tem valor como ato, como modalidade de produção, aspecto que, em nosso caso, assume um valor decisivo. É a partir dessa condição generativa *em presença* que se origina a verdadeira força de atestação e testemunho da fotografia.

A fotografia digital pode ter anulado a primeira condição, a ideia do traço físico puro (como defendem alguns), mas certamente não a segunda. Para fazer uma fotografia, seja ela analógica ou digital, é necessário, de qualquer forma, estar diante de um objeto. Disso, ao menos até agora, não se consegue escapar. O dia em que for tecnicamente possível fotografar dando as costas a um objeto ou em sua ausência talvez seja necessário tornar novamente a essa questão, mas, até o momento, não é esse o caso. É aí, como afirmou Rosalind Krauss de maneira praticamente irrefutável, que reside a diferença fundamental entre a imagem fotográfica e a imagem manual – aquilo que caracteriza as duas tipologias sógnicas contrapostas por Peirce, vale dizer, o índice e o ícone. A imagem manual, fundada em um princípio de descrição, ou seja, de escolha em relação aos traços delegados para representar um objeto, pode ser produzida na ausência desse. O índice, a imagem fotográfica, certamente não. A questão é lapidar: posso desenhar um cão sem tê-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

lo fisicamente diante de mim, mas não posso fotografá-lo. Disso, até o momento, não se pode escapar. De qual processo de *desindicialização* estamos falando, então? A ideia de abandono do princípio do traço já parecia refutável considerando apenas a questão técnico-generativa (no CCD estamos ainda no regime analógico), e certamente podemos dizer que o sistema digital não anulou a fundamental necessidade de presença que está na base do ato fotográfico. Assim, contrariamente ao que sustentou Fontcuberta, não ocorreu processo de *desindicialização* algum no trânsito entre um sistema a outro. Sustentar tal ideia é um engano clamoroso. A fotografia, seja analógica ou digital (ou melhor, digitalizada!), permanece substancialmente indicial. Pode-se concluir, portanto, que filosoficamente falando, a fotografia, no passado, no presente e no futuro, será sempre analógica, incluindo aquela que chamamos de digital.

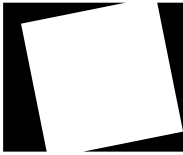
3. O risco de uma estética reacionária

Em paralelo ao problema técnico-identitário considerado até aqui, acreditamos que neste ponto da reflexão também possa ser interessante considerar as consequências estéticas que envolvem a questão da indicialidade no regime do digital. O texto de Fontcuberta pode ser novamente tomado como ponto de partida uma vez que sustenta, de maneira ampla e analítica, uma perspectiva até então apenas mencionada por outros autores: aquela que considera a fotografia digital mais próxima da prática da pintura, ou no limite da escritura, e não do clássico exercício fotográfico. Para isso, vale a pena citar integralmente o trecho de Fontcuberta:

Quais são as modificações diante das quais a fotografia digital nos coloca, no âmbito da semiologia, da epistemologia e da ontologia?

Para responder, analisemos o caráter mais profundo da fotografia digital. A estrutura do suporte, o seu caráter de mosaico composto por unidades gráficas que podem ser trabalhadas individualmente, nos reporta ao estatuto da pintura ou da escritura. Quando um pintor começa sua obra, ele se confronta com uma tela em branco. O procedimento para materializar a imagem consiste em uma série de decisões: onde dar a primeira pincelada? E em qual direção? De que tamanho? Com que cor? E, uma vez decididas essas questões, é preciso aplicar uma segunda pincelada que envolve o mesmo repertório de escolhas, e assim sucessivamente. O que interessa evidenciar nesse sistema é que a imagem é construída por meio de uma articulação de signos e de unidades gráficas elementares, as pinceladas, e que o procedimento pode ser comparado a uma sequência de intervenções pontuais.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A mesma coisa acontece quando se escreve: grafamos uma letra, depois outra, até termos o texto. Escrever consiste em estabelecer uma série de signos linguísticos. A imagem digital recupera esse tipo de situação: podemos agir outra vez sobre os componentes básicos da imagem, que agora é estruturada como uma retícula de pixels, modificáveis e combináveis entre si. Novamente, a formação da imagem é dada como um encadeamento de decisões. Pode-se afirmar, portanto, que, em essência, a imagem pictórica e a imagem digital são idênticas. Variam o *modus operandi* técnico, o instrumental, os aparelhos, mas, repito, a natureza estrutural é a mesma. (FONTCUBERTA, 2012, p. 64)

Devemos esclarecer logo uma questão processual. Não interessa aqui, ao menos neste momento, desenvolver uma reflexão analítica sobre as palavras de Fontcuberta. O seu pensamento sobre fragmentação, linearidade, construção e sequência da prática pictórica parece bastante discutível (e igualmente no caso da escrita levanta muitas dúvidas). Talvez possa ser aplicado a algumas poéticas, mas certamente a outras não. É difícil pensar, por exemplo, que ele possa ajudar a compreender a pintura de Pollock ou o fluxo de consciência joyciano, mas essa, evidentemente, é outra questão à qual não podemos nos dedicar no momento. De resto, mesmo quando considerada apenas em relação ao modelo fotográfico digital, a teoria da fragmentação linear necessita de muitas ressalvas.

Identificar *tout court* o sentido de uma prática global considerando apenas a estrutura técnica de uma linguagem (a pincelada, a letra, o pixel) é uma operação que corre o sério risco de tornar-se superficial, para não dizer enganosa. Deixando esse aspecto mais geral voluntariamente de lado, nos limitaremos a analisar o valor metafórico da afirmação de Fontcuberta, que é aquele sentimento evidente de prazer em relação à redenção do fotográfico, que sai da marginalidade para se juntar às práticas mais “nobres e elevadas” como a pintura e a escrita. Essa é uma impressão que emerge nitidamente de suas palavras: com a chegada do digital, a fotografia teria de alguma forma alcançado uma prestigiosa paridade estrutural-generativa em relação à pintura e à escrita. Ou seja, teria alcançado uma equivalência com as linguagens de *classe A* as quais ninguém se sente confortável para criticar como estrutura lógica.

Alinhando-se identitariamente com essas práticas, a fotografia pareceria ter finalmente penetrado de forma legítima no clube das verdadeiras linguagens, aquelas caracterizadas por processos de seleção e combinação (lembramos que a melhor linguística do século XX, de Saussure a Jakobson, identificou justamente nesses dois

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

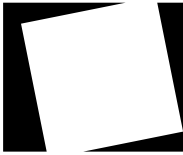
e-ISSN: 2179-8001

mecanismos a base operatória e, portanto, identitária da linguagem) e não por uma simples e obtusa réplica especular da realidade. O discurso de Fontcuberta é mais velado e menos peremptório do que a síntese que acabamos de apresentar, mas, em substância, coincide com nossa interpretação. Fontcuberta, tendo certamente bem presente que “toda vez que se manifesta uma possibilidade de mentir estamos diante de uma função sígnica” (ECO, 1975, p. 89), não é ingênuo a ponto de sustentar que anteriormente, na época analógica, a fotografia fosse uma não-linguagem e, por isso, incapaz de mentir.

Além de atento teórico, Fontcuberta é um notório autor em primeira pessoa. Tendo experimentado a fotografia concretamente, ele certamente sabe que até mesmo no precedente regime a imagem fotográfica podia produzir efeitos de ficção, assim sendo, mentir, e dessa forma gozar do estatuto de linguagem. Tanto que chega a escrever: “Esses efeitos, embora com maior dificuldade, já eram possíveis com as técnicas tradicionais de manipulação”. O digital teria apenas tornado tal condição explícita, de maneira clara e inequívoca, de forma que hoje todos, e não apenas poucos espíritos eleitos, como talvez acontecesse anteriormente, são conscientes da identidade linguística e potencialmente mentirosa da fotografia.

Ora, mesmo deixando de lado o leve, porém embaraçoso reacionarismo social dessa posição (por que continuar aristocraticamente pensando que o espectador médio seria incapaz de se dar conta que também na época analógica a fotografia pudesse mentir?), no raciocínio de Fontcuberta permanece um fundo de satisfação – sob nosso ponto de vista muito perigoso e, esse sim, efetivamente retrógrado – ao identificar o estatuto fotográfico com o da pintura e o da escrita. Uma identificação perigosa sobretudo em relação àquilo que deseja de forma implícita criticar, porque afinal, como mencionado anteriormente, na passagem para o digital “a fotografia não desaparece como modelo do visível nem como cultura: ela enfrenta simplesmente um processo de *desindexialização*”. (FONTCUBERTA, 2012, p. 65) O ponto é exatamente este: Fontcuberta parece tomar como certeza que esse processo de *desindexialização* seja um fato positivo ou ao menos um evento insignificante sobre o qual não vale a pena se preocupar ou refletir. Fazendo isso, ele parece se juntar, sem particular cautela ou hesitação crítica, àquela “caça ao índice” (MARRA, 2006, p. 75) desenvolvida por uma parcela consistente da semiótica contemporânea.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

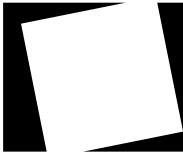
e-ISSN: 2179-8001

Já havíamos apontado a ausência de fundamentos técnicos e filosóficos do processo de *desindicialização* (que para Fontcuberta e muitos outros autores é uma certeza). As consequências que o envolvem e nos preocupam são obviamente aquelas que dizem respeito à relação com a arte. Nessa perspectiva, aceitar e validar de maneira despreocupada um hipotético processo de *desindicialização* da fotografia tem resultados devastadores que combinam uma substancial ignorância dos processos históricos que estão na base da arte produzida no século XX com uma igualmente lamentável incapacidade de ler e interpretar o andamento efetivo das poéticas desenvolvidas nos últimos 100 anos. Esclareceremos brevemente essas duas questões. Longe de constituir um elemento negativo do qual a fotografia deve se envergonhar, o componente indicial pode ser considerado um elemento chave nas transformações ocorridas na arte no início do século XX. Um princípio teórico que agiu em amplo espectro, influenciando de maneira direta a produção, e que modificou em profundidade o próprio conceito de artisticidade e os modos de interpretá-lo.

O índice implica não apenas uma mudança no tradicional tipo de signo empregado pelos artistas visuais (que passa do icônico ao indicial), mas também uma profunda transformação no processo artístico. Sendo na verdade o traço de um acontecimento, o índice pode ser a precipitação de uma casualidade, como nas deformações causadas pelos pistões de corrente de ar de *O grande vidro* [...]. Mas o acaso, naturalmente, exclui o desejo do artista tradicional de compor a própria obra, de prepará-la passo a passo. Abolindo a composição, o uso do acaso anula também a ideia de habilidade que sempre esteve ligada à própria definição de artista. Abraçando algo ainda mais radical do que o *slogan* da Kodak “você aperta o botão, nós fazemos o resto”, o uso do acaso por Duchamp mecanizou o fazer artístico (o artista é despersonalizado como uma máquina fotográfica) e o esvaziou de habilidade (não é preciso nada, nem mesmo uma máquina fotográfica) (FOSTER, KRAUSS, BOIS, BUCHLOCH, 2006, p. 157).

O índice, assim, não representa aquele elemento negativo especulado pela análise de Fontcuberta mas, pelo contrário, é o nó teórico fundamental a partir do qual se desenvolve uma profunda mudança em todo o processo artístico — a mudança mais radical e decisiva de toda a arte contemporânea, aquela que revolucionou e depois condicionou a identidade estética do século XX. Não nos aprofundaremos mais nas precisas e importantes argumentações que acabamos de mencionar em relação à fotografia-índice e o sistema duchampiano. Em vez disso, nos limitaremos a uma simples constatação: enquanto a mais reconhecida

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

crítica artística contemporânea nos faz refletir sobre a importância e o fascínio da perspectiva indicial, no âmbito fotográfico só nos deparamos com uma maldosa e na verdade incorreta (como defendido na primeira parte deste texto) interpretação do digital que volta a atacar duramente o estatuto indicial do meio.

A crítica e a recusa da indicialidade da fotografia é uma questão antiga que acompanha toda a história do meio e certamente não nasceu com o digital. A própria acusação antológica lançada por Baudelaire em 1859 era de cunho anti-indicial. A sua censura partia do confronto da identidade fotográfica com um conceito de arte que, retornando à citação anterior, “associava a habilidade de execução à própria definição de artista”. Como destacado outras vezes, Baudelaire não é culpado de nada, uma vez que seu ataque foi feito quase 60 anos antes do anúncio da revolução duchampiana. Ele foi feito no interior de um sistema de arte baseado em princípios diametralmente opostos àqueles que depois se afirmariam no início do século XX.

Em suma, para sermos claros, a crítica anti-indicial da fotografia ali encontrada era absolutamente homogênea com os princípios artísticos dominantes em sua época. Muito diferente é o julgamento de quem hoje acredita estar diante de um processo de *desindicialização* do meio — daqueles que reconhecem, não sem satisfação, um alinhamento da fotografia com o estatuto da pintura e da escultura. Posição muitas vezes sustentável e aceita, mas podemos garantir que ela considera em seu raciocínio as revoluções transcorridas na arte do século XX? Será que não foi brutalmente elaborada com base em uma cultura pré-duchampiana, à maneira de Baudelaire, para sermos claros, de forma a considerar penalizante o estatuto conceitual do índice? Infelizmente, tememos que as coisas tenham ocorrido e continuem a ocorrer dessa forma.

O alinhamento unilateral em favor da *desindicialização* da fotografia parece se desenvolver na mais completa ignorância de tudo que a cultura indicial aportou à arte do século XX. Não há indícios da menor consciência de que a exibição direta do real, a ideia de traço e a ausência da habilidade de execução possam ser consideradas elementos positivos em vez de limites negativos dos quais a fotografia deve se libertar a qualquer custo. Como mencionado anteriormente, nas palavras de Fontcuberta e de tantos outros que antes dele assumiram posições análogas ainda transparece uma sutil satisfação pela finalmente alcançada maturidade cultural da fotografia que, depois de atravessar um processo de *desindicialização*,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

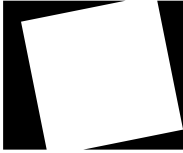
Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

poderia competir em pé de igualdade e não mais em desvantagem com linguagens nobres e sofisticadas como a escrita e a pintura. Na realidade, como procuramos explicar, tal desvantagem não existe e nunca existiu. A identidade indicial representa um nó fundamental da cultura estética contemporânea e, se a reflexão sobre fotografia prefere continuar se opondo a ela, acaba por marginalizar novamente esse meio em relação ao desenvolvimento global da arte.

Acrescentaremos apenas uma última reflexão. Se já parece difícil compreender como seria possível observar uma eventual *desindicialização* da fotografia no plano na discussão teórico-crítica, isso se torna ainda mais complicado quando tal hipótese é confrontada com as pesquisas efetivamente proposta por artistas do século XX e do início do milênio. Provavelmente, caso traçássemos uma estatística sumária, poderíamos perceber que a maior parte da produção artística atual é relacionada a um uso propriamente indicial do meio. No entanto, não se trata de uma questão de número, mas sim de qualidade e de incidência cultural, já que entre os tantos nomes que poderíamos elencar estão os de artistas emblemáticos da história da fotografia: de Sander a Evans, de Arbus a Boltanski, dos Becher a Goldin.... Como não reconhecer que estamos tratando de autores profundamente indiciais? Mesmo considerando poéticas diametralmente opostas àquelas recém mencionadas, é preciso reconhecer que o aspecto ficcional da fotografia também se baseia de maneira determinante no componente indicial que caracteriza intrinsecamente o meio. Ele pode ser utilizado a fim de tornar críveis o sonho e a ilusão, como acontece na fotografia de moda, mas isso não quer dizer que ele seja negado, contradito, mas sim empregado paradoxalmente de modo intenso e intrigante. Perspectiva essa que teve seu início com a própria invenção da fotografia (bastando nesse sentido lembrar do célebre *Autorretrato como afogado* de Hippolyte Bayard de 1840) e que certamente não foi anulada, nem mesmo redimensionada, com o advento do digital.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referências

BAUDRILLARD, Jean. "Il digitale e l'egemonico". In: *Internazionale*, Roma, n. 674, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *La fotografia: usi e funzioni sociali di un'arte media*. Rimini: Guaraldi, 1972.

CALVINO, Italo. "L'avventura di un fotografo". In: _____. *Romanzi e racconti vol. II*. Torino: Einaudi, 1992.

ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

FONTCUBERTA, Joan. *La (foto)camera di Pandora. La fotografi@ dopo la fotografia*. Roma: Contrasto, 2012.

FOSTER, Hal et al. *Arte dal 1900*. Bologna: Zanichelli, 2006.

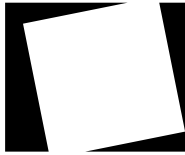
KUNDERA, Milan. *L'immortalità*. Milano: Adelphi, 1990.

MARRA, Claudio. *L'immagine infedele: la falsa rivoluzione della fotografia digitale*. Milano: Bruno Mondadori, 2006.

McLUHAN, Marshall. *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore, 1975.

RITCHIN, Fred. *Dopo la fotografia*. Torino: Einaudi, 2012.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

CLAUDIO MARRA

Professor titular aposentado de História da Fotografia na Universidade de Bolonha. É autor de vários livros que constituem um ponto de referência na área, como *Le idee della fotografia* (2001), *Nelle ombre di un sogno* (2004) – publicado no Brasil pela Editora SENAC São Paulo em 2008 –, *L'immagine infedele* (2006), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)* (2012), *Fotografia e arti visive* (2014) e *Che cos'è la fotografia* (2017). Nessas obras, enfrentou questões históricas analisando as relações gerais entre fotografia e artes visuais e também com um setor específico, como a moda, mas também aspectos teóricos ligados à identidade do meio e à problemática aberta pela passagem do sistema análogo ao digital.

Como citar: Marra, C. (2024). Deriva reacionária dos discursos sobre o digital. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 28 (48).

Doi: <https://orcid.org/0000-0002-0723-6548>
