

1. Introdução

Muito se tem discutido sobre o tema da recente digitalização da fotografia. Essa “nova” tecnologia e as “novas” técnicas por ela engendradas parecem ter operado uma radical mudança de paradigma no campo da Fotografia, isto é, da produção de imagens na contemporaneidade. Discute-se em que proporção tecnologias e técnicas seriam responsáveis por câmbios comportamentais ou de mentalidades sem ao menos considerarmos se essas “novidades” são causa ou efeito de uma transformação mais profunda e anterior, residindo em uma problemática maior, que envolveria a questão da compressão de espaço e tempo contemporâneos. De qualquer modo é inequívoco que essas modificações estão suscitando um momento de certo mal-estar entre os agentes deste processo. De um lado os fotógrafos, proprietários do saber técnico ou arte, no sentido lato do termo, temendo pela perda de domínio em seu campo de conhecimento e, de outro lado os editores de fotografia nos jornais e diretores de arte nos escritórios de design a se perguntar se a figura clássica do fotógrafo seria ainda necessária e não haveria de ser substituída por um técnico da imagem, capaz de fotografar, filmar e editar seu trabalho.

Frente ao exposto acreditamos que estamos diante de um tema; as transformações causadas pelo surgimento do aparato digital no campo da Fotografia, onde podemos enxergar um problema a ser pensado no âmbito dos estudos acadêmicos, face às implicações causadas tanto na forma de representar, como na forma de compreender e operar os novos equipamentos e todo o aparato de pós-produção agora necessários. Com o automatismo dos novos equipamentos, qualquer um parece poder ser um “*paparazzo*” e produzir conteúdo para os meios de comunicação.

O campo do Design demonstrou ser usuário da fotografia desde o momento em que os meios técnicos permitiram a possibilidade de publicar fotografias em mídias impressas.

O amálgama texto e imagem forneceu uma combinação perfeita na forma de comunicação de ideias de forma sensível. A força de prova atribuída

a uma fotografia pelo senso comum, aliada a um texto que amarra ou conota o sentido que o designer deseja atribuir ao seu trabalho, forma um significado único onde o todo é maior que a soma das partes, lembrando Eisenstain¹, quando refletia sobre a justaposição de imagens na montagem de um filme. O designer gráfico David Carson², por exemplo, criou um neologismo para definir este tipo de manufatura que emerge da fusão entre a fotografia e o design. O termo criado pelo autor é *Fotografiks*, definido como “um equilíbrio entre fotografia e design através da expressão gráfica que evolui do conteúdo”; pois para Carson a fotografia tocada pelo design possui um estatuto próprio que é diferente do sentido original da imagem fotográfica. Deste modo, ao pensar a fotografia dentro do campo do Design, consideramos ser possível uma adequada forma de colaboração com a epistemologia do campo.

Nossa preocupação é procurar entender os motivos pelos quais a fotografia analógica não resistiu à avalanche digital. Poderíamos dizer que este será o pano de fundo da presente investigação. Comparando o cinema à fotografia, verificamos que o primeiro não sofreu de forma tão radical com as transformações advindas com o vídeo. Assim, acreditamos que de modo comparativo é possível pensar a fotografia como exemplo da crise mais aguda dessas transformações. O campo do cinema, ao que parece, foi mais coeso e organizado do que o campo da fotografia, estabelecendo rapidamente uma diferença entre os dois processos, de modo que todo estudante da área tinha claro que o fazer do cinema implicava no uso da película³, enquanto vídeo referia-se a uma gravação magnética ou digital da imagem⁴ e, de nenhuma maneira, foram pensados como sinônimos. Embora saibamos que no momento da escritura deste trabalho uma digitalização também é operada na indústria cinematográfica, há de se convir que ela está se dando após uma resistência de quase quarenta anos e sob pressão da indústria de

¹ EISENSTEIN, S. **O sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, pg. 16.

² CARSON, D. **Fotografiks**. London: Laurence King Ed., 1999, pg. 3.

³ Base de acetato recoberta com sais de prata fotossensíveis.

⁴ O uso do termo cinema digital só agora, após cerca de 40 anos do aparecimento vídeo, tem sido discutido à luz de tantos efeitos especiais agregados às narrativas cinematográficas.

filmes que precisa reduzir custos e parecer moderna, isto é, em sintonia com os avanços tecnológicos.

A transformação causada pelo emprego de ferramentas digitais não ocorreu de um momento para outro, foi apenas uma das faces de um processo tecnológico maior que tendia a queimar etapas de processos tradicionais e acelerar a produção de bens e serviços do mundo capitalista. Principalmente na alta modernidade ou pós-modernidade, com o avanço do “capitalismo flexível”⁵, no qual a cultura também se transformou em um produto comercializável. Para tanto deve seguir as normas de mercado produzindo com menor custo, maior rapidez e em maior volume. Talvez, como pretendemos apontar, a fotografia analógica tenha sido a última fronteira vencida no acelerado processo de digitalização inaugurado pela popularização dos computadores pessoais, que mudaram radicalmente os modos de fazer do design.

Uma mudança de regime de visualidade gera uma ebulação no interior do campo, tal como já havia acontecido quando do advento da fotografia em 1839. Não foi diferente desta vez, vozes tradicionais por um lado a atacar as “novas” tecnologias oriundas de uma possível “nova” forma de percepção e representação visual, enquanto outros grupos a adotavam desde o início, difundindo suas vantagens e qualidades sem refletir sobre as implicações das mudanças. Quando tentamos traçar associações entre a história do aparecimento da fotografia com a de sua digitalização é possível observar vários pontos de contato como demonstraremos ao longo desse trabalho.

Questões que já eram complexas antes da popularização dos sistemas digitais, como o mito da objetividade da fotografia como representação e do seu caráter socialmente aceito de representação da realidade, são agora potencializadas quando da alta produção de imagens digitais, produzidas sem critérios objetivos, apenas movidos pela disponibilidade do aparato.

Equipamentos praticamente à prova de erros e dotados de alta capacidade de resolução de imagem⁶, aliados à quase infinitude das memórias de armazenamento colocaram um exército de fotógrafos nas ruas, prontos para apontar e disparar contra todos e contra

⁵ HARVEY, D; **Condição pós moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

⁶ capacidade de reprodução dos detalhes.

tudo que possa ser assumido como evento. Ao invés de “ver” o mundo intermediado pela experiência própria, passamos ver o mundo através de fotografias, que são sempre compartilhadas por quem as executou ou as fez circular. Este movimento tem trazido uma série de questionamentos a um campo que se encontrava praticamente sem alterações radicais por cerca de 170 anos.

Entre estes dois eventos – aparecimento da fotografia como esteio da cultura visual moderna e posteriormente sua forma digital como possível suporte da cultura visual da pós-modernidade – houve várias transformações de ordem técnica nos elementos constitutivos dos equipamentos de captação e de pós-produção. Sua base, entretanto, câmera escura, conjunto óptico e suporte sensível, não fora radicalmente alterada. O estatuto da fotografia como ferramenta para uma representação convencional do real, muitas vezes obteve o direito de se dizer igual à realidade. Com o advento da fotografia digital e seus aparatos de pós-produção, a fotografia passou a ser percebida pela população que faz uso da técnica como passível de “manipulação”, mas ainda assim preserva sua força de representação, visto que o resultado do tratamento digital ainda é uma fotografia, porém com um “estilo” diferente. Não consideramos aqui manipulações livres que podem resultar em imagens absolutamente surreais ou hiper-reais. Jornais e revistas com frequência se utilizam de imagens com a legenda de que foram obtidas por fotógrafos amadores para conferir mais veracidade à “imagem”, ou seja, ao fato que estão relatando.

Entre muitas enunciações e descartes, a pergunta que moveu esta pesquisa, deste modo constituindo o problema estudado por esta tese, pode ser resumida como sendo: a fotografia digital se constitui como uma mudança do regime visual anteriormente vigente?

Uma análise inicial nos leva a perceber que o desenvolvimento dos aparelhos fotográficos caminhou no sentido de uma simplificação e automatização do processo, tornando-o cada vez mais fácil de ser operado. Ao mesmo tempo, veio a ser muito mais fechado às alterações nos programas de funcionamento que são gerados pelos fabricantes, determinando representações padronizadas que são circuladas através das revistas e *sites* especializados que “ensinam” como deve ser uma “boa fotografia”.

Com o passar do tempo, mais pessoas passam a se utilizar da fotografia como forma de expressão artística e/ou documentação, aproveitando a simplicidade dos aparelhos e das técnicas de operação da ferramenta. As habilidades manuais tão caras às outras artes manuais, como pintura, desenho e escultura ou mesmo dos aparelhos fotográficos dos primeiros anos do processo não são mais exigidas pelas câmeras atuais. Considerando que o padrão da operação pouco pode ser alterado pelos equipamentos contemporâneos e que as exigências técnicas e intelectuais são pouco necessárias no processo, uma queda na qualidade das fotografias parece estar em curso, embora o novo padrão se sustente legitimado pelo campo, representado pelos editores, comunicadores e curadores que almejam a lucratividade, produtividade com menor preço, bem como a dominação da produção, determinando o que e como as fotografias devem ser.

Como tema central desta pesquisa está a relação entre a evolução tecnológica do aparato fotográfico e as noções de representação da cultura visual. Entre o aparecimento da fotografia em 1839 e o alvorecer do terceiro milênio, primeiro sob o signo da cultura moderna e posteriormente sob influência daquilo que certos autores têm chamado de cultura visual da pós-modernidade, foram empreendidas uma série de modificações e aperfeiçoamentos na ferramenta de produção fotográfica que simplificaram seu uso e permitiram que mais pessoas desfrutassem do meio, popularizando ainda mais seu uso pela população. Este uso crescente e exagerado de imagens fotográficas, que foi percebido precocemente por Kracauer⁷, antecipa a tese da crítica partidária da existência de uma cultura pós-moderna, da eventual implosão da realidade em imagens e que tem produzido modificações na forma de como esta fotografia é percebida pela sociedade.

Através de uma pesquisa panorâmica e qualitativa, utilizando-se de fontes bibliográficas consagradas que pudessem auxiliar a traçar um caminho histórico do “dever”⁸ da representação atribuído à fotografia ao longo dos seus 170 anos de vida, procurou-se indicar fatos, ideias e hipóteses que sugerissem as causas da consagração deste atributo social, dentro da cultura visual. Isto é, como e por que a fotografia foi adotada e aceita como um atestado de veracidade das coisas representadas, bem como seu papel para os partidários da existência de uma cultura visual específica da pós-modernidade. As pesquisas qualitativas são adequadas onde se deseja contribuir para a construção de teorias que auxiliem no entendimento da

⁷ KRACAUER,S. **O ornamento da massa**. São Paulo: CosacNaify, 2009, pg. 29.

⁸ TAGG, J. **The buerden of representation**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, pg. 188.

complexidade do papel da fotografia em nossa cultura visual (contemporânea). No capítulo 4, além da pesquisa citada existe de fato uma observação participante, onde o pesquisador pertencente ao campo pesquisado pôde conhecer o que o campo pensa sobre as implicações da digitalização da fotografia, relacionando as condutas no passado com as atuais. Uma intensa pesquisa com as principais revistas internacionais influentes no campo e destinadas aos fotógrafos, termina por apresentar práticas de mercado que normalmente não são conhecidas do público em geral por ainda não terem chegado à literatura do campo.

John Tagg nos fala da fotografia como uma prática social que ocorre devido à operação do aparelho ideológico que produz e legitima uma determinada imagem como sendo um correspondente da própria realidade, portanto somente aceita e entendida como realidade dentro desta mesma cultura. Este trabalho procura mostrar como estas práticas sociais foram construídas e se sofreram alterações com as mudanças tecnológicas operadas sobre a câmera.

Durante a história da humanidade e ainda hoje para o público leigo (e eventualmente para muitos teóricos), a produção fotográfica oscilou entre o caráter de convenção da verdade, de simulacro ou espelho do real, ou da própria realidade. Mas indagamos sobre “quando” na história da humanidade a realidade não foi uma convenção de real, posto que esse real sempre foi arbitrário ou ideológico. Esta propriedade forjada pela cultura foi percebida pela fotografia historicamente construída e sempre foi utilizada pelas estruturas do poder através dos canais de circulação (jornalismo e publicidade) como atestado de veracidade de acontecimentos e fatos ocorridos, e isto bastava. Quando a possibilidade de manipulação das imagens se tornou frequente e democratizada ao grande público, acessível a qualquer um com uma câmera digital e um computador dotado de *software* compatível, a forma de recepção das peças gráficas baseadas na tradição, a imagem como a própria coisa, tendeu a perder este sentido. Isto nos leva à enunciação da hipótese de que, mais do que as alterações tecnológicas ocorridas na ferramenta, o que podemos observar foram as profundas mudanças políticas e sociais ocorridas no período e por essa razão a mudança de regime entre a cultura visual da tradição e a da modernidade ou eventualmente da pós-modernidade. Portanto a questão não pode ser reduzida à tecnologia e nem ao “olhar puro” ou subjetivo do observador, mas à nova noção cultural. Foram elas as responsáveis por uma alteração na convenção arbitrada de que uma fotografia seria uma representação verdadeira ou equivalente das coisas do mundo.

Se em um determinado momento a noção tradicional de representação da realidade operada pela pintura foi fortemente abalada pelo aparecimento da fotografia, onde esta última obteve

o estatuto de ser mais verdadeira do que uma pintura, este fato impulsionou o desvio da antiga prática de representação, para o campo da abstração e experimentação artística e passou a ser entendida como intuitiva e apartada das coisas do mundo. Um pintor, ou melhor, alguém que operasse ferramentas que poderíamos considerar como pós-fotográfica poderia eximir-se de “criar um vínculo com seu sujeito”⁹ do mesmo modo que a fotografia digital parece ter se tornado uma fotografia também documental, porém mais livre para deslocar-se para o campo da Arte e da Ilustração, agora não mais como imitação da pintura como acontecido no pictorialismo em 1860, mas com autonomia, em um “processo contínuo de convergência entre arte e tecnologia”, como discorreu Santaella¹⁰ e Penn¹¹, que afirmavam que todo fotógrafo deveria utilizar-se das ferramentas do seu tempo para sua expressão pessoal.

O objetivo geral deste trabalho foi identificar e discutir através dos autores escolhidos, a relação entre a evolução tecnológica do aparelho fotográfico e o seu aparato de pós-produção, com uma eventual modificação da noção de representação forjada pela passagem da cultura da modernidade para a cultura do capitalismo flexível que normalmente denominamos de pós-moderna.

Os objetivos específicos a saber foram: a) determinar como a fotografia foi ideologicamente aceita como representação do real durante a cultura moderna, b) traçar uma cronologia da evolução das tecnologias e técnicas do aparato para a realização da fotografia e c) avaliar os efeitos da digitalização sobre o campo da fotografia e sua eventual interferência em um novo regime de visualidade.

Muitas áreas profissionais de um passado recente sucumbiram frente às mudanças de novas tecnologias que as regiam e lhes davam razão de ser. A crença na substituição de velhas tecnologias por novas, ancorados em valores capitalistas que pregam a substituição do velho pelo novo em um constante ir e vir que obriga a uma atualização dos dispositivos utilizados – tal como ocorreu com a substituição do fonógrafo pelo CD player ou da máquina de escrever pelos “*words processors*” dos computadores pessoais, apenas para citar dois exemplos – causaram uma significativa mudança nas suas respectivas áreas no que concerne à fabricação, manutenção e operação destes dispositivos. Tanto fabricantes quanto operários foram

⁹ KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. pg. 64

¹⁰ SANTAELLA, L., WINFRIED, N. **Imagem**. São Paulo: Iluminuras, 2005, pg. 16.

¹¹ Em conversa de Irvin Penn ao fotógrafo Luciano Fileti, Nova York, 2009. Depoimento ao autor.

obrigados a mudar seus princípios existenciais, num constante movimento de novas especializações e também dos usuários, chamados carinhosamente de consumidores, a serem forçados a migrar para as respectivas novidades em um esquizofrênico processo de obsolescência e pseudo-renovação programada que faz mover o sistema capitalista mais rápido e gerando, por conta disso, mais lucros. Embora não tenha sido escopo deste trabalho, não se pode omitir que as instabilidades existenciais são o *leitmotiv* para a manutenção e reprodução de um modelo de modo de produção capitalista que ao mesmo tempo em que incentiva a substituição de dispositivos “antigos” por outros mais “modernos”, mantém um mercado aquecido pela avidez dos consumidores em possuir as últimas “novidades” colocadas à disposição, em intervalos de tempo cada vez menores e provocando um nível de descarte nunca antes experimentados.

O Campo da Fotografia se encaixa perfeitamente nos exemplos citados acima. As evoluções tecnológicas, embora sempre presentes, ao longo de sua história nunca representaram uma mudança tão profunda na cultura, uma vez que o processo era sempre o mesmo com algumas facilidades ofertadas e em doses controladas. Por conta disto um fotógrafo poderia comprar um equipamento de excelente qualidade e permanecer com ele por muitos anos, limitando assim o crescimento das indústrias do setor que praticamente só assistiram um movimento significativo, pela entrada dos japoneses no pós-guerra de 1945 no mercado então dominado pelos alemães.

Quando a digitalização da fotografia advém, no final dos anos 1990, amalgamada com os computadores pessoais e com as redes informatizadas, a maneira através da qual público se relaciona com a fotografia sofreu uma alteração substancial, não sendo mais necessário pensar antes do *clic*, pois o processo de obtenção da imagem passou a ser o de tentativa e erro, ou mais comumente o acaso em uma realização eficaz. Fazer, olhar e tornar a fazer até que ficasse de acordo com a expectativa. Se por um lado seu estatuto de verdade possa ser mais contestável, a crença no meio não foi alterada, visto que continuava a se parecer com a fotografia pré-digital. A rapidez para ver as imagens pela substituição do papel fotográfico para a tela digital, a não necessidade de operar filmes e processamento e a possibilidade quase instantânea de fazer circular estas fotografias encontram uma sociedade ávida por consumo de “novidades”, fazendo com que as vendas disparassem.

Neste evento, a substituição do processo físico-químico pelo processo numérico de captação da imagem levou empresas tradicionais não acostumadas às guinadas tecnológicas à

desfuncionalização, culminando em sua falência financeira. Do mesmo modo e ao mesmo tempo, as empresas de alta tecnologia adentraram na área da fotografia acirrando a concorrência e agitando o mercado através da propagação das maravilhas do novo processo que nunca se cansou de se reinventar com a volta da magia da instantaneidade ou do mito do espelho com memória, agora obtidos em tempo real.

Estudar alguns aspectos deste fenômeno que deixou como rastro empresas falidas e profissionais da fotografia entre o abandono da área, a necessidade de reciclagem total e o desemprego, justifica o empenho deste trabalho, no sentido de entender a extensão das mudanças ocorridas ao longo do tempo, bem como os novos rumos da fotografia pós-digital, quer seja como um processo ainda capaz de gerar testemunho ou simplesmente ilustrar as ideias propagadas pelos dispositivos de comunicação, arte, jornalismo e design gráfico. Para os alunos de cursos de design, compreender as “tramas”¹² que envolvem uma fotografia pode representar a diferença entre comunicar, ou não, ideias através de seus trabalhos gráficos. Para além do exposto nossa escolha sobre o tema deriva da pouca quantidade de textos sobre fotografia em relação, por exemplo, à pintura, quase um para cem, diria Debray.

O capítulo dois deste trabalho, denominado “Antes da Fotografia” tem como objetivo apresentar as origens da imagem, sua importância e as formas de ver, utilizando-se de autores como Régis Debray, até o aparecimento da cultura visual moderna. Com apoio em Arnold Hauser procuramos definir as transformações nas imagens desde seu aparecimento até o século XIX, período denominado de modernidade e auge da Revolução Industrial, onde esta nova cultura visual emergiu influenciada por uma série de transformações sociais e tecnológicas. O emprego da “*camara obscura*”, da perspectiva técnica e da participação do observador na representação como base da cultura visual moderna, foram apresentadas conforme as teses de Jonathan Crary e David Hockney.

Se concordamos com a afirmação de Batchen¹³, que existem preocupações mais importantes ao estudo da fotografia do que discutir quem foram seus inventores. Entender quando emerge um “desejo” de fotografar é a grande discussão a ser realizada pelos estudos atuais. Assim se desenvolveu nossa pesquisa, procurando informações que elucidassem nossas curiosidades sobre o aparecimento da fotografia nas cercanias de 1839.

¹² No sentido que Kossoy dá ao termo. KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, *passim*.

¹³ BATCHEN, Geoffrey. **Each wild idea**. Massachusetts: Mit press, 2002, pg.5.

Com objetivo de caminhar para a resposta à nossa pergunta de partida, incluímos neste capítulo um item relativo às “formas de ver”, onde utilizamos os autores Josep Domènch e Donald Hoffman entre outros a serem citados para falar do visual e do visível.

No capítulo três, intitulado *Fotografia e Modernidade* discutimos a emergência da fotografia e os aspectos culturais e econômicos da modernidade que foram responsáveis pela afirmação da fotografia como principal forma de representação moderna, com auxílio de David Harvey, John Tagg, Alberto Cipiniuk , Boris Kossoy e Domènec novamente.

Neste período, a modernidade, de profundas transformações em todos os campos do saber, surge a fotografia como um processo de grande utilidade para entre outras coisas, reforçar com provas produzidas por uma “máquina”, as teses Iluministas que preconizavam a tecnologia como vetor de um mundo mais justo.

O sujeito da história que emergiu na modernidade não foi o mesmo que atravessou o Renascimento, visto que este novo sujeito compreendia a visão como um resultado da consciência que por sua vez era entendida como sendo parte individual e parte obtida no convívio em sociedade. O sujeito sociológico é um observador, cuja visão foi forjada nas transformações nas cidades, no uso de aparelhos tecnológicos, como o estereoscópio, que solicitavam a participação do corpo do observador e iludiam a visão e mais ainda, pela compressão da relação espaço/tempo.

Ainda neste capítulo mostraremos de que maneira a fotografia foi naturalizada pelas instâncias de validação dos campos dominantes como a arte e as ciências, anunciando a fotografia como um “lápis da natureza” uma representação que prescindia da mão de homens e mulheres. Mostraremos que a fotografia se encaixa nos preceitos iluministas do domínio das máquinas e da tecnologia, bem como é adotada pelas instâncias de poder para ser utilizada na vigilância e controle das populações e das cidades.

Fotografia e Pós-modernidade, nosso capítulo final, define o momento histórico e social que se convencionou denominar de pós-moderno, onde tudo pode ser transformado em mercadoria, um novo tipo de capitalismo denominado financeiro, em oposição ao sistema anterior chamado industrial, incluído-se aí a cultura como produto vendável indefinidamente. Mostraremos que sujeito social deste período caracteriza-se como um sujeito de identidades

cambiantes, ou seja, assume diversos papéis frente aos diversos desafios de uma vida sem certezas.

Durante a pós-modernidade avanços tecnológicos no campo da eletrônica permitiram que os velhos filmes fossem substituídos por artefatos digitais capazes de reter as imagens geradas no interior da câmera na forma de um mapa de bits, alterando a materialidade das fotografias. Nesta fase da pesquisa a experiência do pesquisador se faz presente na forma de observador participante, visto que vivemos todas as contradições e mudanças demandadas por conta do novo processo digital. Além das teorias sobre a pós-modernidade de David Harvey e de Giles Lipovetsky & Jean Serroy a respeito da cultura-mundo. Os magazines Photo da França, Popular Photography, Petersen's Photographic dos Estados Unidos e Practical Photography, foram nossas fontes relativas a lançamentos do mercado fotográfico na passagem para a era digital.