

O INCONSCIENTE ÓPTICO EM IMAGENS DECANTADAS

Mauricius Martins Farina - Bolsista PQ-2 – CNPq - IAR – UNICAMP

RESUMO: Este texto se propõe a pensar sobre a imagem manifesta pela interlocução da presença, diante daquilo que foi visto e transformado pelo dispositivo fotográfico, implicando numa complexa alteração dimensional operada pelo ato de captação e posteriormente pelo processamento da imagem. A partir dessa noção condicionada à alteração do visto pelo registrado, a experiência da imagem, como ato expressivo, estará implicada numa ação que se abre às possibilidades próprias de um experimento e do impacto propiciado por uma dada visualidade no amplo domínio de sua condição.

PALAVRAS-CHAVE

Experiência; Fotografia; Inconsciente óptico

RESUMEN: Este texto tiene como objetivo reflexionar sobre la imagen que se manifiesta por la presencia del diálogo, antes de lo que se vio y procesada por el dispositivo fotográfico, lo que implica una modificación dimensional compleja por acción de capturar y más tarde por el procesamiento de imágenes. A partir de esta idea de cambiar el tema visto por el registrado, la experiencia de la imagen como un acto expresivo, estará involucrada en una acción que abre las posibilidades mismas de un experimento y el impacto provocado por una visualidad que figura en el amplio territorio de su condición.

Palabras-clave: Experiencia; Fotografía; Inconsciente óptico

PAISAGEM DECANTADA

Tento em conta que a ideia da experiência não é restrita ao científico, aplicando-se também ao curso de uma ação que pode ser dominada pela prática, que pode ser intelectual, estética, John Dewey (1859-1952) vai dizer que "toda a experiência é unificada", ou seja, ela é íntima e singular. Assim uma experiência no campo da arte só "pode ser expressiva, e não imitativa ou servilmente representativa". Para Dewey isso se faz "selecionando e ordenando as energias em virtude das quais as coisas atuam sobre nós e nos interessam". Portanto a experiência da arte tem princípios singulares, e não se confunde com a experiência científica, exatamente por se constituir com um amalgama próprio do fazer onde processo e o produto constituem a própria experiência.

Como a percepção da relação entre o que é feito e o que é suportado constitui o trabalho da inteligência, e como o artista é controlado, em seu processo de trabalho, por sua apreensão da conexão entre o que ele já fez e o que fará a seguir, a ideia de que o artista não pensa de maneira tão atenta e penetrante quanto o investigador científico é absurda. O pintor tem de vivenciar conscientemente o efeito de cada pincelada que dá ou não saberá o que está fazendo nem para onde vai seu trabalho. Além disso, tem de discernir uma relação particular entre o agir e o suportar em relação ao todo que deseja produzir.¹

O exemplo do pintor e de seu procedimento é característico, mas deve ser tomado aqui como uma tipologia; a questão fundamental que se apresenta diz respeito à “percepção da relação entre o que é feito e o que é suportado”, do “vivenciar conscientemente” naquilo que se produz, que é parte da tarefa do artista, independentemente das modalidades. Sendo assim, utilizando a fotografia como meio de expressão, pude colocar em prática um princípio da experiência em processo, trabalhando com potencialidades muito próprias ao dispositivo fotográfico, em suas relações mestiças, de arte e instrumento de prospecção fenomenológica.

Na captação das imagens que fazem parte da série denominada *Paisagem decantada*, operamos partindo de uma ação de interferência que não é usual num procedimento documentário, seja no movimento em deslocamento, na distância focal alterada durante o tempo da captação, condicionados à predominância do cromatismo oferecido por aquilo que se fotografava, a luz e os objetos da paisagem. O procedimento adotado estava implicado em acompanhar o curso de um veículo buscando sincronia com os movimentos respectivos da câmera e do zoom, tendo como alvo a diversidade de paisagens que surgiam pelo caminho.

Essa experiência não surgiu de um projeto previamente demarcado, mas de uma ação intuída, com tempo e hora determinados por um encontro com a possibilidade aberta pelo que não tinha sido calculado. Como decorrência apresentaram-se rastros de movimentos e de cores em imagens que, posteriormente, foram reveladas - utilizando-se os recursos disponíveis no *software*, tais como a vibração, a saturação, as altas e baixas luzes, etc. A partir disso foram selecionadas as imagens que compõem a série intitulada *Paisagem decantada* e sobre a qual faço aqui algumas anotações.

Potencialmente, e mais ainda, por explorarem o *hic et nunc* do acontecimento, os resultados destas imagens nos possibilitaram aproximações conceituais tendo em conta a potência da imagem-máquina como uma ação experimental, considerando também os conceitos de fotogenia, de registro e de estética, que são relacionados ao fotográfico, mas partindo de uma lógica do erro, buscando no tremido uma estabilidade imprevista para permitir a liberação de uma energia expressiva própria à paisagem que se registrava.



Fig. 1 - Mauricius Farina, "Série Paisagem decantada", fotografia, 2010.

Pensar sobre esta experiência como uma investigação sobre uma natureza da fotografia, partindo de um ato específico, implica em se reconhecer nessas imagens, na potencialidade de uma ação aberta ao não previsto, uma condição latente, que se fez presente pela "revelação" do arquivo, trabalhando com os extremos dos controles disponíveis no *software*, mas, a partir de uma fisicalidade própria; uma lógica do traço trazida pela impregnação da luz, e mediada pela *transdução* - a

constante de transferência e conversão de um sistema para outro - aplicada ao aparato fotográfico com tecnologia digital.

A experiência da revelação digital, no caso dessas imagens, permitiu apresentar linhas e movimentos, torções, alterações do objeto de origem que, apesar de ainda guardarem certos traços, foram construídas pela ação física do procedimento de captação, dependente das condições fenomenológicas; construídas pela atmosfera de uma possibilidade óptica garantida pela capacidade de guardar informações muito elásticas: no sentido da latitude que o registro de um arquivo digital em estado "cru" possibilita ao ser processado pela câmera.

Como o negativo, essa imagem matriz pode ser gerada por sua relação com o real: aprisiona-se opticamente uma imagem e ela é tratada digitalmente pelo cálculo. Evidentemente, passamos da lógica da marca à da simulação; mas o que nos importa *aqui* não são as modalidades dessa relação com o real, mas sua existência; esta permite que se fale então de irreversível, pela simples razão de que essa relação é uma relação temporal com um real temporal e, portanto *irreversível*. Também como o negativo, essa imagem pode ser explorada e aproveitada infinitamente; ela até reforça a dimensão do *inacabável*, pois o objeto posto em imagem pode ser representado sob todos os ângulos e de todas as maneiras possíveis.²

A partir disso, uma vez que também ponderamos sobre a constituição deste ato de experiência com a imagem, incorporamos o *acaso* como um procedimento, ao abrir mão da fixidez do arranjo, e do controle absoluto do quadro. Considerando que o nosso eixo se encontrava em movimento, o que fazíamos era procurar estabelecer um ritmo em diálogo com o movimento paralelo, e o movimento frontal, permitido pelo deslocamento da distância focal. Tal experimento submetido às incorporações aos códigos do dispositivo, relaciona-se à condição de redução fenomenológica, tal como foi prevista por Abraham Moles (1920-1992):

Um dos principais fatores sobre os quais atuará a redução fenomenológica com proveito, para separar o fato da trama que o recobre, é o tempo, pois estamos justamente habituados a uma aderência estreita dos fatos a uma dada escala temporal (...) a mudança da escala temporal conduzirá a uma nova visão e o mesmo tempo a "fenômenos" (φαινω) novos: a queda de uma gota de água em um líquido, o esmagamento de uma bola de tênis sobre uma raquete, não existem do ponto de vista fenomenológico, na medida

em que o olho não pode prever o caso das modalidades, reintegrá-los em seu universo.³

A redução fenomenológica se faz presente no ato fotográfico e pode ser compreendida como um elemento fundamental para a recomposição do próprio conceito de experiência na fotografia, relacionando-se ao tempo em suspensão e ao próprio inconsciente óptico previsto anteriormente por Walter Benjamin (1892-1940) e que se abre também para a ocorrência do *acaso*, do não pensado, mas, sobretudo, considerando "dar atenção" ao procedimento interno da experiência que se constitui como fisicalidade no interior do instrumento técnico.

Os resultados da experiência com essas imagens me fizeram pensar também que, ao serem reveladas, elas eram, ao mesmo tempo, *decantadas*. Ou seja, passavam de um estado para outro, permitindo a ocorrência de uma constituição próxima ao apagamento referencial potencializado por um enevoar cromático, mas, ainda assim, elas permanecem ancoradas pelo traço de uma presença, de um "segredo" potencial, daquilo que de si emana uma expressão autóctone de um organismo vivo e elementar.



Fig. 2 - Mauricius Farina, "Série Paisagem decantada", fotografia, 2010.

A imensidão verde da paisagem, a relação do horizonte com o céu, teve como resultante visual certo toque de liquidez, alguma coisa assemelhada à fluidez típica das águas, e à inconstância dos ventos. Estas fotografias podem se aproximar, visualmente, de um exercício a caminho da abstração, outras vezes pelo movimento e pela saturação, podem lembrar certas imagens arquetípicas ou serem percebidas como impressionismos tardios, entretanto, é preciso avaliar também a particularidade do fotográfico e a sua condição tecnológica impregnada.

A fotografia se faz como um ato de tomada. Ato que é construído como uma interferência no decorrer do tempo imprevisível, em suas circunstâncias singulares, diante do qual se coloca um operador com suas necessidades expressivas, o que é dependente de uma série de outros correlatos, particularmente da noção de suporte em sua potência específica, que é um fundamento para a própria experiência observada em sua condição de possibilidades não previstas.

Neste sentido a concretude da experimentação artística, vivenciada nos seus processos de materialização, implica em escolhas ou atribuições de importância que são singularizadas, caracterizando um princípio ativo que surge desse processo e que sugere como uma necessidade, poder partilhar sua experiência na interlocução com a alteridade, necessidade esta que, no exercício complexo da cultura, se exprime apenas como uma possibilidade de contato, de troca.



Fig. 3 - Mauricius Farina, "Série Paisagem decantada", fotografia, 2010



Fig.4 - Mauricius Farina, "Série Paisagem decantada", fotografia, 2010



Fig. 5 - Mauricius Farina, "Série Paisagem decantada", fotografia, 2010

O INCONSCIENTE ÓPTICO

As imagens produzidas pelo ato fotográfico são resultantes de descobertas tecnológicas em convergência. Contribuíram ao longo de sua história para questionar e, conseqüentemente, para ampliar as fronteiras do campo artístico. As vanguardas artísticas, na primeira metade do século XX, possibilitaram usabilidades diferentes daquelas que prescreviam as artes tradicionais, admitindo-se como uma nova modalidade experimental diretamente ligada às apreensões de tempo e de espaço e de transgressão da própria condição fenomenológica habituada com a manufatura artesanal.

A aparição da fotografia no século XIX, não só problematizou a noção de fatura sensível como também abriu espaço para novos modos de ver e de pensar imagens. Walter Benjamin publicou em 1931, *A pequena história da fotografia* onde chama

atenção sobre a percepção de um inconsciente óptico que está presente na fotografia, a partir de seus próprios princípios físico-químicos particulares, um inconsciente-maquínico presente no resultante da imagem.

É claro que é uma outra natureza a que diz alguma coisa para a câmara em relação àquela que diz alguma coisa para o olho: uma sobretudo porque, no lugar de um espaço conscientemente elaborado pelo homem, aparece um espaço elaborado inconscientemente. Se já é comum que, por exemplo, mesmo que apenas a grosso modo, se dê conta do andar das pessoas, certamente não se sabe mais nada delas durante a fração de segundo do "estado de exceção". O que possibilita isso é a fotografia, com seus recursos auxiliares: controle do tempo, ampliações. Desse inconsciente ótico só se fica sabendo algumas coisa através deles, assim como do inconsciente e dos instintos se fica sabendo através da psicanálise. (...) a fotografia inaugura nesse material os aspectos fisiognomônicos, mundos imagéticos que se escondem no pequeno detalhe, suficientemente significativos e ocultos para encontrarem abrigo nos estados de devaneio, mas tendo agora se tornado grandes e formuláveis, capazes de fazerem com que a diferença entre técnica e magia seja visível como uma variável de natureza histórica.⁴

Note-se que o conceito de Benjamin não é o mesmo utilizado por Rosalind Krauss (1941) em seu livro *The optical unconscious* (1993) que tem um sentido crítico às histórias oficiais do modernismo relacionado ao estudo do Surrealismo e de suas implicações posteriores.

A fotografia, pelo seu possível imediatismo funcional, em razão dos variados procedimentos comunicacionais a que se presta, entre eles a documentabilidade, teria levado Charles Baudelaire (1821-1867) a pensar que a fotografia como experiência artística seria uma verdadeira desgraça para "o gênio francês em pintura" (Baudelaire *apud* Dubois) o que podemos compreender com alguma paciência e respeito, considerando o embate entre o humanismo e o tecnocratismo, que se desenhava nos inícios da cultura moderna, e que se desdobrou posteriormente. Entretanto, o surgimento das imagens-máquina como um fim em si - não com uma usabilidade intermediária como era o caso da câmara escura nos séculos XVI, XVII e XVIII - permitiu antever, entre outras coisas, a mudança de paradigma que no século XX, possibilitou a experiência conceitual e as mestiçagens visuais presentes no *hic et nunc* do século XXI. Neste campo híbrido e transposto,

com paradigmas movediços, tratamos da arte e nos relacionamos com as imagens urdidadas em pensamentos próprios, e a fotografia, nesse lugar, já se apresenta com uma certa tradição.

Em 1936, Lázló Moholy-Nagy (1895-1946) artista e professor da Bauhaus, num texto publicado originalmente no número 2 da revista *Telebor* de Brno, coloca em questão a discussão estética sobre a potencialidade artística da fotografia, condicionada e submetida aos modelos da pintura, considerando também que as transformações vivenciadas pelos "ismos" modernistas não teriam significado "nenhuma vantagem" para ela, e que seria preciso pensar a fotografia a partir de outros modelos.

Os novos descobrimentos não podem ser confinados impunemente à mentalidade e à prática de tempos passados. Quando isto acontece, qualquer atividade produtiva deixa de progredir. Por exemplo, tem sido evidente que a fotografia não produziu resultados de valor, exceto naqueles campos onde foi empregada sem ambição artística, tal como os trabalhos científicos. Somente nestes casos ficou evidenciado o pioneirismo de um desenvolvimento original ou próprio de si mesma. Ao contrário, não se pode afirmar abertamente que não importa que a fotografia produza "arte" ou não. Suas próprias leis fundamentais, e não as opiniões dos críticos de arte, proverão a única medida válida para o futuro. Apenas têm precedentes o fato de que uma coisa "mecânica" como é a fotografia, o que se considera tão pejorativamente no campo artístico e criativo, teria adquirido seu poder atual e se convertido numa das principais formas de visão objetiva num século de escassa evolução. No passado o pintor imprimia sua própria perspectiva visual segundo sua época, temos somente que recordar como olhávamos para as paisagens, e comparar como as vemos agora. Tem que se pensar também no detalhe contundente destes retratos fotográficos de nossos contemporâneos, gravados com poros e sulcados por linhas. Ou uma vista aérea de um barco em alto mar deslizando por sobre as ondas que parecem congeladas pela luz. Ou a ampliação de uma tela tecida ou a esculpida delicadeza de um pedaço de madeira cortado.⁵

Mohóly-Nagy aproximando-se às questões embutidas na ideia de um inconsciente óptico na fotografia apela para certas especificidades do meio:

Na fotografia possuímos um instrumento extraordinário de reprodução. Porém a fotografia é muito mais do que isso. Atualmente está bem encaminhada para indicar (oticamente)

algo completamente novo para o mundo. Os elementos específicos da fotografia podem ser separados das complicações que os acompanham, não só de forma teórica senão também de uma forma tangível e manifesta em sua realidade.⁶

O princípio do inconsciente óptico se reveste de múltiplos interesses para uma abordagem potencial sobre a fotografia, não apenas pelas questões relacionadas à luz, mas também sobre certas qualidades específicas inscritas nos objetos que ao serem apreendidos no espaço plano da imagem fotográfica apresentam elementos de fotogenia, ou seja, uma experiência que vai de encontro à pergunta formulada por Edgar Morin em seu livro *O cinema ou o homem imaginário*: "como definir esta qualidade que não está na vida senão na imagem da vida"? Assim continua a dizer,

A fotogenia é "este aspecto poético extremo dos seres e das coisas"(Louis Delluc), "esta qualidade poética dos seres e das coisas"(León Moussinac), "suscetíveis de nos ser revelada exclusivamente pelo cinematógrafo"(um e outro).

(...) Esta qualidade sobrevalorizadora (não é absurdo unir dialeticamente os dois termos) não pode confundir-se com o pitoresco, este convite à pintura que nos dirigem as coisas bonitas. "Pitoresco e fotogenia só coincidem por causalidade" (J. Epstein). O pitoresco está nas coisas da vida. É próprio da fotogenia despertar o pitoresco nas coisas que não são pitorescas⁷.

Roland Barthes (1915-1980) considerando as ideias de Morin sobre a fotogenia, assinala que:

Bastará definir a fotogenia em termos de estrutura informativa: na fotogenia, a mensagem conotada está na própria imagem, "embelezada" (isto é, em geral, sublimada) por técnicas de iluminação, impressão e tiragem. Essas técnicas deveriam ser recenseadas, pois a cada uma delas corresponde um significado de conotação suficientemente constante para ser incorporado a um léxico cultural dos "efeitos" técnicos (...) Esse recenseamento seria, aliás, uma excelente ocasião para distinguir os efeitos estéticos dos efeitos significantes - com a condição de reconhecer, talvez, que, em fotografia contrariamente às pretensões dos fotógrafos de exposição, nunca há arte, mas, sempre, um sentido - o que oporia, finalmente, segundo um critério preciso, a boa pintura (ainda que fortemente figurativa) à fotografia.⁸

Aqui se apresenta o Barthes estruturalista, pensando ainda a fotografia como um semiólogo, impregnado pelo eixo comparativo construído por oposição ao verbal e preocupado em determinar generalidades, a partir de soluções binárias rígidas, desconexas da enorme teia de relações e convergências que no campo da estética não pode abolir o singular, opondo o estético ao sentido, como se não houvesse uma estética no sentido e um sentido na estética. Neste texto, *A mensagem fotográfica*, Barthes estava ainda muito distante da *Câmara clara* quando se apresentou de forma mais aberta ao subjetivo. Mas, mesmo na *Câmara clara*, Barthes não percebeu a potência do princípio do inconsciente óptico previsto por Walter Benjamin. A relação entre a percepção do fotogênico e as relações específicas do aparato tecnológico, da máquina, se aproximam muito desta questão sem que Barthes tivesse percebido. Dessa maneira não teria se comportado como um nostálgico da "espiritualidade romântica", buscando em poucas palavras atestar a impossibilidade poética da fotografia em relação à pintura.

A genética das imagens primordiais que fundamenta os territórios da experiência na arte, pode estabelecer sua condição específica a partir da quebra de um estereótipo de funcionalidade, quando o ser da coisa é a coisa em si mesma. Pensada em termos mais amplos, esta origem permitiu perceber uma potência característica, relacionada ao que não se espera, mas ao imponderável que ocorre nas articulações entre a fatura e sua determinação à mensagem. Sob certas condições permite, ainda, manifestar um 'ser coisa' que é indissociável, tanto de sua materialidade, quanto de suas relações com a vida em si.

O estudo das narrativas artístico-visuais, das imagens com tendência mestiça, ao estabelecer um ponto de interlocução sobre os possíveis atos de experiência no campo da arte, vai considerar também uma complexa relação de aspectos dialeticamente relacionados com a contemporaneidade e os modos do ver que se construíram a partir dela. Ao permitir espaço para o diálogo quanto ao estatuto poético da experiência da arte como um campo de possibilidades e aberturas, cuja natureza, ao estabelecer um caminho singular manifesto numa obra ou num

conjunto mais amplo, caminha-se numa direção na qual "aquilo que se diz é indissociável do modo como foi dito", sabendo que em arte o como se produziu, de que maneira se fez, é muito importante, o que relega o tema a uma função intermediária seja ele qual for. Neste sentido, parece possível tratar de qualquer assunto ou de qualquer gênero, entretanto o modo não é canônico, mas ao contrário produto de uma singularidade.

Sem abrir um outro apontamento sobre as relações entre a fotografia e a arte, me parece claro que a experiência artística, desde finais do XIX e com muita consequência, desde as vanguardas do século XX, deixam claro que não se pode pensar a arte exclusivamente a partir de seus meios, sejam eles tradicionais ou não. A experiência da arte se estabelece partindo de um conjunto de relações que vão muito além dos suportes. Entretanto, é possível considerar as especificidades do meio e a partir disso enfrentar a questão. Os elementos constitutivos da fotografia não são apenas meros efeitos ou defeitos de um sistema, mas, marcas de uma transposição dimensional, cuja fisicalidade pode ser explorada conceitualmente como um princípio de expressão que reconhece a fotogenia como um elemento estético, mas procura organizar também essa experiência em termos de sentido num circuito de interação.

José Luis Brea (1957-2010) no texto *El inconsciente óptico y el segundo obturador: la fotografía en la era de su computerización* (1996), considerando a atualidade dos sistemas digitais em seus princípios de montagem e de tratamento da imagem a partir de programas de computador específicos para isso, reconhece na fotografia contemporânea, ou, em outros termos, na experiência artística contemporânea da fotografia, uma forte aproximação com diversos aspectos do cinema e do cubismo, considerando seus aspectos de montagem e ficção, com isso procura apartar da fotografia a sombra pesada da tradição em pintura como um elemento de influência desde as origens da fotografia. Poderíamos citar nesta condição trabalhos de artistas como: Jeff Wall, Cindy Sherman, Gregory Crewdson, Philip-Lorca diCorcia, Sarah Dubai, Sarah Jones, Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Struth, Thomas Ruff, entre outros.

Considerando a possibilidade apresentada pela tecnologia digital aplicada à fotografia, principalmente desde os últimos anos do século XX, estaríamos vivendo agora uma etapa pós-fotográfica, onde as relações clássicas do "instante decisivo" e da imagem direta estariam suplantadas, ficando restritas ao documento ou ao fotojornalismo, dadas as condições de simulacro da imagem fotográfica contemporânea. Entretanto, para além de uma discussão demarcada pelo dispositivo em seus processos de alteração tecnológica, o que demandaria um estudo específico, é possível relacionar uma série de possibilidades outras para a fotografia, num nível de diversidade que vai da ampliação massiva de usuários e de plataformas, abrindo espaço para a singularidade das experiências.

Notas

-
- ¹ DEWEY, 2010: 124.
 - ² SOULAGES, 2010:134.
 - ³ MOLES, 1971:126.
 - ⁴ BENJAMIN, 1985:222.
 - ⁵ MOHÓLY-NAGY, 1984:167-168.
 - ⁶ Ibid. p. 164.
 - ⁷ MORIN, 2001:23.
 - ⁸ BARTHES, 1990:18.

Referências

- BENJAMIN, Walter. "A pequena história da fotografia" In KOTHE, Flávio R. (org.) **Textos de Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1990.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BREA, José Luis. **El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización**. Disponível em: <http://aleph-arts.org/pens/ics.html> (acesso em 30 de junho de 2014).
- MOHÓLY-NAGY, Lazlo. "Del pigmento a la luz" In FONTCUBERTA, Joan. **Estética fotográfica. Selección de textos**. Barcelona: Editorial Blume, 1984.
- MOLES, Abraham A. **A invenção científica**. São Paulo: Perspectiva: 1971.
- MORIN, Edgar. **El cine o el hombre imaginario**. Barcelona: Paidós, 2001.
- SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora do Senac, 2010.

Mauricius Martins Farina

Fotógrafo, trabalha com teoria e crítica da imagem, atuando principalmente com temas relacionados à fotografia, história da arte, e semiótica da cultura. Líder do grupo de pesquisa Estudos Visuais. Jornalista, mestre em Mídias e doutor em Ciências da Comunicação. Bolsista produtividade 2 do CNPq. Coordenador do PPG Artes Visuais da Unicamp. Atual coordenador do Fórum Nacional dos PPG em Artes/Artes Visuais (2012-2014).