

Qual a Intenção de um Índice? Ou, Falsificando Fotografias

Tom Gunning

Tradução: Matheus Araujo dos Santos e Pablo Gonçalo

Se Freud tivesse submetido uma das principais ideologias ocidentais – o progresso histórico – à psicanálise ele teria descoberto a operação psíquica primária do deslocamento que opera por detrás do nosso ímpeto constante em direção à uma perfeição cada vez maior. Estou defendendo que o que se passa por progresso (especialmente o progresso teórico) algumas vezes trata-se simplesmente do deslocamento de problemas não resolvidos em direção a uma nova abordagem.

Como um historiador do primeiro cinema (e das tecnologias audiovisuais mais antigas que o precederam – tais como a lanterna mágica, a fantasmagoria, o panorama, o fonógrafo e os aparelhos de instantâneos e a cronofotografia) estou empolgado, mas também um tanto receoso, com a atual discussão sobre as novas mídias emergentes, especialmente quando o debate leva em consideração as mídias mais antigas do cinema e da fotografia. Não tenho dúvidas de que o recente interesse no primeiro cinema e em seus antecedentes tecnológicos surge parcialmente pelo entusiasmo gerado pelo surgimento das novas mídias (e meu amigo e colega Erkki Huhtamo demonstrou maravilhosamente esta inter-relação entre o antigo e o novo¹).

1 Erkki Huhtamo, "From Kaleidoscomaniac to Cybernerd. Towards an Archeology of the Media", ISEA '94 Catalogue, Editado por Minna Tarkka, Helsinki: The University of Art and Design, 1994, 130-135, para citar um texto, entre tantos outros.

Mas, como dito certa vez por Norman Mailer, os ideais de progresso dependem muitas vezes do anestesiamiento do passado. Ao mesmo tempo em que acredito que as possibilidades e realidades das novas mídias nos convidam a repensar a história das mídias visuais (na verdade exigem que o façamos), também temo que se possa produzir o oposto: certa reificação da nossa visão das mídias mais antigas, um desconhecimento das verdadeiras complexidades apresentadas pela fotografia, pelo cinema e por outras mídias visuais de captura da luz e do movimento, um simples deslocamento de suas promessas e decepções em direção a uma utopia da mídia digital ainda por ser alcançada. A tendência a classificar as mídias mais antigas como maus objetos imbuídos de uma série de pecados (deslocados), que os bons objetos da nova mídia irão absolver, me é especialmente incômoda.

Encaremos primeiramente um dos problemas maiores, a reivindicação de verdade pela fotografia tradicional (e em certa medida também da cinematografia), que se tornou identificada à noção de indexicalidade (*indexicality*), de Charles Peirce. Ambos aspectos necessitam investigação: a natureza da reivindicação da verdade e a adequação da indexicalidade para designá-la. Todas estas questões tornam-se ainda mais obscuras quando críticos ou teóricos defendem (espero que cada vez menos com o passar do tempo) que o digital e o indexical são termos opostos.

Aproximar-me-ei primeiramente desta última questão, tanto porque penso que é a mais simples, como porque outros autores já argumentaram como ou melhor do que eu (mais recentemente Phil Rosen em *Change Mummified*)². Tenho certa dificuldade em entender como esta confusão surgiu, mas acredito que algo assim tenha se passado: a indexicalidade da fotografia depende de uma relação física entre o objeto fotografado e a imagem criada ao final. A imagem no negativo deriva da transformação da emulsão fotossensível causada pela luz que reflete do objeto fotografado e é filtrada através das lentes e diafragmas. Em uma imagem digital, no entanto, ao invés de uma emulsão fotossensível afetada pelo objeto luminoso, a imagem é formada através de dados sobre a luz que é codificada em uma matriz de números.

2 Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001).

Mas que problema esta mudança apresenta e como ela desafia a indexicalidade? Claramente, uma câmera digital registra através dos seus dados numéricos as mesmas intensidades de luz que o faz uma câmera não-digital: daí a similaridade das suas imagens. A diferença entre a câmera digital e a que utiliza filmes tem a ver com o modo como a informação é capturada – o que tem grandes implicações nas possibilidades de armazenamento, transferência e manipulação destas imagens. No entanto, o armazenamento em termos de dados numéricos não elimina a indexicalidade (razão pela qual as imagens digitais servem como fotos de passaporte e outros tipos de evidências legais ou documentos, as mesmas que são fornecidas pelas fotografias ordinárias).

Além do mais, seria tolice identificar hermeticamente o indexical com o fotográfico; a maioria das informações indexicais não são registradas pela fotografia. Muito antes das mídias digitais, instrumentos médicos e outros instrumentos de medida, instrumentos indexicais *par excellence* – tais como os aparelhos para medir os batimentos cardíacos e a temperatura, os medidores de velocidade, os barômetros etc. –, já convertiam suas informações em números. Pense, nesses termos, nesse artigo caseiro, o termômetro, nas versões analógicas e digitais.

Ainda que a fotografia combine ambos os tipos de signos, a sua qualidade indexical não deve ser confundida com sua iconicidade. O fato de que séries de números não se assemelham a uma fotografia, ou ao que a ela supostamente representaria, não invalida nenhuma reivindicação indexical. Um índice não necessita assemelhar-se à coisa que representa (e frequentemente não o faz). A indexicalidade de uma fotografia tradicional é inerente ao efeito da luz sobre os produtos químicos e não à foto que é produzida. As séries de dados numéricos produzidos por uma câmera digital e a imagem da fotografia química tradicional são ambas determinadas indexicalmente por objetos que estão fora da câmera. Tanto os químicos fotográficos quanto os dados digitais devem ser subordinados a procedimentos complexos antes de se tornarem uma foto. Aqui, devemos compreender como a reivindicação da singularidade do digital desloca uma questão problemática no contexto da nossa concepção da fotografia tradicional, uma questão especialmente perniciosa. A reivindicação de que a mídia digital transforma, por si só, os dados em uma forma intermediária, alimenta o mito de que a fotografia envolve um processo transparente, uma

transferência direta do objeto para a fotografia. A mediação das lentes, os suportes dos filmes, o grau de exposição, o tipo de obturador, o processo de desenvolvimento e impressão são magicamente deixados de lado se alguém considera a fotografia como uma impressão direta da realidade.

Portanto, a insistente reivindicação de que as imagens digitais podem ser manipuladas de maneiras que as imagens fotográficas não poderiam, deve também ser restrita. De fato, a tão anunciada maleabilidade da imagem digital não contrasta, em absoluto, com a fotografia. Eu não negaria que a facilidade, a velocidade e a qualidade da manipulação digital representa um novo e importante estágio da tecnologia da imagem. Mas devemos considerar cuidadosamente as situações nas quais tal maleabilidade torna-se um valor, e o débito considerável de tais transformações (ainda que nossa atenção encontre-se frequentemente dela distanciada) em relação à história da fotografia. Nesse ponto, em especial, o entrelaçamento entre a indexicalidade e a iconicidade deve ser observado.

Admitamos, por um momento, a habilidade da fotografia digital transformar absolutamente a aparência do objeto originalmente fotografado. Esse poder do digital não anularia a qualidade indexical da imagem? Se assumimos que a fotografia digital original do Tio Harry era indexical (e, por isso, carrega uma importante relação com o Tio Harry real), o que acontece quando intervimos na informação, utilizando um programa como o Photoshop, e transformamos seu nariz em um bico, sua careca em uma selva desgrenhada, seus olhos castanhos em azuis? Seguramente, o indexical foi atenuado, senão totalmente destruído! Duas respostas são relevantes aqui, e ambas dependem de um sim parcial. Sim, mas... a fotografia que utiliza filme também é capaz de transformar a aparência do Tio Harry, seja através de retoques, do uso de filtros e lentes, da seleção do ângulo da fotografia, do tempo de exposição, do uso de produtos químicos especialmente preparados na hora da revelação, ou da adição de elementos através de impressões múltiplas. Portanto, também a fotografia tradicional possui procedimentos capazes de atenuar, de ignorar ou mesmo de desfazer o indexical. Não há dúvidas de que os processos digitais podem realizar essas alterações mais rapidamente e com menos dificuldade, mas a diferença entre a fotografia digital e a analógica não pode ser descrita como absoluta, apenas como relativa.

No entanto, uma resposta mais complexa e, creio, mais interessante, levaria em conta que o poder do digital (do mesmo modo que o da fotografia tradicional) de “transformar” uma imagem, depende da manutenção de *certos aspectos* da acuidade visual e da reconhecibilidade da imagem original. Uso estes termos (“acuidade visual e reconhecibilidade”), para indicar o modo como a indexicalidade se entrelaça com a iconicidade na nossa avaliação comum das fotografias. Nossa avaliação de uma fotografia como precisa (i.e refletindo visualmente seu objeto), depende não somente da sua base indexical (o processo químico), mas do nosso reconhecimento dela como parecida com seu objeto. Uma série de processos psicológicos e perceptivos, que não podem ser reduzidos ao processo indexical, intervêm aqui. O reconhecimento de uma fotografia como a imagem do seu objeto não resultaria simplesmente da indexicalidade. De fato, podemos produzir uma imagem indexical de algo ou de alguém que permanece irreconhecível. Enquanto a relação indexical associa a fotografia ao seu referente, a imagem deve ser reconhecida por nós como sendo a imagem do referente. Há mais elementos envolvidos aqui do que a simples indexicalidade. A imagem deve também ser legível para ser associada ao seu objeto. Existem mais coisas envolvidas aqui do que apenas a indexicalidade.

Podemos chegar a esta via por outro caminho. Se uma das grandes consequências da revolução digital apóia-se na liberdade dada às pessoas de transformar uma imagem fotográfica, poderíamos dizer que o digital aspira à condição da pintura, na qual a cor, a forma, a textura e todos os componentes da imagem estão completamente à mercê do pintor, ao invés de serem determinadas pelo objeto original, através de um processo indexical. Mas os usuários do Photoshop querem uma liberdade *absoluta*? Eles querem realmente *criar* uma imagem ou, ao invés disso, *transformar* uma imagem que ainda possa ser reconhecida como fotográfica (e talvez mesmo como uma fotografia do próprio Tio Harry)?

O interesse em transformar a fotografia do Tio Harry não se confunde com o interesse em desenhar uma caricatura dele. Pode-se argumentar que poucos de nós temos o talento necessário para produzir uma caricatura, e que os programas de manipulação digital nos oferecem este poder (de modo interessante, esta proposição reporta a justificativa dada por Fox Talbot para a sua invenção da fotografia, como sendo uma ajuda mecânica para aqueles que não tinham talento para desenhar). Mas, além da ajuda mecânica proporcionada, me

parece que o poder da maioria das manipulações digitais de fotografias depende do nosso reconhecimento delas como *fotografias manipuladas*, da nossa consciência das camadas indexicais (ou, talvez melhor, do visualmente reconhecível) por detrás das manipulações.

O aspecto lúdico celebrado na revolução digital permanece associado à reivindicação inicial de precisão, que prevalece em certos domínios da fotografia. Como tentei desvincular a ideia de exatidão visual da simples indexicalidade, gostaria agora de considerar a “reivindicação da verdade” da fotografia, que depende tanto da indexicalidade, como da exatidão visual, mas inclui mais (e talvez menos) que ambas. Grande parte da discussão sobre a revolução digital envolve o seu suposto efeito devastador sobre a reivindicação de verdade da fotografia, a partir tanto de uma posição paranóica (fotografias serão manipuladas para servir como evidência de coisas que não existem, levando a população a acreditar em coisas inexistentes), quanto do que podemos chamar de posição esquizofrênica (celebrando a liberdade da imagem fotográfica em relação às reivindicações de verdade, nos lançando em um mundo presumível de dúvidas generalizadas, nos levando a jogos universais, nos permitindo vagar infinitamente pelos véus de Maya).

Uso a expressão *reivindicação de verdade* porque quero enfatizar que esta não é simplesmente uma propriedade inerente à fotografia, mas uma reivindicação feita em nome dela (dependente, é claro, do nosso entendimento de suas propriedades inerentes). Talvez seu protótipo (*Ur-form*), possa ser encontrado no melodrama *The Octoroon* (1859), de Dion Boucicault, no qual Scudder, o “operador de fotografia” *yankee* da peça, descobre que um assassinato foi registrado por uma das câmeras. Ele oferece a fotografia do momento do assassinato, exibindo o verdadeiro culpado, como evidência à uma multidão prestes a linchar erroneamente um índio acusado do assassinato, declarando: “É verdade! O aparelho não pode mentir!”³.

Podemos acrescentar imediatamente que o aparelho, por ele mesmo, não pode mentir, nem mesmo dizer a verdade. Desprovida de linguagem, uma foto depende do que as pessoas dizem sobre e por ela⁴. Não por acaso, o melodrama de Boucicault envolve um falso

3 (Boucicault 1984, 163). “The Octoroon” em: *Plays by Dion Boucicault*, ed. Peter Thompson (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), p. 1984.

⁴ Pode-se ressaltar que alguns sistemas filosóficos, a exemplo do pensamento Martin Heidegger, não endossariam a ideia de que a verdade é simplesmente uma qualidade das proposições e que as obras de arte e

juízo no qual a fotografia inocenta Wahnotee, o índio falsamente acusado, determinando o verdadeiro culpado. Por conta da época desta peça, suas singularidades colocam em questão em que circunstâncias um tribunal de justiça realmente aceitaria tal evidência. Tanto histórica como institucionalmente, para dizer a verdade, a fotografia deve ser sujeitada a uma série de discursos, tornar-se, de fato, a evidência que dá suporte ao veredicto. Qualquer um que conheça a complexa história que conferiu à fotografia o status de evidência em um julgamento legal, ou sobre o escrutínio e discussão a qual devem ser submetidas antes que adquiram tal status em tribunais contemporâneos, deve entender que, para falar a verdade, uma fotografia deve ser integrada em uma proposição, subordinada a um conjunto de regras complexas do discurso – legal, retórico e mesmo científico (discutindo todos estes aspectos da fotografia, sua exposição, revelação e impressão).

Mas creio que teríamos que contradizer Scudder e afirmar que a fotografia só pode dizer a verdade, uma vez que ela também pode mentir. Em outras palavras, a reivindicação de verdade é sempre uma reivindicação, e escondida por trás dela existe sempre a suspeita de falsificação, mesmo se o modo padrão for a crença. Dito de outro modo, o valor atribuído à fidelidade visual da fotografia, fundado na sua combinação de indexicalidade e iconicidade, constitui a base para uma reivindicação de verdade que pode ser feita em discursos diversos, seja legal (“Aqui vemos o acusado pego por uma câmera de vigilância...”), ou menos formal e interpessoal (“Sim, seu pênis é realmente grande...”). Mas enquanto este sentido de fidelidade visual existir, haverá sempre um movimento no sentido de falsificá-lo. A verdade implica na possibilidade da mentira, e vice-versa.

Fotografias falsas têm uma longa história e foram sempre possíveis devido aos processos que intervêm, ou moldam, o processo indexical no momento de formação da imagem. A fotografia de espíritos, a tentativa dos espiritualistas de provar a sobrevivência da alma depois da morte, capturando a sua imagem, uma prática muito prezada por mim, é só

a poesia também diriam respeito à verdade. Pessoalmente, sou bastante simpático a essa abordagem, mas chamaria a atenção para o fato de que ela não se direciona à modalidade de reivindicação de verdade discutida aqui.

um exemplo⁵. As inúmeras fotos adulteradas para fins policiais é um outro exemplo⁶. Mas a minha intenção aqui não é simplesmente salientar o fato de as fotografias já serem manipuláveis desde antes da ascensão do digital (inegavelmente), ou desta prática ter sido frequentemente utilizada em circunstâncias nas quais se reivindicava a verdade (inquestionável). Antes, argumento que as práticas de falsificação, ou de contrafacção, só podem existir quando existe também a verdadeira moeda do reino. Ao invés de negar a reivindicação de verdade da fotografia, a prática de falsificação depende dela e a deixa explícita.

Assim, a preocupação sobre – ou a celebração da – possibilidade do digital enfraquecer a associação da fotografia com a reivindicação de verdade, envolve uma contradição inerente. Se o digital enfraquece a reivindicação de verdade da fotografia, teremos que nos perguntar em quais contextos isso ocorre. Por exemplo, enquanto alguém poderia alterar digitalmente o tamanho do seu pênis em uma fotografia, uma incredulidade geral sobre essas fotografias extraordinárias já se encontra disseminada, ocasionando o ceticismo em torno dessas imagens. Mas em caso de evidência legal ou científica, protocolos são definidos para determinar o processo pelo qual a fotografia deveria ser realizada e, também, o seu potencial de precisão. Claramente, o jornalismo (e o uso governamental da mídia), representam arenas de grande interesse. Também, igualmente evidente, instituições jornalísticas e organizações que protegem o governo, se empenharão em preservar a possibilidade (a inevitabilidade não é uma questão), das fotografias portarem reivindicações de verdade em certas situações. Não defendo, de modo algum, a inexistência de conspirações fraudulentas, mas simplesmente que elas não se diferenciarão essencialmente de outras tentativas de fraudes políticas. George Bush não apresentou fotografias das “armas de destruição em massa” do Iraque para justificar a sua invasão (ainda que Colin Powell tenha tentado apresentar vagas evidências fotográficas ao se dirigir às Nações Unidas a retórica da fraude raramente se assenta em uma única forma de evidência).

5 Tom Gunning, “Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films and Photography’s Uncanny” em *Fugitive Images from Photography to Video* ed. Patrice Petro (Bloomington: Indiana University Press, 1995)

6 David King, *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin’s Russia* (New York: Henry Holt, 1997) provê um estudo específico.

Um livro recente de jornalismo, que problematiza a fotografia jornalística na era digital, propõe que organizações dedicadas a relatar notícias assumam o compromisso de “Verdade e Precisão na Mídia Fotográfica” (*Truth and Accuracy in Media Photography*), e que estas organizações possam apresentar “uma marca, ou um símbolo, certificando o seu compromisso” com a integridade visual das suas imagens (i.e que elas não foram alteradas digitalmente)⁷. O meu objetivo não é predizer se tal prática será amplamente adotada ou não, mas demonstrar que as reivindicações de verdade em relação às fotografias possuem um valor institucional em circunstâncias específicas (em determinado momento desse livro pergunta aos seus leitores estudantes de jornalismo: “O Photoshop vai tirar o nosso trabalho?”)⁸. Isso quer dizer que mesmo em uma era na qual alterar fotografias e produzir imagens críveis é fácil e barato, providências serão tomadas para que este valor seja preservado. A reivindicação de verdade deve sempre ser apoiada por regras de discurso, sejam elas definidas rigorosamente (como nas evidências legais e científicas), ou inerente às práticas gerais (como na crença de que as notícias veiculadas dizem geralmente a verdade – me parece que dúvidas a respeito do compromisso do jornalista com a verdade, como a revelação das motivações subjacentes à elaboração dos relatórios sobre a rede Fox, abalam mais a crença na reivindicação de verdade de uma fotografia do que o simples fato da possibilidade de manipulação técnica).

Do mesmo modo, o uso da fotografia como evidência, seja legal ou científica, sempre ocasionou uma disciplinarização considerável da imagem fotográfica. Consistência e uniformidade dos processos fotográficos (tais como os tão específicos manuais escritos por policias fotógrafos, ou a obediência a critérios estritamente determinados, de distância, ângulo da câmera, iluminação, tipo de lente e o aparelho usado na criação das fotografias de criminosos feitas por Bertillon com o propósito de identificação)⁹, dominam as práticas fotográficas institucionais. O uso da fotografia como evidência, ou dado científico, tem que

7 Thomas H. Wheeler, *Phototruth or Photofiction: Ethics and Media Imagery in the Digital Age* (Mah- wah N.J.: Lawrence Erlbaum, Assoc, 2002), pp. 207- 209.

8 Ibid., p. 111. 8.

9 Bertillon, *Signaletic Instructions, Including the Theory and Practice of Anthropometric Identification*, ed. R.W. McClaughly (Chicago: The Werner Co., 1896).

enfrentar o excesso dos seus aspectos icônicos e indexicais, considerados em conjunto. No âmbito científico, fotografias frequentemente registram muita informação e, como mostrou Peter Galison, cientistas debateram a respeito da possibilidade de remover esse excesso de informação, ou de reconhecê-lo francamente¹⁰.

Etienne-Jules Marey (cuja cronofotografia fornece o ancestral mais direto do cinema), nos oferece um exemplo fascinante, como demonstraram Snyder e Marta Braun¹¹. As primeiras investigações de Marey do corpo humano e animal em movimento, utilizaram instrumentos que forneciam apenas leituras numéricas e inscrições gráficas (o conhecido “método gráfico”). Entretanto, depois de ter contato com as fotografias seriais do cavalo em movimento, obtidas por Eadweard Muybridge, Marey percebeu a maior sensibilidade dos novos processos fotográficos e emulsões fotográficas, que proporcionavam tempos de exposição ainda menores, além de possibilitar um sem precedente controle do tempo de exposição, capturando instantes do movimento imperceptíveis ao olho humano. A possibilidade de analisar o movimento humano e de animais através de imagens instantâneas múltiplas, em rápida sucessão, animou Marey. De toda forma, para determinados propósitos, o excesso de informação visual interferiu decisivamente na análise e Marey optou por colocar o motivo a ser fotografado em frente à câmera, na tentativa de criar uma imagem mais abstrata.

Podemos descrever Marey como um manipulador digital de fotografias *avant la lettre*. Sujeitos vestindo roupas pretas nas quais faixas brancas e listras metálicas salientam articulações e membros, transformam as fotografias de Marey em imagens quase gráficas que, com uma pequena abstração, tornam-se literalmente gráficas. Marey, no entanto, não eliminou da imagem sua relação indexical com o referente, o que é mais uma indicação do modo como o indexical e o digital não precisam ser opostos e de que o indexical, talvez, tenha pouca relação com as propriedades icônicas da fotografia. Desde o final do século XIX,

10 Galison, “Judgment against Objectivity”, em *Picturing Science Producing Art* ed., Caroline A. Jones e Peter Galison (New York: Routledge, 1998), pp. 327-359.

11 Snyder, “Visualization and Visibility”, em *Picturing Science*, pp. 379-397; Braun, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)* (Chicago: University of Chicago Press, 1992)

e durante o XX, os cientistas introduziram os protocolos tanto do modo como as fotografias eram feitas, quanto da maneira como poderiam ser lidas, critérios que terminam por domesticar a imagem fotográfica e a viabilizá-la como evidência científica.

Consideremos o outro lado da equação: a celebração da nova utopia digital (tal como Rosen a denomina)¹², na qual a manipulação digital libera a fotografia da sua estável e previsível identidade e da sua reiterada semelhança mecânica aos fatos. Como uma forma de arte, a fotografia nunca foi limitada a nenhuma dessas restrições, ao factual ou à precisão. Num contraste com os protocolos que autorizam a reivindicação de verdade da fotografia jurídica ou científica, a arte fotográfica cria os seus próprios protocolos e práticas, abertas à exploração e à transformação das suas formas. Os procedimentos de sobreposição de múltiplos negativos, de impressão com goma, ou solarização – para não mencionar a seleção estética da luz, a exposição e a composição – sempre liberaram a fotografia de uma simples aderência aos fatos e à reivindicação de verdade, de modo a intensificar suas potencialidades visuais como uma forma de arte. As técnicas dos fotógrafos do século XIX, em todas as instâncias (incluindo os figurinos e as poses, como nos trabalhos de Julia Margaret Cameron e Lewis Carrol), não podem ser tomadas como exemplos de fotografias “falsas”, mas representaram, de modo mais preciso, possibilidades de criação de fotografias como variantes do teatro e da imaginação. O triunfo estético dos estilos da fotografia direta ao longo da maior parte do século XX (desdenhando muitas dessas técnicas em favor da precisão de foco e das técnicas de impressão), envolveu prioritariamente processos de escolhas artísticas e de diferenciação estilística, independentemente dos argumentos em defesa da verdade essencial da fotografia, evocados por fotógrafos e críticos. Nós não podemos confundir esses modelos estéticos e seus propósitos com a simples reportagem.

A manipulação digital não pode ser vista como tendo transformado a natureza da fotografia como forma de arte, ainda que ela ofereça novas e excitantes técnicas, além de novos processos de descoberta e de exploração dessas técnicas. Devemos constatar que apenas uma determinada prática fotográfica tomou os fatos, ou a reivindicação de verdade, como um princípio essencial da sua prática e que muitos dos usos da fotografia desprezaram deliberadamente essas teses. Para além das práticas modernistas da arte fotográfica, as formas

¹² Rosen, *Change Mummified*, p.348.

populares do que poderíamos chamar usos ‘retóricos’ da fotografia, como as propagandas e as campanhas políticas, não dependeram exclusivamente, ou de modo primordial, dessa reivindicação de verdade.

Finalmente, podemos observar que se a revolução digital realmente impulsionou a superação da reivindicação de verdade da fotografia – se a associação da fotografia na compreensão das pessoas, em relação à verdade e a precisão, foi realmente abolida por meio de repetidas experiências com imagens fotográficas que não despertam a confiança – então, a possibilidade de ser enganado também seria abolida, e restariam poucos motivos para a falsificação. Se a reivindicação de verdade foi, como possibilidade, totalmente neutralizada, qual seria, portanto, a motivação de se fazer fotografias, ao invés de desenhos ou pinturas, a não ser aquela constrangedora tese de Fox Talbot, na qual ele defende que a fotografia poderia lançar a representação visual na direção dos desafios artísticos?

Penso que aqui encontramos uma *aporia* básica na nossa compreensão da fotografia, uma *aporia* que, acredito, só pode ser percebida de forma fenomenológica, ao invés de semioticamente. É apenas por meio de uma investigação fenomenológica do nosso investimento na imagem fotográfica (seja ela obtida de forma digital, ou de outras formas), que talvez possamos realmente compreender o que está por trás da digitalização e porque a fotografia não desaparecerá, além da razão pela qual, mesmo na ausência de uma reivindicação de verdade, ela nos proporciona algo inalcançável às outras formas de representação visual.

Consideremos alguns modos fotográficos que parecem concebidos para subverter a verdade, ou mesmo a demanda por precisão, associada à fotografia. Por enquanto, não negarei que podem existir formas fotográficas nas quais há um triunfo dessa subversão, de tal modo que qualquer papel referencial da imagem parece perder sentido. Eu penso que, na maioria dos casos, tais fotografias empenham-se, de fato, em mostrar uma contradição, um oxímoro, uma presença impossível, evocando a referência fotográfica e, ao mesmo tempo, a contestando. As sobreposições surrealistas na obra de Man Ray, as fotomontagens de John Heartfield, ou os ângulos incomuns de Rodchenko, para citar apenas alguns dos mestres da fotografia modernista, todos trabalharam com (e contra), a verossimilhança e a evidência da fotografia.

Nosso prazer com a manipulação bem sucedida de uma fotografia digital numa propaganda, ou na capa de uma revista, não deriva do fato de sermos enganados pela imagem mas, ao contrário, pela sua relação ambivalente com a fidelidade (isto é realmente o rosto de uma mulher), e a sua óbvia distorção (mas nenhum rosto se parece com este). Mas assim como uma imagem falsa apóia-se na nossa crença na confiabilidade da imagem, uma imagem lúdica que se desfaz diante dos nossos olhos baseia-se em nossa expectativa no poder da fotografia de apresentar objetos de modo reconhecível.

Esse jogo de inversões do nosso reconhecimento ordinário da fotografia não é apenas o resultado da novidade, ou do estranhamento, proporcionado pelas novas manipulações técnicas. Em outras palavras, eu não acredito que o fato de vermos um grande número de fotomontagens, superposições surrealistas, ou manipulações digitais bizarras encerrará essa inversão da reconhecimento entre nós (ainda que criar imagens novas e originais a partir destes novos procedimentos, será sempre um desafio para os artistas). Eu creio que ver uma imagem fotográfica do mundo familiar distorcida, de modo não familiar, será sempre uma fonte de prazer.

Deste modo, eu argumentaria que a particularidade artística e o prazer da manipulação digital dependem do investimento contínuo no potencial da fotografia como uma representação precisa, o que favorece a inversão das associações, mais do que a sua suspensão. Esse sentido da fotografia como testemunho persiste mesmo quando subvertido (ou questionado), em uma fotografia manipulada. Sim, as costas de uma mulher não possuem as incisões da caixa acústica de um violino. Mas quando Man Ray mostra *O violino de Ingres*, uma composição paradoxal, que poderia ser um desenho ou trocadilho visual, é justamente a natureza fotográfica do dorso dessa mulher, confrontada com o absurdo de vê-lo na forma de um violino-carne, associada ao humor de Man Ray, que proporciona um efeito singular. Essa fotografia não reivindica a verdade (nunca teremos uma mulher como essa), ainda que dependa da precisão de uma acuidade perceptiva (nós reconhecemos os contornos e a textura da carne e do dorso da mulher).

Estou ressaltando uma fascinação fenomenológica com a fotografia que envolve uma relação contínua entre a fotografia e a realidade pré-existente. Enquanto isso é precisamente o que a 'indexicalidade' supostamente envolve, estou cada vez menos seguro se esse termo

semiótico seria o apropriado (ou suficiente abrangente), para qualificar essa experiência. Argumenta-se, com frequência, que a nossa crença em imagens fotográficas depende do nosso conhecimento de como elas foram feitas, em estarmos conscientes do fato de que a luz refletida pelo objeto estabelece uma relação causal na criação da imagem. Sem negar isso, uma vez que acredito que o conhecimento cultural formata nossa percepção das coisas, eu me pergunto se esse suposto conhecimento realmente seria a fonte dos nossos investimentos na imagem fotográfica. Se um amigo me mostra uma caneta e me conta que ela era de Herman Melville, e que foi usada para escrever *Moby Dick*, meu fascínio com a caneta depende dessa circunstância. Se descobro que meu amigo estava brincando e que comprou a caneta numa loja qualquer, minha fascinação se esvai. Mas quando me contam que uma fotografia foi digitalizada, eu talvez deixe de confiar nessa reivindicação de verdade, por mais que eu ainda continue intrigado. Esse mesmo apelo irracional esclarece parcialmente esse misterioso fascínio que as fotografias espirituais despertam em mim.

Eu não estou certo se a explicação indexical contempla totalmente a fascinação com a imagem fotográfica, com a sua riqueza perceptiva e detalhes quase infinitos, que nos arrebatam de uma maneira mais direta do que outras formas de representação. Confrontado com uma fotografia, eu não costumo fazer um julgamento fundamentando-me nos meus conhecimentos da sua forma de produção. Eu habito imediatamente a imagem e a reconheço, mesmo que esse reconhecimento envolva a surpreendente descoberta de que esse mundo é impossível.

Eu creio que o caminho para tal descrição fenomenológica já foi estabelecido, especialmente no trabalho de André Bazin e, de modo complexo, nos escritos de Roland Barthes. Se eu considero que esses autores não oferecem uma abordagem plenamente satisfatória, devo destacar que a minha crítica ao indexical não desconsidera as posições “realistas” adotadas por esses teóricos. Na verdade, creio, que a discussão de Bazin, em particular sobre a fotografia, foi significativamente distorcida pelo alinhamento do seu pensamento à semiótica do índice. Tentarei, a seguir, indicar a relevância dessa interpretação da fotografia e o modo pelo qual ela ultrapassa a abordagem indexical.

Eu penso que devemos parar de tentar *explicar* o efeito da imagem fotográfica e, ao invés disso, tentar *descrevê-la* de uma forma mais abrangente. Não é o caso de apresentar falsos aspectos de determinada fotografia: sua imobilidade, suas bordas, seu sentido de

textura, nos proibem de fazê-lo. Fotografias, no entanto, não me impactam como uma alucinação. Mas afora algumas formas de análise, eu não estou certo se habitualmente nos aproximamos das fotografias a partir de uma leitura semiótica, ou seja, considerando-as como signos. Certamente, a fotografia pode funcionar como o signo de algo (afinal, o que não pode ser considerado como signo em um determinado contexto?), eventualmente seu referente, a lembrança de um lugar ou de uma pessoa, uma forma de identificar-se e referir-se a algo. Mas eu penso que este é um processo secundário da sua condição de ser uma representação que nos apresenta uma imagem do mundo. Imagens, geralmente, são algo mais que signos e, frequentemente, seria difícil afirmar que elas se referem a algo além delas mesmas. Mas as fotografias também costumam apontar, de uma maneira curiosa, para além delas mesmas, e esse é um dos motivos pelos quais o índice parece explicar parte do seu poder. No entanto, ao considerar que o signo reduz sua referência a uma significação, eu argumentaria que a fotografia suscita uma via de acesso ao seu objeto, não como uma significação, mas como um mundo, múltiplo e complexo.

Deste modo, fotografias são mais do que apenas imagens. Ou, então, elas são imagens especiais, imagens cujo testemunho visual nos convida a um modo de observação singular, a fazer outras perguntas e a formular outros pensamentos. A fotografia não nos faz imaginar algo a mais, algo por trás, anterior, ou em algum lugar em relação a ela. Barthes chamava a atenção para isso, eu creio, no seu argumento de que a fotografia e o seu referente ‘aderem’¹³. E, mesmo assim, Barthes, o semiólogo, diferencia essa aderência da fotografia ao seu referente, do modo em como os outros signos o fazem. A fotografia, tal como Barthes nos adverte num ensaio pioneiro, é uma imagem sem código, deste modo, fora da semiótica comum¹⁴. Mais tarde, ele nos mostrou, reiterando essa sua posição inicial, que a fotografia não era uma cópia da realidade mas, ao invés disso, a sua emanção¹⁵. Na sua posição assumidamente realista, Barthes compartilha da crença de Bazin de que a fotografia nos coloca diante da presença de algo, que ela possui uma ontologia, mais do que uma semiótica.

¹³ BARTHES, *Camera Lucida: reflections on Photography* trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981) p. 80.

¹⁴ BARTHES, “The Photographic Message” in *Image Music Text* ed. & trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), pp 15-31.

¹⁵ BARTHES, *Camera Lucida*, p.80

A recente preocupação com o índice como uma forma de compreender a fotografia advém não apenas da redescoberta de Pierce, que acompanhou a mudança em direção a uma semiótica da cultura mas, mais diretamente, da brilhante aplicação feita por Peter Wollen¹⁶ das categorias de Pierce para discutir a ontologia da imagem fotográfica, nos termos propostos por Bazin, incluindo um conjunto de discussões decorrentes, entre elas as de Rosalind Krauss¹⁷. No entanto, a transposição de Wollen da ontologia fotográfica de Bazin em uma semiótica, envolveu uma engenhosa apropriação e transformação de Bazin, que nunca usou a expressão “índice”, ainda que seus termos de comparação com a fotografia – máscara mortuária, impressões digitais, moldes – certamente evoquem alguns dos exemplos de Pierce em relação ao índice¹⁸. Se o comentário semiótico de Wollen sobre Bazin torna seu argumento mais racional e compreensível, ele também nos privou de um entendimento diferente sobre o poder da fotografia, implícito em algumas passagens menos compreensíveis de Bazin.

Para Bazin, a fotografia não é o signo de algo mas a presença de alguma coisa ou, talvez, poderíamos dizer, uma maneira de nos colocar diante da presença de algo, ainda que, claramente, Bazin perceba que a fotografia diferencia-se do seu objeto. Mas essa relação indexical com o seu referente seria suficiente para explicar fielmente aquilo que Bazin descreve como ‘o poder irracional [da fotografia] de fortalecer a nossa crença?’¹⁹ A relação indexical recai totalmente sobre o campo do racional. Do mesmo modo, Barthes descreve o poder da fotografia como “uma mágica, não uma arte”²⁰. Quando Barthes descreve a fotografia como a emanção de uma realidade já decorrida, ao invés da cópia de algo, ele destaca a maneira como a fotografia se refere a um objeto singular e a um momento único da existência desse objeto. No interior do domínio dos signos, somente um índice possui esse tipo de especificidade, mas podemos nos indagar se a semiótica propicia a apreensão desses aspectos da fotografia que parecem mobilizar Bazin e Barthes. Ao invés de encontrar equivalentes da fotografia na ciência dos signos, devemos explorar as maneiras como a

¹⁶ Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1969), pp. 120 – 155.

¹⁷ Krauss, 1985

¹⁸ André Bazin: *The ontology of the photographic image*. In: *What is Cinema?* Vol. 1 (Berkeley: University of California, 1967).

¹⁹ Ibid, pg.14

²⁰ Barthes, *Camera Obscura*, p.88.

fotografia transforma – ou mesmo evita – a essencial função de substituição do signo. Barthes e Bazin concordam que a fotografia não oferece nem uma cópia (um simples signo icônico), nem um substituto (a função de todos os signos, incluindo os indiciais). ‘A fotografia, na verdade, contribui para a ordem natural da criação, ao invés de oferecer o seu substituto’, argumenta Bazin²¹.

Além do poder da fotografia de nos colocar diante da sua referência, propriedade que Barthes descreve como uma emanção, gostaríamos de descrever alguns aspectos da sua visualidade não contemplados pelo índice. Não é suficiente, eu penso, simplesmente classificar a fotografia como um ícone, sem descrever suas qualidades representacionais singulares. Essas qualidades únicas são constantemente anotadas em consideração ao modo de produção da fotografia, especialmente à natureza mecânica do seu processo, ao fato de que essas imagens não provêm de uma talentosa mão humana mas, ao contrário, repousam em princípios óticos, mecanicamente controlados e capturados quimicamente. Enquanto a importância, como ressalta Bazin, da ausência do homem²² continua sendo um tópico que requer constante debate, eu preferiria enfatizar o sentido de uma quase ilimitada riqueza visual da fotografia, combinada com o sentido de uma relativa ausência de seleção da fotografia. A fotografia parece compartilhar a complexidade do seu objeto, de capturar todos os seus detalhes, até mesmo aqueles que sequer reparamos. Os primeiros comentadores da fotografia admiravam-se frente a essa matriz, capaz de registrar os mais mínimos detalhes. Os processos de Marey, ou os procedimentos de Bertillon, procuravam remover esse aspecto excessivo da fotografia, de modo que ela pudesse funcionar melhor como um signo sem ambigüidade e uma fonte clara de informação indexical. É a resistência da fotografia à significação, seu excesso de ruído, que caracteriza o seu realismo, assim como as suas propriedades de unicidade e de contingência, valores especialmente relevantes para Barthes na sua análise da fotografia e, importante, eu afirmaria, para a nossa fascinação com a fotografia como um diferente tipo de imagem.

Essas características não estão necessariamente relacionadas com a indexicalidade mas elas certamente constituem uma parte considerável do desejo de ilusão total, descrito por

²¹ André Bazin: *The ontology of the photographic image*. In: *What is Cinema?* Vol. 1 (Berkeley: University of California, 1967). P. 15.

²² *Ibid*, p.13

Bazin no “Mito do cinema total”, que acompanha o seu ensaio “A ontologia da imagem fotográfica”, em um ensaio no qual a indexabilidade exerce um papel subsidiário na função de capturar os detalhes visuais e a complexidade do mundo²³. Nesse ensaio, Bazin coloca o cinema não tanto na tradição da fotografia indexical, mas em relação com outros dispositivos do século XIX, concebidos para intensificar os sentidos com a sua riqueza perceptiva, tais como o panorama, o diorama, o estereoscópio e, por fim, o fonógrafo. Para Bazin, as cores pintadas e inteiramente não-indexicais dos desenhos animados de Émile Reynaud, suas Pantomimes Lumineuse, podem ser mais essenciais para a história do cinema do que os estudos abstratos do movimento, de Marey.

Aqui nossa discussão fecha um círculo, porque se o procedimento digital das novas mídias diferencia-se do cinema e da fotografia, eles parecem estar fortemente relacionados às realidades artificiais do panorama, do diorama e das animações de Reynaud. Se a esses dispositivos faltam a reivindicação indexical da fotografia, eles certamente reivindicam a possibilidade de produzir uma contra-realidade através da estimulação perceptiva. Mas, ao invés de sustentar uma barreira absoluta em relação ao indexical, gostaríamos de colocar a fotografia também nessa tradição, acentuando sua riqueza visual e o seu excesso de detalhes, tão frequentemente ignoradas pelos recentes comentários (ainda que a abordagem de Jonathan Crary, em torno ao estereoscópio, aponte uma linha de investigação similar)²⁴.

Se a riqueza de uma grande gama de detalhes pode ser um aspecto da fotografia que necessita ser explorado (sendo o aspecto mais obviamente imitado pelos processos digitais), outro aspecto, que somente tocarei aqui, é a relação específica da fotografia com a temporalidade, seu poder de referir-se a um ponto relativamente curto e muito específico no tempo. Este aspecto é especialmente importante na discussão proposta por Barthes e está implícito em muitos dos argumentos de Bazin. Os teóricos que enfatizam a relação da fotografia com o índice geralmente acentuam este aspecto, referindo-se à fotografia como o traço de um tempo anterior²⁵. Concordo que este papel é extremamente importante em uma

²³ “The Myth of total cinema” in *What is cinema?* Vol. I, pp.17-22.

²⁴ Jonathan Crary, *The techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT Press, 199).

²⁵ Aqui, estou pensando principalmente na discussão extremamente importante apresentada no livro *Death 24 X a Second* (2006), de Laura Mulvey, sobre a temporalidade do traço no cinema, com a qual concordo inteiramente, com exceção da sua identificação com o índice.

fenomenologia da fotografia, mas chamaria a atenção para o fato de que enquanto um traço pode ser um índice, um índice nem sempre é um traço. Muitos índices (como as birutas que indicam a direção dos ventos), são simultâneos aos seus efeitos, enquanto outros, como as relíquias, referem-se a eventos passados, mas não a momentos específicos. Em outras palavras, a importante relação que a fotografia tem com o passado envolve mais do que uma relação indexical, merecedora de uma discussão mais aprofundada, e classificá-la como um índice não é suficiente.

Penso, deste modo, que estamos aptos a colocar algumas questões sobre a relação entre as novas mídias digitais e a fotografia, de uma forma que evite as vacas sagradas associadas a cada lado dessa suposta divisão. Referir-se ao digital como o ‘pós-fotográfico’ parece não apenas mais polêmico do que descritivo, mas muito provavelmente mistificador. A tradução da informação fotográfica num sistema baseado em números certamente representa um momento revolucionário na fotografia, mas não muito diferente da revolução desencadeada pela substituição do ‘colódio úmido’ pela ‘placa seca’, ou da conquista do tempo de exposição das fotografias instantâneas, ou do surgimento das câmeras portáteis. Assim como essas primeiras transformações na história da fotografia, a revolução digital alterará o modo de realização das fotografias, quem as produz e a forma como elas são usadas – mas elas continuarão sendo fotografias.

A nova facilidade de manipulação da imagem propiciada pelo processamento digital pode, eventualmente, parecer atenuar a indexicalidade baseada na demanda de verdade das fotografias, Mas essa ameaça de fraude sempre foi um aspecto da prática fotográfica: o risco que frequentemente define o jogo, dependente do valor social da reivindicação de verdade da fotografia. Desde que essa reivindicação é o produto de discursos sociais, assim como a propriedade indexical da câmera, parece provável que serão buscadas maneiras para preservá-la, pelo menos em determinadas circunstâncias. O risco permanecerá um risco, não a regra. Desse modo, desde que a fascinação de uma fotografia manipulada reside, parcialmente, na sua verossimilhança, é provável que mesmo no âmbito popular ou artístico, o sentido da

fotografia como um registro preciso do modo como as coisas se parecem também sobreviverá, ou o prazer encontrado na distorção se atenuará.

Mas, finalmente, eu gostaria de argumentar que ainda estamos apenas dando os primeiros passos na direção à uma compreensão do fascínio exercido pela fotografia e que, ainda que o termo 'index' tenha ajudado a explicar alguns aspectos desse fascínio, eu não tenho certeza se ele é um termo adequado ou mesmo exato. A categoria semiótica de 'index' assimila a fotografia ao campo do signo e, no entanto, a fotografia, assim como quase nada (ou mesmo tudo?), pode ser tomado como um signo, eu penso que essas aproximações descartam prematuramente as teses de teóricos como Barthes e Bazin (e, possivelmente, Deleuze), de que a fotografia excede as funções de um signo, e que a fascinação que ela desperta se deve, em parte, a esse excesso.

A descrição da fotografia como colocando-nos diante da presença de algo (e para Barthes, especificamente, diante da apresentação de um tempo passado), precisa ser explorada além do conceito de índice. Para ir mais além nessa investigação, as experiências visuais efetivas ocasionadas pela fotografia precisam ser melhor investigadas. Aqui, nosso prazer na ilusão visual talvez desempenhe um papel tão importante quanto a indexicalidade. E, se pretendemos lidar com ilusões, me parece que o jogo com a imagem fotográfica, possibilitado pela revolução digital, pode ser tomado como um perfeito laboratório/campo de experimentação, para um melhor entendimento dessa fascinação que, eu afirmo, provavelmente terá um longo e fértil futuro.