

O DOCUMENTO FOTOGRAFICO

DA MEDIAÇÃO CULTURAL À MEDIAÇÃO TÉCNICA

MARIA DO CARMO SERÉN*

Resumo: *A sociedade da comunicação é uma sociedade global, nómada e de registo que, com a prática do digital levou à definição do documentalidade (fenomenologia dos objectos sociais). Como documento social a fotografia depende e existe se as pessoas acreditarem que ela existe como documento – com uma intenção, vontade e uma expressão. Hoje aborda-se a foto-documento como forma, signo e médium. Se é um registo apreendido com significado é partilhável. Com o digital as operações passam a ser feitas em qualquer lugar e em qualquer tempo; deslocaliza-se o arquivo de conservação de dados (não há apropriação directa); a leitura exige o interface de uma máquina, quebrando-se a imbricação e continuidade entre o suporte tradicional e a inscrição, agora sujeita à formatação do programa, que pode por em causa a interpretação. A conservação apenas permite migração para outro dispositivo, o que se mantém é a estrutura lógica, a capacidade de reproduzir. À mediação cultural juntou-se, prioritária, a mediação técnica.*

Palavras-chave: *Evolução dos paradigmas de mediação cultural; documentalidade da Fotografia; conservação de fotografia analógica; conservação de fotografia digital.*

Abstract: *The media society is a global society, nomad and dedicated to recording, which, with the practice of digital information, led to the definition of documentality (phenomenology of social objects). As a social document, the photograph depends on and exists if people believe it exists as a document – as an intention, a will and an expression. Today, the photo-document is approached as form, sign and medium. If it is a record that is apprehended with meaning it is sharable. With digital means, operations are done in any place and at any time; the archiving of data preservation is delocalised (no direct appropriation takes place); reading requires the interface of a machine, breaking the imbrications and continuity between traditional support and inscription, now subject to the programme's formatting, which may place interpretation at risk. Preservation only allows for migration to another device, what remains is a logical structure, the capacity to reproduce. Cultural measurement has been joined by technical measurement, which gradually takes priority.*

Keywords: *Evolution of the paradigms of cultural mediation; documentality of photography; conservation analog photography; conservation of digital photography.*

A sociedade da comunicação é uma sociedade de registo – esse enorme registador que anota todas as deslocações, as conversas e, a breve trecho, todas as transacções, numa sociedade imensa, global e nómada¹. Um documento é também um objecto social e, como tal, situa-se entre a materialidade dos objectos físicos e a imaterialidade dos objectos ideais; depende e existe se as pessoas acreditarem que ele existe. Como qualquer outro documento a fotografia, como acto social, exige a presença de três elementos básicos, a *intenção* (uma vontade, com características psicológicas), a *expressão* (forma de exteriorizar uma ideia) e a *inscrição* (para se manter a intenção e a expressão). Assim, um objecto social é também um acto inscrito. Seja papel, texto, dado, ficheiro, obra, livro,

* Historiadora e investigadora do CITCEM.

¹ FURTADO, 2009: 54.

página ou imagem, o documento informa, mostra ou representa. É o significado jurídico do documento que dá garantias de uso, o que assenta na análise e avaliação do suporte físico, da inscrição e do carácter idiomático, como uma assinatura.

Por isso hoje existe uma fenomenologia dos objectos sociais, a *documentalidade*, dado que muito se foi modificando no suporte e conservação dos documentos.

A FOTOGRAFIA QUÍMICA ANALÓGICA E A SUA CONSERVAÇÃO, A MEDIAÇÃO CULTURAL

Durante o século XIX e estribada no optimismo positivista, a fotografia era tida como uma prova de carácter científico. Concebida como uma réplica da realidade, uma perfeita imitação do seu objecto de duplicidade, fundamentava-se na neutralidade do seu testemunho, já que se tratava de um objecto maquinal e técnico. Havia, naturalmente, toda uma gama de simulações fotográficas, mas para a fotografia como documento aplicavam-se as leis da seriedade e honestidade que regulavam a investigação científica.

Como o império da racionalidade consciente e a observação atenta ainda não tinham sido abalados pela reflexão filosófica, pela psicanálise e pela psicologia, o papel do fotógrafo resumia-se a um entendimento do contexto do acto de fotografar, produzindo imagens entendíveis, claras e idênticas ao objecto fotografado. A dimensão, o branco e preto, o fraccionamento do real eram percebidos dentro do carácter da ciência, como deslocamento do objecto.

A base da conservação da fotografia consiste em garantir a protecção do original, para o que se estabeleceram regras elementares (preservar da luz, em condições estudadas de temperatura, humidade relativa e poluição, para o negativo ou a prova; evitar o manuseamento excessivo, proteger de insectos e de químicos, acondicionar, resguardando-os de embate e perturbação, usando luvas no manuseio e papel não acidulado para os separar). Tornou-se fácil verificar que as reproduções feitas no processo analógico iam sofrendo consecutiva perda de qualidade em relação ao original, seja na reprodução das tonalidades, dos detalhes e fineza da reprodução, com contornos pouco recortados, aumento do contraste, menor fidelidade nas cores a aparecimento de sujidades, poeiras fibras e pêlos. A fidelidade na cópia é limitada.

EFEITOS DA FOTOGRAFIA CONCEBIDA COMO UM OBJECTO TEÓRICO

A partir do Modernismo a fotografia desliga-se da sua imitação da pintura. Definem-se objectos fotográficos, valoriza-se a facilidade de uso da câmara fotográfica, no sentido de conseguir perspectivas alheias à pintura; a fotografia aproxima-se mais da técnica de enquadramentos cinematográficos e estabelece-se que o seu objecto reflecte a capacidade da câmara. Ganha a autonomia de produção e acompanhando os criticismos contra a pintura tradicional, a fotografia começa a valorizar o papel subjectivo na produção, coincidindo, naturalmente, com a definição clara do fotojornalismo, da fotografia de rua e da pesquisa sobre a realidade efectuada pelo *fotógrafo-voyeur*.

Respondendo à filosofia que enquadra o pensamento mais comum, seja a fenomenologia, seja a epistemologia, nomeadamente a de Gaston Bachelard, o fotógrafo mune-se de *intencionalidade* para tornar consciente um mundo que, ao que se diz, apenas existe nas imagens. As fotografias enchem-se de sombras, por vezes intencionalmente, fórmula de traduzir as imagens válidas apenas no consciente, segundo o idealismo de Husserl (figuras 1 e 2.) ou mesmo as ilusões visuais expostas pela Psicologia da Forma.

Filósofos e pensadores analisam o objecto fotográfico, desde Walter Benjamin, concentrando nele diversos problemas tradicionais da Filosofia. Abordando a alteração da ideia de cópia, Benjamin proclama o desaparecimento da «aura» na obra de arte, dada a sistemática reprodução das obras que a fotografia assim banalizava. Na sua função de representar o mundo tal como o homem o vê, a câmara fotográfica adaptara a objectiva e o dispositivo das

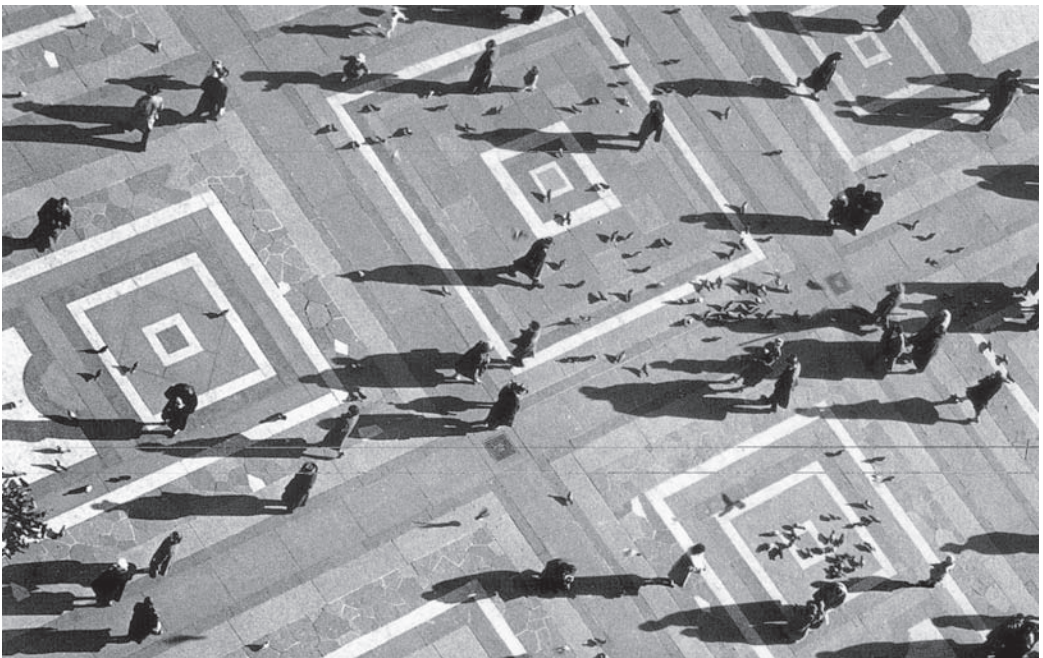
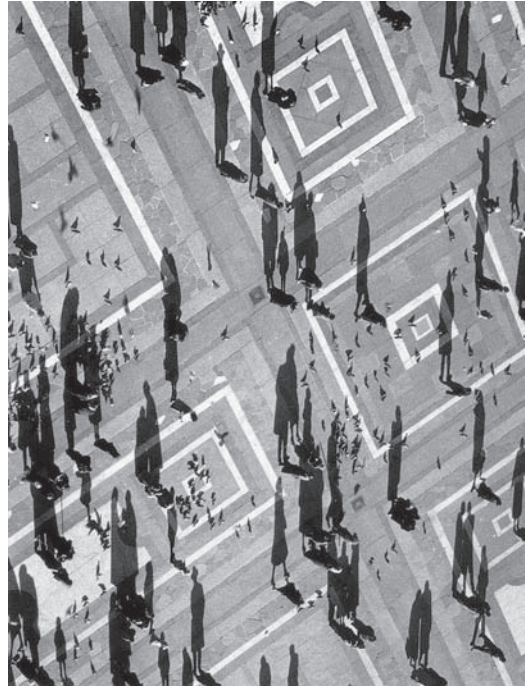


Figura 1 e 2 – A mesma fotografia, mas com alteração de posição em 2. O fotógrafo, Carlos Afonso Dias, publicou a das sombras como personagens reais.

lentes à perspectiva do olho humano. O problema do espaço do real e da representação surge naturalmente, já com Bachelard («a poética do espaço») e, nomeadamente com a vanguarda russa e a Bauhaus. Levanta-se o problema da ideologia do espaço como cognição cultural, pesquisando-se o papel da fotomontagem como destruição do espaço, ao cruzar diversos espaços. A pesquisa da natureza da fotografia acompanha o século XX até à caracterização do seu *noema* próprio por Roland Barthes: apesar de sofrer diversas interpretações e estar sujeita à emoção e aprendizagem de cada um, a fotografia assenta numa primeira realidade; é o *isto existiu*, que determinará toda a reflexão sobre a fotografia e a decidida adopção da sua referência indicial.

Apropriada pela semiótica, a imagem fotográfica é-o também pelo humanismo que percorre a filosofia no após guerra, exorcizando as memórias do conflito e negando as diversas intenções críticas que o Modernismo tinha desenvolvido. A fotografia via-se então como um índice (representava um traço físico do mundo, plasmado pelas cinzas dos fotões, numa relação de causa e efeito), mas também como um ícone (semelhante ao real) ou um símbolo (convencional). No fundo, uma superfície onde não podemos eliminar o real, mas onde outras informações se acumulam.

A guerra trouxera de novo a fotografia documental, agora entrevista como a aliança do pensamento, da arte e da moral. Daí a crítica à exposição internacionalizada *The family of Man*, por Susan Sontag, que avalia a mostra como uma ideologia fácil que negava diferenças e injustiças, enquanto destruía a singularidade do artista impondo-lhe um tema. Uma maioria significativa entrega-se à «paisagem social», o quotidiano com um olhar distraído, fotografando o quotidiano inócuo, mas interessante.

Barthes já observara que a fotografia perturba as categorias do tempo, produzindo um pretérito que só o é, *aqui e agora*: é o olhar actual, presente, do observador que vê o presente suspenso da imagem e lhe atribui a situação de passado. A partir dos anos oitenta, já com predominância do conceptualismo fotográfico nos países anglo-saxónicos, o tempo fotográfico vai ser a coordenada de investigação de Régis Durand (*Le regard pensif – Lieux et objets de la photographie*, 1988 e *La Part de l'ombre – Essais sur l'expérience photographique*, 1990). Robert Frank, nos anos sessenta, com *Os Americanos (1958-1959)* introduzira um novo conceito para o olhar fotográfico: o fotógrafo não é só observador, interage com a temática, é sempre difícil dizer o que acontece na foto com esta individualidade irredutível.

Há pois correntes fotográficas que se entrecruzam na realidade fotografada. Nos países anglo-saxónicos o conceptualismo é uma resposta ao cansaço da fotografia humanista e uma aliança do criticismo contra a trilogia da arte tradicional, *arte – verdade – beleza*. A imagem fotográfica passa a assentar na visão não estética dos ideais críticos, na desmaterialização do objecto artístico, na negação do apriorismo, seja da Arte, seja da História ou da Filosofia, com apoio no sentido e na linguagem. Uma filosofia crítica militante, o Pragmatismo, dava o sentido inerente à Arte e à fotografia: um argumento para convencer públicos, e com esse consenso, atingir uma verdade provisória.

O aproveitamento da Fotografia pelos artistas plásticos confere uma força inusitada aos criticismos do Pós-Moderno.

No continente europeu mais ligado às grandes revistas ilustradas do após-guerra que difundiram o Humanismo e a fotografia heróica da guerra e dos conflitos de auto-determinação, o peso de fotógrafos do *momento decisivo* como Cartier-Bresson, subsidiário da amálgama de real mais o subjectivismo do autor, as experiências sobre o novo papel da subjectividade ou da nova objectividade, inserem-se ainda numa perspectiva fotográfica que se liga á velha filosofia europeia, traduzida na Filosofia da Consciência, onde não se esgota a intenção estética.

O que traz a reflexão sobre a Fotografia é, naturalmente, uma atenção redobrada ao significado da imagem fotográfica. Percepçionada como um outro documento, mas não como prova documental, a fotografia exige uma análise não apenas do suporte para datação e autenticidade, mas ainda uma análise de conteúdo, atendendo às intenções e influências do contexto sobre o fotógrafo. A Fotografia como objecto social complexo exige uma mediação da cultura do seu tempo.

O DIGITAL

Hoje, numa sociedade progressivamente documental aumentam as exigências de documentalidade; num mundo onde, contraditoriamente, é cada vez menos importante o conhecimento pessoal, onde crescem urbanizações e fluxos migratórios, a apresentação (em mostra, fotos, livro ou cartazes) de documentos escritos ou fotográficos com suporte em papel é largamente substituída pelo computador e pelos processos digitais. Há enormes vantagens; utilizando o terminal de um computador pode efectuar-se uma correspondência quase imediata em qualquer momento e em qualquer lugar. Mas há também alterações: deslocalizou-se o suporte e a intenção já não se pode situar fisicamente numa pessoa. E ao mesmo tempo deslocalizou-se o arquivo de conservação de dados. O suporte perde a faculdade de apropriação directa, passa-se de um sinal analógico para um sinal digital. A leitura e a escrita nos novos suportes exigem o interface com a máquina e um mínimo de conhecimento informático.

A imbricação que permitia a continuidade entre suporte tradicional e a inscrição desaparece. O que era mediação cultural é agora uma mediação técnica, que também necessita de mediação cultural, mas que prevalece sobre aquela. É tão necessário saber a formatação disponível como saber manipular o suporte, pois no computador interessa a sua estrutura – o sentido reside mais nos dados e estrutura lógica. É indispensável construir uma genealogia de traços que mostre as alterações que vão sendo efectuadas pela formatação.

Conservar um documento electrónico é difícil. Só se conserva a capacidade de reproduzir. Não dura, migra para outro suporte, de acordo com o avanço técnico e tecnológico, exigindo complementaridade da mudança no *software*.

Desde os anos noventa do século XX que a conservação digital se aplica e desenvolve. Nenhuma das garantias admitidas para a protecção e conservação fotográfica se mantém. As novas imagens, digitais ou clássicas digitalizadas só se podem ver e usar com o auxílio de máquinas e programas. A ideia de original fotográfico perde todo o

sentido (a imagem digital não é a imagem produzida, é um conjunto de sinais alheios, que permitem que ela seja manipulada, escurecida, traduzida em qualquer tonalidade, cortada, ampliada, alterada).

A salvaguarda das imagens multiplica os esforços e as cautelas: exige-se que da imagem conservada no disco duro, se conservem duas ou três cópias guardadas em locais diferentes. Prefere-se o formato TIFF, sem compressão. Os formatos comprimidos (JPEG, GIF) são para utilização e distribuição, pois não garantem a preservação a médio e longo prazo. As imagens recebidas em CD/DVD devem ser passadas para outro suporte (disco rígido), pois estes dispositivos não são seguros para conservação a longo prazo.

É indispensável inspeccionar regularmente as colecções; se dá mensagem de erro ou não abre, tem de se fazer nova cópia a partir da reserva.

De resto o conservador tem de se instruir sistematicamente na evolução tecnológica do sector informático, pois quando surgem novos formatos de imagem, novos suportes digitais ou novos sistemas operativos terá de copiar as colecções para estes novos suportes compatíveis com os sistemas em que se inserem.

*Um ficheiro digital fechado e sem atenção por muito tempo é um ficheiro perdido*².

José Pessoa enumera os problemas da conservação digital, que resultaram das reuniões, em 2007, do *Intergovernmental Council for the information for All Programme (IFAP)* realizado na Biblioteca Nacional de França: a herança digital desaparecerá em dez anos (ou menos) sem preservação activa; a conservação digital em si mesma não é preservação, a preservação digital impõe para sempre, constantes adaptações.

Refere-se ainda o elevadíssimo preço da conservação digital que apenas se justifica pelo natural direito à informação dos cidadãos³.

Apesar do elevado custo e da atenção constante, no caso da imagem fotográfica salienta-se a importância da conservação digital pois, ao contrário da conservação tradicional, a imagem digital nunca perde valor e informação ao longo das sucessivas gerações de reprodução. A cópia de um original digital pode ser feita sem perda de qualidade.

A INFORMAÇÃO FOTOGRÁFICA

A informação fotográfica que se revela numa imagem fotográfica tem de ser avaliada em função dos paradigmas sociais da época a que pertence. Não apenas as crenças sociais que a Filosofia, a Psicologia, a Psicanálise, a História, o pensamento em geral canalizadas através dos Media, mas ainda as correntes artísticas ou de opinião informam os estilos e o modo de olhar.

Após a cultura de massas, o mundo pós-industrial e o advento da sociedade da comunicação, torna-se hoje claro que uma conjuntura de mudança foi tentando encontrar caracterizações dominantes: *sociedade do espectáculo*, cultura da indiferença e

² PAVÃO, 2007: 36.

³ PESSOA, José, 2007: 99.

do lazer na *Era do Vazio* de Lipoveski ou, com o desenvolvimento dos equipamentos de tecnologia informativa, a *sobremodernidade* de Marc Augé, resultando do aparecimento das periferias anódinas, da comunicação sem interface dos equipamentos informativos, das caixas multibanco, dos dispositivos electrónicos de pagamento, enfim de uma circulação sem contacto directo em lugares que perderam espaços de convívio e de comunidade. Estes *não-lugares* atraíram o olhar dos fotógrafos que nos mostram, como na imagem de Bernard Plossu o quão perigoso se tornam esses sítios fora de horas.

São espaços isolados a certas horas do dia (o que a fotografia não explica, mesmo que iluminada por luz artificial) e não característicos de toda a área urbana; o que se pretende é focar a solidão do homem contemporâneo no seu espaço vazio.



Figura 3 – Fotografia de Bernard Plossu.

O espaço interactivo doméstico aberto pelo computador, a experimentação contínua, reflectindo a velocidade da mudança tecnológica, a perda crescente do real devido à aprendizagem e uso pelos Media, apela à alegoria e à nova noção de fotografia, *o fotográfico*. Nem real nem imaginária, nem mesmo simbólica, a imagem contém tudo isso amalgamado. Não é pois representação, não é documento, mas o observador, diz José Gil, no momento em que reconhece aí qualquer realidade, criando o seu referente, através de um percepto e não de uma percepção, recupera uma realidade, mas uma realidade fraccionada, um corte com o real, uma brecha.

No mundo contemporâneo, onde tudo se constrói (um «look», uma imagem, um corpo, uma informação, um avatar ou um evento reposicionado) e que canaliza assim, o

direito à felicidade, a fotografia valoriza mais o construído. Acompanha um paradigma que a sociedade já segue, o *paradigma da metaforização do real*. Abandona-se a cidade real para o Centro Comercial, visitam-se museus de simulacros, Disneylândias, *resorts* de cimento armado que imitam ilhas e baías ou, ainda com maior conforto, seguem-se as suas representações na Net. Vingam fotografias de paisagem onde se ressalta a cor ou em volume, o melhor local a visitar (fig. 4), ou ainda, encenam-se eventos históricos passado o momento (a declaração de Bush do final da Guerra do Iraque, no porta-aviões, afirmando *Cumprimos o nosso dever*).

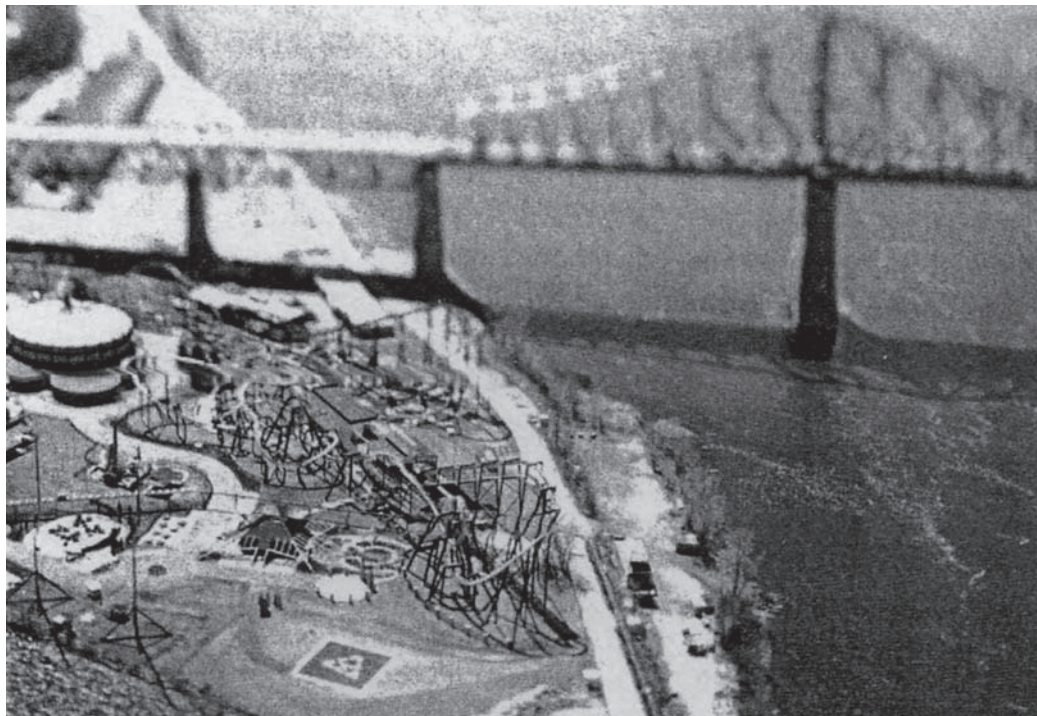


Figura 4 – Na paisagem branqueada, ressalta o Luna Park.

Os programas de notícias começam a ser realizados através de avatares de jornalistas que se passeiam no mundo construído por computador. Adam Pasick, repórter da Reuters usou o seu avatar em ambientes recriados para assinar/representar as suas notícias, na *Second Life*. É na Net que as notícias transfiguradas em imaginário digital permitem a melhor avaliação sobre toda a acção, todo o acontecimento.

A fotografia construída também remete para sínteses efectuadas com imagens em armazém; uma rua inteira, como a de Jeff Wall, contém mais acontecimentos do que a realidade habitualmente mostra. É esta condensação de acontecimentos, que se quer mostrar, mais real do que o próprio real. Os fotógrafos (como Philip Lorca diCorcia), manipulam o real, escondendo dispositivos no passeio, que repentinamente assustam ou espantam os transeuntes que são fotografados à distância, retendo enigmáticas atitudes.



Figura 5 – Jeff Wall: uma cidade americana e pormenor da mesma, em baixo.



A imagem fotográfica fragilizada pela inaudita quantidade de imagens em circulação, exige o conhecimento de todas estas transformações.

Não é alheio a esta verificação o repentino interesse, no século XXI, por documentários fotográficos efectuados por fotografia directa. Cidades como Barcelona, recentemente, efectuaram missões documentais de forma clássica, que foram mostradas no Museu de Arte da cidade em 2009, numa exposição (*Archivo Universal*), que englobava as mais significativas mostras documentais do século XIX e XX, apresentadas precisamente na forma e encenação original.

Este revivalismo documental reflecte uma posição *apocalíptica* contra os efeitos do digital, mas também se encaminha para uma preservação da memória social tal como foi sendo entendida nos tempos contemporâneos. Situação paradoxal no tempo da documentalidade, onde viver sem documentos pessoais e de grupo é indispensável, onde tudo se transforma em instituições e centros da memória (arquivos, memórias de empresas, partidos, actividades esgotadas, preservação de áreas urbanas, biografias ou mercado de antiguidades). Constrói-se provavelmente uma nova consciência histórica, já que se alterou a relação tecida com o passado. Mas só no presente se pode avaliar do testemunho de um passado que existe apenas porque hoje é tido como tal.

BIBLIOGRAFIA

- DURAND, Régis (1995) – *Le Temps de l'Image, Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*. Paris: La Différence.
- FURTADO, José Afonso (2009) – *Os documentos digitais e o Paradoxo de Roge*. «Revista de Comunicação e Linguagens, Escrita, Memória, Arquivo», p. 53-72.
- PAVÃO, Luís (2007) – *A digitalização como forma de Conservação da Fotografia*. In Actas «Conversas Objectivas, 2007». Câmara Municipal de Matosinhos, p. 28-45.
- PESSOA, José – *Fotografia Documental e Critérios de Análises de Espécies Fotográfica*. In Actas «Conversas Objectivas, 2007». Câmara Municipal de Matosinhos, p. 94-100.
- RIBALTA, Jorge (2009) – *Archivo Universal / La condición del documento y la utopia fotográfica moderna*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- YATES, Steve, coord. (2002) – *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gili. («Colecção FotoGGrafia»).