



ECO-PÓS 2004

A atualidade de Flusser

Antonio Fatorelli

A recente reedição no Brasil desse já clássico livro do pensador tcheco-brasileiro Vilém Flusser reacende a polêmica sobre as questões que envolvem a produção, a circulação e o consumo de imagens na atualidade. Considerado por artistas e críticos como antecipatório de muitos dos desdobramentos mais recentes por que têm passado nossas sociedades pós-industriais, este ensaio, que teve sua primeira edição no Brasil em 1983, oferece uma oportunidade para se relançar certas indagações e, porque não, como desejaria o autor, despertar novas discussões.

Decorridos pouco mais de 20 anos da sua publicação temos a vantagem relativa de nos defrontarmos com as proposições de Flusser sobre a cultura pós-industrial tomando partido dos desenvolvimentos históricos efetivos. O aspecto negativo deste recuo temporal recai sobre a perda de um espírito investigativo, essencialmente transgressor, que é próprio do pensamento que se exerce no limiar de uma época que ele mesmo anuncia.

Escrever sobre as concepções defendidas por Flusser tem o sabor adicional de realizar um destino por ele mesmo previsto. Antes de se constituir como uma exposição sistemática de teses conclusivas, este livro se apresenta como um convite ao diálogo, à interação e à troca de idéias. São expressões desse convite o subtítulo, 'Ensaio para uma futura filosofia da fotografia' – apropriadamente incorporado pelo revisor a esta edição –, que sublinha a intenção de Flusser de criar as condições para uma posterior elaboração intelectual e, por parte do próprio autor, sua declaração de intenção enunciada na contra-capa desta última edição do livro: '*A intenção que move este ensaio é contribuir para um diálogo filosófico sobre o aparelho em função do qual vive a atualidade, tomando por pretexto o tema fotografia*'. Esta especial disposição para o intercâmbio de diferentes pontos de vista é parte da estratégia dialógica desenvolvida por Flusser, decorrente da sua convicção de que a verdadeira análise crítica se fortalece a partir do enfrentamento de concepções diversas.¹

Flusser se interessou pela fotografia como dispositivo, sobretudo pela sua condição de caixa-preta, por tratar-se do primeiro e mais simples aparelho técnico, a partir do qual poderiam ser pensados a totalidade dos aparelhos pós-industriais. Sua análise levou em conta a crescente importância das imagens técnicas na atualidade – chegara a afirmar que 'a verdadeira filosofia atual é feita por gente como Fellini, os criadores de clips, ou os que sintetizam imagens'² – e, de modo singular, incorporou

FLUSSER,
Vilém.

*Filosofia da
caixa-preta –
ensaio para
uma futura
filosofia da
fotografia*

Rio de Janeiro:

Relume Dumará,
2002.

noções da cibernética, como as de aparelho, de *input* e de entropia que, de modo crescente, viriam a integrar as investigações teóricas nas áreas da comunicação e da multimídia. Antes de abordar a questão central que atravessa este ensaio, a saber, a da liberdade no contexto de uma relação de imbricação entre o humano e o maquínico, apresentamos algumas questões que mereceram a atenção de Flusser, em particular as que, em vista dos recentes desenvolvimentos tecnológicos, ganharam novos relevos.

De modo muito sensível Flusser percebe a singularidade da imagem fotográfica no seu modo de circulação informal. É o seu aspecto folha que a distingue das demais imagens, tornando-a passível de circular entre as mãos, de ser involuntariamente esquecida sobre a mesa ou preservada em álbuns. Esta particular condição de se apresentar impressa em uma superfície leve e de fácil trânsito confere à imagem fotográfica uma dimensão sensível inigualável, difundindo-a entre os mais diferentes espaços da experiência pessoal. É bem verdade que a geração da imagem está condicionada à participação do aparelho fotográfico e que a sua circulação em escala comercial e social encontra-se igualmente dependente da colaboração de outras máquinas e dispositivos. Continuamos, entretanto, de posse das imagens que nos chegam através destes circuitos impessoais de processamento da imagem de massa, podendo recortá-las, rasgá-las ou editá-las ao nosso modo. Prerrogativa da fotografia, a primeira e, talvez, a mais simples das imagens técnicas. Condição interdita ao cinema, à televisão e ao vídeo ao promoverem o deslizamento ininterrupto de uma imagem-tela.

Toda uma dimensão pessoal e intimista da imagem fotográfica encontra-se condicionada ao aspecto papel, à característica de folha do seu suporte, inclusive, podemos supor, a importância decisiva que a fotografia auferiu na conformação do imaginário coletivo contemporâneo e na configuração das subjetividades individuais. Pensamos, idealizamos, projetamos e alucinamos imagens fotográficas devido, em grande medida, a esta sua transitividade. Também, seu papel relevante na conservação da memória social e privada encontra-se intimamente associado à sua portabilidade. Tocar a imagem, convertê-la em signo próprio, dobrá-la no bolso ou na carteira, voltar-lhe a vista de modo inadvertido a qualquer momento, são práticas habituais sancionadas pela natureza do suporte fotossensível.

Consideração remissiva: seria esta virtual dispensabilidade de todo dispositivo necessário à sua visualização e ao seu manuseio que influiu de modo decisivo, no período que marca o final do século XIX e o início do século XX, para que a fotografia, no formato que a conhecemos hoje, triunfasse? Esta é uma indagação recorrente, formalizada por alguns historiadores, em vista, sobretudo, da ampla difusão da fotografia estereoscópica ao longo da segunda metade do século XIX. A estereoscopia apresenta a vantagem de proporcionar uma percepção em profundidade da

cena, ilusão proporcionada pela visualização simultânea de duas fotografias tomadas do mesmo motivo apenas com uma ligeira diferença de enquadramento, mas implica na necessária intermediação, para a sua visualização, de um dispositivo do tipo binóculo. Permanece, entretanto, a questão: por que, apesar da sua ‘popularidade’, a estereoscopia foi virtualmente abandonada? Podemos pensar, neste ponto, que o aspecto folha da fotografia, ao favorecer o manuseio direto da imagem, foi a característica decisiva que condicionou o desenvolvimento do aparelho e da indústria fotográfica no formato que conhecemos hoje.

Consideração projetiva: Como nos relacionamos com a imagem digital? Podemos constatar facilmente as variáveis que nos mobilizam a fazer foto digital – como o baixo custo de processamento, a descartabilidade da imagem no próprio visor da câmera e a economia de tempo –, mas não sabemos ainda ao certo o que estamos perdendo e, também, não temos como aferir com precisão as decorrências que esta nova prática vai circunscrever a médio e longo prazo. Um aspecto, entretanto, é inegável: perdemos o contato tátil com a imagem e, por decorrência – neste campo podemos apenas intuir –, toda uma dimensão afetiva e existencial associada à imagem folha. O que pode não ser pouco, principalmente se tivermos em conta que foi exatamente o critério da manuseabilidade que favoreceu a expansão da fotografia, inclusive do seu triunfo sobre a estereoscopia, procedimento que proporcionava uma imagem em profundidade superior, em certos aspectos, à imagem gerada pela câmera fotográfica convencional. Continuamos, por certo, a produzir cópias em papel a partir de arquivos digitais, mais ou menos do mesmo modo que as realizamos a partir de fotogramas de filmes ou de fitas de vídeo. Em todos estes casos operamos a tradução de um suporte para outro, passamos de uma imagem que só pode ser visualizada através de dispositivo – o projetor, o vídeo ou o monitor –, para uma imagem folha. Perde-se, neste viés, a relação direta e imediata proporcionada pela fotografia e, também, uma dimensão considerável do fascínio que ela historicamente exerceu.

É interessante observar que, ao formalizar um pensamento que deveria se constituir como princípio de uma filosofia da fotografia, Flusser se volta ao aspecto folha da imagem fotográfica, característica aparentemente tão singela e trivial, muitas vezes negligenciada pelas grandes narrativas sobre o meio, para entrever, a partir deste ponto, desdobramentos fundamentais no âmbito da função memorial, social e mítica da imagem.

Tal habilidade, demonstrada por Flusser, para transitar entre o sensível e o inteligível, o particular e o geral, o próximo e o remoto, se apresenta uma vez mais no tratamento da questão mais evidente e, provavelmente, a de mais difícil solução, exatamente a do realismo fotográfico que é, em termos gerais, a da relação entre a imagem e ‘o mundo lá fora’. Sabemos que desde Talbot, pioneiro que sugeriu atribuir a esta grafia a

condição de ‘lápiz da natureza’, até os deslocamentos atuais provocados pelo surgimento da imagem numérica, não houve quem, de modo apocalíptico ou profético, não tenha se confrontado com esse enigma.

Flusser sustenta que “*o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o ‘mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem*” (Flusser, 2002:14/15). As imagens fotográficas revelam, portanto, o modo como o aparelho fotográfico está programado para traduzir textos e teorias científicas – óticas, químicas e outras – em cenas.³ Flusser vai mais longe e sugere que as expectativas do próprio fotógrafo em atividade e também a maneira como habitualmente nos relacionamos com a imagem estão definitivamente condicionadas ao modo de funcionamento do aparelho:

Uma viagem para a Itália, documentada fotograficamente, não registra as vivências, os conhecimentos, os valores do viajante. Registra os lugares onde o aparelho o seduziu para apertar o gatilho. Álbuns são memórias ‘privadas’ apenas no sentido de serem memórias de aparelho (*Ibid*, 54).

Entretanto, à primeira vista, de modo superficial, as imagens fotográficas parecem apresentar o ‘mundo’, “*fazendo com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens* (*Ibid*, 14)”. Nesse ponto, Flusser se afasta do reducionismo fácil e acrescenta que “*mesmo um observador ingênuo admitiria que as cenas se imprimiram a partir de um determinado ponto de vista. Mas o argumento não lhe convém* (*Ibid*, 37)”. Entrevemos, neste percurso, o desenvolvimento, por parte do autor, de um pensamento crítico que identifica o significado profundo das imagens técnicas e, por outro lado, uma representação compartilhada pelo senso comum que, apesar de inferir sobre os efeitos ilusórios de superfície, permanece seduzida pela idéia de uma imagem-janela.

As considerações críticas de Flusser vão ganhar, a seguir, ainda outras nuances. As imagens técnicas são programadas para serem infinitamente distribuídas através de gigantescos aparelhos. Tais aparelhos distinguem, no seu modo operativo, canais de distribuição que subdividem as imagens em classes, a depender do tipo de informação que veiculem: “*há canais para fotografias indicativas, por exemplo, livros científicos e jornais diários. Há canais para fotografias imperativas, como cartazes de propaganda comercial e política. E há canais para fotografias artísticas, caso de revistas, exposições e museus* (*Ibid*, 49/50)”. Uma vez que o significado de uma fotografia está condicionado à sua subordinação a um destes canais e que a troca de canal implica, em si mesma, em uma mudança de significado, o autor chama a atenção para o fato de que o canal distribuidor, em si mesmo, exerce uma função codificadora fundamental.

No curso dessa análise dinâmica que considera os circuitos de produção, de distribuição e de recepção, a imagem é tomada como substrato cristal, que apresenta várias faces em perspectiva. Entretanto, epistemologicamente, esse pensamento parece convergir, de modo recorrente, para uma questão central: a do aparelho. Ou ainda, a da relação fotógrafo-aparelho, no momento em que o dispositivo técnico, tornado caixa-preta e onipresente, ameaça o livre exercício da ação voluntária. Neste particular, o texto de Flusser encontra paralelos com o artigo de Jean-Louis Baudry, publicado no início dos anos 70, intitulado ‘Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelos aparelhos de base’⁴ igualmente inclinado à identificação e ao desmascaramento dos aspectos ideológicos inscritos, de forma indelével, nas operações técnicas que singularizam o funcionamento das máquinas óticas pós-industriais.

Comparativamente às imagens artesanais, as imagens técnicas e, entre elas, a imagem fotográfica, identificada como inaugural e prototípica desta cadeia, incorporam, do ponto de vista histórico, significativas mutações exemplares da nova condição da imagem no contexto pós-industrial. A fotografia passa da condição de objeto dotado de peso e densidade semântica, compartilhada pelas imagens artesanais, para a condição de imagem que encontra seu valor unicamente na informação que transmite. Consuma, nesta transição, a decadência do valor de objeto e a emergência do valor de informação característico da sociedade informática pós-industrial. Programada para ser infinitamente reproduzida, a imagem fotográfica se desembaraça do valor de culto, tradicionalmente associado à noção de original, ao mesmo tempo em que se apresenta, cada vez mais, como o lugar mesmo da realidade. Ao analisar o gesto fotográfico Flusser propõe:

As novas situações se tornarão reais quando aparecerem na fotografia. Antes, não passam de virtualidades. O fotógrafo-e-o-aparelho é que as realiza. Inversão do vetor da significação: não o significado, mas o significante é a realidade. Não o que se passa lá fora, nem o que está inscrito no aparelho; a fotografia é a realidade (*Ibid*, 32/33).

Sabemos das profundas transformações por que tem passado a fotografia desde a década de 1970. A produção de imagens nessas últimas quatro décadas resultou em uma verdadeira reinvenção da fotografia, em uma expansão do campo como tradicionalmente definido, que mereceu, por parte de críticos e historiadores, outras designações como ‘pós-fotografia’, ‘fotografia pós-moderna’ e ‘fotografia expandida’. A fotografia conceitual; as documentações fotográficas de *happenings* e de obras efêmeras; as instalações fotográficas; as estratégias de apropriação, de serialização e de paródia; a fotografia encenada; o hibridismo entre fotografia e vídeo, fotografia

e serigrafia e fotografia e imagem digital; os trabalhos hiper-realistas; a fotografia vernacular; as imagens realizadas a partir de tecnologias recentes como o *scanner* e a ressonância magnética; os trabalhos produzidos a partir de imagens capturadas por câmeras de segurança; a lomografia; os *photologs*; as instalações multimídia e a criação de ambientes e de dispositivos os mais diversos são expressões dessas significativas mutações processadas no âmbito da recente produção imagética.

Fotógrafos, artistas e criadores de imagens produzem há mais de quatro décadas sob o signo dessas transformações, que alteraram de modo significativo e irreversível o papel da imagem na atualidade. De modo bem diverso, são poucos os trabalhos relevantes no âmbito da crítica e da reflexão, ao menos até meados da década de 1980, que tenham promovido, acolhido ou mesmo legitimado esse movimento. A importância do trabalho de Flusser se consolida nesse contexto de descompasso, por parte significativa da crítica, com relação à inquietação criativa que inspirou os realizadores de imagens.

A noção de sociedade da informação e a proposição de que o poder se transferiu dos detentores dos bens de produção para os programadores e distribuidores de informação; a idéia de um outro valor da imagem, diverso daquele tradicionalmente associado à obra de arte; e a confirmação da insignificância do original, em um contexto em que a imagem é reproduzida ao infinito em escala industrial; como ainda o reconhecimento do valor ontológico das imagens que passam, elas mesmas, a se instituírem como lugar de experiência, são contribuições teóricas de Flusser que circunscrevem o terreno no qual se desenvolveram as manifestações mais radicais no âmbito das artes visuais.

Atenado com as transformações em curso, Flusser foi além, e identificou a instauração de uma nova modalidade de compromisso entre o sujeito criador e o aparelho pós-industrial – aparelho câmera, aparelho informação, aparelho distribuição – ao qual ele se encontra, agora, indissolivelmente imbricado. Não se trata mais, nesse momento, de uma relação circunstancial do sujeito diante de um dispositivo técnico que se apresenta a ele desde o exterior, modulável à sua intenção e eventualmente descartável, mas de uma relação necessária de imbricação, na qual o sujeito produz a partir e para o aparelho, virtualmente condicionado pela dimensão *software* do seu programa. Nesse particular, considerando o grau de abstração do pensamento de Flusser, podemos traçar uma linha de correspondência entre esta condição aparelhada do sujeito contemporâneo, e certa modalidade de prática fotográfica que se realiza, de modo cada vez mais freqüente, a partir de dispositivos – contextos complexos que envolvem uma arquitetura e uma cenografia especialmente criadas para gerar, apresentar ou modular, por vezes de modo interativo, imagens.

Correspondência que se confirma de modo ainda mais contundente se levamos em conta a disseminação e a pregnância que a prática experimental e criativa – que anotamos anteriormente sob as rubricas de pós-fotografia e de fotografia expandida – conheceu no decorrer dessas últimas três décadas.

Uma vez que o aparelho fotográfico é o resultado da convergência de teorias complexas e de técnicas as mais diversas, a atividade criadora desencadeada pelo fotógrafo não pode se sustentar em suposições ingênuas e atitudes descompromissadas. Toda a complexidade do aparelho está resumida em algumas poucas e cada vez mais simples regras operacionais, mas a ação verdadeiramente livre deve rivalizar, em complexidade e em astúcia, inclusive formal, com o conjunto dos saberes inscritos no programa que informa o seu funcionamento.

Após pontuar negativamente a ingenuidade que prevalece sobre um espectro significativo da prática fotográfica, Flusser assinala:

Há, porém, uma exceção: os fotógrafos assim chamados experimentais; estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da imagem, do aparelho, do programa e da informação. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho. Mesmo sabendo, no entanto, não se dão conta do alcance de sua práxis. Não sabem que estão tentando dar resposta, por sua práxis, ao problema da liberdade em contexto dominado por aparelhos, problema que é, precisamente, tentar opor-se (*Ibid*, 76).

Tal oposição ao aparelho, objetivando o seu branqueamento, como sugerido por Flusser, não foi, com certeza, a atitude que prevaleu entre os praticantes recentes desta assim chamada ‘fotografia experimental’. Muitas vezes a motivação criativa se voltou sobre o próprio modo de funcionamento do aparelho levado ao paroxismo, como no caso dos hiperrealistas e de alguns conceitualistas; em outros trabalhos prevaleceu uma rivalidade entre signos verbais e signos visuais que forçou a imagem a inferir sobre novas possibilidades expressivas; em outras situações o trabalho de desconstrução voltou-se, de modo mais histórico, à forma particular de codificação e à agenda da fotografia moderna e, em muitos outros, como nos trabalhos que contam com a hibridização de várias mídias, as instalações multimídia entre eles, esteve em conta a pesquisa de novas linguagens a partir de dispositivos tecnológicos de última geração, como o vídeo e a imagem digital, ainda mais complexos e menos acessíveis – mais caixas- preta s– do que a própria fotografia.

Antes de se voltarem contra o aparelho essas práticas parecem querer expandí-lo ao seu limite, sem a intenção de exhibir, ao final, a sua matriz, mas simplesmente para fazê-lo falar a língua dos afetos e das experiências atuais. Se a questão crucial é a da liberdade, questão iminente filosófica, mas também política e ideológica, é possível que, decorridos 25 anos, sejam outras as maneiras de formular a questão e também a de enfrentá-la.

NOTAS

1. Cf. em especial o excelente artigo de Andreas Ströhl, 'Flusser como pensador europeu' in BERNARDO, Gustavo e Mendes, Ricardo (orgs.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

2. Carta do autor à Maria Lília Leitão transcrita por Maria Lília Leitão em 'Pessoa-pensamento no Brasil' in BERNARDO, Gustavo e Mendes, Ricardo (orgs.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

3. Arlindo Machado empreende importantes desdobramentos dessa análise no seu artigo 'A fotografia como expressão do conceito', disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm?studium=arlindo.htm>

4. BAUDRY, Jean-Louis. 'Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base', In: Xavier, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ANTÔNIO FATORELLI é fotógrafo e professor da Escola de Comunicação da UFRJ.