



Dispositivo e imagem: o papel da fotografia na arte contemporânea¹

Victa de Carvalho²

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Comunicação - doutoranda

Resumo

A proposta deste artigo é conduzir uma investigação sobre a fotografia contemporânea em sua relação com as novas mídias, a partir da noção de dispositivo. A complexidade de pensar uma fotografia contemporânea se apresenta à medida que é preciso pensar que questões encerram a fotografia contemporânea? Que produções fotográficas reivindicam esse lugar? Como a noção de dispositivo pode nos ajudar a problematizar a relação entre dispositivo e subjetividade na atualidade? As novas modalidades da fotografia apresentadas no contexto das novas mídias parecem promover uma reorganização não apenas na essência do que foi instituído como fotográfico, mas também na relação do observador com a imagem.

Palavras-chave

fotografia contemporânea, dispositivo, novas mídias

Corpo do trabalho

A crescente diversificação dos modos de ser da imagem e as novas formas de experiência disseminadas pelas tecnologias indicam a necessidade de repensarmos o estatuto da imagem e o papel do observador na contemporaneidade. Arte interativa, media-arte, net-arte, arte genética, arte virtual, ocupam, hoje, um importante lugar nas teorias da imagem, e suas propostas apontam a diversidade de interesses e interações entre diferentes campos de pesquisa.

A fotografia contemporânea integra este cenário de miscigenações e mediações³ onde as questões apresentadas pelas imagens parecem indicar a criação de um regime de

¹ Trabalho apresentado ao NP20: Fotografia: Comunicação e Cultura, do VI Encontro de Núcleos de pesquisa da Intercom 2007.

² E-mail: victa@infolink.com.br

Doutoranda em Comunicação e Cultura pela ECO-Pós/UFRJ, linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO-Pós/UFRJ, 2003. Coordenadora do Laboratório de Fotografia e Imagem Digital da Central de Produção Multimídia – ECO/UFRJ, e professora do Departamento de Expressões e Linguagens da mesma instituição.



imagem com novas formulações e experiências que, sob uma perspectiva purista, é proponente de indefinições e inseguranças em relação ao papel da fotografia. O fato é que tais questionamentos sobre o estatuto da fotografia na contemporaneidade parecem caminhar menos na direção das especificidades e do purismo fotográfico, e mais na direção das hibridizações dos dispositivos imagéticos e da experiência visual. As novas modalidades da fotografia apresentadas no contexto das novas mídias, por exemplo, promovem uma reorganização não apenas na própria essência do que foi instituído como o fotográfico⁴, mas também na relação do observador com a imagem fotográfica.

Contudo, a complexidade de pensar uma fotografia contemporânea se apresenta à medida que é preciso definir o contexto que denominamos contemporâneo. Que questões encerram a fotografia contemporânea? Que produções fotográficas reivindicam esse lugar? O que é um dispositivo e qual o seu papel na produção de subjetividade? Como a noção de dispositivo pode nos ajudar a problematizar o papel da imagem fotográfica na atualidade?

De certo modo, pensar sobre o dispositivo parece ser a tópica dos estudos atuais sobre a imagem. No entanto, as frequentes concepções e utilizações aleatórias do termo indicam a necessidade levarmos em conta a complexidade do seu campo teórico. A complicação estaria exatamente nesta dupla abordagem do termo: uma abordagem referente aos dispositivos enquanto técnicas e estratégias de produção de imagens, e uma abordagem conceitual que demarca um vasto e complexo campo teórico. A concepção de dispositivo adotada neste trabalho não corresponde apenas a um sistema técnico, ele propõe estratégias, produz efeitos, direciona e estrutura as experiências, apresenta diferentes instâncias enunciativas e figurativas e tem múltiplas entradas. De acordo com André Parente, um dispositivo é ao mesmo tempo um campo de forças e de relações de elementos heterogêneos, ao mesmo tempo técnicos, arquitetônicos, discursivos, afetivos⁵, que nos afasta de dicotomias presentes na base do pensamento sobre a representação.

Partimos da premissa de que os dispositivos imagéticos na atualidade são produtores de uma experiência que convoca o corpo de modo imprescindível na relação dispositivo e imagem. A exploração do dispositivo é o que vai constituir a obra, fazendo

³ De acordo com Bruno Latour a mediação é uma prática produtora de híbridos integrante do projeto de modernidade. Para o autor, o meio não é um espaço intermediário entre dois pólos, mas um lugar de invenção. Ver: “Jamais fomos modernos” *Op.cit.*

⁴ Pensadores como Baudelaire, André Bazin, Roland Barthes, propuseram diferentes definições para a fotografia.

⁵ Ver “Cinema do Dispositivo”, de André Parente. (no prelo).



da imagem o lugar de uma experiência que abre caminho para um diálogo com outras mídias. Nesse contexto, a fotografia se abre ao múltiplo, produz atravessamentos, e integra um contexto de virtualidades.

Cada vez mais, os artistas vêm construindo dispositivos que privilegiam a imagem como o lugar das experiências, onde o observador é convocado a participar de modo a evidenciar que não há obra independente de uma experiência. Não se trata, no entanto, de uma “experiência vivida”, mas da experiência como um devir que é também imagem, e que se dá no processo de interação entre dispositivo e observador. Assim como não podemos falar em literatura sem um leitor para ler, também não podemos pensar em uma arte sem um observador para experimentar. A imagem parece perder o estatuto de autonomia dentro da história da arte e passa a privilegiar a relação que pode ser estabelecida com os dispositivos a partir das experiências dos observadores.

A proposta aqui é conduzir uma investigação sobre a fotografia contemporânea em sua relação com as novas mídias, a partir da noção de dispositivo. Trata-se de pensar o que se dá quando o dispositivo é colocado em evidência e passa a funcionar como um ativador capaz de suscitar acontecimentos imprevisíveis e impossíveis, e quando a imagem torna-se o próprio lugar de uma experiência da ordem do virtual. Nota-se que por um lado, a imagem parece nunca se tornar objeto, nunca se fixar, e por outro, o sujeito parece estar sempre em processo.

É nesse sentido que muitas das produções imagéticas, por vezes mais e por outras menos fotográficas, a partir dos anos 90, parecem ser objetos de estudo privilegiados para pensarmos o papel da fotografia nos dispositivos de arte contemporânea. Por um lado, são dispositivos que geram um desequilíbrio nos modelos pré-concebidos entre obra e observador, imagem e representação, e se apresentam como linhas de fuga que permitem novas subjetividades, por outro lado, são dispositivos que nos permitem mergulhar numa virtualidade onde as imagens fabricadas tornam-se híbridas e transitórias, e onde somos forçados a redimensionar valores estéticos em vista não do reconhecimento, mas da experiência com seus novos modos de ser e perceber o mundo através da imagem.

Diferentes agenciamentos resultam deste cruzamento da fotografia com as mídias digitais, de modo a possibilitar experiências que desafiam concepções anteriormente instituídas sobre a habitual relação entre sujeito e mundo. Na medida em que o exterior e o interior, sujeito e objeto, natural e artificial se confundem através de uma interconexidade, nos afastamos de definições precisas e mergulhamos no campo da



multiplicidade, da transitoriedade e do acaso. Tanto a imagem quanto o pensamento parecem transpor os limites da representação para se estabelecerem como processos capazes de produzir diferença. Nesse contexto, novas subjetividades processuais se apresentam como sintomas desta nova relação com o mundo.

Fotografia e dispositivo na arte contemporânea

Nos últimos anos, a noção de dispositivo vem se tornando cada vez mais freqüente no campo das artes visuais: fotografia, cinema e vídeo. Historicamente, é possível identificar a partir dos anos 60 um grande interesse da arte pelo desocultamento do dispositivo, ou seja, por tornar o dispositivo evidente para ser percorrido, testado, mantendo o foco na experiência do observador com a obra. A desmaterialização da obra em prol de um processo que convoca o observador de diferentes maneiras assegurou e radicalizou novos papéis ao observador, que agora é convidado a participar, a sentir, a experimentar, a percorrer a obra e produzir seu sentido. Não mais uma tentativa de ter a experiência da obra, mas de ver a própria obra como uma experiência. (DUGUET, A. M.)

A instalação “Place-Ruhr”⁶(2000), de Jeffrey Shaw, foi montada na forma de um cilindro, onde as imagens são projetadas em uma tela 360°, por três projetores diferentes. No centro do cilindro há uma plataforma giratória de onde o participante controla seus movimentos com um *joystick*. Na tela, há uma projeção que permite visualizar 11 fotografias panorâmicas, também em formatos cilíndricos, gerados por computador. A cada escolha por um panorama fotográfico inicia-se uma cena em vídeo que pode ser percorrida em sua extensão com *zoom in e out*.

Nesta obra, Jeffrey Shaw apresenta uma situação em que o observador pode explorar diferentes lugares em um ambiente tridimensional e assistir a diferentes filmes, que, dependendo do panorama escolhido, atualizam regiões específicas. Ou seja, o observador pode navegar nas imagens e escolher ou não entrar em alguns destes cilindros. Uma vez dentro dos panoramas, é iniciada uma performance cinematográfica que preenche a tela de projeção e apresenta uma situação previamente filmada. Esses pequenos filmes têm aproximadamente um minuto de duração e se repetem em *loop*, ao

⁶ Disponível nos sites: <http://www.medienkunstnetz.de/works/place-ruhr/images/1/> e http://www.jeffrey-shaw.net/html_main/frameset-works.php3

mesmo tempo em que outros eventos em outros cilindros também são iniciados e se repetem. O participante navega nesta imagem panorâmica escolhendo o que quer ver.

A instalação apresenta ainda um microfone que capta qualquer som que o observador faça e a partir dele cria sentenças virtuais na imagem. As projeções destes textos duram cinco minutos e então desaparecem da cena. Segundo Jeffrey Shaw, essas imagens constituem um traço e uma memória transitória do observador ali presente.



Place-Ruhr, 2000.

A instalação descrita acima nos apresenta a diferentes processos de temporalização: (1)A exterioridade da imagem, a imagem existe fora do sujeito e subsiste a ele; (2)A impossibilidade de totalidade, na medida em que escolhas são feitas, mesmo dentro de um cilindro posso me deslocar e não ver determinadas cenas que vão acontecer com ou sem a minha presença; (3)A imprevisibilidade das respostas, que se dá a partir de um afastamento da lógica estímulo-resposta, pois a cada retorno ao início, a situação é outra. São processos que radicalizam algumas características da imagem fotográfica com o tempo, de forma a provocar novas formulações para a fotografia.

“Place-Ruhr” é uma instalação que permite relações e experiências que são produzidas de acordo com as escolhas ao longo da exploração do observador. Cada participante torna-se um narrador único a partir das imagens apresentadas, cada um terá produzido e visto uma narrativa diferente, já que cada observador pode navegar nos panoramas e editar suas imagens a partir de pontos de vistas diferentes. São realidades paradoxais e indiscerníveis, fora de uma lógica temporal linear e sucessiva. Cada

experiência é única e envolve uma temporalidade cindida e simultânea. “Ela é uma obra aberta por excelência no sentido em que se presta a uma infinidade de interpretações(...) e cada uma de suas atualizações implica na variação.” (DUGUET, A.M. 2002, p 19)



Place-Rhur (2000)

A fotografia aqui estabelece um diálogo fundamental com outras mídias: cinema, vídeo e mídias digital. A idéia de que a imagem pode funcionar como uma interface, uma fronteira que permite trocas e atravessamentos múltiplos entre as imagens e as linguagens, nos parece bastante interessante para pensar o modo como a fotografia integra o cenário das artes digitais.

Nesse contexto, o corpo também parece ocupar um lugar privilegiado em nossas análises, tendo em vista sua importância na construção de uma experiência do observador com a imagem. Ao contrário do que disseminam muitas das teses catastrofistas a respeito da obsolescência do corpo na era digital, nossa aposta é a de um corpo cada vez mais presente e atuante. Nosso argumento é baseado nas estratégias de funcionamento do corpo encontradas na obra de Bergson, para quem a percepção se dá no mundo a partir de um corpo, e é indissociável da ação deste corpo no mundo. “O sistema nervoso tem a função de elaborar percepções e em seguida criar movimentos, ele desempenha a função de condutor que transmite, distribui ou inibe o movimento.” (BERGSON, 1999, p12)

Em Bergson, há uma relação intrínseca entre imagem e movimento. Imagem é tudo o que aparece, todas as coisas, e todas as imagens agem e reagem sobre as outras.



Não há diferença entre movimento recebido e movimento executado em um universo acentrado.⁷.

Em “Matéria e Memória”, Bergson coloca-se diante desse observador moderno de uma maneira inovadora. Afastando-se das principais vias de pensamento de seu tempo, Bergson posiciona-se entre o idealismo subjetivista e o realismo materialista, e apresenta sua desafiadora tese a respeito da percepção e da memória. A necessidade de ultrapassar esse idealismo se manifesta na crise que afeta a psicologia da época que fazia da consciência um grande receptáculo de imagens. Em toda a sua obra, Bergson se recusa a fazer da consciência ou do sujeito o ponto de partida ou de chegada da experiência, de modo que experiência não poderia jamais coincidir com a percepção subjetiva.

Pode-se dizer que, de algum modo, o pensamento de Bergson se apresenta como alternativa as transformações de seu tempo: *era da automação dos corpos e das subjetividades, instrumentalização, normatização e disciplina, privilégio da lógica estímulo-resposta* (Ferraz. 2003, p 13). Para o autor, a alternativa está exatamente na capacidade do homem em hesitar, é a hesitação que o torna capaz de se libertar da repetição e da necessidade. Quando a ação não se prolonga imediatamente em reação, é neste intervalo que o homem se torna livre. Suas respostas deixam de ser sempre iguais e previsíveis e tornam-se criativas.

“Golden Calf” (1994), também uma obra de Jeffrey Shaw, apresenta um pedestal branco onde está localizado um pequeno monitor de LCD colorido e móvel, preso apenas por um cabo ao computador central. O participante segura o monitor nas mãos e vê uma imagem gerada por computador de uma vaca dourada que gira ao redor de um pedestal ao mesmo tempo em que o participante se desloca ao redor do pedestal em sua frente. A imagem é sincronizada ao movimento do observador, por exemplo, a imagem aumenta de tamanho quando o observador chega mais perto do monitor.

⁷ Em presença de um universo acentrado o mundo não age como sujeito. Para o autor, há uma coincidência absoluta entre matéria, luz e movimento Ver Bergson. *Op.cit.*



Golden Calf (1994)

Trata-se de uma experiência com a imagem que depende completamente da participação de um corpo presente e em movimento, onde o movimento subjetivo do corpo coincide com o movimento objetivo da máquina. O observador é capaz de explorar a imagem de múltiplos pontos de vista, subvertendo o princípio fotográfico do ponto de vista único. Neste caso, não se trata de transformar a fotografia em um espaço tridimensional que deve ser percorrido pelo observador, como na obra “Place Rhur”, mas de fazer da imagem o resultado da própria projeção na sua relação com o corpo do observador.

Talvez, uma das características mais interessantes das obras de Jeffrey Shaw, citadas neste artigo, seja a sua tendência a tensionar a relação entre real e virtual. Podemos dizer que trata-se de uma coexistência entre real e virtual, entre passado e presente, entre realidades múltiplas e impossíveis. São obras-dispositivos que fazem das imagens lugares de relações mútuas e indiscerníveis, coincidentes com os movimentos do corpo.

Sendo assim, apostamos ser mais proveitoso para o pensamento, uma reflexão que se abre aos múltiplos da atualidade e permite atravessamentos verticais. Mais interessante do que pensar o futuro e a sobrevivência da fotografia segundo os cânones estabelecidos na modernidade, talvez seja pensar de que modo a fotografia integra o cenário dos dispositivos imagéticos contemporâneos e propõe novas subjetividades.



Dispositivos e Subjetividade

Podemos aferir que um mesmo dispositivo é capaz de desempenhar diferentes papéis de acordo com momento histórico, como por exemplo, o dispositivo da câmera obscura que até o século XVIII representou um modelo de visualidade clássica que privilegiava uma subjetividade interiorizada e determinista, e no século XIX passa a representar um modelo de visão baseado nas incertezas do corpo. O que significa dizer que um dispositivo pode sobreviver ao tempo, mas não sem se adaptar aos regimes de visão e de subjetividade de cada época.

A pluralidade de dispositivos na atualidade constitui um campo aberto de possibilidades e experimentações, e estas são capazes de produzir transformações na subjetividade humana, tendo em vista uma concepção de subjetividade que ultrapassa a oposição clássica entre sujeito individual e sociedade (Guattari. 1992, p.11). Trata-se de pensar novos modos de produção de subjetividade a partir dos dispositivos que integram a fotografia ao contexto das Novas Mídias. Para isso, propomos um rápido recuo ao século XIX, quando a relação entre imagem e corpo torna-se fundamental na construção de uma subjetividade moderna.

A Modernidade foi marcada pelo objetivo de fabricar aparelhos que funcionassem como o próprio cérebro. A ciência esforçou-se por conhecer o funcionamento do corpo e da mente do homem, desse modo, multiplicaram-se os estudos acerca da visão e dos instrumentos óticos capazes de estender o limite do aparelho visual natural do ser humano. Cada vez mais esses novos instrumentos foram aceitos como tecnologias detentoras do saber e do conhecimento, tornando-se o lugar do saber.

Até o século XIX, acreditava-se que o modelo de visão humano era análogo ao da *câmera obscura*. Configurando uma identidade extremamente discursiva e determinista em relação ao mundo, a *câmera obscura* definia a posição interiorizada de um observador em relação ao mundo exterior. O modelo de subjetivação no mundo clássico parece ter encontrado na câmera escura uma excelente metáfora para a constituição de um sujeito racional que tem o conhecimento como a verdade. A modernidade marcaria essa ruptura com a visão racional e estática da câmera escura. A verdade é então relativizada, e o corpo surge como instrumento essencial para a compreensão do real. Talvez a maior descoberta nesse campo tenha sido o fato de que o corpo humano era produtor de diferenças no próprio funcionamento da visão. A visão



torna-se não apenas uma visão encarnada, mas também múltipla e caótica. “A percepção visual, por exemplo, é inseparável do movimento muscular do olho e do esforço físico envolvido na busca de foco em um objeto ou simplesmente mantendo as pálpebras dos olhos abertas.”(CRARY, J. 1999:72).

O mecanismo de visão binocular era um fenômeno conhecido desde a antiguidade, mas apenas depois dos anos 1830 é que esta se tornou uma questão fundamental para a ciência. Identificar um corpo que fabrica imagens diferentes em cada um dos olhos preocupava os pesquisadores na medida em que não se conhecia ainda o método de síntese utilizado pelo corpo para reunir estas imagens e formar uma única imagem tridimensional⁸.

Ao longo do século XIX, ao mesmo tempo em que podemos estabelecer uma relação entre as transformações sofridas pelo modelo de subjetividade e o desenvolvimento dos dispositivos de visão, acentuam-se também os estudos e o desenvolvimento das chamadas geometrias não euclidianas e do conceito de quarta dimensão temporal. São estratégias que se apresentam como alternativas a supremacia monocular instaurada pelo modelo perspectivista renascentista que posicionou o sujeito como figura central, e que privilegiam a multiplicidade de pontos de vistas, o descentramento do sujeito, e uma visão sempre parcial do mundo.

A desconstrução das noções tradicionais de sujeito e corpo foi amplamente desenvolvida por Foucault, ao propor um sujeito que é processual e que não tem essência ou natureza. O autor aponta para um corpo que não apenas recebe sentido através do discurso, mas é inteiramente construído através dele. Nesse caso, não se trata de renunciar à concepção de sujeito construído historicamente, mas de perceber os processos de subjetivação como possibilidades de novos modos de existência a cada momento histórico.

Sob a perspectiva de Gilles Deleuze, a melhor forma de entender os sujeitos seria como agenciamentos que se metamorfoseiam à medida que expandem suas conexões. Também para o autor, não há nem mesmo um sujeito prévio, e sim processo de subjetivação. Em Deleuze, “a subjetivação é o processo pelo qual os indivíduos e as coletividades se constituem como sujeitos, ou seja, só valem na medida em que resistem

⁸ Segundo Jonathan Crary, a invenção do estereoscópio teria feito parte da mesma reorganização do observador, baseada na abstração e na reconstrução da experiência visual, que inaugurou um modelo de visão subjetiva no século XIX.



e escapam tanto aos poderes quanto aos saberes constituídos.”(PARENTE, A. 2004, p.96) Trata-se de novas formas de subjetividades, de subjetividades múltiplas, fluidas, heterogêneas, de uma subjetividade que já não está previamente estabelecida, mas que se dá através de uma relação entre sujeito e dispositivo.

Podemos aferir que a partir das experiências produzidas por e nestes dispositivos imagéticos que integram diferentes mídias, as subjetividades também se apresentam de forma relacional. Não há sujeito prévio, nem imagem determinada. O que há é um processo incessante de produção de subjetividade que se dá a partir dos deslocamentos dos corpos e das imagens.

Referências bibliográficas

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CARVALHO, Victa de. “O Dispositivo imersivo e a imagem-experiência” in Revista ECO-Pós, vol.

_____. “Dispositivos em evidência: a imagem como experiência em ambientes imersivos” in *Limiars da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

CRARY, J. *The Techniques of the Observer*. Cambridge: MIT Press, 1990.

_____. “Géricault, the Panorama and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century” in *The MIT Press Journals*. Disponível em <http://mitpress.mit.edu/journals>

DELEUZE, Gilles. “O que é o dispositivo?” in *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Passagens, 1996.

_____. “A vida como obra de arte” in *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

_____. “Um Retrato de Foucault” in *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

_____. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUGUET, Anne-Marie. *Déjouer L'image: créations életroniques et numériques*. France: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.



GUATTARI, Felix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HOLANDA, Giodana. “Corpos interativos, telepresença e pósbiológicos”
in *Revista do Instituto de Artes da Uerj*. Vol.4. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34 Letras, 1996.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora34, 2001.

PARENTE, A. “Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade” in
André Parente (org). *Tramas na Rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

_____. “Cinema em Trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do
dispositivo”. 2006 (no prelo).

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2004.

WILSON, Stephen. *Information Arts: intersections of art, science and technology*.
Cambridge: MIT Press, 2002.

WEIBEL, Peter(org). *Future Cinema*. Cambridge: MIT Press, 2004.