



ÍNDICES-ICÔNICOS: A FOTOGRAFIA ENTRE DESLOCAMENTOS FÍSICOS E VIRTUAIS

ICONIC INDEXES: PHOTOGRAPHY BETWEEN PHYSICAL AND VIRTUAL DISPLACEMENTS

Camila de Souza Silva¹

RESUMO

O cenário imagético atual aliado às novas tecnologias relacionadas principalmente aos usos da internet, abre inúmeras possibilidades para trabalhos artísticos a partir do amplo uso estético da fotografia na arte contemporânea, sobretudo no que diz respeito às formas de deslocamentos dentro desse vasto cenário imagético disponível. Desse modo, a partir das definições de índice e ícone de Philippe Dubois, bem como Lucia Santaella e Winfried Nöth, propomos uma reflexão entre o fazer artístico pelos espaços do mundo e no ciberespaço e suas relações com a fotografia, compreendendo-a como parte significativa para deslocamentos em ambos lugares. As fotografias tomadas por Richard Long e Hamish Fulton em suas caminhadas servem como aval para que práticas atuais de deslocamento entre imagens aconteçam no espaço virtual.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; deslocamento; índice; ícone.

ABSTRACT

The current imagery scenario combined with new technologies related mainly to the use of the internet, opens up countless possibilities for artistic works from the wide aesthetic use of photography in contemporary art, especially regarding the forms of displacement within this vast available imagery scenario. Thus, from the index and icon definitions of Philippe Dubois, as well as Lucia Santaella and Winfried Nöth, we propose a reflection between the artistic works in the spaces of the world and in the cyberspace and their relations with photography, understanding it as a significant part in both places. The photographs taken by Richard Long and Hamish Fulton on their walks serve as an endorsement for the current practices of displacement between images in virtual space.

KEYWORDS

Photography; displacement; index; icon.

Desde seu surgimento a fotografia apresentou-se como uma possibilidade moderna e rápida de fazer imagens. A mecanicidade do aparelho substituiu a mão e a habilidade do pintor. Seus rápidos avanços tecnológicos tornaram-a facilmente manuseável por qualquer pessoa e devido ao seu princípio automático de captura, enche cada vez mais a sociedade de imagens

¹ Camila de Souza Silva é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); bolsista CAPES. Bacharel em Artes Plásticas (2018) pela mesma instituição. Dedicou-se em suas pesquisas à construção de paisagens através do vídeo e da fotografia e suas possibilidades de conceituação e exposição. Contato: camilasilvaartes@gmail.com.



afetando nossa percepção do mundo. A origem das imagens técnicas se encontra na fotografia – não pela materialidade da foto em si, tampouco por suas características físicas e químicas, mas pela lógica do aparelho, ou seja, da mecanização do fazer. Lógica essa que passa por despercebida de tão presente nos dias atuais, haja vista que as gerações mais recentes parecem tão habituadas a essas experiências que hoje podem ser tidas como absolutamente naturais.

Ao exemplificar o processo evolutivo da produção de imagens, Lucia Santaella e Winfried Nöth (1997) propõem três paradigmas. O primeiro por eles denominado de pré-fotográfico refere-se a todas imagens produzidas de modo artesanal, resumindo-se a imagens feitas à mão. O segundo paradigma é o fotográfico. Segundo os autores, este refere-se a

[...] todas as imagens que são produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível, isto é, imagens que dependem de uma máquina de registro, implicando necessariamente a presença de objetos reais preexistentes (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p. 161).

Uma característica primordial e intrínseca da fotografia é a sua indicialidade, ou seja, a necessidade de estar fisicamente diante do referente. Uma aproximação com Phillipe Dubois é aqui pertinente. Segundo o mesmo, “o importante no índice é que o objeto exista realmente e que seja contíguo ao signo que dele emana” (DUBOIS, 1994, p. 64). Estar onde a fotografia será tirada implica na presença do manipulador do aparelho diante de seu referente o que difere, por exemplo, de uma pintura, cuja cena poderia primeiro ser vista pelo pintor para posteriormente ser pintada no ateliê.

A vertente conceitual da arte contemporânea abrange uma vasta possibilidade para a atuação artística interessada mais no processo do que no produto final. Nesse sentido, a *land art* e as artes performáticas em geral, por exemplo, encontraram um terreno fértil para novos trabalhos durante as décadas de 1960 e 1970, principalmente nos Estados Unidos e Europa. As razões para isso são várias, entretanto, buscamos pensar na relação pragmática entre a fotografia – a princípio como registro e, posteriormente, como elemento conceitual e estético –, e a ação de deslocamentos físicos pelos espaços do mundo, que se situam entre a *land art* e a performance, para então propor a possibilidade de deslocamentos também



ocorrerem em ambientes virtuais, cuja experiência, mediada pela interface da tela, torna-se imagética.

Nesse primeiro momento, exemplifico a relação entre fotografia e deslocamentos, a partir dos trabalhos dos britânicos Richard Long e Hamish Fulton. As caminhadas de Long demonstram bem essa condição de registro fotográfico de um novo gesto artístico. Embora muito associado aos primórdios da *Land art*, “suas intervenções em paisagens são normalmente temporárias ou humildes e quase sempre simples” (MORISSON-BELL, 2013, p. 96, tradução nossa). Em 1967, Long, na época com 22 anos e aluno da Escola de Arte de Saint Martin em Londres, caminhou repetidamente de um lado para o outro num gramado do interior da Inglaterra, deixando uma linha, um traço de seu gesto, um vestígio de sua presença (Figura. 1). Um misto de *Land art*, arte conceitual e performance, “a obra não é o caminhante, o sujeito da ação, mas o resultado de sua presença que deixa marcas no espaço físico como cicatrizes no corpo do mundo” (NEVES, 2011, p. 126), resultado que só existe para além de seu espaço-tempo pois fora fotografado pelo próprio Long.

Mesmo que alguns artistas não tivessem domínio técnico, Dubois nos faz perceber como a fotografia vai além de exercer uma mera função de registro:

De fato, depressa ficou claro que a fotografia, longe de se limitar a ser apenas o instrumento de uma reprodução documentária do trabalho, que intervinha depois, era de imediato pensamento, integrada à própria concepção do projeto, a ponte de mais de uma realização ambiental ter sido finalmente elaborada em função de certas características do procedimento fotográfico, como por exemplo, tudo o que se refere ao trabalho do ponto de vista. (DUBOIS, 1994, p. 285).

Incorporada ao projeto ou ao trabalho a ser executado, a fotografia passa a fazer parte do pensamento conceitual e imagético do artista. No caso específico das linhas de Long, é somente pelo ponto de vista determinado por ele, que nós, espectadores alhures do trabalho, enxergamos a linha que é o resultado, o traço, ou vestígio da ação performática do caminhar do artista. Desse modo, “o registro mecânico torna-se abordagem estética” (NEVES 2011, p. 126) a partir do gesto de Long ao fotografar suas próprias ações.

O trabalho britânico Hamish Fulton *France on the Horizon* (1975) (Figura. 2), mostra o resultado de uma caminhada circular de cinquenta milhas e um dia feita pelo artista na área



de Dover em Kent, sudeste da Inglaterra. Para ele, apenas uma imagem é o suficiente para traduzir sua experiência. Diferente de Long, Fulton não deixa um traço de sua presença marcado na terra. Mas é justamente por meio da imagem que acessamos hoje que temos a comprovação de que o artista realizou tal caminhada. A fotografia atesta sua ausência mas também “equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu” (SONTAG, 2004, p. 16).



Figura 1 - Richard Long. *Uma Linha Feita pela Caminhada*, 1967. Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>.



Figura 2 - Hamish Fulton. *France on the Horizon*, 1975. Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-france-on-the-horizon-t03268>



As caminhadas de Long e Fulton têm a fotografia como cúmplice de seus deslocamentos físicos. Nesse sentido, a experiência com e no lugar parece carecer da mediação da fotografia na contemporaneidade. Para a pesquisa, tais trabalhos são compreendidos como práticas artísticas contemporâneas da ordem do índice cuja a presença física do artista no mundo, seja em cidades ou em lugares ermos, pressupõe uma relação direta com o referente, sendo este o próprio espaço físico percorrido. Há uma contingência, um embate corpóreo, uma conexão física, um contato direto do corpo com a natureza ou com a cidade. Uma questão de presença.

Partindo da premissa de que a Arte Contemporânea valida tais ações como arte, o que abordaremos a seguir é quanto à possibilidade de deslocamentos ocorrerem em espaços virtuais. Assim como é possível para artistas deslocarem-se pelos espaços do mundo físico de posse de câmeras fotográficas para o registro de seus deslocamentos, seria possível também fazer o mesmo no ciberespaço?

A ideia de um novo espaço para além do físico, o ciberespaço, é hoje uma realidade cada vez mais crescente. Segundo o filósofo Pierre Lévy, a internet “tornou-se hoje o símbolo do grande meio heterogêneo e transfronteiriço que aqui designamos como ciberespaço” (LÉVY, 2015, p. 12). Nesse novo espaço diretamente ligado à internet, estabelecemos novos meios de comunicação e interações humanas. Um espaço cuja invisibilidade desperta novas potências de viver em sociedade (LÉVY, 2015). Assim como a fotografia, a internet transformou a sociedade em que vivemos, e incorporada ao nosso cotidiano com uma naturalidade surpreendente, afeta nossas relações sociais como um todo.

No âmbito da virtualidade, o artista não está diante do referente pronto para fotografá-lo. Agora existe um afastamento entre o artista e a imagem que já fora previamente fotografada que se encontra disponível na rede. Desse modo, diferentemente do deslocamento físico, que faz referência à lógica do índice, no espaço virtual ocorreria uma espécie de afastamento do índice. Uma questão de distância.

No que tange às imagens obtidas virtualmente, sugiro considerar duas instâncias imagéticas. A primeira refere-se a imagens indiciárias, relativas à obtenção das imagens *in loco*, e seria uma instância anterior à do exercício virtual. Essas imagens obedecem primeiramente a



lógica do índice, pois em primeira instância, faz-se necessário estar fisicamente e diretamente presente no local onde a fotografia será tirada. Vale ressaltar que estamos tratando de imagens que são produzidas no espaço físico do mundo e posteriormente veiculadas na *web*, tornando-se acessíveis e assim fornecendo um armazém de imagens aos usuários. Sontag disse que “a fotografia nos faz sentir que o mundo é mais acessível do que é na realidade” (SONTAG, 2004, p. 34) e acessar o mundo por imagens fotográficas é hoje ainda mais possível devido à realidade virtual tão presente em nosso cotidiano ocidental.

A segunda instância é relativa ao exercício virtual e não pressupõe a contingência direta com o referente. Considero que essa instância ocorre em um outro tempo e espaço, implicando uma distância em relação ao referente, distância esta mediada por uma tela, por programas de computador e pela internet. Por isso a aproximado do que Dubois diz sobre o ícone: “o importante no ícone é a semelhança com o objeto – quer este exista, quer não” (DUBOIS, 1994, p. 64).

Apesar de terem sido primeiro capturadas de maneira indiciária, quando acessadas virtualmente, adquirem outras características. Segundo Santaella e Nöth, tais imagens fazem parte do terceiro paradigma. Por eles denominado de pós-fotográfico, são

[...] imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação. Estas não são mais, como as imagens óticas, o traço de um raio luminoso emitido por um objeto preexistente - de um modelo - captado e fixado por um dispositivo fotossensível químico (fotografia, cinema) ou eletrônico (vídeo), mas são a transformação de uma matriz de números em pontos elementares (os pixels) visualizados sobre uma tela de vídeo [...]. O que muda com o computador é a possibilidade de fazer experiências que não se realizam no espaço e tempo reais sobre objetos reais, mas por meio de cálculos, de procedimentos formalizados e executados de uma maneira indefinidamente reiterável. É justamente nisso, isto é, na virtualidade e simulação, que residem os atributos fundamentais das imagens sintéticas. (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p. 161, 173).

No âmbito da virtualidade, as imagens sintéticas são codificações binárias decifráveis por programas de computador. Encontram-se em um estado de suspensão, a espera de comandos para se revelarem no monitor, de maneira que o ser humano possa decodificá-las, compreendê-las e construir seus próprios sentidos.



As imagens das quais pretendo tratar são imagens que prescindem a prática artística, sendo assim, não possuem nenhuma atribuição estética ou poética *a priori*. É somente a partir do gesto de apropriação e ressignificação dessas imagens pelo artista que as mesmas passam a fazer parte do campo das artes.

Os readymades de Marcel Duchamp (1887-1968), objetos banais do cotidiano selecionados a partir do gesto apropriacionista do artista e incorporados no cenário artístico, respalda a apropriação de imagens realizada pelos artistas a partir das do que é disponibilizado via *web*. Além disso, apontamos também a apropriação do vasto panorama imagético contemporâneo acessível para o artista deslocar-se. O artista não precisaria mais enfrentar o mundo físico em busca da imagem, bastaria acessar determinados sites para atualizar imagens tornando-as passíveis de uma proposta artística. Está no gesto do artista a capacidade de devolver certa experiência a essas imagens.

Desse modo, o deslocamento no ciberespaço é realizado por meio de imagens, oferecendo ao artista uma experiência imagética e não, necessariamente, física, a qual pressuporia um contato corpóreo com mundo físico. Dubois também sugere que é possível haver a junção entre essas duas instâncias imagéticas formando a dicotomia “índices icônicos” (DUBOIS, 1994, p. 64). A partir dessa sugestão, poderíamos considerar as imagens virtuais a partir da dicotomia índice-icône, pois a condição indiciária das fotografias *in loco* deve obrigatoriamente acontecer primeiro para então aceitarmos a realidade icônica de imagens encontradas em deslocamentos virtuais via internet.

As imagens produzidas e disponibilizadas pelo *Google Earth*² nos interessa pois são imagens feitas de forma automática. Juan Martin Prada (2015) defende a ideia de que esses sistemas de informação geográfica seriam um novo tipo de panóptico pois permitem a observação total de um determinado lugar. As câmeras do *Google Earth*, acopladas em diferentes veículos e em pessoas, funcionam num automatismo que abandona a subjetividade e dispensa qualquer característica estética. Tanto os motoristas quanto as pessoas que andam

² Disponível na rede desde 2001, o programa permite o acesso virtual a vários lugares do mundo, bem como girar uma imagem, marcar os locais para visitá-los posteriormente, medir a distância entre dois pontos e até mesmo ter uma visão tridimensional de uma determinada localidade. As imagens são registros feitos com equipamentos em satélite, em carros da empresa e por pessoas que circulam pelos lugares. Para fins da pesquisa, consideramos que *Google Earth* e *Google Street View* são a mesma plataforma por serem similares e apresentarem a mesma possibilidade de uso das imagens disponibilizadas.



com as super câmeras são contratadas para não somente percorrer lugares onde capturam tudo a 360°, como em uma espécie de uma varredura por imagens, não interessando o conteúdo. A função *Street View*, apesar de algumas distorções angulares, parece simular a visão humana.

A atualização dessas imagens que se tornaram informações numéricas, através do uso de programas informáticos “não propõem uma representação do real mais ou menos semelhante, mas uma simulação” (COUCHOT, 2003, p. 157). Couchot é otimista ao dizer que “o corpo se vê aumentado por novas possibilidades de ação sobre a máquina e de novas percepções” (COUCHOT, 2003, p. 179). De fato, existe nos dias atuais uma fonte infinita de imagens em circulação na rede, e a temida relação homem-máquina está cada vez mais naturalizada e nas palmas da nossa mão. Ora, se antes o artista tinha que desbravar o mundo com um câmera fotográfica, agora é possível ir, mesmo que imagetivamente, para tantos outros lugares.

A série do artista norte-americano Doug Rickard (1968), *A New American Picture* (Figura 3), iniciada em 2008, evoca uma relação com a tradição da fotografia de rua dos Estados Unidos, com referências à Walker Evans. Durante quatro anos, Rickard deslocou-se virtualmente por lugares nos Estados Unidos onde o desemprego é alto e as oportunidades educacionais são escassas e nos apresenta uma América, digamos, atualizada, a partir do enorme arquivo de imagens disponibilizadas no *Google Street View* avançando na tradição da fotografia documental, uma estratégia que reconhece que o mundo de hoje é cada vez mais tecnológico. No trabalho, uma câmera montada em um carro em movimento pode gerar evidências de pessoas e lugares que, caso contrário, permaneceriam no anonimato.



Figura 3 - Doug Rickard. #33.665001, Atlanta, GA. Série *A New American Picture*, 2009. Fonte: <http://www.dougrickard.com/a-new-american-picture/>

Semelhantemente, o artista alemão Michael Wolf (1954) faz uso do acervo quase inesgotável de imagens disponibilizado pelo *Google Earth*. A projeto *Street View* (2009) é dividido em categorias como *A series of unfortunate events* (2009), na qual Wolf seleciona imagens de calamidades previamente capturadas pelas câmeras acopladas nos carros itinerantes do *Google*. Wolf posiciona a câmera fotográfica diante da tela do computador e fotografa as imagens. Os resultados são muitas vezes surpreendentes. Ocorre uma recontextualização dessas imagens por parte do artista, pois Wolf as reenquadra focando em detalhes extremos, criando assim suas próprias imagens e narrativas. Apesar disso, o artista deixa transparecer sua origem, pois indícios como ponteiro do mouse e os pixels evidentes nas imagens indicam seu posicionamento diante da tela do computador.

Ao deslocar-se pelas ruas previamente fotografadas pelo *Google*, o artista encontra pessoas de certa maneira desprevenidas e inconscientes da câmera, tornando-as vulneráveis, ainda mais quando a cena trata de algum infortúnio ou calamidades. O fotógrafo convencional é de certa maneira protegido pela sua câmera enquanto a cena, seja qual for, acontece na sua frente (SONTAG, 2004, p. 22). Isso se torna ainda mais enfático quando não é necessário estar fisicamente de porte de uma câmera fotográfica, tampouco estar fisicamente diante de uma cena para produzir imagens. Desse modo, a tela do computador, ou qualquer outro dispositivo eletrônico, funcionaria como uma espécie de anteparo que tanto gera imagens quanto nos protege dos infortúnios do mundo real.



O fluxo intenso e excessivo de imagens dos dias atuais é um reflexo da democratização e da facilidade de produção de imagens a partir do que é compartilhado e disponibilizado na rede. Artistas que se apropriam de imagens veiculadas na rede para realização de trabalhos no campo artístico compreendem que hoje, mais do que nunca, possuímos um acervo imagético mais que suficiente à disposição.

Os trabalhos de Long e Fulton, cujo o uso de câmeras fotográficas tanto para o registro das ações quanto como elemento conceitual e estético, já incorporados no sistema da arte, funcionam como aval para ações recentes e similares de deslocamento e produção de imagens no ciberespaço. A indicialidade dos deslocamentos dos britânicos contrapõe a iconicidade dos deslocamentos virtuais de Rickard e Wolf³. No segundo caso, estamos falando de uma imagem atualizada posteriormente em um outro espaço e tempo cuja experiência torna-se eminentemente imagética, que “produz um efeito icônico” (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p. 178).



Figura 4 - Michael Wolf. Série *A series of unfortunate events*, 05 , 2009. Fonte: <http://photomichaelwolf.com/#asoue/4>

Entre presenças e distâncias, físico e virtual, índice e ícone, não é o caso de rejeitarmos as experiências *in loco*, mas sim de trazer reflexão sobre novas formas de significação a partir de

³ Eventualmente, os trabalhos de Rickard e Wolf, bem como de outros artistas que fazem uso de imagens sintéticas, retornam ao espaço físico do mundo. No entanto, não é a intenção do texto tratar sobre as formas de materialização da experiência virtual.



possibilidades artísticas de deslocamentos entre essas imagens tão presentes em nosso cotidiano, na palma das nossas mãos.

Referências

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. 10ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

MORISSON-BELL, Cynthia. **Walk On: From Richard Long to Janet Cardiff**. Sunderland, UK: Art Editions North, University of Sunderland, 2013.

NEVES, Alexandre Emerick. **História da arte 4**. Vitória: UFES, Núcleo de Educação Aberta e a Distância, 2011.

PRADA, Juan Martin. **Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales** (2 ed.). AKAL, 2018.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 1 ed. São Paulo, SP: Iluminuras, 1997.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.