



BRUNO VILELA
GUILHERME CUNHA
(ORG)

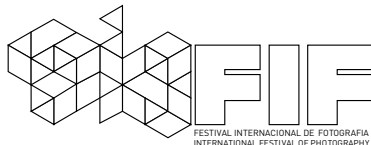
ESPAÇOS COMPARTILHADOS DA IMAGEM:

CADERNO DE REFLEXÕES CRÍTICAS SOBRE A FOTOGRAFIA

SHARED SPACES OF THE IMAGE

NOTEBOOK OF CRITICAL REFLECTIONS ON PHOTOGRAPHY





ESPAÇOS COMPARTILHADOS DA IMAGEM:
CADERNO DE REFLEXÕES CRÍTICAS SOBRE A FOTOGRAFIA

SHARED SPACES OF THE IMAGE
NOTEBOOK OF CRITICAL REFLECTIONS ON PHOTOGRAPHY

BRUNO VILELA
GUILHERME CUNHA

(ORGANIZAÇÃO-ORGANIZATION)

CiRcuiTO

ÍNDICE

CONTENTS

- 04** Apresentação
Bruno Vilela e Guilherme Cunha

- 07** Editors' Foreword
Bruno Vilela e Guilherme Cunha

ESPAÇOS COMPARTILHADOS DA IMAGEM

SHARED SPACES OF THE IMAGE

- 10** Caderno de notas: como se produzem os espaços compartilhados da imagem?
Eduardo de Jesus

- 16** Notebook: how are shared spaces of the image produced?
Eduardo de Jesus

- 22** Por uma fotografia performativa
Patricia Azevedo

- 28** For a performative photograph
Patricia Azevedo

TECNOLOGIA E VISUALIDADE

TECHNOLOGY AND VISUALITY

- 34** Fotografias como dados: Imagens/Interações/Telas
Ron Burnett

- 40** Photographs as data: Images/Interactions/Screens
Ron Burnett

- 45** Como o "Mundo Real" tornou-se uma imagem?
Daniel Rubinstein

- 48** How the 'Real World' finally became an image?
Daniel Rubinstein

- 51** Em direção à Educação Fotográfica
Daniel Rubinstein

- 60** Towards Photographic Education
Daniel Rubinstein

IMAGEM E CONSTRUÇÃO DE REALIDADES

IMAGE AND CONSTRUCTION OF REALITIES

- 69** O arquivo vulnerado ou as ruínas da Fotografia
Maria Angélica Melendi

- 77** The violated archive or the ruins of Photography
Maria Angélica Melendi

- 84** Legendas urbanas
Stefanie Baumann

- 92** Urban legends
Stefanie Baumann

A POLÍTICA DAS IMAGENS

THE POLITICS OF IMAGES

- 100** Imagem, método, texto: Entendendo a política da Fotografia
Roland Bleiker

- 108** Image, method, text: Understanding the politics of Photography
Roland Bleiker

- 116** Você pode me ouvir? Reimaginando a audiência sob o pandemônio
David Levi Strauss

- 122** Can You Hear Me? Re-Imagining Audience under the Pandaemonium
David Levi Strauss

Alejandro Cartagena	130	Joe Johnson	194
Alejandro Morales	134	Josef Schulz	198
Alexander Harding	138	Kent Rogowski	202
Ann Christine Woehrl	142	Kirill Golovchenko	210
Carlo Gianferro	146	Marco Vernaschi	214
Clare Strand E Gordon Macdonald	150	Marleen Sleeuwits	218
Daniel W. Coburn	154	Matt Lutton	222
David Welch	158	Michel Le Belhomme	226
Douglas Capron	162	Miguel Ángel García	230
Espen Rasmussen	166	Nabil Boutros	234
Felipe Bertarelli	170	Patrick Willocq	238
Guillaume Herbaut	174	Randolpho Lamonier	242
Han Shuo	178	Roderik Henderson	246
Henry Iddon	182	Sanja Jovanovic	250
Hirohito Nomoto	186	Shen Chao-Liang	254
Jackie Nickerson	190	Zhao Renhui	258

APRESENTAÇÃO

por Bruno Vilela e Guilherme Cunha

O fenômeno da produção de imagens atravessa e influencia praticamente todos os campos do conhecimento, intermedia relações humanas, permeia nossas noções de identidade, impacta na forma como percebemos e atuamos sobre o mundo, servindo também como ferramenta de poder e controle. Esse processo se intensifica com a formação de redes que usam tecnologias de comunicação para produzir e distribuir imagens, muitas vezes em tempo real.

Os espaços de interação, distribuição e de produção imagética foram e são, em grande parte, controlados por grupos, instituições e ou corporações que tendem a estabelecer regras próprias de acordo com seus interesses particulares, provocando sentimentos e reações – tanto individuais, quanto coletivas – que seguem caminhos construídos e respostas programadas por códigos, cânones e algoritmos.

As imagens apresentam muitas possibilidades de interpretação e leitura, situação que se amplia ao levarmos em conta o contexto em que estão inseridas. Pesquisar a complexidade das imagens se torna cada vez mais importante para compreender como as relações humanas estão se construindo e sendo construídas.

Com a finalidade de promover a ampliação dos espaços para discussão e o debate crítico sobre a participação da imagem na criação de modelos de percepção e sensibilidade, sobre o engendramento das relações sociais e a formação das visões de mundo, desenvolvemos uma ação cultural independente, nos moldes de um Festival, que pudesse atender a esse objetivo. O FIF-BH – Festival Internacional de Fotografia de Belo Horizonte foi idealizado com a finalidade de

estimular a produção de conhecimento e gerar debates sobre as diversas faces da produção de imagens no mundo contemporâneo, levando em conta seu caráter político e poético na interface da arte com o universo da fotografia. O projeto da publicação “Espaços Compartilhados da Imagem – Caderno de Reflexões Críticas sobre a Fotografia” teve sua origem nas pesquisas que orientaram o processo de desenvolvimento das edições de 2013 e 2015 do FIF BH. Este livro é composto por dois capítulos, “Caderno de Textos” e “Caderno de Imagens”, os quais reúnem textos produzidos por autores convidados, voltados para o entendimento do universo da imagem fotográfica em seus mais diversos aspectos – estéticos, poéticos, políticos, filosóficos, sociais, históricos–, e imagens produzidas pelos artistas que participaram da primeira edição do Festival.

O “Caderno de Textos” apresenta nove ensaios críticos escritos por teóricos, pensadores, professores e artistas divididos em quatro eixos investigativos: “Espaços Compartilhados da Imagem”, “Tecnologia e Visualidade”, “Imagem e Construção de Realidades” e “Política das Imagens”. Os autores convidados são: Daniel Rubinstein, David Levi Strauss, Eduardo de Jesus, Maria Angélica Melendi, Patricia Azevedo, Roland Bleiker, Ron Burnett e Stefanie Baumann. Cada um desses eixos representam pontos de interesse específicos que fundamentaram a pesquisa conceitual para elaboração dos grupos de discussões propostos para os Festivais.

O conceito “Espaços Compartilhados da Imagem” foi utilizado como base para a realização da primeira edição do FIF BH. Buscando compreender as fronteiras e bordas da expressão sensível na fotografia, a pesquisa se concentrou sobre as manifestações do pensamento criativo atuando no campo de diluição dos limites formais e midiáticos, na interseção entre a imagem fotográfica com outras plataformas de produção poética como o vídeo, a performance, a pintura, o desenho e a literatura.

Um assunto recorrente em nossas investigações foi o impacto causado pelas tecnologias na maneira como enxergamos e representamos o mundo. As constantes transformações dos meios tecnológicos acabam por refletir mudanças significativas em nosso modo de conhecer, interpretar e produzir imagens. Algumas questões se impõem quando observamos o lugar de centralidade e controle que, a cada dia, a tecnologia vêm ocupando em nossas vidas: como as tecnologias são produzidas? Quem as financia? Com qual finalidade são desenvolvidas? Quem tem e não tem acesso a elas? Por serem muitas as variáveis envolvidas em possíveis repostas para essas perguntas, as discussões apresentadas no eixo “Tecnologia e Visualidade” vêm se tornando mais complexas e mais urgentes.

A produção imagética se amplia a cada dia, gerando um imenso banco de imagens. O conjunto dessas imagens com o passar do tempo é editado e vira matéria-prima para a construção da nossa memória e da nossa história. Este mesmo fenômeno se repete quando pensamos na história do lugar onde vivemos ou do país em que estamos localizados. Organizar os acontecimentos do passado é fundamental para aprender e avançar de forma coletiva, garantindo uma vida melhor

para todos. É a partir deste aprendizado e deste acúmulo histórico que se tem lastro e legitimidade para as tomadas de decisão que são feitas no presente ou que são planejadas para o futuro. É por isso que o passado e a história são um grande território de disputas sendo recontadas, reeditadas ou reconstruídas de acordo com os interesses de quem está no poder no momento. Os arquivos de imagem são um lugar importante para serem pensados, pesquisados já que as imagens são abertas, facilmente apropriadas e podem ter múltiplas interpretações.

Independente do modo como olhamos para a imagem, é impossível desassociar a imagem da política. Foi por essa razão que o quarto eixo deste livro trata da “Política das Imagens”. Como as imagens impactam as decisões políticas, como elas podem construir imaginários coletivos que garantam avanços sociais, geram situações de crise, legitimam poderes ou estigmatizam populações e lugares. Seja como for, as imagens já fazem parte da construção política mundial e, para haver qualquer chance de participação ou interação, é preciso que haja crítica e reflexão sobre as imagens. Um espaço importante para abrigar esse debate seria o sistema educacional, que ainda está pouco preparado para lidar com o universo das imagens, com sua complexidade, reflexões e impactos em nossas vidas.

Nossa intenção com o Festival, e também com esta publicação, é promover um debate crítico sobre o campo da produção de imagens no mundo contemporâneo que colabore para uma ampliação da percepção da força política que as imagens têm em nossas vidas. Para além do mundo da arte, ou do campo específico da fotografia como meio poético, as imagens podem ser consideradas como novas formas de poder, controle e também subversão e transformação política. Nós desejamos trazer à tona todos os aspectos que possam colaborar para uma compreensão mais ampla da importância das imagens para as nossas vidas.

EDITORS' FOREWORD

by Bruno Vilela and Guilherme Cunha

The phenomenon of image production crosses and influences virtually every field of knowledge, intermediating human relationships, permeating our notions of identity, impacting the way we perceive and act upon the world, and acting as a power and control tool. This process is intensified with the formation of networks, which use communication technologies to produce and distribute images, often in real time.

The spaces for interaction, distribution and image production were and are largely controlled by groups, institutions or corporations that tend to establish their own rules according to their particular interests, leading to feelings and reactions - both individual and collective - following built paths and answers programmed by codes, canons and algorithms.

Images present many possibilities for interpretation and reading, a situation that expands when we take into account the context in which they operate. Searching for the complexity of images becomes increasingly important to understand how human relationships are being built.

In order to promote the expansion of spaces for discussion and critical debate on the participation of the image in the creation of awareness and sensitivity models in the engendering of social relations and in the formation of world visions, we developed an independent cultural action, in line with a festival, which could serve this purpose. The FIF-BH - International Photography Festival of Belo Horizonte - was designed with the purpose of stimulating the production of knowledge and generating discussions on the various aspects of image production in the contemporary world, its political and poetic features in the interface between art and the universe of photography.

The project for the publication of “Espaços Compartilhados da Imagem” – Caderno de Reflexões Críticas sobre a Fotografia” (Shared Spaces of the Image - Notebook of Critical Reflections on Photography) has its origins in the research that guided the process for the development of 2013 and 2015 editions of FIF-BH. This book consists of two chapters, Caderno de Textos (Notebook of Texts) and Caderno de Imagens (Notebook of Images), which are organized around texts written by guest authors, focused on understanding the photographic image universe in its various aspects - aesthetic, poetic, political, philosophical, social, historical, among others - and images produced by artists who participated in the first edition of the festival.

The Caderno de Textos (Notebook of Texts) presents nine critical essays written by theorists, thinkers, professors and artists divided into four investigative axes: “Espaços Compartilhados da Imagem” (Shared Spaces of the Image), “Tecnologia e Visualidade” (Technology and Visuality), “Imagem e Construção de Realidades” (Image and Construction of Realities) and “Política das Imagens” (The Politics of Images). The guest authors are: Daniel Rubinstein, David Levi Strauss, Eduardo de Jesus, Maria Angélica Melendi, Patricia Azevedo, Roland Bleiker, Ron Burnett and Stefanie Baumann. Each of these axes represent specific points of interest that encouraged the conceptual research to prepare the discussions group proposed for the Festivals.

The concept “Espaços Compartilhados da Imagem” (Shared Spaces of the Image) was used as the basis for the first edition of FIF-BH. In an attempt to understand the boundaries and borders of sensitive expression in photography, the research focused on the demonstrations of creative thought in their actions over the field of dilution of formal and media-based boundaries, at the intersection between the photographic image with other poetic production platforms such as video, performance, painting, drawing and literature, among others.

A recurring theme in our research was the impact caused by technology in the way we see and represent the world. The constant changes in the technological means end up reflecting significant changes in the way we understand, interpret and produce images. Some questions impose themselves when we observe the place of centrality and control that, day after day, technology is occupying in our lives: how are technologies produced? Who finances them? For what purposes are they developed? Who has and who does not have access to them? Because there are many variables involved in the many possible answers to these questions, the discussions presented in the axis “Tecnologia e Visualidade” (Technology and Visuality) are becoming more complex and more urgent.

The production of images is expanded every day, generating an immense image bank. All these images are edited over time, and become the raw material for the construction of our memory and

our history. This same phenomenon repeats itself when we think about the history of where we live or the country where we are located. Organizing past events is essential to learn and move forward collectively, in order to ensure a better life for all. It is from this learning and this historical accumulation that we get coverage and legitimacy to the decision-making that is made in the present or is planned for the future. That is why history and the past are a major territory for the retelling, re-editing and rebuilding of wars, in accordance with the interests of those in power at the time. The image archives are an important place to be considered and researched, since images are open, can be easily appropriated, and can have multiple interpretations.

Regardless of how we look at images, it is impossible to disassociate them from politics. It was for this reason that the fourth pillar of this book deals with the “Política das Imagens” (Politics of Images). How images impact political decisions, how they can build the collective imaginary that can ensure social development, generate crises, legitimate powers or stigmatize people and places. In any case, the image is already part of the global political construction, and in order to have any chance of participation or interaction, there must be criticism and reflection on images. An important space to expand the debate on images would be the educational system, which is still unprepared to deal with the world of images, its complexity, its reflections and its impact on our lives.

Our intention with the Festival, and with this publication, is to promote a critical debate on the image production field in the contemporary world, in a collaboration for a wider perception of the political power of images in our lives. Apart from the art world or the particular photography field as poetic means, images can be seen as forms of power, control and also subversion and political transformation. We wish to bring about all of those aspects that can contribute to a broader understanding of the importance of images in our lives.

CADERNO DE NOTAS: COMO SE PRODUZEM OS ESPAÇOS COMPARTILHADOS DA IMAGEM?

por Eduardo de Jesus

Retomando as diversas anotações no meu caderno e acionando, de forma lacunar e fabuladora, as potências da memória do período que antecedeu a realização do FIF em 2013, percebo como as conversas nas inúmeras reuniões nos levaram a assumir, na primeira edição, a ideia dos espaços compartilhados da imagem. Foi intenso todo o processo de encontro com as obras, assim como de definição do recorte final na exposição.

O conceito rondava nossas escolhas, ativava os esquemas da programação e, de alguma forma, se materializou nas exposições. Passado um certo tempo, depois dessas anotações, conversas e da realização do FIF, retomo o texto de abertura do catálogo que, apesar de trazer o título “espaços compartilhados da imagem” e de construir as linhas de força do que foi o processo de curadoria, não tratava diretamente da questão. Naquele momento, o punjente conjunto de obras nos levava a assumir uma reflexão a favor de um agrupamento aberto (e em movimento) de possibilidades, como afirmamos:

Experimenta-se a ausência de confinamento da fotografia a um procedimento estabelecido, por isso, interessa-nos (...) gerar um campo de tensão no qual orbitem tanto formas mais tradicionais da imagem fotográfica – mesmo que em franco processo de contaminação com outras mídias, discursos e linguagens – quanto os processos de natureza experimental, processual e intermediática que assumem a fotografia como uma imensa trama de possibilidades.

Mas afinal, como poderíamos caracterizar os espaços compartilhados da imagem? Quais são as características desse espaço, dessas territorialidades ligadas a imagem e, de alguma forma, aos modos de ver o mundo?

RETOMANDO AS ANOTAÇÕES

Pensar a fotografia na contemporaneidade e nas tramas que a ligam ao universo da arte é o mesmo que pensar em trajetos abertos e em constante mutação. Heranças históricas reverberam em distintas intensidades; dispositivos e estratégias diversas redimensionam o domínio da técnica; e novas formas de produção, circulação e visualização ampliam as fronteiras do fotográfico em novos territórios. Nesse contexto, tendo em vista a presença da fotografia na contemporaneidade como produção simbólica que atravessa (e muitas vezes ativa sentidos) a vida social em diversas intensidades, retomo as anotações que traziam algumas ideias: protocolo experimental, forma de abordagem do Outro, relação com o real, fabulações, discursos políticos da fotografia e circulação de imagens, entre desenhos e diagramas que tentavam construir o pensamento curatorial que nos guiaria na escolha dos trabalhos.

Ao pensarmos sobre a fotografia hoje em dia precisamos colocar duas importantes balizas pelas quais desenhamos, de forma sutil, as fronteiras de um território em constante expansão. Primeiramente, a comunicação de massa reestruturada nessas primeiras décadas do século XXI em um complexo campo de tensões entre as formas institucionalizadas, já reconhecidas e inseridas nas dinâmicas do poder e da vida social, e as formas emergentes das comunicações pessoais de massa (*mass self communication*, como caracterizou Manuel Castells) que redimensionaram os modos de produção e circulação da produção simbólica contemporânea dando novos contornos ao espetáculo. O que Guy Debord precisamente caracterizou em seu livro fundamental como Sociedade do Espetáculo, hoje se tornou quase inocente¹ perto do que experimentamos nos desdobramentos das aproximações entre os sistemas midiáticos tradicionais e as formas emergentes do massivo nas redes sociais. Tudo isso, quase sempre, mediado por imagens. Outra baliza se coloca a partir desse complexo sistema de difusão de imagens em torno das sofisticadas formas que o capitalismo assume hoje em dia, como nos mostra Carla Rodrigues: “Novo, flexível, tardio, pós-industrial, manipulatório, informacional, cognitivo, parasitário. São muitos os nomes com os quais se busca definir o capitalismo contemporâneo”.² As novas formas do capitalismo se colocam “em rede” para, entre outras ações, capturarem os afetos e com eles formularem novos negócios e formas despistadas de nos envolverem em surpreendentes formulações do marketing. Toni Negri descrevia esse processo por outro prisma, colocando as questões relativas à vida afetiva e ao trabalho:

A vida afetiva se torna, portanto, uma das expressões da ferramenta de trabalho encarnada dentro do corpo. Isso significa que o trabalho, da maneira pela qual se exprime hoje, não é apenas produtor de riquezas, mas também, e sobretudo, de linguagens que produzem

1 Conferir o livro *Sociedade excitada: filosofia da sensação* de Christoph Türcke (Campinas: Editora da Unicamp, 2010) no qual o autor faz uma importante reflexão dos desdobramentos do espetáculo na contemporaneidade.

2 Rodrigues, 2011, p. 103.

essas riquezas, as interpretam e delas desfrutam. Essas linguagens são tão racionais quanto afetivas. E tudo isso tem importantes consequências na definição dos sujeitos.³

Sabemos que muitas das imagens que fazemos circular nas redes sociais são desdobramentos e fabulações de nossas “amizades” em rede e somos cooptados constantemente ao vermos aproximar de nós produtos e formas de consumo e comércio baseado em valores pessoais e íntimos que difundimos. As imagens participam intensamente desse contexto, reforçam lugares e constroem linhas de força que culminam em processos de subjetivação orientados para o enclausuramento das singularidades em favor de uma padronização orientada para o mercado.

O domínio das imagens, seja no fotográfico ou nas imagens em movimento, participa ativamente de todo esse processo e precisa ser visto dentro desse contexto para escaparmos dos redutores esquemas formais ou meramente técnicos que deslocam as tensões políticas das imagens em favor de uma visão apegada a suposta beleza das formas e cores. A imagem tornou-se uma das principais engrenagens na criação e difusão de universos de referência que nos assediam por todos os lados para criar “uma subjetividade padronizada que tira seu valor de sua cotação no mercado dos mass-mídia”.⁴

Foi pensando nessas duas balizas que a noção de espaços compartilhados da imagem começou a ganhar forma como um operador conceitual que nos permitia pensar sobre as imagens e, mais que isso, no tipo de universo ao qual elas se referiam, inventavam ou fabulavam, sabendo que a alteridade, nesse cenário, é também uma potente linha de força na constituição desses espaços. Como diria René Magritte: isso não é um cachimbo.

IMAGENS DESTERRITORIALIZADAS

Para a construção mais efetiva da noção de espaço compartilhado das imagens, um primeiro aspecto é pensar que o espaço, seja de qual ordem e natureza for, traduz-se frequentemente em relação, em forma materializada da experiência que se constrói entre “sistemas de objetos e sistemas de ação” ou entre “fixos e fluxos”.⁵Essa abordagem dos fenômenos e mais especialmente da fotografia por uma vertente espacial, não nos vincula diretamente a uma questão da representação do espaço pela fotografia (até poderia), mas sim a um olhar bem mais amplo. Trata-se de tomar as imagens como um território: organização de fronteiras e fluxos que comportam processos, procedimentos, estratégias e dispositivos que revelam aspectos da experiência, da subjetividade e dos modos de vida inseridos na complexa trama da circulação e mediação das imagens na contemporaneidade, como vimos anteriormente. Como se fossem universos de referência que passam a circular e difundir suas potências.

3 Negri, p. 28, 2001

4 Guattari, 2000, p. 163

5 SANTOS, 1994.

O que pertence a esse território? Extrapolamos as noções mais originais, apesar de partirmos delas, para pensar a fotografia contemporânea como um território. Partimos de toda a multiplicidade desta noção para pensarmos a natureza e os vetores que compõem esse território. O território é um agenciamento, fundamental na construção de nossas experiências, como nos mostram Rolnik e Guattari:

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo (...). O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.⁶

Os territórios, segundo Deleuze e Guattari, se formam em torno dos agenciamentos maquínicos de corpos (ou de desejo) e os agenciamentos coletivos de enunciação. O primeiro diz respeito a “um estado de mistura e relações entre os corpos em uma sociedade”, já o segundo corresponde a um “regime de signos compartilhados, à linguagem, a um estado de palavras e símbolos”.⁷

A fotografia, em nossa construção, abriga de forma complexa e dinâmica os agenciamentos revelando muito mais do que um retrato do real, representação ou uma mera indicalidade, mas sim uma cartografia de um conjunto de relações que atravessam a vida social, os processos de subjetivação, a produção simbólica e os modos de circulação.

A dinâmica entre os agenciamentos sempre apontam para um vetor de saída, como afirma Deleuze, em seu Abecedário: “não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte”. Os espaços compartilhados da imagem, em nossa articulação, formam-se na passagem de sucessivos processos de desterritorialização na imagem. Percebemos que, em suas construções, essas imagens são sempre re-territorializações, formas de escapar das fronteiras típicas das visões estreitas em torno das especificidades e limites do meio.

Trata-se aqui de um conjunto de processos de desterritorialização que expõem as imagens a potentes investidas de recursos de outros contextos simbólicos, dentro de uma enorme trama de referências, invenções e apropriações em processos de circulação quase inéditos. Aí, na radicalidade dos agenciamentos coletivos de enunciação enfiados entre vetores de desterritorialização, emerge em alguns cruzamentos o Outro, tensão constante do agenciamento maquínico dos corpos. A relação com o Outro transcende a situação mais binária entre sujeito e objeto para se colocar numa

6 Guattari; Rolnik, 1986, p.323

7 Haesbaert; Bruce, 2002.

interseção entre mundos de referência habitados de formas diferentes e mediados pela potência da imagem fotográfica. Espaços compartilhados da imagem são as intercessões entre os diversos processos de desterritorialização que incidem na imagem, ativadas por uma cartografia repleta de cruzamentos que geram formas de inserção, de busca pelo modo como podemos nos integrar naqueles contextos, de gerar sentido, significação e perceber os movimentos dos processos de subjetivação. Compartilhar. Entrar em processo de fabulação, de desterritorialização dos vestígios mais diretos do real, para perceber um território em comum onde podemos experimentar outras formas do visível, passagens entre visualidades, dinâmicas entre representação e real, entre as mediações múltiplas entre sujeitos e processos de mediação. Aqui as reterritorializações abrem-se ao novo, como afirma Deleuze e Guattari:

(...) não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua.⁸

Quando observamos algumas das obras expostas no FIF 2013 percebemos como a noção dos espaços compartilhados da imagem pode ganhar fôlego. As capas de livro de autoajuda de Kent Rogowski, os telhados e outras peças de arquitetura nas cidades de Miguel Ángel García, as ausências em Macdonaldstrand ou mesmo as imagens do Congo de Patrick Willocq, entre muitos outros trabalhos, nos solicitam confrontar, complementar e colocar em diálogo o modo como percebemos as imagens de um modo geral para saber da natureza daquela desterritorialização. Essas séries nos despertam para um necessário gesto de compartilhamento, estamos mesmo todos expostos a essas imagens e transitando entre esses amplos contextos imagéticos. Para perceber essas imagens, precisamos compreender as linhas de fuga e sobretudo as intercessões entre circuitos e modos de visibilidade. Por isso, perceber algumas linhas da produção fotográfica contemporânea como espaços compartilhados da imagem é estabelecer processos de fruição abertos e dinâmicos entre as sucessivas desterritorializações e reterritorializações que ganham sentido e consistência quando, pelos nossos processos de subjetivação, ativamos nosso olhar para ver todas essas complexidades.

8 Deleuze; Guattari, 1996, p.41

Bibliografia:

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora. 34, 1996.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUATTARI, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2000.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. In: *GEOgraphia*, nº 7. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2002.

NEGRI, Tony. *Exílio*. Iluminuras: São Paulo, 2001.

RODRIGUES, Carla. Os nomes do capital. In: *Revista Serrote*. Instituto Moreira Sales: São Paulo, 2010.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: HUCITEC, 1994.

NOTEBOOK: HOW ARE SHARED SPACES OF THE IMAGE PRODUCED?

by Eduardo de Jesus

After resuming the notes in my notebook and triggering, in an incomplete and fictional way, the powers of memory as to the period that preceded the first edition of the International Photography Festival – FIF – in 2013, I understand how the conversations during the meetings steered us, the curators, toward the idea of shared spaces of the image. Our interaction with the artworks was intense, as well as the process of definition of the final selection for the exhibit. The concept was constantly present while we made our choices, activating the schemes used to build the program, and somehow it materialized itself at the exhibition.

Some time after these notes were written, after the Festival and our conversations took place, I read the opening text of the catalog again. Although the title is “Shared spaces of the image” and the text followed the streamlines of the process of curatorship and selection of the works, it did not address the issue directly. At the time, that thought-provoking group of works led us to a reflection towards an open (and moving) set of possibilities. As we stated:

We are experiencing the impossibility of confining photography to an established procedure; therefore, we maintain an interest in (...) creating a field of tension around which the more traditional forms of photographic images orbit – even if in clear process of contamination with other media, speeches and languages – as well as experimental, procedural and inter-media processes that take photography as a large web of possibilities.

But how could one characterize the concept of shared spaces of the image, after all? What are the characteristics of this space, of these territorialities linked to image and somehow to the ways of seeing the world?

RESUMING THE NOTES

Thinking about photography nowadays is the same as thinking about open and constantly changing paths, especially in the context of the textures that bind photography to the art world: historical legacies reverberate in different intensities; a series of devices and strategies redesign the mastery over the technique; new forms of production, circulation and visualization extend the boundaries of photography into new territories. It is important to have in mind that the presence of photography in the contemporary world is a symbolic production that crosses social life in various intensities (and often activates senses). In this context, I return to the notes that enlightened some ideas – experimental protocol, ways of approaching the Other, the relationship with reality, fable making, political speeches on photography and the circulation of images –, along with drawings and diagrams, that helped by building the curatorial principles that would guide us when the works had to be chosen.

As one thinks about photography today, there are two important elements to be considered, based upon which one designs, in a subtle way, the borders of a constantly expanding territory. The first element is the restructuring of the concept of mass communication in the first decades of the twenty-first century. Mass communication has become a complex field of tension between institutionalized forms – which have been recognized and included in the dynamics of power and social life – and the emerging forms of mass self-communication (as defined by Manuel Castells) – which gave a new dimension to the forms of production and circulation of contemporary symbolic production, as well as new dimensions to the “spectacle”. What Guy Debord precisely characterized in his fundamental book as the “Society of the Spectacle” has become almost harmless¹, compared to what a person experiences nowadays as a result of the approximation between the traditional media systems and the emerging forms of mass communication in social networks. One must not forget that the entire process of media-based interactions is most of the time mediated by images. The second element arises from a complex system of image broadcasting, based on the sophisticated forms which capitalism takes nowadays, as shown by Carla Rodrigues: “New, flexible, late, post-industrial, manipulative, informational, cognitive, parasitic. There are many names used in the attempt to define contemporary capitalism”.² The new forms of capitalism arise “in-network” in order to, among other things, capture affections and use them to create new businesses and disguised ways to seduce individuals through surprising marketing formulations. Toni Negri described this process from another point of view, raising issues related to affective life and to labor:

-
- 1 See Christoph Türcke's book *“Sociedade excitada: filosofia da sensação”* (Campinas: Editora da Unicamp, 2010), in which the author presents an important reflection about the evolution of the spectacle in modern days.
 - 2 Rodrigues, 2011, p. 103.
-

Affective life, therefore, becomes one of the expressions of the incarnation of the tool in the body. This means that labor, as it is expressed today, is something that is not simply productive of wealth: it is above all productive of languages that produce, interpret, and enjoy wealth, and that are equally rational and affective. All this has extremely important consequences from the standpoint of the differences among subjects.³

We know that many of the images that we spread on social networks are developments of our network “friendships” and even fictions based upon them, and we are constantly co-opted as we are approached by products and forms of consumption based on personal and intimate values which we have turned public. The images are intensely involved in this context, for they reinforce spaces and create lines of force that culminate in processes of subjectivity that lead to the enclosure of singularities in favor of a standardization targeted for the market.

The field of image, both in photography and in motion pictures, participates actively in this process and has to be considered within this context in order to escape from formal or merely technical reducing schemes that displace political tensions of images in favor of a vision attached to the supposed beauty of shapes and colors. Image has become one of the main tools in the creation and dissemination of referential universes that seduce us from all around in order to create “a standardized subjectivity that extracts its value from its quotation in the mass media market”.⁴

These two elements guided us to formulate the notion of shared spaces of the image as a conceptual operator used to think about the images and, more than that, to think about the kind of universe the images referred to, or created. In this scenario, it is important to be aware that alterity is also a powerful line of force in the creation of these spaces. As stated by René Magritte: this is not a pipe.

DETERRITORIALIZED IMAGES

One of the first steps for a more effective construction of the notion of shared spaces of the image is to consider that spaces, of any order and nature, can often be translated as relationships, namely as materialized forms of experiences that are built between “systems of objects and systems of action” or between “fixed and flow-based paths”.⁵This approach towards these phenomena, and more specifically towards photography - from a spatial perspective - is not directly connected to the representation of space in photography (although it would be possible), but rather to a much broader view. The intent is to consider the image as a territory, i.e. an organization of borders and flows that contains processes, procedures, strategies and devices that reveal aspects of experience,

3 Negri, 2001, p. 28.

4 Guattari, 2000, p.163.

5 Santos, 2004.

subjectivity and lifestyles inserted into the complex web of circulation and mediatic involvement of images in nowadays, as previously mentioned. That is, considering images as universes of reference that begin to circulate and spread their potentiality.

What belongs to that territory? Here, the original notions are extrapolated in order to interpret contemporary photography as a territory. The first step is to analyze this scenario in terms of the multiplicity of this notion, in order to understand the nature and vectors that constitute this territory. The territory is an assemblage, essential to build one's experiences, as shown by Rolnik and Guattari:

The notion of territory is understood in a very broad sense (...). Territory describes a lived space or a perceived system within which an individual "feels at home". Territory is synonymous with appropriation, with subjectification enclosed in itself. It is the ensemble of projects and representations in which a whole series of behaviors and investments can pragmatically emerge, in time and in social, cultural, aesthetic and cognitive space.⁶

Territories, according to Deleuze and Guattari, are formed around the mechanical assemblages of bodies (or desires) and the collective assemblages of enunciation. The first expression refers to "a state of intermingling of and relations between bodies in a society", whereas the second expression corresponds to a "system of shared signs, to language, to a state of words and symbols".⁷ Photography, from this point of view, encloses the assemblages in a complex and dynamic way, revealing much more than a picture of the real, not just a representation or a mere indexical element, but a cartography of relationships that cross social life, as well as the processes of subjectivation, the symbolic production and forms of circulation.

The dynamics between the assemblages always point to a way out of the territory; as Deleuze says in his ABC Primer, "there is no territorial coverage without an exit vector from the territory, and there is no way out of the territory, no deterritorialization, without at the same time, an effort of reterritorialization elsewhere." Shared spaces of the image, in our understanding, are formed in the intersection between successive deterritorialization processes that occur in the image. One realizes that in their origin, these images are reterritorializations; they are forms of escape from the typical boundaries of narrow views about the specificities and limits of the medium.

In this context, there is a number of deterritorialization processes in which images are intensely exposed to resources that belong to other symbolic universes, within a massive web of references, inventions and appropriations in almost unprecedented circulation processes. Then, in the radicalism

6 Guattari and Rolnik, 1986: 323.

7 Haesbaert and Bruce, 2002.

of collective assemblages of enunciation slanted among deterritorialization processes, some intersections see the emergence of the Other, in a constant tension of the mechanical assemblage of bodies. The relationship with the Other transcends the binary situation between subject and object, and puts itself in an intersection of universes of reference inhabited in different ways and mediated by the power of the photographic image. Shared spaces of the image are intersections between different deterritorialization processes that affect the image. These intersections are activated by a cartography full of interactions that generate forms of insertion and integration in those contexts, forms of creating meaning and a perception of the movements related to the subjectivation process. Sharing. Starting a fabling process, or a deterritorialization process out of indexes, and out of more direct traces of reality, in order to sense a common territory in which one can experience other forms of visibility, passages between visualities, dynamics between representation and reality, among the multiple mediations between subjects and processes of media involvement. Reterritorialization, thus, opens up to the new, as Deleuze and Guattari state:

(...) Reterritorialization must not be confused with a return to a primitive or older territoriality: it necessarily implies a set of artifices by which one element, itself deterritorialized, serves as a new territoriality for another, which has lost its territoriality as well.⁸

Looking at some of the works exhibited at FIF, one can perceive how the notion of shared spaces of the image might be strengthened. Kent Rogowski's self-help book covers, Miguel Ángel García's roofs and other architecture pieces in the cities, absences in MacDonaldStrand's or even Patrick Willocq's Congo pictures, among other works, call for a confrontation with, a complementation of, and a dialogue with the way we perceive images in general, in order to understand the nature of that deterritorialization. These series awaken us to a necessary sharing gesture. We are all exposed to these images, and transiting through these broad imagistic contexts. In order to apprehend these images, one needs to understand the lines of flight and especially the intersections between exhibition circuits and forms of visibility. Therefore, to perceive some lines of contemporary photographic production as shared spaces of the image is to establish open and dynamic fruition processes between the successive deterritorializations and reterritorializations that gain meaning and consistency when, through our subjectivation processes, we truly open our eyes to see all of these complexities.

Bibliography

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora. 34, 1996.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUATTARI, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2000.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. In: *GEOfographia*, nº 7. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2002.

NEGRI, Tony. *Exílio*. Iluminuras: São Paulo, 2001.

RODRIGUES, Carla. Os nomes do capital. In: *Revista Serrote*. Instituto Moreira Sales: São Paulo, 2010.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: HUCITEC, 1994.

POR UMA FOTOGRAFIA PERFORMATIVA

por Patricia Azevedo

Desde sua invenção, a fotografia experimenta a ausência de confinamento a um meio específico e uma extensa disseminação no campo social, donde advém sua expressiva potência simbólica e performativa.¹ Na arte, entre as possíveis abordagens, compreendê-la enquanto meio intermediário² dinamiza seu entendimento a partir de uma ideia de fluxo entre diferentes linguagens, o que abre espaço a múltiplas formas de aproximação crítica. Nessa breve reflexão, com o propósito de elaborar sobre aspectos e sentidos de uma fotografia que não apenas representa, mas se vê literalmente implicada na realização de uma ação, aproximo algumas práticas, projetos e artistas que tangenciam esse campo onde, se assim é possível dizer, a fotografia faz coisas acontecerem.

A ação de performar para a câmera se dá a ver desde os primórdios da fotografia, em especial na prática do retrato, que exigia uma pose de longa duração, intencionalmente construída numa dada cena.³ A performance rompe muito cedo com uma relação de representação de natureza

1 O filósofo inglês J. L. Austin (1911-1960) desenvolveu o conceito de enunciado performativo (performative utterance) para descrever uma categoria de atos da fala ou da linguagem. Propõe que esses atos se realizam de duas formas, de um lado como ato comunicativo, constatação, relato, descrição, etc. e de outro, como ato performativo, pedidos, ordens, promessas, perguntas, etc., os quais implicam a realização de uma ação.

2 O conceito de intermídia se consolidou com a publicação do ensaio "Intermedia" de Dick Higgins (*Something Else Newsletter*, v.1 n.1, 1966) e tem sido usado para descrever trabalhos artísticos interdisciplinares ou novos espaços e poéticas que operam entre mídias e onde se vê a interpenetração de diferentes linguagens.

3 Nos dias de hoje o *Selfie* vem transformando esse ato e massificando globalmente uma cena onde se vê o sujeito dando às costas ao mundo e colocando o gesto fotográfico em primeiro plano.

contemplativa em favor de uma relação de apresentação de natureza construtiva. Em meados do oitocentos, o inglês Henry Peach Robinson constrói fabulosos flagrantes fotográficos encenando instantâneos domésticos. Traz à luz o cotidiano miúdo, como olhar cotovias no céu, conversar na estrada, dar de comer à criança, assim como ler uma carta, um livro, ou simplesmente dormir. Impacta pela ação de imprimir de forma combinada negativos diferentes compondo uma única cena,⁴ o que antecipa o paradigma construtivo de montagens e desmontagens que ganha corpo nas vanguardas históricas do início do século XX. E também pela atuação de modelos performando sob a regência do artista, o que está implicado em uma outra prática performativa, o encenar uma ação para a câmera fotográfica. O gesto é também expressivo em outros autores de sua época⁵ e, a partir das vanguardas dos anos sessenta, passa a ser protagonista na obra de inúmeros artistas⁶ que, usando a si próprio, modelos, ou objetos figuram, em práticas as mais heterogêneas, sua potência performativa. Prática que tira da sombra a “en-cena-ação” embutida na mise-en-scène naturalista da pose e do flagrante fotográfico e a coloca em primeiro plano. Não nos deixa esquecer que o dispositivo nunca captura a coisa em si, mas sim em visão, sempre em uma tomada de cena, em bom francês, numa prise de vue. Robinson também encenou flagrantes figurando cenas mitológicas e literárias. Na série *The History of Little Red Riding Hood* (1858),⁷ realiza uma sequência de quatro instantâneos construídos para dar a ver a estória de Chapeuzinho Vermelho. No penúltimo, não sem espanto, Chapeuzinho se depara com um doberman de touca branca deitado na cama se fazendo passar pela vovozinha. O naturalismo encenado pela fotografia se mostra em contradição com um hiperrealismo fantástico que traz a luz a cara preta do cão entre os alvos lençóis. Deixa às claras o dispositivo construtivo em jogo na montagem fotográfica, na figura literária e no próprio ato encenado. Ao desocultar as condições de produção, desmascara o aparato técnico tornando-o ruidoso, definitivamente não transparente, e essa consciência da tecnologia posta em prática cria uma resistência ao fascínio que emana das imagens. Tópico urgente no contexto de hoje, onde movimentamos um turbilhão de fotografias ignorando o funcionamento das caixas pretas usadas na fabricação e distribuição dessas imagens que tanto nos divertem. Em meados do século XIX,

4 O vitoriano Oscar Rejlander (1813-1875) é reconhecido por ter sido o precursor n desenvolvido das primeiras experiências de fotomontagem envolvendo a impressão combinada de múltiplos negativos numa mesma imagem. É considerado o expoente de maior projeção, é muito famosa a sua obra *Os dois caminhos da vida*, uma fotomontagem elaborada em 1857 com cerca de 30 negativos diferentes e com a participação de dezenas de modelos performando para a câmera. O inglês Henry Peach Robinson (1830-1901) seguiu desenvolvendo a técnica de fotomontagem, formulando também um guia teórico para a prática artística em fotografia *Pictorial Effect in Photography*, cuja primeira edição data de 1869.

5 Vale citar, entre outros, Bayard, Oscar Rejlander, Willian Lake Price e Julia Margaret Cameron.

6 O gesto de performar uma ação para a câmera é protagonista na prática de artistas como Jeff Wall, Gilbert & George, Cindy Sherman, Francis Alys, Robin Rhode, Tom Hunter, Gabriel Orozco, Sophie Calle, Peter Fischli & David Weiss, Kent Rogowisky, Vik Muniz, Boris Mikhailov, entre muitos outros.

7 HARKER, Margareth. Henry Peach Robinson, master of photographic art, p.156.

a fotografia acabava de ser inventada e foi pelo viés do processo construtivo de fotomontagem que impactou a sociedade oitocentista. Forjou o entendimento de que, no plano da idealização e composição, equipara-se o gesto simbólico e subjetivo do fotógrafo ao do artista, fundando o valor artístico da produção fotográfica e o lugar da fotografia no panteão das artes.⁸

Tomando partido do entendimento, que se impõe desde Duchamp, de que o reconhecimento do significado de uma obra de arte não está necessariamente incluído nela, mas sim no fluxo relacional em que se inscreve e perturba, outra prática fotográfica performativa ganha vigor: o deslocar, apropriar e relocalar imagens em outros contextos, fluxos e conversas.⁹ Gesto que põe em ação um deslocamento de natureza construtiva que se faz constitutivo da obra, a reconfigura em algo novo, lhe atribui outros usos, sentidos e valores. O projeto *Useful Photography* fascina pela ironia sensível e inteligente dos recortes e deslocamentos que dão corpo a uma publicação periódica¹⁰ fruto da colaboração de um coletivo de artistas: Hans Arsmann, Claude de Cleen, Julian Germain, Erik Kessels e Hans van de Meer. O termo “fotografia útil” é considerado não como uma categoria, mas sim como um genérico que agrupa imagens usadas no cotidiano com propósitos práticos e utilitários, as quais não se atenta propriamente, e cujos fotógrafos em geral permanecem anônimos. Na publicação, elimina-se radicalmente o uso do texto, o que potencializa o deslocamento posto em ação, assim como a crítica que a edição explicita. *Useful Photography #002* celebra a surpreendente criatividade do fotógrafo amador, tal como se mostra no mundo da venda de produtos online, com suas fotografias realizadas em estúdios e cenários caseiros. Editando lado a lado ervilhas, crucifixos, bolinhas de tênis, abridores de vinho, figura o consumismo e o descarte como dois lados de um mesmo absurdo. *Useful Photography #009* examina o mundo dos manuais de fotografia e as imagens que nos ajudam a fazer fotografias melhores e mais artísticas, dando a ver mais beleza

8 Na polêmica e intenso debate entre críticos, pintores e fotógrafos, com o objetivo de decidir se a fotografia podia ou não ser considerada uma arte, foi o caráter científico que primeiro prevaleceu sobre a opinião comum devido à precisão espantosa do registro e sua fidedignidade ao real. Segundo as teorias estéticas em voga no séc. XIX, para que a imagem fotográfica fosse aceita enquanto obra de arte seria preciso estabelecer sua autoria. O problema é que fidedignidade – que remete à cópia impessoal – e autoria se colocavam como conceitos mutuamente exclusivos, e, segundo a validade desses pressupostos, ficava complicada a inclusão da fotografia na esfera da arte. A questão colocada nos termos de hoje esbarra, como nos mostra Flusser, no fato de que o aparelho fotográfico faz o que o fotógrafo quer, mas este pode apenas querer o que o aparelho pode fazer. Segundo o referido autor, as imagens técnicas são projeções que partem de programas, projetando significados de dentro para fora. Diferente das imagens tradicionais que refletem significados coletados no mundo, os aparelhos são projetores que informam o mundo.

9 O gesto assume o protagonismo em práticas como as de Aby Warburg, Sherrie Levine, Christian Boltanski, Rosângela Rennó, Joachim Schmidt, Tacita Dean, Mike Mandel & Larry Sultan, entre muitos outros.

10 A publicação *Useful Photography* está em sua décima segunda edição. Ver o sítio: <http://www.kesselskramerpublishing.com/useful-photography/>

onde se comete mais erros e onde os acasos acontecem. Useful Photography #003 coleta retratos acompanhados de pequenos textos no *National Missing Persons Helpline*. Fotografias de documento, de estúdio, passaporte, snapshots, imagens que não tinham importância especial até que, com o desaparecimento daqueles que retratam, passam a ter uma significância vital. A edição dá a ver imagens que deixam de lado a fotogenia, a expressividade e até o próprio senso de conveniência em favor de protagonizar uma ação específica, o puro reconhecimento de uma fisionomia. Os retratos, em geral tomados em um momento ordinário ou celebrativo contradizem o relato dramático ou estranho do desaparecimento em questão, figurando o desencaixe tensivo em jogo, seja na vida dessas pessoas, seja na relação entre as imagens e textos. De um jeito ou de outro, em cada uma das diferentes edições da revista, as fotografias são deslocadas de um circuito utilitário no cotidiano para uma dinâmica dialógica na arte. Práticas implicadas na ação de criar um espaço novo onde as imagens ganham atenção e valor podem ser vistas com outros olhos, dizer outras coisas, desdobrar outros mundos possíveis. Tencionando a mesma tópica, um trabalho igualmente provocativo é o que Allan Kaprow performou no jornal alemão *Die Zeit* na edição do dia 20 de março de 1981. Buscava explicitar a contextualização manipulada que articula imagens e textos na rotina diária da redação de um jornal e, para figurar a trama de deslocamentos aí em ação, escolhe três fotografias comuns. Sem qualquer informação advertindo sobre a experiência artística, as publica quadriplicadas, cada uma acompanhada de uma legenda distinta, dando a ver a polissemia da imagem servindo a ilustrar quatro fatos diferentes ao mesmo tempo. Denuncia, segundo Joan Fontcuberta, ¹¹“o uso falsificador da fotografia em geral”,¹² o que passa despercebido de um público sonolento e distraído que, equivocadamente, reage indignado a essa experiência, acreditando ser esse *happening* um acidente, erro ou qualquer estado de exceção.¹³

Essa intervenção de Kaprow está implicada em outras práticas performativas, a falsificação, o inventar outros mundos, múltiplos, contraditórios, provisórios, e o uso da própria mídia como um espaço onde a fotografia se dá a ver como acontecimento, e não apenas onde se põe a circular. ¹⁴ O projeto *El Artista Y La Fotografía*, de Fontcuberta, é uma fabulosa paródia do dispositivo artístico¹⁵ e uma referência emblemática, em especial ao transpor a mesma proposição performática em duas mídias diferentes, o espaço expositivo e o livro, subvertendo o código que, em cada caso, os

11 FONTCUBERTA, Joan. *O Beijo de Judas*, fotografia e verdade, p.106-109

12 Ibidem, p.106

13 Ibidem, p.108

14 Gesto protagonista na prática de Joan Fontcuberta, Hans Peter Feldman, Laure Baigrii, Matthias Wähler, Warren Neidich, para citar apenas alguns nomes.

15 Também são emblemáticos outros projetos de Fontcuberta, como *Herbarium*, *Fauna*, *Constelaciones* e *Sputnik* que parodiavam disciplinas científicas como a botânica, a zoologia, a antropologia e a astronomia.

estrutura enquanto dispositivo. Em 1995 foi organizada por Manuel Borja-Villel, então diretor da Fundação Tàpies de Barcelona, uma grande exposição intitulada *Los límites del Museo*.¹⁶ Para essa ocasião, Fontcuberta propôs intervir em três dos museus mais visitados da cidade de Barcelona, a *Fundação Miró*, o *Museu Picasso* e a *Fundação Tapiès*. A ideia consistia numa ficção, inventar-se a si próprio a ocupação de curador de uma exposição que traria a público, em seus respectivos museus, supostas incursões de Picasso, Miró e Tapiès no campo da fotografia, incursões que sendo de autoria do próprio Fontcuberta fomentam através desse equívoco uma consciência da forma como inadvertidamente acolhemos imagens e discursos como verdadeiros.¹⁷ Uma complexa imbricação entre texto e imagem dá corpo ao trabalho, e a estratégia parece consistir em subverter radicalmente a modalidade enunciativa do paratexto,¹⁸ corrompendo-o com um texto fictício. Explorando sua capacidade performativa e retórica para orientar os modos de aceder à obra, Fontcuberta inventa protocolos de leitura em relação de continuidade com uma estrutura ficcional que lhe dá lugar, forma e sentido. Usa o paratexto – painéis de galeria, catálogo, introdução do livro, notas etc. – para sugerir ser a obra aquilo que ela não é. O que não levanta qualquer suspeita, uma vez que não se pressupõe que o livro e o museu possam estar assumidamente a mentir e nos enganar. Não sem razão gera incômodo o fato dessa estória fictícia se apresentar como real graças ao fomento de dispositivos a que se confere extrema credibilidade. Mas é justamente o que os desmascara enquanto um lugar de poder onde se equaciona autoria, autoridade, sentido e valor. A falsificação, entendida como prática performativa, está implicada na ação do artista de infiltrar uma verdade na realidade como ficção. E fazê-lo envolvendo a própria mídia, não poderia ser mais oportuno. Afinal, aí conforma-se seu significado. “O meio é a mensagem”, na famosa expressão de Marshall McLuhan. Dito nos termos de Flusser, os dispositivos de distribuição de fotografias “transformam-nas em práxis”.¹⁹ Daí advém o seu alerta para a urgência em passarmos a lidar com as imagens de forma consciente e crítica. Tomá-las como “trampolim rumo as relações intra-humanas”,²⁰ injetando vivências, valores, juízos, emoções e impensáveis que potencializem a ocorrência de situações imprevisíveis e aventurosas.

16 A exposição *Los límites del Museo*, reuniu, entre outros, trabalhos de Christian Boltansky, Sophie Calle, Antoni Muntadas, Marcel Broodthaers, Dan Graham e Joan Fontcuberta.

17 O Museu Picasso de Barcelona considerou a proposta uma “palhaçada” e se recusou a compactuar. Foi preciso buscar outra instituição, no caso a Universidade Pompeu Fabra para expor a série “*Diurnes: apuntes de trabajo*”. A Fundação Miró, aceitou participar exibindo a série “*Suite Montroig | Suite Destino*”, mas com reservas, proibindo a referência a Miró em futuras exposições.

18 O conceito de paratexto foi elaborado, por Gérard Genette em suas pesquisas sobre relações transtextuais, como uma modalidade textual. Aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal diante do público. São exemplos de paratexto, o título, a introdução, o índice, o texto de guarda, de orelha, etc.

19 FLUSSER. *Ensaio sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica*, p. 69-72

20 *Ibidem*, p.72

Esses apontamentos tentam dar a ver que não basta realizar imagens inesperadas, essas ainda que nos pareçam improváveis, do ponto de vista do programa do aparelho são previsíveis. Importa sobretudo o engajamento na realização de uma ação em prol da construção de novos espaços e formas expressivas que façam emergir uma consciência e sensibilidade crítica ao dispositivo e ao cotidiano, que dê lugar a um pensamento novo e quiçá um novo estar no mundo.

Bibliografia:

-
- BISHOP, Claire., *Artificial Hells, participatory art and the politics of spectatorship*, London: Verso, 2012
- FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: ANNABLUME, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1998.
- FONTCUBERTA, Joan. *El Artista Y La Fotografía*. Barcelona: Actar, 1995.
- FONTCUBERTA, Joan. *O Beijo de Judas, fotografia e verdade*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, , 2010.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- ARSRMAN, Hans; CLEEN, Claude de; GERMAIN, Julian.; KESSELS, Erik.; VAN DE MEER, Hans. *Usefull Photography*, Amsterdam: Kessels Kramer.
- <http://www.kesselskramerpublishing.com/useful-photography/>
- HIGGINS, Dick. Intermedia. In: *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbonate and Edwardsvill: South Illinois University Press, 1984.
- HARKER, Margareth. *Henry Peach Robinson: master of photographic art*. Basil Blackwell Ltd. Oxford, OX41JF, UK, 1988.
-

FOR A PERFORMATIVE PHOTOGRAPH

by Patricia Azevedo

Since its invention, photography has experienced the lack of confinement to one specific means and an extensive dissemination in the social sphere, whence comes its expressive symbolic and performative power.¹ In art, among the many possible approaches, understanding it as an intermedia means² streamlines its understanding, starting from a concept of a flow between different languages, which makes room for multiple forms of critical approach. In this brief reflection, in order to elaborate on the potential aspects and directions of a photograph, which not only represent but also allows it to see itself literally involved in the execution of an action, I bring together some practices, projects and artists that affect that field in which, if one may say, the photograph makes things happen.

The action of performing for the camera dates from the early days of photography, especially noticeable in portraits, which required time-consuming posing, intentionally built in a given scene.³ Even this soon, it broke the link with the representation of a contemplative nature in favor of the

-
- 1 The English philosopher J.L. Austin (1911-1960) developed the concept of “performative utterance” to describe a category of acts or language for speech. He proposes that these acts are carried out in two ways: either as a communicative act, statement, account, description, etc., or as a performative act, order, requests, promises, questions, etc., which require the completion of an action.
 - 2 The concept of intermedia was consolidated with the publication of the essay “Intermedia” by Dick Higgins (*Something Else Newsletter*, v.1 n.1, 1966), and it has been used to describe interdisciplinary artworks or new spaces and poetics operating between media and where one can see the interpenetration of different languages.
 - 3 Nowadays, “Selfies” are transforming this act and globally promoting a scene in which it is possible to see the subject with their back to the world and placing the photographic gesture in the foreground.
-

presentation of an aspect of constructive nature. In the mid-eight hundreds, Englishman Henry Peach Robinson built a fabulous photographic flagrant of home, staging snapshots. He brought to light the everyday actions of routine, such as looking at larks in the sky, talking on the road, feeding a child, as well as others that leaves us open to other worlds, such as reading a letter, a book, or simply the act of sleeping. He added greater impact by combining the printing of several negatives to form a single scene⁴, which anticipated the constructive paradigm of assembly and disassembly that is embodied in historical vanguards of the early twentieth century. There is also the impact of the performance by models acting under the baton of the artist, which is implied in another performative practice: the staging of an action for the camera. This gesture also has a significant presence in works done by other authors from the same time period⁵and, from the avant-garde of the sixties onwards, it becomes the protagonist in the works of numerous artists⁶ that, by using the appearance of themselves, models, or objects in the most heterogeneous practices, give rise to a performative power. This practice brings the 'en-act-ment' embedded in the naturalistic pose *mise-en-scène* and the photographic act out from the shadows, and brings them to the foregrounds. It reminds us that the device never captures the subject itself, but from a point of view, always in a scene shot through what is known in French as a *prize de vue*. Robinson also staged flagrants picturing mythological and literary scenes. In his series *The History of Little Red Riding Hood*, from 1858⁷, he performed a sequence of four snapshots built to reveal the story of *Little Red Riding Hood*. In the penultimate, not without astonishment, *Hood* faces a *Doberman* in a white nightcap lying in bed, pretending to be her grandmother. The naturalism staged by the photograph contradicts a fantastic hyper-realism that brings to light the blackened face of the dog between the white sheets. It exposes the constructive device at stake in the photographic assembly, the literary figure and the very act being staged. The unveiling of the production exposes the technical apparatus that makes it loud, certainly not transparent, and this awareness of the technology implemented creates a resistance to the fascination that emanates from the images. This is an urgent topic in the current context, in which we handle a photographic whirlwind ignoring the

4 Victorian Oscar Rejlander (1813-1875) is recognized for being the precursor in the development of the first experiences of photomontage involving the combined print of multiple negatives in the same image. He is considered the greatest exponent of projection, and his work "The two ways of life", a photomontage prepared in 1857 with about 30 different negatives and with the participation of dozens of performing models for the camera has acquired significant fame. Englishman Henry Peach Robinson (1830-1901), followed this by developing the photomontage technique, also formulating a theoretical guide to artistic practice in photography - "*Pictorial Effect in Photography*" - whose first edition dates from 1869.

5 It is worth mentioning, among others: Bayard, Oscar Rejlander, William Lake Price and Julia Margaret Cameron.

6 The gesture of performing an action to the camera is the protagonist in the practice of artists such as Jeff Wall, Gilbert & George, Cindy Sherman, Francis Alys, Robin Rhode, Tom Hunter, Gabriel Orozco, Sophie Calle, Peter Fischli & David Weiss, Kent Rogowsky, Vik Muniz and Boris Mikhailov, among many others.

7 HARKER, Margaret. *Henry Peach Robinson, master of photographic art*. p.156

operation of the black boxes used in the manufacture and distribution of these images that amuse us so intensely. In the middle of the nineteenth century, photography had just been invented, and had become the bias of the construction of a photomontage process, with its impact over the society of the nineteenth century. It forged the understanding that, in terms of idealization and composition, it equates the symbolic and subjective gesture of the photographer to that of the artist, founding the artistic value of the photographic production and the place of photography in the pantheon of arts.⁸

By being favorable to understanding, a concept first imposed since the time of Duchamp, that the recognition of meaning in a work of art is not necessarily included in it but in the relational flow that is part of it and which disturbs it, another performative photographic practice gained force: the action of dislocating, appropriating and relocating images and contexts in other flows and conversations.⁹ This gesture sets into motion a constructive nature displacement that is constitutive of the work, reconfiguring it into something new, attributing other uses, meanings and values to it. The Useful Photography project is fascinating due to the sensitive and intelligent irony of cuts and shifts that embody a periodical,¹⁰ fruit of a collaboration among a collective of artists: Hans Arnsman, Claude de Cleen, Julian Germain, Erik Kessels and Hans van de Meer. The term “useful photography” is not considered as a category, but as a generic grouping of images used in daily life with practical purposes and utilities, which are not properly attentive, and whose photographers usually remain anonymous. In the publication, the use of text is radically eliminated, which enhances the movement set in motion as well as the criticism that the periodical emphasizes. Useful Photography #002 celebrates the astonishing creativity of amateur photographers, as shown in the world online market, with photographs taken in studios and home scenarios. Editing abreast peas, crucifixes, tennis balls, wine openers; it all shows the consumerism and disposal as two sides of the same nonsense. Useful Photography #009 examines the world of photography manuals and images that help us make better and more artistic photographs, providing more beauty to be seen where more mistakes are made

8 During the controversy and intense debate among critics, painters and photographers, in order to decide whether photography may or may not be considered an art, it was the scientific character that first prevailed over the common opinion, because of the astonishing record of accuracy and its reliability to the real. According to the aesthetic theories in vogue in the nineteenth century, in order for a photographic image to be accepted as a work of art, it would be necessary to establish its authorship. The problem is that reliability - which refers to the impersonal copy - and authorship were placed as mutually exclusive concepts, and according to the validity of these assumptions, it was complicated to include photography in the sphere of art. The matter brought to current terms faces, as shown by Flusser, the fact that the photographic camera does what the photographer wants, but the photographer may just want what the device can accomplish. According to this author, technical pictures are projections departing from programs, designing meanings from the inside out. Unlike traditional images that reflect meanings collected in the world, the devices are projectors that inform the world.

9 This gesture takes a guiding role in practices such as those by Aby Warburg, Sherrie Levine,

10 *The Useful Photography* project is in its twelfth edition. Refer to the website <http://www.kesselskramerpublishing.com/useful-photography/>

and where accidents happen. Useful Photography #003 collects portraits accompanied by short texts at the National Missing Persons Helpline. Photos on documents, studios, passports, snapshots, images that had no particular meaning until, with the disappearance of those who are portrayed, now have a vital significance. The issue shows images that leave aside that which is photogenic, the expressiveness and even the own sense of convenience in favor of focusing on a specific action: the pure recognition of a face. Pictures usually taken in an ordinary or celebrative moment contradict the dramatic or strange account of the disappearance in question, exhibiting the tensile detachment at stake, whether in their lives, or in the relationship between the images and texts. One way or another, in each of the different issues of the magazine, photos are moved from one utility circuit in everyday life into a dynamic dialogue on art. This practice is involved in the action of creating a new space in which the images gain attention and value, where they can be seen in a new light, express other things, and unfold other possible worlds. Focused on the same topic, an equally provocative work was the one performed by Allan Kaprow in the German newspaper *Die Zeit*, on the issue of the 20th of March, 1981. He sought to explain the manipulated context that articulates images and texts in the daily routine of a newspaper newsroom, and to unveil the plot of displacement in action in that place, he chose three common photos. Without any warning or information about artistic experience, he published them quadrupled, each individual photo accompanied by a distinct caption, showing the polysemy of a single image serving as an illustration to four different events at the same time. He denounced, according to Joan Fontcuberta¹¹, “the general utilization of photography in forgeries”;¹² which goes unnoticed by a sleepy and distracted public, that wrongly reacts indignantly to this experience, believing this to be an accident, fault or any state of exception.¹³

This intervention by Kaprow is involved in other performative practices, forgery, the creation of multiple other contradictory, provisional worlds, and the usage of media itself as a space in which the picture is to be seen as an event, not just where it circulates.¹⁴ The project *El Artista Y La Fotografía*, by Fontcuberta, is a fabulous parody of the artistic device¹⁵; an iconic, special reference to transpose the same performative proposition in two different media - the exhibition space and the book - subverting the codex that, in each case, structures them as a device. In 1995, Manuel Borja-Villel, who at the time was the director of the Tàpies Foundation of Barcelona, organized a major exhibition entitled

11 FONTCUBERTA, Joan. *The Kiss of Judas, photography and truth*. p.106 to 109

12 Ibid. p.106

13 Ibid. p.108

14 The gesture of a protagonist in the practices of Joan Fontcuberta, Hans Peter Feldman, Laure Baigrri, Matthias Wähler and Warren Neidich, to name a few individuals.

15 Other projects Fontcuberta are also iconic, such as *Herbarium, Fauna, Constelaciones and Sputnik* that parody scientific disciplines such as botanic, zoology, anthropology and astronomy.

Los límites del Museo.¹⁶ For this occasion, Fontcuberta proposed to intervene in three of the most visited museums in Barcelona: Miró Foundation, the Picasso Museum and the Tapiès Foundation. The idea was an act of fiction, which involved his posing as the curator of an exhibition that would bring to the public, in their respective museums, alleged incursions by Picasso, Miró and Tapiès in the field of photography; those incursions would be authored by Fontcuberta himself, fostering through this misconception an awareness of how images and speeches are inadvertently welcomed as being true¹⁷. A complex overlap between text and image embodied the work, and the strategy seemed to involve a radical subversion of the paratext¹⁸ mode of exposition, corrupting it with a fictional text. Exploring their performative and rhetoric capacity to guide ways of accessing works, Fontcuberta came up with reading protocols in a relation of continuity with a fictional structure providing place, form and meaning. He used the paratext - gallery panels, catalogs, book introductions, notes etc. - to suggest the work was something it was not. This did not raise any suspicions, since it was assumed that the book and the museum cannot be openly lying and deceiving the public. Not without reason, the fact that this fictitious story was presented as being real thanks to the encouragement by devices that provided extreme credibility is a source of distress. However, that is precisely what unmasks them as a place of power in which authorship, authority, meaning and value become equal. Forgery, understood as a performative practice, is involved in the artist's action to infiltrate a truth in reality as fiction. And performing this by involving the media itself could not be more effective. After all, it is where its meaning is conveyed; as Marshall McLuhan once said, "the medium is the message". As stated by Flusser's terms, the devices of photographic distribution "turn them into praxis".¹⁹ Hence his alerts to the urgency to begin dealing with images in a conscious and critical manner, treating them as a "stepping stone towards intra-human relationships";²⁰ injecting experiences, values, judgments, emotions and the unthinkable, enhancing the occurrence of unpredictable and adventurous situations.

16 The exhibition *Los límites del Museo*, gathered, among others, Works by Christian Boltanski, Sophie Calle, Antoni Muntadas, Marcel Broodthaers, Dan Graham and Joan Fontcuberta.

17 The Museu Picasso in Barcelona stated that the proposal was "ridiculous", and refused to condone it. It was necessary to seek another institution - in this case, the Universidade Pompeu Fabra - to exhibit the series "Diurnes: apuntes de trabajo". The Fundação Miró allowed itself to participate by exhibiting the series "Suite Mont-Roig I Suite Destino", but under strict conditions: it would be prohibited to make references to Miró in future exhibits.

18 The concept of "paratext" was developed by Gérard Genette in his research on trans-textual relations as a modality of text: that which becomes a book through a text, and intends to be one before the public. The following can be considered examples of paratexts: the title, the introduction, the table of contents, the frontispiece, the foreword, etc.

19 FLUSSER. *Ensaio sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica*, p. 69 to 72

20 Ibid. p.72

These notes intend to show that it is not enough to build unexpected images; although these may seem unlikely, they are predictable from the point of view of a devices' program. It is particularly important to engage in the building of new spaces and expressive molds that open the consciousness and critical sensitivity to these devices and to daily life, giving rise to new ways of thinking, and perhaps a new way of being in the world.

Bibliography

- BISHOP, Claire., *Artificial Hells, participatory art and the politics of spectatorship*, London: Verso, 2012
- FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: ANNABLUME, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1998.
- FONTCUBERTA, Joan. *El Artista Y La Fotografía*. Barcelona: Actar, 1995.
- FONTCUBERTA, Joan. *O Beijo de Judas, fotografia e verdade*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, , 2010.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- ARSRMAN, Hans; CLEEN, Claude de; GERMAIN, Julian.; KESSELS, Erik.; VAN DE MEER, Hans. *Usefull Photography*, Amsterdam: Kessels Kramer.
- <http://www.kesselskramerpublishing.com/useful-photography/>
- HIGGINS, Dick. Intermedia. In: *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbonate and Edwardsvill: South Illinois University Press, 1984.
- HARKER, Margareth. *Henry Peach Robinson: master of photographic art*. Basil Blackwell Ltd. Oxford, OX41JF, UK, 1988.
-

FOTOGRAFIAS COMO DADOS: IMAGENS/ INTERAÇÕES/ TELAS

por Ron Burnett

A longa história da transformação de imagens em dados começou com a invenção da fotografia, em 1830. Naquela época, a intenção era capturar movimento, tempo, pessoas e paisagens usando química e cobre. A suposição de inventores como Louis Daguerre era de que a natureza efêmera da realidade poderia ser fixada sobre uma superfície, preservando, assim, as experiências humanas, mas também permitindo o estudo da própria vida. Esse impulso, encontrado na origem de muitas áreas das artes visuais, no entanto, representou uma mudança de direção para os artistas no início do século XIX.

Nunca antes se havia pensado na imagem como informação, mas esse foi o ponto de partida para a pesquisa de Daguerre – o mundo real como imagem e como objeto e a maneira como a fotografia poderia representar essa interseção. Portanto, era razoável que os primeiros trabalhos de Daguerre e de outros fotógrafos da época se concentrassem em retratos de pessoas. O esforço para documentar o rosto de alguém, uma tradição altamente desenvolvida na pintura, passava agora da mão do artista para a tecnologia das câmeras. Na medida em que o desenvolvimento das câmeras e das fotografias foram se aprimorando, as paisagens e as cidades passaram a ficar em evidência. Mas os retratos continuaram uma parte essencial de quase todo o trabalho em fotografia ao longo dos primeiros 50 anos de experimentação. Não se pode esquecer que, num curto período de tempo, a fotografia tornou-se um meio de identificar pessoas e de comprovar suas identidades. Essa foi uma das primeiras utilidades que trouxeram as imagens para a esfera da informação.

O impulso de preservar memórias guiava o trabalho de Daguerre como pintor, assim como seu trabalho com a fotografia. Ele era um criador de panoramas e dioramas e usou a Câmera Obscura como ferramenta para produzir paisagens ricas em cores e detalhes. Ele desenvolveu caixas de

luz que iluminavam suas paisagens pintadas, técnica similar ao trabalho fotográfico do artista contemporâneo Jeff Wall. Seu objetivo era capturar e preservar as paisagens sob a ameaça da industrialização. Seus dioramas têm um olhar utópico, em nítido contraste com as imagens apocalípticas criadas pelo pintor JMW Turner no mesmo período.

Daguerre também foi influenciado pelo avanço da ciência nas décadas de 1830 e 1840, com forte ênfase no desenvolvimento de máquinas e tecnologia para a industrialização, o transporte e as comunicações. Ele viu a oportunidade de explorar de forma conjunta a arte da fotografia, as tecnologias de apresentação visual e a ciência da química.

Em 1725, as condições químicas e óticas para a invenção da fotografia já existiam e, ainda assim, mais de um século se passou até Henry Fox Talbot e Louis Daguerre produzirem as primeiras imagens em placas de prata. Demorou mais cem anos para as câmeras se desenvolverem a ponto de ficarem baratas e boas o suficiente para serem vendidas em larga escala. Levamos outros 70 anos para desenvolver maneiras baratas e fáceis de criar imagens digitais cuja resolução em breve será muito superior à dos meios analógicos. E, finalmente, alguns anos mais tarde as fotografias se transformaram em arquivos que podem ser transmitidos pelas redes de alta velocidade. Esse percurso teve como resultado a mudança de significado da imagem analógica e, ao mesmo tempo, instituiu a base para formas digitais de expressão.

Mas, para Daguerre e muitos de seus contemporâneos, captar a realidade – mesmo no formato reduzido de uma placa de cobre e, mais tarde, de cópias fotográficas – significava a existência de um meio que pode dar sentido ao desconhecido e ao incognoscível. É por isso que Daguerre se concentrou na fotografia científica, na medida em que ele testou os meios e aprimorou a qualidade e os resultados das imagens que criou. A magia do novo, do desconhecido e do exótico foi preservada na obra fotográfica, elementos que vão muito além das limitações de dados ou redes.

Uma das primeiras pistas sobre o poder resultante da fotografia e sobre o seu papel central no desenvolvimento de novas formas de ver o mundo foi a ideia de que imagens fotográficas eram representações daquilo que elas retratavam. Os pioneiros do século XIX acreditavam que a lacuna entre a fotografia e a realidade podia ser superada, seja porque a imagem retratava a realidade com força suficiente para reunir as suas variáveis em uma espécie de ordem, seja porque a própria realidade se deixava imprimir sobre o cobre, ou mesmo transferir para ele e, posteriormente, para o papel. Hoje, esse mesmo estímulo foi traduzido em pixels e dados.

O conceito central de representação e da ligação entre a realidade e o que é retratado foi sustentado por 150 anos até que as tecnologias digitais transformaram imagens em híbridos. Este breve ensaio examina como as imagens se tornaram formas híbridas de representação e visualização, e como o papel das telas mudou não só o que entendemos como imagem, mas também a produção, o uso, e o caráter estético da imagem.

A interface entre a realidade e a percepção humana passou dos nossos olhos para os olhos/telas/ eventos/experiências/telas. Isso ocorreu porque a maioria das fotografias hoje em dia é tirada a partir de dispositivos como iPhones, iPads e Androids. Há alguma ironia no uso de telefones para a fotografia, uma vez que o telefone também foi inventado no século XIX e foi inicialmente visto como um impedimento à comunicação humana e não como auxiliar. Telefones eram vistos como distrações da tarefa real de se comunicar diretamente com os amigos, colegas de trabalho e familiares. Quando o telefone tornou-se mais integrado à vida cotidiana, suas qualidades essenciais foram reconhecidas da mesma forma como ocorreu com a fotografia.

De forma bastante generalizada, pode-se afirmar que a maioria das fotos contemporâneas são tiradas com o intuito de preservar memórias fugazes e, na era do iPhone, isso significa que milhares de fotografias ficam armazenadas na memória do telefone. O fato de que elas podem ser classificadas e acessadas, com facilidade e velocidade, aumenta ainda mais a presença e os recursos das fotografias. Questões relacionadas à aparência de uma fotografia ou discussões estéticas e de estrutura pictórica são secundárias em relação a questões de presença e acesso. Estas duas últimas características estão no cerne da transformação de fotos em dados porque nenhuma delas seria possível sem algoritmos que possibilitam uma pesquisa baseada na data e no local e, mais recentemente, em expressão e características faciais e até mesmo no tom de cor. O tamanho do arquivo de fotografia agora é mais importante do que o conteúdo. Uma foto de 750 kilobytes só pode ser vista em telas pequenas, enquanto uma foto de 20 megabytes pode ser impressa com a qualidade de uma imagem analógica.

Não estou certo de como e onde as memórias se encaixam nesse processo/fluxo, mas enquanto no passado a realidade era mediada pela linguagem e, em algumas ocasiões, por imagens, hoje nós precisamos de telas para visualizar não só o que estamos fazendo, mas também o que temos feito. Este é um processo longo e em expansão de registro e visualização da atividade humana, que agora define experiências de acordo com a intensidade com a qual elas foram registradas, fotografadas e catalogadas.

Iphoneographers e *Androidographers*¹ reúnem essas imagens em álbuns, pastas e arquivos. A gestão desses dados exige cada vez mais tempo e esse tempo é gasto diante do mundo das telas. Não é que a realidade desapareça, apenas que as experiências são depositadas em camadas umas sobre as outras e nós nos tornamos arqueólogos, constantemente à procura de imagens e significado em meio aos detritos que sobram das milhares de fotos que tiramos ao longo de alguns meses.

1 Nota dos editores: neologismo desenvolvido pelo autor para designar usuários das tecnologias de dispositivos móveis, baseadas nos sistemas operacionais Apple e Android, para produção de imagens. Poderia ser traduzido como Androidografo e Iphonografo)

Esta combinação entre imagens/interações/telas e informações transforma representações em visualizações e esta é uma das características mais importantes das imagens digitais – são híbridos que se equilibram entre a expressão e a autonomia.

Em essência, o mapeamento de conteúdo e de tempo com softwares utiliza dados brutos, ideias e visualizações, e permite que criadores e espectadores visualizem níveis de complexidade cada vez maiores – para, de fato, produzir taxonomias e redes de imagens. Taxonomias não apenas refletem experiências reais, mas também são a manifestação concreta de práticas materiais ativas. É uma maneira de concretizar as ideias, de conectar fenômenos e experiências e de dar concretude à visualização de imagens.

A classificação é um aspecto importante para se tentar compreender ambientes de imagens digitais. Como se podem explorar grandes bases de dados e blocos de informação? Quais são algumas das categorias que normalmente usamos para classificar os dados e o conhecimento? Como podemos conectar taxonomias com experiências da vida real e com as redes que usamos?

Por exemplo, o desafio de fazer uma pesquisa em um banco de dados de imagens é enorme. Os parâmetros de pesquisa devem ser muito abrangentes para realizar pequenas tarefas de busca, uma vez que imagens podem representar, documentar, ou ser metáforas de informações e ideias. Ainda nos perguntamos se informações com esse nível de complexidade podem ser organizadas em interfaces que respondem às necessidades intuitivas dos usuários, facilitando tipos de pesquisa e de manipulação mais sutis. Ou seja, será que a despreensão ao explorar as imagens corresponde à pressão para classificá-las nos ambientes digitais? Por exemplo, seria preciso explorar a noção de pastas como repositórios de imagens específicas. A pasta remonta ao armário de arquivamento, que ainda é a analogia mais usada para se referir à organização de grandes conjuntos de dados de imagem.

No cerne dessas questões estão a natureza evolutiva de computadores e dispositivos móveis e sua evolução dos ambientes de trabalho à utilização no dia a dia. A onipresença desses dispositivos sugere que eles possam executar qualquer função exigida deles, inclusive novas formas de memória e recuperação. Há também um senso cultural de que as tecnologias inteligentes têm uma capacidade infinita de gerenciar grandes quantidades de imagens, razão pela qual os aplicativos se tornaram o idioma do software de mobilidade e uma nova porta de entrada para outras formas de organização. *Snapchat* e *Vine* são excelentes exemplos desse esforço para conectar melhor o momento de tirar uma foto e o de seu potencial uso, tanto para a preservação como para a utilização.

Consequentemente, o software está sendo introduzido em reinos de complexidade cada vez maior. O impacto subjacente a essa atividade é bastante irônico: como as máquinas têm assumido cada vez mais tarefas, torna-se cada vez menos claro como a intencionalidade (quem fez o quê e porquê) entra em jogo, tanto em relação ao hardware como ao software. Para que um computador, um telefone ou um *tablet* seja poderoso ou suficiente para fazer o que se espera dele, milhões de linhas de código têm de ser escritas. De fato, este é outro nível de construção e visualização de dados (no entanto, abstrato). Nós não sabemos como o *Snapchat* faz as imagens desaparecerem e por isso atuamos mais como operadores do software do que criadores de seus termos de referência.

Normalmente, o dono de uma câmera digital tem mais de 5.000 fotos em várias bibliotecas – outro termo herdado do período analógico –, termo que, na era digital, é bastante pitoresco para dados que não podem ser catalogados pelos meios convencionais. Mesmo a edição de uma biblioteca de *Flickr* é baseada na ideia de tempo, ao organizar sequências, bloquear eventos e organizar fotografias de modo que algum tipo de história possa ser contada. Mas essa atividade é diferente de criar um álbum de fotos e se parece mais com a criação de um álbum de recortes.

Todo esse material é alimento para redes sociais ainda mais complexas, que podem ser acessadas pelas mídias móveis e em casa. Links tornam-se uma parte crucial de tudo isso, mas onde vai parar a estética? Essa talvez seja a questão principal, uma vez que as redes são apenas parcialmente visíveis para aqueles que as utilizam e dados são apenas informação e mais nada. A natureza crua da informação fotográfica significa que os dados devem ser classificados e indexados para que os fotógrafos possam extrair significado do grande volume de imagens por eles produzido. Isso toma muito tempo e não há uma forma simples ou automática de criar um catálogo de imagens. A edição de uma coleção de fotos é hoje uma atividade de gestão de tempo, o que levanta a questão sobre a possível marginalização do conteúdo e da qualidade. A qualidade se torna uma função de organização relacionada com o uso, mais do que com a estrutura pictórica, com a cor ou com um conjunto de características estéticas únicas que podem ser espaciais ou texturais.

Fotos são definidas mais por suas conexões do que por sua natureza individual, mais por sua localização virtual no Facebook do que por sua ligação com eventos em tempo real. Fotos se movem ao longo de um continuum, dos eventos para a sua classificação e de sua classificação para álbuns, pastas e projetos baseados na visualidade das telas. Elas raramente são impressas. Este hiperespaço fluido, pós-moderno, produz imagens híbridas. Imagens híbridas são pontos de interseção entre muitas variáveis que levam a tantas direções diferentes, que a foto passou a ter um número infinito de funções. Entretanto, todas essas funções refletem o papel da foto como uma plataforma de dados em um longo continuum que parte da realidade para a simulação, e para a

realidade virtual e aumentada. É preciso ressaltar que, apesar do grande número de fotografias que agora circulam, muitas não sobreviverão nos próximos anos e muito menos nas próximas décadas. Esta reciclagem contínua significa que as lições aprendidas em uma época podem não ser comunicadas à outra. A transformação de imagens em dados também significa que o que entendemos por história, inevitavelmente, será transformado.

Até que ponto as imagens em uma tela de computador são semelhantes ou diferentes das imagens no papel? Como as tecnologias de compressão transformam noções convencionais de informação e imagem? Este é um assunto fascinante, já que a compressão é a redução de informações e a remoção, por meio de um processo algorítmico, daqueles elementos da imagem que são considerados menos importantes do que outros. Quanto mais compactado um arquivo, mais dados faltarão, uma vez que dados são eliminados ou cores são removidas. A redução é invisível ao olho humano, mas não para o criador da imagem que trabalhou duro para colocar o “conteúdo” de um modo específico em uma série de imagens e para quem cada alteração estética é uma potencial mudança da intenção original.

Tecnologias de compressão como MPEG-4 são projetadas para facilitar a comunicação de imagens que são utilizadas em qualquer mídia. Isso significa que no futuro quase todo uso de imagens implicará o emprego de alguma forma de compressão, o que é bastante diferente das propriedades analógicas dos sistemas de monitor. A compressão é apenas uma característica das muitas transformações sutis que estão ocorrendo na comunicação de imagens. Mais importante ainda, essas transformações dizem respeito à mudança da forma como o significado é construído na mídia digital. Há uma diferença entre as imagens comprimidas e as não comprimidas. Pode ser que o processo de compressão seja a característica mais importante das imagens digitais e que seja exatamente o que distingue o digital do analógico.

Imagens híbridas estão no centro de convergência das tecnologias de visualização. Estamos apenas começando a compreender as implicações de toda essa atividade no mundo das telas. Nesse sentido, estamos mais próximos da experimentação do século XIX do que imaginamos.

PHOTOGRAPHS AS DATA: IMAGES/ INTERACTIONS/ SCREENS

by Ron Burnett

Images began their long transformation into data with the invention of photography in the 1830's. The intention then was to capture movement and time, people and landscapes using chemistry and copper. The assumption on the part of inventors like Louis Daguerre was that the ephemeral nature of reality could be *fixed* onto a surface, thereby preserving human experiences, but also allowing for the study of life itself. This impulse, at the source of so many of the visual arts, nevertheless represented a shift in direction for artists in the early 19th century.

Images had never been thought of as information, but for Daguerre that was the starting point for his research — the real world as image and as object and the manner in which photography could represent that intersection. It was reasonable, therefore for some of the earliest work of Daguerre and others to focus on portraits of people. The effort to *document* someone's face, again a highly developed tradition in painting, now moved from the artist's hand to the technology of cameras. As cameras and the development of photos got better and better, landscapes became a major focus as did cities. But, portraits remained a key part of nearly all the work in photography over the course of the first fifty years of experimentation. Of course, within a short time, photographs also became a means of identifying people and validating their identities. This was one of many initial uses that moved images into the sphere of information.

The impulse to preserve memories was also part of Daguerre's work as a painter and he applied it to his work with photography. He was a creator of panoramas and dioramas and used the Camera Obscura as a tool to produce landscapes rich in colour and detail. He developed light boxes that illuminated his painted landscapes in a manner not unlike the contemporary photo artist, Jeff Wall. His goal was to capture and preserve landscapes under threat from industrialization. His dioramas have a utopian look, in sharp contrast to the rather more apocalyptic images created by the painter, J.M.W. Turner during the same period.

Daguerre was also driven by the evolving sciences of the 1830's and 1840's, with their strong emphasis on the development of machines and technology for industrialization, transportation and communications. He saw an opportunity to join the fine art of photography with technologies of display and with the science of chemistry.

In 1725, all of the chemical and optical necessities for the invention of photography existed and yet it took over a century for Henry Fox Talbot and Louis Daguerre to produce images on silver plates. It took another hundred years for cameras to be developed that were cheap enough and good enough to be sold in large quantities. It has taken us another seventy years to develop cheap and easy ways of creating digital images whose resolution will soon far exceed what analogue media have been able to produce. It only took a few years for photographs to turn into files that could be transmitted over high-speed networks. All of this activity has changed the meaning of analogue images as much as establishing the foundation for digital forms of expression.

But, for Daguerre as for many others, capturing reality even in the reduced format of a copper plate and later prints, suggested that here was a medium that could give meaning to the unknown and the unknowable. This is why Daguerre focused on scientific photography as he tested the medium and improved the quality and outcomes of the images he created. The magic of the new, the unknown and the exotic has remained a part of photographic work, a set of impulses that far exceeds the constraints of data or networks.

One of the early clues to the ensuing power of photography and its central role in the development of new ways of seeing the world was the idea that photographic images were *representations* of what they depicted. The assumption among nineteenth century pioneers was that the gap between photos and reality could be overcome either because the image depicted reality with enough force to bring all its variables into some order or that reality itself was imprinted, if not transferred onto copper and subsequently, paper. Today, that same impulse has been translated into pixels and data.

This central concept of representation and of a link between reality and what is pictured was sustained for 150 years until digital technologies transformed images into hybrids. This short essay examines how images have become hybrid forms of representation *and* visualization and how the role of screens has changed not only what we mean by images, their production and their use, but also how their aesthetic character has been transformed.

The interface between reality and human perception has shifted from our eyes to eyes/screens/ events/experiences/screens. This is because most photographs are now shot using iPhones, iPads and Android devices. There is some irony in the use of phones for photography, given that the telephone was also invented in the 19th century and was initially seen as an impediment to human communications and not as an aid. Phones were seen as distractions from the real tasks of communicating directly with friends, business associates and family. As phones became more integrated into daily life, their essential qualities were recognized in much the same way as photography.

Let me make an overall generalization. Most contemporary photos are taken to preserve fleeting memories and in the age of the iPhone, this means that thousands of photographs reside in the memory of the phone. The fact that they can be classified and accessed with ease and speed, further enhances their overall presence and power. The question of what a photograph looks like or issues around aesthetics and pictorial organization are secondary to presence and access. These two characteristics are at the heart of the transformation of photos into data because neither, given the scale, would be possible without algorithms that can search both by date and location and now by expression, facial characteristics and even color tone. The size of a photograph now matters more than the content. A photo made of 750 kilobytes can only be seen on small screens, whereas a photo of 20 megabytes can be printed to the quality of an analogue image.

I am not sure where memories fit into this process/flow, but whereas in the past, reality was mediated by language and on occasion images, we now need screens to visualize not only what we are doing, but also what we have done. This is a vast and expanding process of human annotation and visualization, which now defines experiences according to the strength with which they have been recorded, photographed and catalogued.

Iphoneographers and Androidographers collate all these images into albums, folders and files. The management of all of this data requires more and more time and all of this time is spent within screenworlds. It is not that reality disappears, just that experiences become so layered that we become archeologists, constantly searching for images and meaning amidst all of the detritus left over from the many thousands of photos we take over the course of a few months.

This combination of images/interactions/screens and information transforms representations into *visualizations* and this is one of the most important characteristics of digital images — hybrids that balance between expression and autonomy.

In essence, mapping content and time using software takes raw data, ideas and visualizations and allows creators and viewers to visualize greater and greater levels of complexity — to, in effect, produce taxonomies and networks of images. Taxonomies both reflect real experiences and are the concrete manifestation of active material practices. It is a way for ideas to become concrete, for phenomena and experiences to be linked and for the visualization of many images to be given some concreteness.

Classification is an important aspect of trying to comprehend digital image environments. How can large databases and blocks of information be explored? What are some of the categories that we normally use to classify data and knowledge? How can we link taxonomies to real life experiences and to the networks we use?

For example, the challenge of trying to search through a database of images is an enormous one. Since images can represent, document, and be metaphors of information and ideas, the search parameters would have to be very large to accomplish even minimal search tasks. In addition, can information of this complexity be organized around interfaces that respond to the intuitive needs of users so as to facilitate often times subtle types of searching and manipulation? Can the serendipity of exploring images match the pressure to classify them within digital environments? For example, we would need to explore the notion of folders as repositories for specific images. The folder harkens back to the filing cabinet, which is still the most pervasive analogy in use for the organization of large sets of image data.

At the core of these issues are the developing nature of computers and mobile devices and their evolution from desktop environments into everyday appliances. The ubiquitous presence of these devices suggests that they can perform every function that is demanded of them, including new forms of memory and retrieval. There is also a cultural sense that smart technologies have an infinite capacity to engage with large image catalogues, which is why apps have become the software language of mobility and a new gateway into other forms of organization. Snapchat and Vine are excellent examples of this effort to better relate the instance of taking a photo to its potential use either for preservation or for one use.

Consequently, software is being pushed into realms of greater and greater complexity. The underlying impact of all of this activity is quite ironic: as machines take on more and more tasks, it becomes less and less clear how intentionality (who did what and why) actually comes into play at both the hardware and software level. For a computer or a phone or a tablet to be powerful enough to do what we expect of them, millions of lines of code have to be written. In effect, this is another level of data construction and visualization (however abstract). We do not know how Snapchat makes images disappear and so are more like operators of the software than creators of its terms of reference.

The average digital camera owner has over 5,000 photos in various libraries, (another term left over from the analogue period) which in the digital age is a rather quaint name for data that cannot be cataloged using conventional means. Even a Flickr library is about editing time, that is organizing sequences, blocking out events and arranging photographs so that some sort of story can be told. But, this is a different activity from creating a photo album and is closer to a scrapbook.

All this material is grist and fodder for even more complex social networks that can be accessed through mobile means and at home. Links become a crucial part of all this, but where does aesthetics end up? That perhaps is the key question because networks are only partially visible to those who use them and data is only that, information. The raw nature of photographic information means that the data has to be classified and indexed so that photographers can make sense of the large volume of images that they are producing. This takes a lot of time. This takes a lot of time and there is no simple or automatic way of creating a catalog. Editing a collection is now an activity of time

management, which raises issues about whether content and quality will be marginalized. Quality becomes a function of organization related to use, not so much to pictorial character and color or a set of unique aesthetic characteristics that might be spatial or textural.

Photos are defined more by connections than by their individual nature, more by their virtual location on Facebook than by their links to events in real time. Photos move along a continuum from events to their classification and from there to screen-based albums, folders and projects. They are rarely printed. This fluid, postmodern hyperspace produces hybrid images. Hybrid images are points of intersection among a variety of variables leading in so many different directions, that photos now perform an infinite number of functions, but all of these functions reflect their roles as data points in a long continuum from reality to simulation to augmentation and virtual reality. Keep in mind that notwithstanding the large number of photographs now circulating most will not survive the next few years let alone decades. This continuous recycling means that lessons learned in one era may not be communicated to another. The transformation of images into data also means that what we understand by history will inevitably be transformed.

To what degree are the images on a computer screen similar to or different from the images on paper? What do compression technologies do to conventional notions of information and image? This is a fascinating issue, since compression is actually about the reduction of information and the removal through an algorithmic process of those elements of an image that are deemed to be less important than others. The more compressed, the more that is missing, as data is eliminated or colors removed. The reduction is invisible to the human eye, but tell that to the image-creator who has worked hard to place 'content' in a particular way in a series of images and for whom every aesthetic change is potentially a transformation of the original intent.

Compression technologies like MPEG-4 are designed to facilitate the communications of images that are used in any number of media. This means that nearly all aspects of the future use of images will employ some form of compression, which is distinctly different from the analogue properties of screen-based environments. Compression is but one feature of the many subtle transformations that are taking place in the communication of images. More importantly, these transformations are also about a shift in the ways in which meaning is constructed within digital media. There is a difference between compressed and non-compressed images. It may well be that compression as a process is the single most important characteristic of digital images and what distinguishes the digital from the analogue.

Hybrid images are at the heart of converging technologies of visualization. We are just at the cusp of understanding the implications of all of this activity within screenworlds. In that respect, we are closer to the experimentation of the nineteenth century, than we would ever imagine.

COMO O “MUNDO REAL” TORNOU-SE UMA IMAGEM?

por Daniel Rubinstein

“A *história* é um pesadelo do qual *tento despertar*.” Essas são as palavras de James Joyce, mas como iremos despertar do sonho da representação?

Por que é que, apesar da atraente abundância de imagens que atizam os sentidos de formas antes nunca imaginadas – impressões em 3D, jogos holográficos, cinemas estereoscópicos, realidade aumentada – e sem considerar a pseudo-objetividade de documentos, arquivos pós-coloniais, e paradas de identidade, ainda ficamos fascinados com a representação como *sine qua non* para a fotografia? Talvez a fotografia nos chame o interesse por ser a prova visual de que, à medida que somos afastados do universo Cartesiano com seu ponto de referência fixo e imóvel localizado no nervo ótico do sujeito branco / masculino / heterossexual, as categorias de tempo linear e espaço tridimensional herdadas da Renascença se dobram em um “agora” misterioso e onipresente.

Em um sentido metacrítico, esse fascínio parece ser a qualidade crucial da fotografia precisamente porque a palavra “fotografia” se refere não a outra forma visual de representação, mas a uma maneira inteiramente nova de ocupar a materialidade e sua relação com os corpos, máquinas e mentes como uma economia envolvente que Johnny Golding batizou de anamaterialismo. Dentro desta absorvente materialidade do “sempre ligado” e “ao mesmo tempo em todos os lugares”, o mundo não vem “antes” da imagem, e nem é produzido pela imagem. Do contrário, a fotografia é a figuração visual de uma nova camada de consciência – na qual emergem novas relações com o tempo e o espaço, trazendo novas categorias de pensamento, ação, arte e organização.

A cativamente chamada “era da informação” é caracterizada pelo surgimento de um novo tipo de máquina, capaz de reproduzir atividades e processos – não do corpo humano, mas do cérebro. Assim como, durante a «era industrial» que já se passou, máquinas substituíram a mão de obra humana não pela imitação do metabolismo e de tecidos musculares mas pela utilização de diferentes fontes de energia (petróleo) e processos diferenciados (combustão interna), as novas máquinas às quais nos referimos como “computadores” não operam com categorias de lógica humana tais como forma *versus* conteúdo, síntese ou raciocínio dialético. E assim como a era industrial não só substituiu o trabalho humano com a mão de obra mecânica, mas também reconfigurou radicalmente a sociedade humana pela anulação de distâncias, reduzindo o espaço e trocando a noção de tempo pela noção de velocidade supersônica, a era da computação não só substituiu o trabalho cerebral pelo trabalho de uma máquina, como também reconfigura a sociedade humana através da implantação de elementos de lógica computacional, tais como multiplicidade, simultaneidade, autorreprodução e indecidibilidade. O fascínio pela fotografia se deve em parte, no mínimo, pela forma com que ela nos permite explorar essas qualidades da sociedade da informação como imaginadas pela imagem visual mecanicamente produzida e computacionalmente distribuída.

A fotografia é o primeiro meio artístico da era da informação (em um sentido não cronológico, mas lógico) porque, apesar de sua garantia de semelhança frontal, a fotografia também cria a promessa de continuidade estética de maneira independente e contrária ao tempo. Enquanto a representação clássica opera com base no isolamento do sujeito em estudo do seu entorno, a fotografia consegue ultrapassar barreiras, disciplinas e discursos. O princípio da representação é o princípio da identidade: $A=A$, mas o princípio da fotografia é $A+A+A \dots +A$. O processo repetitivo e reprodutivo que encontramos vez após vez em uma foto nos ajuda a perceber que todos os processos da natureza estão conectados por meio de fluxos de energia e matéria. Através deste movimento recursivo de disseminação e reprodução, a fotografia diz apenas uma coisa: que ela não é um registro de algo qualquer, mas que simplesmente é. Aqueles que buscam encontrar na fotografia algo além do que ela «é» sempre retornarão com uma descrição – isto é, não encontrarão nada nela além de sua própria imagem. Mas aqueles que se ajustarem àquilo que ela “é” encontrarão o ritmo em pulso desta era, que chamamos apressadamente de “a era da tecnologia”.

É por causa de sua ligação íntima com a tecnologia que a fotografia parece ser o nome desta forma de lógica humano-mecânica que abandona as distinções conhecidas entre verdade, ficção e fantasia – não porque essas distinções sejam falsas, mas porque elas simplesmente não são capazes de considerar uma forma de sabedoria que não tenha suporte na representação (também conhecida como o divino, o realismo e a objetividade) mas em algo muito mais sensual e menos

estéril, tal como a imaginação e o desejo libidinal articulados pelo código digital, acionado por partículas quânticas à medida que acendem diodos na tela do computador enquanto estimulam sinapses para disparar elétrons no cérebro. Essa nova forma de lógica (conhecida como Lógica Difusa, ou “Fuzzy”) derruba as fronteiras entre o pensamento humano e a inteligência mecânica, e sugere que aquilo a que nos referimos pitorescamente como o “mundo real” não é nada mais que um amontoado de informação colhido do caos: a confluência acidental de fragmentos de matéria, fibras de DNA e partículas subatômicas. Na fotografia – como ela aparece em nossos visores – é possível observar como encontros improváveis e acidentais de guarda-chuvas, máquinas de costura e mesas de dissecação são capazes de produzir montagens significativas. Aqueles que as produzem elaboram intervenções deliberadas no caos que nos cerca (também conhecido como “natureza”): eles manuseiam os fragmentos de matéria e fragmentos de dados até alcançarem algo que se une e se torna significativo (informativo). E é através disso que essas pessoas (também conhecidas como artistas) ocasionalmente têm sucesso em mostrar ao restante de nós as formas como o significado em geral está sendo produzido. A tarefa do artista é inseparável da tarefa da fotografia.

HOW THE 'REAL WORLD' FINALLY BECAME AN IMAGE?

by Daniel Rubinstein

'History is a nightmare from which I am trying to awake.' Said James Joyce, but how will we awake from the dream of representation?

Why is it that, despite the voluptuous abundance of images that titillate the senses in previously unimagined ways - 3D printing, holographic gaming, stereoscopic cinema, augmented reality - and notwithstanding the pseudo-objectivity of documents, (post) colonial archives, and identity parades, we are still fascinated with representation as the sine qua non for photography? Perhaps photography interests us because it is the visual proof that as we are being pulled out of the Cartesian universe with its fixed and immobile reference point located in the optical nerve of the white / male / heterosexual subject, the categories of linear time and three-dimensional space inherited from the Renaissance collapse into a ubiquitous and mysterious 'now'.

In a meta-critical sense this fascination appears to be the defining quality of photography precisely because the word 'photography' names not another visual form of representation but an entirely new way to inhabit materiality and its relation to bodies, machines and brains as an immersive economy that Johnny Golding christened as ana-materialism. Within this absorbing 'always-on' and 'everywhere at the same time' materiality, the world does not come 'before' the image, nor is it produced by the image. Rather, photography is the visual figuration of a new layer of consciousness - in which new relationship to space and time and therefore new categories of thought, play, art, and agency are emerging.

The beguilingly named 'information age' is characterised by the emergence of a new kind of machine, one that replicates the activities and the processes not of the human body, but of the brain. Just as during the previous 'industrial age' machines replaced physical labour not by replicating human metabolism and muscle tissue but by utilising different sources of energy (petroleum) and different processes (internal combustion), the new machines that we refer to as 'computers' do not operate with the categories of human logic such as form versus content, synthesis or dialectical reasoning. And just as the industrial age not only replaced human labour with the labour of a machine but also radically reconfigured human society by cancelling distances, shrinking space and replacing the notion of time with the notion of supersonic speed, so the age of the computer not only replaces the work of the brain with the work of the machine but also reconfigures human society by implanting on it elements of computational logic such as multiplicity, simultaneity, self-replication and undecidability. The fascination with photography is in part at least due to the way it allows us to explore these qualities of information society as figured by the mechanically produced and computationally distributed visual image.

Photography is the first art of the information age (not in a chronological but logical sense) because photography, despite its assurance of frontal resemblance, also holds the promise of aesthetic continuity over and against time. While classical representation operates by isolating the subject of study from its surroundings, photography reaches across boundaries, disciplines and discourses. The principle of representation is the principle of identity: $A=A$, but the principle of photography is $A+A+A \dots +A$. The repetitive, reproductive process that we encounter time and again in the photograph helps us realise that all processes in nature are connected through flows of energy and matter. Through this recursive movement of dissemination and reproduction photography says just one thing: that it is not a record of something or other but that it simply is. He who seeks to find in photography something else beside this 'is' will always return with a description, which is to say, he will find in it nothing besides his own image. But the one who can tune into the 'is' will find the pulsing rhythm of this age, that we hastily named 'the age of technology'.

It is because of its intimate link with technology that photography seems to be the name of this part-human part-mechanistic form of logic that abandons the familiar distinctions between truth, fiction and fantasy not because these distinctions are false, but because they simply are unable to account for a form of knowledge that does not get its bearings from representation (also known as god, realism and objectivity) but from something much more sensuous and less sterile, such as libidinal desire and imagination articulated by digital code, triggered by quantum particles as they light diodes on the computer screen while stimulating synapses to fire electrons in the brain. This new form of logic (known as 'fuzzy') breaks down the boundaries between human thinking and machine intelligence and suggests that what we quaintly refer to as the 'real world' is nothing more than so much information plucked out of chaos: the accidental conflation of bits of matter, strands of DNA

and sub-atomic particles. In photography - as it appears on our screens - one can glimpse how such improbable, accidental meetings of umbrellas, sewing machines and dissection tables is capable of producing meaningful assemblages. The people who produce them stage deliberate interventions into the chaos that envelops us (otherwise known as 'nature'): they play with bits of matter and bits of data until they achieve something that coheres and becomes meaningful (informative). In so doing these people (also known as artists) sometimes succeed in showing the rest of us how meaning in general is being produced. The task of the artist is inseparable from the task of photography.

EM DIREÇÃO À EDUCAÇÃO FOTOGRAFICA

por Daniel Rubinstein

I. As tarefas às quais a educação fotográfica se comprometeu, referentes à produção e interpretação de fotografias, nunca pareceram tão redundantes e obsoletas quanto atualmente. A resignação da educação fotográfica diante da cultura digital a paralisou e comprovou sua irrelevância a todos além de si mesma. A educação fotográfica não sabe com qual método deve abordar a cultura de imagem das Novas Mídias, tentando em vão prolongar sua sobrevivência ao apegar-se ao momento histórico da fotografia, sem perceber que esse momento já passou e não tem nada a oferecer ao presente, exceto julgamentos obsoletos e interpretações inadequadas. No núcleo da educação fotográfica, há uma contradição que quase se torna um paradoxo. Conforme observado por Susan Sontag:

...câmeras definem a realidade de duas formas essenciais para o funcionamento de uma sociedade industrial avançada: como um espetáculo (para as massas) e como um objeto de vigilância (para governantes).¹

A importância da fotografia para a cultura capitalista reside em sua função simultânea como um meio de distração e entretenimento, e como uma ferramenta de disciplina. Porém, como a fotografia cumpre um papel crucial na definição da realidade tanto como um meio de registro e armazenamento de informações quanto como um espetáculo, o capitalismo industrial seria impensável

1 Sontag, 1982, p. 366.

sem a existência da fotografia². E, mesmo assim, o papel da educação fotográfica como uma disciplina acadêmica é, no melhor dos casos, marginal. Se é mesmo verdade que a fotografia é uma maneira de conhecer o mundo, então é igualmente verdade que a maioria das pessoas que fazem do conhecimento global sua profissão não sentem a necessidade de terem uma educação fotográfica. No campo das ciências, a fotografia é usada de forma extensiva no estudo de microorganismos, galáxias distantes, e tudo o que há entre eles. Na medicina, a fotografia é usada como referência, como uma ferramenta de aprendizado, e como um poderoso dispositivo para diagnósticos – usada para obter imagens do corpo. Na física experimental, a fotografia é usada no registro da dispersão de partículas subatômicas. Essas disciplinas acadêmicas desenvolveram suas próprias metodologias de obtenção e interpretação de fotografias, que não necessitam da educação fotográfica para o aprendizado técnico ou crítico.³

Talvez os pontos a considerar não sejam as limitações do discurso da educação fotográfica, mas os sistemas de classificação, os mecanismos de observação e as economias de produção por meio das quais a fotografia é exercida sem nunca se tornar tema de pensamentos críticos. Quando uma variedade de práticas fotográficas foi denominada uma disciplina acadêmica, recebendo recursos, terá sido para afastá-la das indústrias do conhecimento? Considere as disciplinas humanas que dependem da fotografia em suas operações diárias. Por exemplo, a História da Arte. Imagine como ela seria sem reproduções fotográficas: cartazes, cartões e catálogos de exposições, sem transparências de 35 mm e sem toda a indústria de reprodução fotográfica da arte – não há nenhuma dúvida quando Griselda Pollock afirma que a “História da Arte, como a conhecemos, como disciplina universal e tema geral, não era possível antes da era fotográfica”⁴. O ponto significativo não é tanto que a fotografia seja essencial para o estudo da arte, mas que é essencial para a fotografia ser um meio de apresentação transparente e acrítico dentro do discurso da História da Arte.

O problema não é o fato de que as ciências e humanidades possuam seus próprios métodos fotográficos, mas que há uma certeza absoluta nesses métodos. Se a educação fotográfica possuísse uma voz nesses círculos, ela poderia dizer à História da Arte, à medicina e à física que todos os métodos fotográficos são produtores de ideologias. Conforme dito por Rancière:

Métodos são histórias recontadas. Isso não significa que eles sejam nulos ou inválidos. Isso significa que eles são armas em uma guerra; eles não são ferramentas que facilitam a investigação de um território, mas armas que servem para estabelecer suas fronteiras sempre incertas.⁵

2 Debord, 1983, p. 1-35.

3 Ver por exemplo: Logan, P. e Higinbotham J. “*A photography course for physics students*”.

4 Pollock, 2007, p. 165.

5 Rancière, 2006, p. 11

Tal como está, a educação fotográfica não possui uma parte nessa guerra. Quando secadores de película, ampliadores, amplificadores de foco e tabuleiros de processamento deixarem a última câmara escura de universidade, a fotografia continuará como sempre: cientistas médicos continuarão a ter avanços em pesquisas com a ajuda da fotografia microscópica, varreduras magnéticas e ultrassom, astrônomos continuarão a estudar as imagens obtidas por telescópios em órbita, físicos farão o registro de traços deixados por fótons, historiadores estudarão arquivos fotográficos, e autoridades de aplicação da lei continuarão a acumular evidências fotográficas. Mesmo que não haja mais graduados no campo fotográfico, nada irá mudar no mundo do conhecimento. Será contestado que, mesmo que isso tudo seja verdade, esses usos da fotografia não são de interesse da educação fotográfica. Ela não tem envolvimento algum em laboratórios, hospitais ou departamentos de vigilância. A educação fotográfica possui um objetivo diferente, que é o de educar a respeito dos usos criativos do meio, fornecendo uma estrutura crítica para a interpretação de imagens criativas e promovendo a alfabetização visual.

Mas é precisamente aqui que se localiza o paradoxo; é no laboratório, no hospital e na sala de vigilância que os valores estéticos da arte estão sendo moldados por meio da delineação da linguagem visual do realismo.⁶ É dentro desses espaços que a fotografia desempenha o papel mais decisivo na criação do tecido social, fornecendo ideologias que normalizam e naturalizam procedimentos de avaliação, registro, duplicação e armazenamento. Nessas instituições, a fotografia é uma necessidade rotineira na destilação da informação em poder. A ausência da educação fotográfica nesses locais significa que a fotografia nunca é considerada nada mais que um instrumento conveniente. Mas a informação não se torna poder sem deixar um excedente.⁷ Sempre que o poder necessita de imagens para a produção de conhecimento, o subproduto é o discurso do realismo. Ao separar-se das instituições que usam a fotografia rotineiramente na reprodução e objetização da realidade, a educação fotográfica se resigna a examinar o que é excluído desse discurso: o uso da fotografia na produção artística.

Essa habilidade peculiar da fotografia em desempenhar um papel central na produção de discursos verídicos e discursos artísticos é adequadamente resumida no título que Walter Benjamin deu à sua dissertação *Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (A Obra de Arte na Era da Reprodução Mecânica)*. Esse estudo, talvez um dos poucos materiais fundamentais da educação fotográfica, já foi fotocopiado com tamanha frequência em departamentos fotográficos que sua aura já foi quase completamente perdida, e, ainda assim, a pressão cai sobre a “obra de arte” na

6 Tagg, 2001, p. 93-95

7 “O nome da dialética não diz tanto, em princípio, quanto os objetos não partem para seus conceitos sem deixar um excedente, de forma que acabam por contradizer a norma tradicional da adequabilidade.” (Adorno, 2007, p. 5)

maioria das interpretações, o que é enfatizado como o destino definitivo da fotografia, enquanto a “reprodução mecânica” é interpretada como sugerindo que a fotografia é uma arte feita por meios mecânicos. Essa ênfase na autoria de fotografias está igualmente presente em discussões sobre obras fotográficas existentes e em sua sugestão a estudantes de que eles são os únicos criadores fotográficos, responsáveis finais por todos os aspectos de seu significado. Essa abordagem tem duas consequências – não só ela dá a estudantes o conceito questionável de que uma obra de arte pode ser criada com o apertar de um botão, como também impede o entendimento da fotografia como uma obra de trabalho coletivo.

A questão do trabalho é especialmente crítica com respeito à relação entre o fotógrafo e o dispositivo fotográfico. Presume-se, em geral, sem questionamento, que a câmera obedece à vontade do fotógrafo; quanto mais habilidoso o profissional, melhor ele poderá expressar sua visão por meio da operação da câmera. Nesse sentido, a educação fotográfica ainda segue a abordagem defendida por Ansel Adams, que costumava dizer que o negativo é a partitura musical, e a impressão o recital.⁸ Nessa visão do fotógrafo solitário como um prodígio artístico, não há espaço para considerações “insignificantes” como as forças do trabalho envolvido na elaboração do projeto, no marketing, na produção e na montagem do aparato fotográfico, nem há forma alguma de visualizar a fotografia como o resultado de uma colaboração entre um grande número de indivíduos (designers, engenheiros, operadores de linha de montagem) que contribuem em várias dimensões para o produto final. No que se refere à educação fotográfica, há duas fraquezas nessa abordagem. Primeiramente, ela é absolutamente contrária aos princípios fundamentais dos estudos culturais, que requerem que a cultura seja examinada não apenas da perspectiva de indivíduos heroicos, mas também por meio de sua articulação como uma rede de processos, que envolvem representação, identidade, produção, consumo e regulamento.⁹ Em segundo lugar, ela omite e ignora o controle exercido sobre o fotógrafo pela indústria fotográfica, que fabrica equipamentos fotográficos com objetivos econômicos e sociopolíticos específicos em mente. Nas palavras de Vilém Flusser:

Fotógrafos podem achar que estão exercendo seus próprios critérios estéticos, epistemológicos ou políticos. Eles podem estabelecer a criação de imagens artísticas, científicas ou políticas, para as quais a câmera é apenas um meio para um fim. Mas o que parecem ser seus critérios em seus planos além da câmera ainda são de todo jeito subordinados ao programa da câmera.¹⁰

8 Adams, 1994, p. 2.

9 Du Gay et al, 1997, p. 3.

10 Flusser, 1983, p. 36.

O relacionamento entre o fotógrafo e a câmera é complexo. Em momentos, ele se assemelha às especificidades da dialética Hegeliana de mestre-escravo. A questão essencial que precisa ser levantada é: “Quem controla a imagem – o fotógrafo, ou a câmera?”

Dada a ênfase na autoria, talvez não seja surpreendente que o tema que recebe menos atenção na educação fotográfica seja a questão de reproduções e cópias. A ênfase dupla no conceito de originalidade e na produção de obras limita a noção da fotografia a um evento que ocorre no subconsciente do fotógrafo – uma visão artística captada através de meios tecnológicos. E, ainda assim, essa interpretação do processo fotográfico ignora o valor político e cultural da reprodução.

II. A virada da era digital foi uma oportunidade para a educação fotográfica reconhecer a crise do campo visual, o fim da fotografia imóvel, e a redundância da autoria fotográfica. Foi também uma oportunidade para reinventar a educação fotográfica como o estudo dos meios pelos quais a realidade é registrada, copiada e reproduzida, contribuindo ao mesmo tempo para a cultura emergente dos estudos da imagem.¹¹ Oportunidades que acabaram sendo perdidas. No campo dos estudos fotográficos, a passagem à era digital foi largamente considerada quantitativa, e não qualitativa. A revolução que a imagem digital trouxe foi reduzida a tecnologias, envolta em analogias históricas, ou explicada com retóricas distópicas. Em resumo, a virada digital foi traduzida em valores abstratos e reificada,¹² sendo apresentada como uma afirmação do progresso tecnológico para uma sociedade de troca ilimitada. Ao reificar o momento digital, a educação fotográfica se salvou de uma crise, mas caiu no esquecimento. Um anacronismo vivo, ela não pode mais oferecer uma plataforma da qual a fotografia possa ser concretamente levada em conta. Diante da cultura em expansão da imagem, a educação fotográfica teve seu espaço reduzido, e se resignou a não realizar qualquer outra tentativa em desempenhar um papel decisivo na compreensão da ecologia da imagem digital.

Após o triunfo das tecnologias digitais como a força motriz da cultura ocidental, a fotografia passou por uma série de metamorfoses que alteraram significativamente a forma como a entendemos. Em um período de tempo relativamente curto, a prática e as fundações teóricas da fotografia se tornaram um espaço de mudanças dramáticas. Vamos usar como exemplo uma pergunta da edição de 1980 do jogo *Trivial Pursuit*: “Quem é a maior compradora de prata no mundo?” (Resposta: Kodak); essa questão pode ser hoje atualizada como “Quem é a maior fabricante de câmeras no mundo?” (Resposta: Nokia). A fusão da fotografia com a tecnologia telefônica móvel ajudou a criar uma cultura de imagens digitais que circulam por toda a web como fluxos de dados, espontaneamente e instantaneamente colhidas em vastos bancos de dados e integradas temporariamente

11 Sobre a importância da Iconologia, ver, por exemplo, Mitchell W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*.

12 (Rose, 1978, p. 27-51)

por meio de práticas online como redes sociais, tagging, composição e arquivo. Diferentemente de imagens analógicas tradicionais, as imagens digitais são geradas para exibição por algoritmos de software. Isso significa que elas podem ser infinitamente copiadas e posicionadas em novos contextos, seu conteúdo e sentido mudando com cada permutação do arquivo de imagem.¹³

As inquietudes da educação fotográfica com respeito ao conteúdo e à autoria são significativamente desafiadas pela virada da era digital. Estudantes de Fotografia passam grande parte de seu tempo em universidades aprendendo como interpretar uma fotografia para decifrar seu sentido.¹⁴ A noção de que uma fotografia é uma mensagem criptografada que precisa ser revelada com as ferramentas da semiologia e do estruturalismo é o conceito de fundação da teoria fotográfica aplicada. Porém, essas metodologias possuem graves fraquezas em sua teorização de imagens digitais. Primeiramente, o sentido de imagens digitais é largamente determinado pelo contexto em que a imagem aparece, sendo raramente fixo ou estável; e, além disso, o próprio conceito de significado, como uma representação de algo existente no mundo real, é por si só problemático e questionável quando inserido em uma cultura de imagens transmitidas por múltiplas mídias móveis em contínua alteração, transformação e reorganização. À medida que os dados de imagens passam por redes em rajadas velozes, conexões acidentais e irracionais costumam ser feitas; elas criam continuidades momentâneas e produzem sentidos que não podem ser explorados somente através do foco no objeto da imagem.

A crise de significado e representação é aprofundada pela crise de autoria. Em anos recentes, o amador assumiu o lugar do profissional como produtor primário de imagens fotográficas para o domínio público. Isso não é nenhuma surpresa, considerando o vasto número de câmeras digitais em circulação e a facilidade com a qual imagens podem ser transferidas para a internet, mas isso também significa que o estudo em classe de grandes obras fotográficas por «mestres da fotografia» seletos aparenta estar cada vez mais desatualizado. A fotografia digital contemporânea é caracterizada não pelas obras excepcionais de poucos, mas pelo trabalho mediano de muitos. Ao invés de ser um sistema de produção de obras de arte, a fotografia hoje é um sistema de disseminação e reprodução, no qual a imagem individual é um ponto nodal, ou uma forma fractal sem valor representativo em e de si mesmo, mas que participa de economias de significado através de conexões com outras imagens aparentemente sem sentido algum.

III. O desafio que a educação fotográfica enfrenta atualmente é fazer com que o dualismo Platônico dos originais (negativos) e das cópias (impressões) seja substituído por uma diferença bem mais sutil

13 Rubinstein e Sluis, 2008, p. 9-21.

14 Ver: Burgin Victor Art, *common Sense and Photography*

e clandestina entre cópias e simulacros.¹⁵ Uma imagem digital é um simulacro enquanto é repetida e reproduzida infinitamente, mas ao mesmo tempo também está inacabada no sentido de que seu significado é instável em sua maleabilidade interna e contextualização externa. Como simulacros, os produtos da fotografia digital eludem o processo de decifração (semiótica ou estrutural), que acaba quando a fotografia para de atuar como uma representação, quando se torna pura superfície. A economia da representação é substituída ou completada por uma economia de repetições e cópias.

Além disso, dentro da cultura digital, os aspectos mais ocultos da imagem se tornam os mais evidentes – o inacabado, o não-representacionista, o rítmico.¹⁶ A imagem digital é sempre um processo, nunca um objeto. Consequentemente, a ênfase dupla no campo da educação fotográfica nos aspectos de conteúdo e autoria se mostra inadequada para tratar de imagens cujo sentido é inerentemente instável, pois o ato da autoria é um processo sem fim de organização, anotação, manipulação e sintonização que pode ocorrer em cada instância quando o arquivo de dados é apresentado na tela do computador.¹⁷

A digitalização da fotografia apresenta outro desafio à educação fotográfica – a perda de especificidades tecnológicas. Uma das razões pelas quais os departamentos fotográficos possuem tanta relutância em substituir seus frágeis ampliadores e máquinas de processamento de cores com impressoras digitais é o fato de que essa tecnologia analógica dá à educação fotográfica sua identidade. Se esses dispositivos forem removidos, quem poderá dizer a diferença entre os campos da fotografia e o de multimídias? A era digital trouxe uma mudança de paradigma na qual a imagem fotográfica deixou de ser associada à tecnologia fotográfica, e se expandiu para se tornar a unidade semântica básica para informações em toda parte. A imagem digital, inerentemente indecisa e inacabada, é uma representação da forma como a dúvida se torna parte do argumento racional. Na cultura de multimídias móveis, a fotografia adquiriu um leque de funções sociopolíticas multidimensionais que não podem ser suficientemente consideradas pelas categorias homogêneas tradicionais da teoria fotográfica (olhar fixo, gênero, identidade, colonialismo), que se especializam na decodificação da fotografia como um meio representativo e dependem do pressuposto de que uma fotografia é uma representação simbólica do real.

Outro desafio que a educação fotográfica deve enfrentar é o fim iminente da era da imagem imutável. Fotografias digitais são produzidas em disparos e sequências. A distinção entre câmeras estáticas e de vídeo é um anacronismo, e mesmo a noção de “câmera” por si só está se tornando algo do passado, à medida que o mercado é dominado por dispositivos multifuncionais de cap-

15 Deleuze, 2004, p. 7-13.

16 Deleuze; Guattari, 2003, p. 311-312.

17 Golding, 2009, 15-17.

tura de dados. Ainda assim, o papel central que a fotografia desempenha na cultura multimídia móvel cria uma oportunidade única para reavaliar o pressuposto de que a fotografia pode ser resumida como um processo tecnológico. As fraquezas de uma abordagem tecnológica com relação à fotografia se tornam cada vez mais óbvias à medida que seguimos adiante na cultura digital. Enquanto identificarmos a fotografia como uma tecnologia, não haverá nada que a diferencie de outras mídias digitais. Em algum ponto terá que haver um reconhecimento de que a fotografia se integrou às multimídias a tal ponto que ela não possui uma existência separada. Mas se aceitarmos, conforme disse Heidegger, que a tecnologia não é nada tecnológica, que ela é um modo de revelar algo essencial sobre o nosso atual estado de ser, poderemos entrar em uma nova era de envolvimento crítico e criativo com a fotografia.¹⁸ Por meio da tecnologia fotográfica, expõe-se algo essencial sobre a cultura da imagem: é a reprodução, e não a representação, que forma a essência da imagem digital.

A virada da era digital causa a necessidade por uma filosofia fotográfica. Essa é uma oportunidade para estabelecer a educação fotográfica como o estudo da reprodução (analógica e digital) em todas as suas formas. Uma cultura baseada em imagens requer uma disciplina que estude imagens “em toda a sua história, usos, e contextos teóricos, críticos e práticos”.¹⁹ A tarefa de investigar o papel da reprodução e multiplicidade dentro da cultura da imagem precisa ser uma das metas da educação fotográfica no futuro. O momento digital exige uma educação que possa abordar a iconologia da imagem digital através da aceitação e envolvimento dos processos de cópia, multiplicação e duplicação. Para atingir esse objetivo, a educação fotográfica precisa se tornar interdisciplinar. Como imagens digitais existem dentro e fora da cultura visual, a educação fotográfica terá que considerar a imagem como um campo holístico, não limitado a imagens visuais ou representativas. Imagens sensoriais, auditivas e verbais são todas parte de uma abordagem transdisciplinar para imagens que irá permitir que a educação fotográfica explore a imagem digital dentro da ampla perspectiva da «virada pictórica»,²⁰ que caracteriza a cultura das Novas Mídias.

A educação fotográfica terá a tarefa de se afastar da fotografia como obra de arte e se envolver com os eventos de reprodução e as economias de duplicação e cópia, que ocorrem por toda parte no meio acadêmico, e formam a base da estruturação de conhecimento nas humanidades e nas ciências. Essa tarefa da educação fotográfica se trata do envolvimento de todos os produtores e usuários de imagens em um diálogo a respeito das maneiras em que as imagens são produzidas, interpretadas, distribuídas e armazenadas, e a respeito das ideologias que são equipadas nesses processos. Pode-se ter a esperança de que, caso siga essa rota, a educação fotográfica poderá assumir seu lugar de direito na educação universitária. A questão sobre o futuro então passará a ser não sobre o propósito da educação fotográfica, mas sobre o valor da educação sem a fotografia.

18 Heidegger, 1977, p. 3-35.

19 Manghaniet al, 2006, p. 1.

20 Mitchell, 1994, p. 11.

 Bibliografia:

-
- ADAMS, Ansel. *The Print*. Boston: Little, Brown, 1994.
- ADORNO, Theodor W. *Negative Dialectics*. New York: 2007.
- BURGIN, Victor. Art Common Sense and Photography. *Visual Culture: The reader*. Evans Jessica and Hall Stuart. London: Sage. 41-51.
- DEBORD, Guy. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *The Logic of Sense*. London: Continuum. 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A Thousand Plateaus; Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum 2003.
- DU GAY, Paul et al. *Doing Cultural Studies; The Story of the Sony Walkman*. London: Sage, 1997.
- Flusser Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reacton, 1983.
- GOLDING, Johnny, *Fractal Philosophy (and the small matter of learning how to listen): Attunement as the Task of Art. Deleuze and Art* Simon O'Sullivan and Stephen Zepke. Edinburgh: Edinburgh Press, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *The Question Concerning Technology*. New York: Harper & Row, 1977.
- Logan, P. e Higinbotham J. A photography course for physics students. *Physics Education*, 25.6 (1990): 348-352.
- MANGHANI, Sunil; PIPER, Arthur e SIMONS, Jon. *Images: A reader*. London: Sage, 2006.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- POLLOCK, Griselda. Thinking sociologically thinking aesthetically. *Between convergence and difference with some historical reflections on sociology and art history. History of the Human Sciences* 20 (2007): 141-175.
- Rancière, Jacques. Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge. *Parrhesia* 1 (2006) p.11. Web. 28 May 2009. <www.parrhesiajournal.org/parrhesia01/parrhesia01_Rancière.pdf>
- ROSE, Gillian. *The Melancholy Science; an Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. London: McMillan, 1978.
- RUBINSTEIN; SLUIS. *A Life More Photographic: Mapping the Networked Image. Photographies* 1,1 (2008): 9-29.
- SONTAG, Susan. *A Reader*. London, England: Penguin Books, 1982.
- TAGG, John. Currency of the photograph. *Representation and Photography*. Ed. Manuel Alvarado, Edward Buscombe and Richard Collins. Hampshire, New York: 2001. 87-119.

TOWARDS PHOTOGRAPHIC EDUCATION

by Daniel Rubinstein

I. The tasks that photography education is committed to, those of teaching how to make photographs and how to interpret them, never seemed more redundant and obsolete than in the present moment. The resignation of photography education in the face of digital culture crippled it and proved its irrelevance to everyone beside itself. Photography education knows of no method with which to approach New Media image culture, instead it attempts in vain to prolong its survival by clinging to the historical moment of photography, not realising that this moment have passed and that it has nothing to offer to the present besides obsolete judgements and inadequate interpretations.

At the heart of photography education there is a contradiction verging on a paradox. As Susan Sontag observed:

...cameras define reality in the two ways essential to the working of an advanced industrial society: as a spectacle (for masses) and as an object of surveillance (for rulers).¹

The importance of photography to capitalist culture lies in its dual function as means of distraction and entertainment on the one hand and as a tool of discipline on the other. Yet, as photography plays a crucial role in defining reality both as a medium for the recording and storage of information and as a spectacle, industrial capitalism without photography is unthinkable². And yet, the role of

1 Sontag, 1982, p. 366.

2 Debord, 1983, p. 1-35.

photography education as an academic subject is marginal at best. If it is true that photography is a way of knowing the world, then it is equally true that most people who make knowing the world their profession do not feel the need to be educated in photography. Within the sciences, photography is used extensively to study micro-organisms, distant galaxies and everything in between. In medicine, photography is used both for reference, as a learning tool and as a powerful diagnostic device used in the imaging of the body. In experimental physics photography is used for recording the spread of sub-atomic particles. These academic disciplines developed their own methodologies for obtaining and interpreting photographs that do not rely on photographic education either for technical or critical knowledge.¹³

Perhaps the point to consider is not the limitations of the discourse of photography education, but the systems of classification, the mechanisms of observation and the economies of production through which photography is exercised without ever being made the subject of critical inquiry. When an assortment of photographic practices was labelled as an academic discipline and allocated resources and given a stake in theory, was it to keep it away from the industries of knowledge? Consider the humanities disciplines which rely in their day to day operations on photography. Take Art History for example, imagine it without photographic reproductions: posters, post-cards exhibition catalogues, without 35mm transparencies, without the whole industry of photographic reproduction of art – is there any doubt that Griselda Pollock is right when she says: “Art History, as we know it, as a university discipline and general subject, was not possible before the photographic age”.⁴ The significant point is not so much that photography is essential for the study of art, but that it is essential for photography to be a transparent and uncritical medium of presentation within the discourse of Art History.

The problem is not that the sciences and humanities have their own photographic methods, but that they are certain in their methods. If photography education had a voice in these quarters it could say to art history, to medicine and to physics that all photographic methods are producers of ideologies. As Rancière says:

Methods are recounted stories. This does not mean that they are null and void. It means that they are weapons in a war; they are not tools which facilitate the examination of a territory but weapons which serve to establish its always uncertain boundary.⁵

3 See for example: Logan, P.e Higinbotham J. “A photography course for physics students”.

4 Pollock, 2007, p. 165.

5 Rancière, 2006, p. 11

As it stands, photographic education does not have a stake in this war. After the last university darkroom is emptied of film dryers, enlargers, focus magnifiers and processing trays photography will carry on as always: medical scientists will continue to advance research with the help of microscopic photography, magneto-scans and ultrasound, astronomers will continue to study images obtained by orbit telescopes, physicists will record traces left by photons, historians will study photographic archives and law enforcement authorities will still accumulate photographic evidence. Nothing will change in the world of knowledge if there will be no more photography graduates. It will be objected that even if this is all true, it is because photography education is not concerned with these uses of photography. It has no business in the laboratory, in the hospital and in the CCTV control room. Photography education has a different goal which is to educate in the creative uses of the medium, to provide a critical framework for the interpretation of creative images and to further visual literacy.

But precisely here lies the paradox; it is in the laboratory, in the hospital and in the CCTV control room, that the aesthetic values of art are being forged through delineating the visual language of realism.⁶ It is within these spaces that photography plays the most decisive role in the creation of social fabric by furnishing ideologies which normalise and naturalise procedures of surveying, recording, duplicating and storage. Within these institutions photography is routinely relied on to distil information into power. The absence of photographic education at these sites means that photography is never being considered as anything other than a convenient tool. But information does not become power without leaving a remainder⁷. Whenever power requires images for the production of knowledge, the by-product is the discourse of realism. By disengaging from the institutions which routinely use photography to reproduce and objectify reality, photography education resigns itself to examining what is left out of this discourse: the use of photography in the production of art.

This peculiar ability of photography to play a central role both in the production of discourses of truth and in the production of discourses of art is neatly summarised in the title of Walter Benjamin's essay *Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. This text, perhaps one of the few foundational materials of photographic education, is being photocopied so often within photography departments that its aura is almost completely lost, and yet, in most interpretations the stress falls on "work of art", which gets emphasised as the ultimate destination of the photograph, while the "mechanical reproduction" is being interpreted as suggesting that photography is an art done by mechanical means. This emphasis on the authorship of photographs is equally present in discussions of existing photographic works and in suggesting to students that they are the sole

6 Tagg, 2001, p. 93-95)

7 The name of dialectics says no more, to begin with, than the objects do not go into their concepts without leaving a remainder, that they come to contradict the traditional norm of adequacy." (Adorno Theodor W. 5)

creators of photographs, ultimately responsible for all aspects of their meaning. This approach has two consequences – not only it gives students the questionable idea that an artwork can be created at a press of a button, but it also prevents the understanding of the photograph as a site of collective labour.

The question of labour is especially acute in the relationship between the photographer and the photographic apparatus. It is usually assumed without questioning that the camera obeys the will of the photographer; the more skilful the photographer, the better she can articulate her vision through the operation of the camera. In this sense, photographic education is still following the approach championed by Ansel Adams who used to say that the negative is the musical score and the print is the recital.⁸ In this vision of the solitary photographer as an artistic prodigy, there is no room for such petty considerations as the forces of labour involved in the design, the marketing, the production and the assembly of the photographic apparatus, nor is there any way to think the photograph as an outcome of collaboration between large number of individuals (designers, engineers, assembly line operators) who contribute various dimensions to the final outcome. There are two shortcomings to this approach as far as photographic education is concerned. First, it flies in the face of the foundational principles of cultural studies, which require that culture is examined not only from the perspective of heroic individuals but also through articulating it as a web of processes which involve representation, identity, production, consumption, and regulation.⁹ Second, it overlooks and ignores the control exercised over the photographer by the photographic industry which manufactures photographic equipment with specific economic and socio-political goals in mind. In the words of Vilém Flusser:

Photographers may think they are bringing their own aesthetic, epistemological or political criteria to bear. They may set out to take artistic, scientific or political images for which the camera is only a means to an end. But what appear to be their criteria for going beyond the camera nevertheless remain subordinate to the camera's program.¹⁰

The relationship of the photographer to the camera is a complex one. At times it resembles the intricacies of the Hegelian master-slave dialectic. The essential question that needs to be asked is 'who controls the image, is it the photographer or is it the camera?'

Given the emphasis on authorship, it is perhaps not surprising that the subject that gets the least attention in photographic education is the question of reproduction and copy. The dual emphasis on originality on the one hand and the production of artworks on the other, restricts the notion

8 Adams, 1994, p. 2.

9 Du Gay et al, 1997, p. 3.

10 Flusser, 1983, p. 36.

of photography to an event that takes place at the back of the photographer's mind – an artistic vision captured through technological means. Yet this interpretation of the photographic process ignores the political and cultural value of reproduction.

II. The digital turn was an opportunity for photography education to acknowledge the crisis of the visual, the demise of the still photograph and the redundancy of authorship in photography. This was an occasion to reinvent photography education as the study of the means by which reality is being recorded, copied and reproduced, and along the way to contribute to the emerging culture of image studies.¹¹ This moment was missed. Within photography studies, the digital shift was largely perceived as a quantitative, not qualitative. The revolution brought about by digital imaging was reduced to technologies, enveloped in historical analogies or explained away with dystopian rhetoric. In short, the digital shift was translated into abstract values and reified¹², it was presented as an affirmation of technological progress for a society of unlimited exchange. By reifying the digital moment, photography education saved itself from a crisis but plunged into oblivion. A living anachronism, it can no longer offer a platform from which photography can be concretely accounted for. In the face of the expanding culture of the image, photography education shrinks back and resigns itself from any attempt to play a decisive role in understanding the ecology of the digital image.

Following the triumph of digital technologies as the driving force of Western culture, photography underwent a series of metamorphoses which significantly altered our understanding of it. In a relatively short period both the practice of photography and its theoretical foundations became the site of dramatic changes. Take one example: 1980's Trivial Pursuit question, "who is the biggest buyer of silver in the world?" (Answer: Kodak), can now be updated to "Who is the biggest manufacturer of cameras in the world?" (Answer: Nokia). The fusion of photography with mobile phone technology helped to create a culture of digital images which circulate the worldwide web as streams of data spontaneously and instantly picked out of vast databases and merged temporarily through such online practices as social networking, tagging, compositing and archiving. Unlike traditional analogue images, digital images are generated for display by software algorithms. This means that they can be endlessly copied and placed in new contexts, their content and meaning changing with every permutation of the image file.¹³

11 On the need for Iconology see for example Mitchell W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*.

12 Rose, 1978, p. 27-51

13 Rubinstein e Sluis, 2008, p. 9-21.

The dual concerns of photographic education with content and authorship are significantly challenged by the digital turn. Photography students spend large part of their time at universities learning how to read a photograph in order to decode its meaning.¹⁴ The notion that a photograph is a ciphered message that needs to be unpacked with the tools of semiology and structuralism is the foundation concept of applied photographic theory. Yet, these methodologies have some serious shortcomings in theorising digital images. First, because in the case of digital images, the meaning is largely determined by the context within which the image appears and so it is rarely fixed or stable, and second because the very idea of meaning, as a representation of something in the real world, is itself problematic and questionable within a culture of images transmitted by mobile multimedia which change, morph and re-assemble continuously. As image data is passed across networks in rapid volleys, connections are often made which are both accidental and irrational; they create momentary continuities and produce meanings which cannot be explored by focusing on the subject of the image alone.

The crisis of meaning and representation is deepened by the crisis of authorship. In recent years the amateur has displaced the professional as the primary producer of photographic images for the public domain. Given the vast numbers of digital cameras in circulation and the ease with which images can be uploaded to the worldwide web, this is not surprising, but it does mean that the classroom study of photographic masterpieces by selected “masters of photography” feels more and more outdated. Contemporary digital photography is characterised not by the outstanding work of the few, but by the middling work of the many. Rather than a system for the production of works of art, photography today is a system of dissemination and reproduction, in which the individual image is a nodal point, or a fractal shape which has no representational value in and of itself, but which participates in economies of meaning through connections with other, ostensibly meaningless images.

III. The challenge that photography education is facing now is to see that the Platonic dualism of the original (negative) and the copies (prints) have been replaced with a much more subtle and clandestine difference between copies and simulacra.¹⁵ A digital image is a simulacrum insofar as it is endlessly repeated and reproduced, but at the same time it is also unfinished in the sense that its meaning is unstable both through internal malleability and external contextualisation. As simulacra, the products of digital photography escape the process of deciphering (semiotic or structural), which ends when the photograph stops acting as a representation, when it is becoming pure surface. The economy of representation is substituted or augmented by an economy of repetition and copy.

14 See for example: Burgin Victor “*Art, common Sense and Photography*”

15 Deleuze, 2004, p. 7-13.

Moreover, within digital culture the most concealed aspects of the image become the most manifest – the unfinished, the non-representational, the rhythmic.¹⁶ The digital image is always a process, never an object. Consequently, the dual emphasis within photography education on content on the one hand and on authorship on the other, proves to be inadequate in dealing with images whose meaning is inherently unstable because the act of authorship is a never ending process of assemblage, annotation, manipulation and attunement that can take place at each instance when the data file is presented on the computer screen.¹⁷

Digitalisation of photography presents another challenge to photographic education – the loss of technological specificity. One of the reasons photography departments are so reluctant to replace their frail enlargers and colour processing machines with digital printers is that this analogue technology gives photography education its identity. Take them away and who can tell the difference between photography and multimedia? The digital turn was a paradigm shift at which the photographic image ceased to be associated with photographic technology, and exploded to become the basic semantic unit for information everywhere. The digital image, which is inherently undecided and unfinished, is a picture of the way doubt becomes part of rational argument. Within the culture of mobile multimedia, photography acquired a range of multi-layered socio-political functions which cannot be sufficiently accounted for by the traditional homogenous categories of photographic theory (gaze, gender, identity, colonialism) that specialise in decoding photography as a representational medium and rely on the assumption that a photograph is a symbolic representation of the real.

Another challenge photographic education must face is that the age of the still image is (almost) over. Digital photography is produced in bursts and sequences. The distinction between still and video camera is an anachronism, and even the notion of the camera itself rapidly becoming a thing of the past, as the market is dominated by multifunctional data capturing devices. Yet, the central role photography came to play in the culture of mobile multimedia creates a unique opportunity to re-evaluate the assumption that photography can be summed up as a technological process. The shortcomings of a technological approach to photography are becoming the more obvious the further we move into digital culture. As long as we identify photography as technology, there is nothing that sets photography apart from other digital media. At some point there will have to be an admission that photography merged with multi-media to such an extent that it does not have a separate existence. On the other hand if we accept, as Heidegger said, that technology is nothing technological, that it is a mode of revealing something essential about our current state of being,

16 Deleuze; Guattari, 2003, p. 311-312.

17 Golding, 2009, 15-17.

we can enter a new era of creative and critical engagement with photography.¹⁸ Through the technology of photography something essential is exposed about the culture of the image: It is reproduction, not representation that forms the essence of the digital image.

The digital turn occasions the need for a philosophy of photography. It is an opportunity to establish photography education as the study of reproduction (analogue and digital) in all its forms. A culture based on images requires a discipline that studies images “in all their theoretical, critical and practical contexts, uses and history”.¹⁹ The task of investigating the role of reproduction and multiplicity within image culture has to be one of the aims of photographic education of the future. The digital moment calls for an education that can address the iconology of the digital image by embracing the processes of copy, multiplication and duplication. To achieve this aim photography education needs to become interdisciplinary. As digital images exist both within and outside of visual culture, photography education will have to consider the image as a holistic field, not limited to visual or representational images. Sensorial, aural, and verbal images are all part of a trans-disciplinary approach to images which will allow photographic education to explore the digital image within the broad perspective of the ‘pictorial turn’,²⁰ which characterises the culture of New Media.

The task of photographic education will be to turn away from the photograph as a work of art and engage with the events of reproduction and the economies of duplication and copying which occur everywhere in academia and form the basis of knowledge building in humanities and in the sciences. The task of photography education would be to engage all producers and users of images in a dialogue about the ways in which images are being manufactured, interpreted, distributed and stored and about the ideologies that are being furnished within these processes. One can hope that by following this route photography education will assume its right place in university education, and the question of the future will not be what is the purpose of photographic education, but what is the value of education without photography?

18 Heidegger, 1977, p. 3-35.

19 Manghani et al, 2006, p. 1.

20 Mitchell, 1994, p. 11.

Bibliography:

-
- Adams Ansel. *The Print*. Boston: Little, Brown, 1994
- Adorno Theodor W. *Negative Dialectics*. New York: 2007
- Burgin Victor. "Art Common Sense and Photography". *Visual Culture: The reader*. Evans Jessica and Hall Stuart. London: Sage. 41-51
- Debord Guy. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red, 1983
- Deleuze Gilles. *The Logic of Sense*. London: Continuum. 2004.
- Deleuze Gilles and Guattari Félix. *A Thousand Plateaus; Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum 2003
- du Gay Paul, Hall Stuart, Janes Linda, Mackay Hugh and Keith Negus. *Doing Cultural Studies; The Story of the Sony Walkman* London: Sage, 1997
- Flusser Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reacton, 1983
- Golding Johnny, "Fractal Philosophy (and the small matter of learning how to listen): Attunement as the Task of Art," *Deleuze and Art* Simon O'Sullivan and Stephen Zepke. Edinburgh: Edinburgh Press, 2009.
- Heidegger Martin. *The Question Concerning Technology*. New York: Harper & Row. 1977
- Logan, P and Higinbotham J. "A photography course for physics students" *Physics Education*, 25.6 (1990): 348-352.
- Manghani Sunil, Piper Arthur and Jon Simons. *Images: A reader*. London: Sage. 2006
- Mitchell W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press. 1986
- Mitchell W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press. 1994
- Pollock, Griselda. "Thinking sociologically thinking aesthetically. Between convergence and difference with some historical reflections on sociology and art history." *History of the Human Sciences* 20 (2007): 141-175.
- Rancière, Jacques. "Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge." *Parrhesia* 1 (2006) p.11. Web. 28 May 2009. <www.parrhesiajournal.org/parrhesia01/parrhesia01_Ranciere.pdf>
- Rose Gillian. *The Melancholy Science; an Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. London: McMillan 1978.
- Rubinstein and Sluis. *A Life More Photographic: Mapping the Networked Image*. *Photographies* 1,1 (2008): 9-29.
- Sontag Susan. *A Reader*. London, England: Penguin Books, 1982
- Tagg John. "Currency of the photograph." *Representation and Photography*. Ed. Manuel Alvarado, Edward Buscombe and Richard Collins. Hampshire, New York: 2001. 87-119

O ARQUIVO VULNERADO OU AS RUÍNAS DA FOTOGRAFIA

por Maria Angélica Melendi

Pompeia só está em ruínas agora, depois que foi desenterrada.

Freud

Nada disto nos contém, e a fotografia reúne fragmentos em um nada.

Kracauer

(Os arquivos mantêm uma existência discreta. Por mais que os invoquemos, dia após dia, por mais que se publiquem livros e catálogos sobre eles, eles permanecem silenciosos, quase ocultos nas suas moradas sombrias. Até que, de repente, algo acontece. O que acontece é sempre uma catástrofe: natural – inundações, incêndio, soterramento – ou provocada – vandalismo, descuido, roubo. Ou o avesso de uma catástrofe: o arquivo é aberto ao público. Paradoxalmente, esses acidentes inesperados tiram o arquivo de sua inércia. Se, quando íntegro ou oculto, vivia uma vida precária e muda, agora que foi atingido, renasce cheio de honra, como um mutilado de guerra que não oculta suas feridas nem disfarça suas cicatrizes. O arquivo vulnerado parece sempre estar mais vivo que o arquivo intocado: um arquivo improvável no qual os rastros da memória perfilar-se-iam perfeitos e imóveis, cada qual no seu lugar, na calma vigilante dos cemitérios.)

O ARQUIVO DO IMPERADOR

Em 1840, o abade Compte chega ao Rio de Janeiro, onde faz alguns daguerreótipos que oferece como presente ao Imperador. O fotógrafo francês não sabia que não só estava introduzindo a fotografia no Brasil, como despertando em D. Pedro II uma afeição que o levaria, em primeiro lugar, a comprar uma câmara de daguerreotipia e, logo após, a iniciar uma vasta coleção de imagens fotográficas.

Nos álbuns do Imperador, como num inventário do universo, recolhiam-se fotos de escavações arqueológicas e estudos antropométricos, retratos de homens famosos e de homens anônimos, florestas, plantas e animais, cidades e monumentos, vistas aéreas e imagens da lua. A descoberta do *Chac Mool* em Yucatán e a viagem da família imperial ao Egito. *La yerra*¹ nos pampas argentinos e a extração de petróleo no rio Allegheny. As pirâmides de Sakkara, as velas de Argel, as torturas da China, as mulheres nuas e tatuadas da Ilha de Madagascar. O Brasil desvelado pelos viajantes estrangeiros e pelos brasileiros: as cidades, as igrejas, as pontes, os navios; as fazendas e os mocambos, os escravos e os senhores.²

Nos álbuns do Imperador, porém, não houve lugar para imagens como o *Oitavo monte de cadáveres paraguaios*, uma cópia em papel albuminado de Bate & Cia³ feita durante a Guerra do Paraguai em 1866 e que hoje está arquivada na Biblioteca Nacional do Uruguai, em Montevidéu.

OS ARQUIVOS DO MAL

O juiz argentino Sergio Torres, a cargo da investigação dos crimes cometidos na Esma⁴, viajou, em outubro de 2011, aos Estados Unidos para consultar os documentos do arquivo da Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH), em especial aquela vinculada à visita desse organismo à Argentina em 1979, durante a ditadura militar. Ao revisar uma das caixas, Torres encontrou uma pasta amarela que continha relatórios forenses, acompanhados por uma centena de fotografias de vários cadáveres que apareceram na costa fluvial do Uruguai, entre 1976 e 1978, na proximidade de distintos povoados litorâneos: Colônia, Carmelo, José Ignacio, Balizas, Laguna de Rocha, Laguna Garzón, Piriápolis, Solana del Mar, La Paloma. Nessa pasta havia, também, dois mapas: num deles estavam destacados os lugares onde os corpos foram encontrados e, no outro – um mapa das

1 Em espanhol, marcação do gado feita com um ferro candente sobre o corpo do animal.

2 Cf. HERKENHOFF, Paulo. Biblioteca Nacional. *A História de uma Coleção*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997. pp.224-240.

3 Bate & Cia foi uma empresa fotográfica uruguaia que enviou fotógrafos para registrar a Guerra da Tríplice Aliança (1865-1870). A casa uruguaia encomendou aos seus fotógrafos a cobertura do acontecimento, para oferecer ao público vistas documentais do conflito. A agência obteve salvo-condutos para que seus enviados fossem transportados ao fronte com as tropas aliadas.

4 Esma. Escola de Mecânica da Armada. Centro clandestino de detenção durante a última ditadura na Argentina.

correntes marítimas da região –, estavam marcados locais nas cercanias de Buenos Aires, como a provável região de onde os corpos tinham sido jogados.

Depois da liberação dos documentos pelos EEUU, em 2011, algumas dessas fotografias foram divulgadas em jornais e revistas. As imagens que chegaram até nós mostram apenas detalhes dos corpos encontrados no litoral do Uruguai: um rosto de mulher corroído pelas águas, mãos e pés amarrados por cordas improvisadas, um corpo inteiro, à distância. As fotografias, nos jornais, aparecem sem definição, como se tivessem sido tiradas com pressa, com insegurança ou com medo. Os laudos escritos conservam a fria crueldade do informe científico. Enumeram o horror, sem julgamento nem opinião: torturas, violações, feridas, unhas pintadas de vermelho, roupas com etiquetas de fabricação argentina, pesos, carteira de identidade emitida pela Polícia Federal da Argentina. As fotos publicadas foram poucas, não era necessário mais do que esse punhado para mostrar o horror e o ocultamento do horror. As fotografias, que muitos mal olharam e outros preferem esquecer, nunca alcançaram o estatuto da arte. São apenas documentos forenses, provas, comprovações: isso foi, isso aconteceu, assim morreram essas pessoas.

A FOTOGRAFIA FORA DO ARQUIVO

Um dia, alguém consulta o arquivo e retira uma foto. Esse alguém a retira das pastas ou das caixas para reconduzi-la a outros campos de visibilidade. Marcelo Brodsky encontra e fotografa, nos arquivos da Esma, a pasta de seu irmão Fernando Ruben Brodsky – uma das tantas vítimas de um país devastado pela obscenidade da morte sem corpos –, desaparecido à idade de 21 anos. Fotografa (e exhibe) a ficha de Fernando, seu rosto adolescente, as toscas anotações do agente que o seguia e registrava seus encontros, suas andanças, as roupas que vestia, o café que tomava. As imagens fazem parte de sua série *Nexo*, de 2000, e estão publicadas no livro de mesmo nome.⁵

Anita Leandro recupera fotografias e fichas de identificação policial do antigo Departamento de Ordem Política e Social (Dops), e um laudo de necropsia do arquivo do Hospital Central do Exército. Interrogando esse pobre material, a cineasta realiza o documentário *Retratos de Identificação*, que registra a prisão conjunta e o interrogatório dos então militantes políticos Antonio Roberto Espinosa, Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora) e Chael Charles Schreier, integrantes da organização armada VAR-Palmares, entre novembro de 1969 e junho de 1976. O filme reconstitui o período que vai da prisão de Espinosa, Dora e Schreier, numa casa de subúrbio do Rio de Janeiro, ao suicídio de Dora, que, já no exílio, se atira na frente de um trem, em Berlim. No laudo da autópsia de Schreier, consta que ele sofreu lesões fatais enquanto foi torturado na Vila Militar, sob custódia da Polícia do Exército, e não que morreu em combate, como afirmam os relatórios do Dops.

5 BRODSKY, Marcelo. *Nexo*. Buenos Aires: La Marca, 2001.

Os retratos de identificação, cujo objetivo era determinar a identidade dos prisioneiros, são, nesse documentário, provas das violências e dos assassinatos cometidos pelas Forças Armadas e pela Polícia Civil. Depois de anos escamoteado nos arquivos fechados, o passado retorna. “E o que resta não destrói a memória.”⁶

A COLEÇÃO DE FOTOGRAFIAS

Do *Museu flutuante da humanidade*,⁷ proposto por George Catlin em 1850, ao “museu imaginário” de André Malraux, de 1947, passando pelo *Bilderatlas* de Aby Warburg, de 1925, toda coleção de imagens aponta claramente para o redimensionamento da experiência, mas é também, e sobretudo, um repertório de imagens possíveis, um arquivo do imaginário, que pretende eliminar as fronteiras do espaço e do tempo e fazer-nos vislumbrar o inventário do mundo. O museu imaginário é, como queria Malraux, animado por uma dialética arquivística que provê meios para rearmar, com os fragmentos dispersos da tradição, uma metatradução global, um museu sem paredes cujo eixo organizador seria a família do homem.

Nesse museu, os álbuns de família, os álbuns dos naturalistas, os álbuns dos viajantes convivem e proliferam com os arquivos das penitenciárias, da polícia, dos hospícios, dos médicos, dos frenologistas, dos psiquiatras. Nas últimas décadas do século XX, coincidindo com as urgências de memória finisseculares, a concretude material do arquivo como lugar de custódia e exibição (prédio, gavetas, pastas, fichas, fotografias, cartas etc.), a desconstrução e a remontagem de arquivos, o *lócus* e o *topos* do arquivo começaram a se destacar como práticas da arte contemporânea. Nesses anos, culmina uma mudança gradual na ordem do arquivo e de suas funções mnemônicas em relação às da imagem fotográfica que tinha começado a se desenvolver desde os anos 1920.

A estética da fotomontagem, própria das vanguardas, vai dar lugar, depois da Grande Guerra, a uma organização imagética totalmente diferente, no formato de grade mais ou menos ortogonal. A fotografia será entendida, nesse momento, como uma imagem dinâmica e contingente; a organização em justaposição, serial, propõe leituras sequenciais - atlas, álbum, arquivo, livro -, enfatiza as formas abertas e o potencial infindável de temas elegíveis dentro de uma nova estruturação social.⁸

6 SEBALD, W G. *Austerlitz*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p.9.

7 George Catlin, (1796 – 1872), pintor norte-americano, cujo tema principal era a vida dos indígenas de seu país. Catlin propôs, em 1848, instalar uma exposição de suas pinturas num navio, o Museu Flutuante da Humanidade, que visitaria os portos do mundo.

8 CF. BUCHLOH, Benjamin. *Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive*. In: *October*, Vol. 88 (Spring, 1999). Massachusetts: The MIT Press, 1999. pp. 117-145.

Do *Mnemosyne Atlas* de Warburg ao *Atlas* de Gerhard Richter, atravessamos o século acumulando fotografias para afastar a lembrança da morte. Benjamin Buchloh, que propõe essa interpretação, destaca a oposição que surge na década de 1920, no que respeita ao problema do impacto da imagem fotográfica sobre a memória.

Siegfried Kracauer, no ensaio "A fotografia", de 1927, faz uma severa crítica a esse meio, sustentando que sua proliferação em publicações jornalísticas devastaria as imagens da memória.⁹ Kracauer argumenta que a onipresença da imagem fotográfica - nas revistas ilustradas da República de Weimar - viria a prejudicar e até destruir os princípios cognitivos e mnemônicos. Para o autor, essas revistas seriam um dos mais poderosos inimigos do conhecimento. A justaposição dessas imagens rasuraria as ideias relevantes, provocaria uma indiferença generalizada e, ao dispor o arquivo num presente que parece ser eterno, afastaria o medo da morte.¹⁰

Se a fotografia se oferece à memória como suporte, é a memória que deve determinar a escolha. Mas esta torrente de fotografias varre todos os seus diques. O assalto das coleções de imagens é de tal modo violento, que talvez ameace destruir os traços decisivos à consciência.¹¹

O modelo soviético, sustentado por artistas como Alexander Rodchenko e teóricos como Boris Kushner e Ossip Brik, supõe uma redefinição do objeto fotográfico e aposta na fotografia vernácula, que viria a substituir as convenções do retrato burguês. Brik argumenta que a fotografia superaria a pintura como meio de representar a realidade e insiste na necessidade do desenvolvimento da teoria e da prática da fotografia como o modo mais apropriado de alcançar um realismo contemporâneo que operasse na sociedade revolucionária:

O fotógrafo deve mostrar que não só a vida ordenada de acordo com leis estéticas é espetacular, mas também o quanto é vibrante a vida cotidiana fixada em uma fotografia tecnicamente perfeita. Para lutar contra a distorção estética da natureza, o fotógrafo adquire seu direito ao reconhecimento social e não por seu esforço doloroso e inútil para imitar modelos alheios à fotografia.¹²

9 Idem.

10 Cf. KRACAUER, Siegfried. A fotografia. In: *O ornamento da massa*. São Paulo: CosacNaify, 2009. p.76.

11 Idem. p.75.

12 BRIK, O. 1989. *What the Eye Does Not See* (translated by John E. Bowlt). In: WELLS, Liz [Ed.]. *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003. pp. 90-91.

A fotografia, rápida e barata, afirma Brik, captura a vida de maneira mais precisa que a pintura, “nisto residiria sua força, sua enorme importância social”.¹³

A “Pequena história da fotografia”, de Walter Benjamin, ensaio publicado em 1931, opõe-se ao extremo pessimismo de Kracauer, pois, para Benjamin, a fotografia e, por certo, o cinema, poderiam anunciar maneiras totalmente diferentes de interação social. Benjamin localiza o começo da decadência da fotografia por volta de 1860, quando começam a surgir os primeiros álbuns fotográficos. E lembra:

Eles podiam ser encontrados nos lugares mais glaciares da casa, em consoles ou guéridons, na sala de visitas – grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal, e as páginas com as margens douradas, com a espessura de um dedo, nas quais apareciam figuras grotescamente vestidas ou cobertas de rendas: o tio Alexandre e a tia Rica, Gertrudes, quando pequena.¹⁴

O autor se lembra também de suas fotos de menino, com uma fantasia alpina, saudando com um chapéu a neve pintada, ou como marinheiro, recostado num pilar polido.

A FOTOGRAFIA QUE NOS OBSERVA

A era da fotografia é a era das revoluções, dos atentados, das explosões, das impaciências; é a época dos desastres, das guerras mundiais, das armas automáticas, dos assassinatos à distância, dos genocídios. Uma época na qual, cada vez mais, a violência se exerce por processos que eliminam o contato próximo, o olhar direto. Um olhar que se evita para não reconhecer no outro – e para que o outro não reconheça – nossas angústias, nossos medos, nossos esquecimentos.

No romance *Austerlitz*, de W. G. Sebald, Austerlitz, o narrador, disse:

[...] tornei a ouvir Vera falando da natureza insondável que era própria de tais fotografias emersas do esquecimento. [...] como se as fotos tivessem memória própria e se lembrassem de nós, de como nós, os sobreviventes, e aqueles que já não estão entre nós, éramos então.¹⁵

Debaixo desse parágrafo está impressa a fotografia de um menino pequeno, muito loiro, fantasiado de pajem, de pé ante um campo gramado e plano.

13 Idem.

14 BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 97.

15 SEBALD, W G. *Austerlitz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.180.

[...] a mantilha sobre o braço aparentemente dobrado em ângulo ou, como pensei comigo uma vez, disse Austerlitz, quebrado ou engessado, os seis botões de madrepérola, o chapéu extravagante com a pluma de garça e até mesmo as dobras das meias, cada detalhe eu examinei com a lente de aumento, sem jamais encontrar o menor indício.¹⁶

Austerlitz se reconhece na imagem e reconhece – na escrita no verso da fotografia: *páže růžové královny*¹⁷– a letra do avô; e só. Não lembra a ocasião em que a foto foi tirada, nem as roupas, nem a festa onde supõe ter usado essas roupas. O menino, que é ele, o próprio Austerlitz aos cinco anos, olha-o da fotografia. Austerlitz é tomado por um sentimento de pânico cego cada vez que o penetra “o olhar do pajem da Rainha das Rosas.”¹⁸

O autor sabe que as imagens têm vida própria e que, por mais espectral que essa seja, elas fazem demandas aos espectadores. Pequenas ou fora de foco, as imagens fotográficas nos permitem adivinhar a presença fantasmal que rodeia toda pessoa. O sentimento de que as imagens exercem uma espécie de atração naquele que as vê, de que elas, como sereias, incitam-no a abandonar a realidade e a seguir seu chamado até um mundo irracional, permeia sua literatura.

As imagens em preto e branco ou em sépia têm algo de almas penadas ou espectros, elas são seres que ressuscitaram e anseiam nossa atenção... Escrever sobre elas é uma tentativa de responder por seus agravos.¹⁹

AS RUÍNAS DA FOTOGRAFIA

Em princípio, tudo o que se apresenta como uma exibição, como um espetáculo, adquire o estatuto da ficção. Mas a fotografia, ao se constituir como uma *prova* do real, desmente a ficcionalidade e oferece algo “a mais” que a experiência estética. Porém, a fotografia mente, porque o que se vê na fotografia não é a verdade, e sim a reiteração de um código cultural. Assim, quanto mais simples, quanto menos “artística” for uma foto, mais se aproximará de certa *inocência* ou *autenticidade* da visão. O mesmo acontecerá com as fotos científicas, identificatórias ou classificatórias do passado que, não tendo nenhuma pretensão artística, alcançam o estatuto da arte, na medida em que veem evaporar-se o sentido primeiro de determinar identidades, criar categorias e estabelecer tipos,

16 Idem. p.181.

17 Pajem da rainha das rosas.

18 Idem. p.182.

19 SEBALD, WG. Transcrição de uma entrevista de rádio, de 14 de novembro de 1997. Apud FORSTER, Kurt W. Images as Memory Banks.
In: http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=924

classes e subclasses. Nos últimos anos, com a proliferação da fotografia digital, as fotografias vernáculas desfraldam o poder evocativo de sua incompletude e se aderem a práticas híbridas que atravessam os campos da arte e da literatura contemporâneas.

Escritores como Winfried Sebald, Paul Auster e Mario Bellatin ou artistas como Sophie Calle, Christian Boltanski e Hans Peter Feldmann aproximam, intercalam, substituem imagens fotográficas e textos. Essas fotos estão onde não se espera que estejam – no livro, na página, na parede, no filme. Fora do arquivo, elas apontam para um aquém espectral, ao mesmo tempo perto e longe do lugar e do tempo no qual se materializaram ou se atualizam.

A fotografia está nesse fora de campo, nesse fora da imagem. Um estar sem estar, pois nenhuma fotografia permite decifrar o que se esconde no arquipélago de sombras em que está submersa; um estar que também não está no verbo, na palavra, na legenda que intenta reconstruir a imagem e que só exhibe sua incompletude.

Fora do arquivo, essas imagens são argênteos cadáveres ainda insepultos, que sobrevivem no limite entre a memória e a amnésia, testemunhos materiais de uma era, de um imaginário, de um modo de fazer. Talvez a ruína da fotografia seja também a ruína da modernidade.

THE VIOLATED ARCHIVE OR THE RUINS OF PHOTOGRAPHY

by Maria Angélica Melendi

The destruction of Pompeii was only beginning now that it had been dug up.
Freud

*We are contained in nothing and photography
assembles fragments around a nothing.*
Kracauer

(Archives maintain a discreet existence. As much as we invoke them, day after day, no matter how many books and catalogs are published about them, they remain silent, almost hidden in their dark dwellings. Till the day when, suddenly, something happens. What happens is always a catastrophe: natural – flood, fire, landslides– or provoked – vandalism, carelessness, theft. Or the opposite of a catastrophe: the archive is open to the public. Paradoxically, these unexpected accidents take them off from their inertia. If, when unadulterated or hidden, they lived a precarious and silent life, now that they were reached, they reborn filled with honor, as a mutilated war veteran that does not hide his wounds or disguise his scars. The violated archive always seems to be more alive than the untouched archive: an unlikely archive in which the traces of memory would stand up straight and steadfast, each in its place, in the watchful silence of cemeteries).

THE EMPEROR'S ARCHIVE

In 1840, abbot Compte arrived in Rio de Janeiro, where he made some daguerreotypes, which he offers as a gift to the Emperor. The French photographer did not know he was not only introducing photography to Brazil, but also awakening an affection in D. Pedro II that would lead him to buy a daguerreotype camera and, soon after, to start a vast collection of photographic images.

The albums of the Emperor, as an inventory of the universe, gathered up photos of archaeological excavations and anthropometric studies, portraits of famous men and anonymous men, forests, plants and animals, cities and monuments, aerial views and images of the moon. The discovery of *Chac Mool* in Yucatan and the journey of the imperial family to Egypt. *La yerra* in the Argentine pampas and the extraction of oil in the Allegheny River. The Sakkara pyramids, the Algiers' sails, the tortures in China, the naked and tattooed women of Madagascar Island. Brazil unveiled by foreign travelers and Brazilians: the cities, churches, bridges, ships; farms and *mocambos* or huts, slaves and masters.¹

The albums of the Emperor, however, did not give room for images as the *Octavo montón de cadáveres paraguayos*, an album by Bate & Cia.², taken during the Paraguayan War in 1866, which is currently archived in the National Library of Uruguay in Montevideo.

EVIL ARCHIVES

The Argentine judge Sergio Torres, in charge of the investigation of crimes committed in ESMA³, traveled in October 2011 to the United States to consult the documents of the archives in the Inter-American Commission on Human Rights (IACHR), particularly those associated with the visit of that institution to Argentina in 1979, during the military dictatorship. When reviewing one of the boxes, Torres found a yellow folder containing forensic reports, accompanied by around a hundred photographs of various bodies that appeared in the river coast of Uruguay between 1976 and 1978 in the vicinity of various coastal towns such as Colônia, Carmelo, José Ignacio, Balizas, Laguna de Rocha, Laguna de Garzón, Piriápolis, Solana del Mar and La Paloma. In that folder there were also two maps: one of them highlighted the places where the bodies were found, and the other, a map of oceanic currents in the region, marked locations in the vicinity of Buenos Aires as the likely area where the bodies had been dumped.

After the release of the documents by the US in 2011, some of these photographs were published in newspapers and magazines. The images that came to us only showed details of the bodies found on the coast of Uruguay: a woman's face eroded by the water, hands and feet tied by improvised ropes, a full body, at a distance. The photographs in the newspapers appeared in low definition, as if they were taken in a hurry, with a feeling of insecurity or fear. The written reports maintained the cold cruelty of the scientific report. They listed the horror; without judgments or opinions: torture, rape, wounds, nails painted red, clothes from Argentine manufacturing labels, weights, identification cards issued by the Argentine federal police.

1 See Herkenhoff, Paulo. Biblioteca Nacional. *A História de uma Coleção*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997. pp.224-240

2 Bate & Cia. was an Uruguayan photographic company, which sent photographers to record the War of the Triple Alliance (1865-1870). The Uruguayan house ordered its photographers to cover the event, in order to offer the public documentary views of the conflict. The agency obtained safe-conducts so that its envoys were transported to the front with the Allied troops.

3 ESMA. *Escuela de Mecánica de la Armada*. It was a clandestine detention center during the last dictatorship in Argentina.

There were few photos published, since no more than this handful was required to show the horror and the concealment of such perversity. The photographs, many of which barely looked at, and which some prefer to forget, never achieved the status of art. They are only forensic documents, evidence, proof: it was, it happened, this is how these people died.

THE PHOTO OUTSIDE THE ARCHIVE - 1

One certain day, someone consulted the archive and removed a photo. This someone removed the folders or boxes to restore them to other prominent fields.

Marcelo Brodsky found and photographed, in the ESMA files, the folder of his brother Fernando Ruben Brodsky – one of the many victims of a country ravaged by the obscenity of death without bodies – disappeared at the age of 21. He photographed (and displayed) Fernando's file, his teenage face, the rough notes made by the Agent that followed him and recorded his meetings, his wanderings, the clothes he wore, the coffee he drank. The images are part of his series called *Nexo*, 2000 and are published in the book of the same name.⁴

Anita Leandro recovers photographs and police identification files of the former Department of Political and Social Order (DOPS), and an autopsy report from the Army Central Hospital archive. By interrogating this poor material, she shoots the documentary *Retratos de Identificação*, which records the joint arrest and interrogation of political activists Antônio Roberto Espinosa, Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora) and Chael Charles Schreier, members of the armed organization VAR-Palmares, between November 1969 and June 1976. The film reconstructs the period going from Espinosa, Dora and Schreier's arrest, in a suburban house in Rio de Janeiro, to Dora's suicide, throwing herself in front of a train in Berlin, where she was in exile. Schreier's autopsy report states that he suffered fatal injuries while he was tortured in the Military Village, while under the responsibility of the military police, and that he did not die in combat as stated by the DOPS reports.

In this documentary, the identification photos, whose goal was to determine the identity of the prisoners, are the evidence of violence and murders committed by the Armed Forces and Civil Police. After years concealed in closed files, the past returns. *And the last remnants do not destroy memory.*⁵

4 BRODSKY, Marcelo. *Nexo*. Buenos Aires: La Marca, 2001.

5 SEBALD, W G. *Austerlitz*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p.9.

THE COLLECTION OF PHOTOGRAPHS

From the *Floating Museum of Mankind*⁶ proposed by George Catlin in 1850 to the *imaginary museum* by André Malraux, 1947, through the *Bilderatlas* by Aby Warburg, 1925, the entire collection of images clearly points to the resizing of experience, but also and above all, a repertoire of possible images, an archive of the imaginary that intends to delete the boundaries of space and time and get us to glimpse an inventory of the world. The imaginary museum is, like Malraux wanted, animated by an archival dialectic that provides means to reset, with scattered fragments of tradition, a global meta-tradition, a museum without walls whose organizing axis would be the family of man. In this museum, family albums, nature albums and travelers' albums coexist and proliferate with archives of prisons, law enforcement, mental institutions, doctors, phrenologists and psychiatrists.

In the last decades of the twentieth century, coinciding with the emergence of end-of-century memories, the material concreteness of the archive as a place of custody and display (building, drawers, folders, files, photographs, letters, etc.), the deconstruction and reassembling of archives, the *locus* and *topus* of the archive, began to stand out as practices of contemporary art. Those years culminated in a gradual change in the order of the archive and its memory-related functions in relation to the photographic image that had been in development since the 1920s. The aesthetics of photomontages, typically avant-garde, would take place after the Great War in a completely different imagery organization in a roughly orthogonal grid format. The photo would be understood, from that point on, as a dynamic and contingent image; the organization in juxtaposition, serial, proposed sequential reads – atlas, album, archive, book – emphasizing the open forms and the endless potential of eligible subjects within a new social structure.⁷

From *Mnemosyne Atlas* by Warburg to the *Atlas* by Gerhard Richter, we went through that century accumulating photographs to ward off the remembrance of death. Benjamin Buchloh, who proposed this interpretation, highlights the opposition that arised in the 1920s, regarding the issue of the impact of photographic images on the memory.

Siegfried Kracauer, in his essay *Photography* (1927), makes a harsh critique of these means, maintaining that their proliferation in journalistic publications would devastate memory images.⁸ Kracauer argues that the ubiquity of the photographic image ¾ in illustrated magazines of the Weimar Republic – would undermine and even destroy the cognitive and mnemonic principles. For the author, these magazines would be one of the most powerful enemies of knowledge. The juxtaposition of these

6 George Catlin, (1796 -1872), American painter, whose main theme was the life of the natives in his country. He proposed in 1848 the installation of an exhibit of his paintings in a ship, the "Floating Museum of Mankind" which would visit seaports worldwide.

7 See BUCKLOH, Benjamin. Gerhard Richter's "Atlas": *The Anomic Archive*. In: *October* , Vol 88 (Spring, 1999), Massachusetts: The MIT Press, 1999. pp. 117-145

8 Ibid.

images would erase relevant ideas, provoke a generalized indifference and, possessing the file in a present that seems to be eternal, it would remove the fear of death.⁹

If photography is offered to memory as a support, it is the memory that should make the choice. But this flood of photos sweeps all its dikes. The assault of image collections is so violent, that it may threaten to destroy the crucial traces to consciousness.¹⁰

The Soviet model, supported by artists like Alexander Rodchenko and theorists like Boris Kusher and Ossip Brik, implies a redefinition of the photographic object and focuses on vernacular photography, which would replace the conventions of the bourgeois picture. Brik claims that photography would surpass the painting as a means to represent reality and insists on the need to develop the theory and practice of photography as the most appropriate way of achieving a contemporary realism that could operate in the revolutionary society:

The photographer must show that not only life ordered according to aesthetic laws is spectacular, but also how vibrant the everyday life is when set in a technically perfect photograph. The photographer acquires the right to social recognition for the combat of the aesthetic distortion of nature, and not for his painful and futile effort to imitate models unrelated to photography.¹¹

Photography, fast and cheap, says Brik, captures life more accurately than painting; *this is where its strength would lie, as its huge social importance.*¹²

A Short History of Photography, by Walter Benjamin, published in 1931, opposes Kracauer's extreme pessimism; according to Benjamin, photography and, of course, cinema could bring entirely different ways of social interaction.

Benjamin locates the beginning of photographic decadence at around 1860, when the first photo books began to emerge. And he recalls;

They could be found in the most glacier places in the house, on consoles or guéridons, in the living room—large volumes bound in leather, with horrible metal locks, and pages with golden

9 See KRACAUER, Siegfried. *A Fotografia In: O ornamento da massa*. São Paulo: CosacNaify, 2009. p.76.

10 Ibid. p.75.

11 BRIK, O. 1989. *What the Eye Does Not See*

12 Ibid.

edges, with the thickness of a finger, in which appeared grotesquely dressed or covered with lace figures: Uncle Alexander and aunt Rica, Gertrudes, when small .¹³

He also recalls his boyhood pictures with an alpine costume, greeting painted snows with a hat or as a sailor, leaning against a polished pillar.

THE PHOTOGRAPH WATCHING US

The age of photography is the age of revolutions, of protests, of attacks, of explosions, of impatience; it is the time of disasters, world wars, automatic weapons, remote assassinations, genocides. It is a time when violence is increasingly exercised with processes that eliminate close contact or eye-to-eye contact. A perspective that we avoid so that we do not spot in others – and others cannot spot in us – our anguishes, fears, and omissions.

In the novel *Austerlitz*, by W. G. Sebald, Austerlitz - the narrator - says:

... I listened to Vera continue talking about the impenetrability that seems to own these photographs that emerged from oblivion [...] as if the images had their own memory and remembered us, as we were before, the survivors, and those who are no longer among us.¹⁴

Under this paragraph, there is a print of a photograph of a very blond little boy, dressed as a pageboy, standing before a flat lawn.

... The garment on the apparently folded arm, or, as I once thought, said Austerlitz, ratty or assets, the six large nacre buttons, the fanciful hat with a heron feather and even the folds of socks, I examined all details with magnifying glass without finding the slightest point of support.¹⁵

Austerlitz recognizes himself in the image and recognizes – on the writing at the back of the photograph: *pazé rusové královny* ¹⁶ his grandfather's handwriting; and only that. He does not remember the time when the photo was taken, nor the clothes, nor the party in which he was supposed to have worn these clothes. The boy he used to be, the five-year-old Austerlitz, gazes at him from the picture. Austerlitz is taken by a feeling of blind panic every time *the gaze of the pageboy of the Queen of Roses* ¹⁷ penetrates him.

13 BENJAMIN, Walter. *A Short History of Photography: Magic and technique, art and politics*. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 97.

14 SEBALD, W G. *Austerlitz* Barcelona: Anagrama, 2002. p.184.

15 Ibid. p.185.

16 Pageboy of the queen of roses.

17 Ibid. p.187.

The author knows that the images have a life of their own and that, as spectral as that life may be, they make demands to the viewers. Small or out of focus, photographic images allow us to guess the ghostly presence that surrounds each person. The feeling is that the images exert some sort of attraction to those who see them - that the images, just like mermaids, urge viewers to abandon reality and follow their call to an irrational world that permeates literature.

“The black and white or sepia images have something of a wight or spectrum, they are beings who resurrected and crave our attention... Writing about them is an attempt to vouch for their grievances.”¹⁸

THE RUINS OF PHOTOGRAPHY

In principle, everything that is presented as an exhibition or as a spectacle acquires the status of fiction. But photography, constituted as a *proof* of the real, belies the fictionality and offers an additional “plus” when compared to the aesthetic experience. However, the picture lies - because what you see in the photograph is not the truth, but the reiteration of a cultural code. Thus, the more simple, the less “artistic” a photo is, the more it will be closer to a certain *innocence or authenticity* of viewing. The same shall happen to the scientific, identificatory or qualifying photos from the past that, by having no artistic pretension, achieve the status of art, in that they witness the evaporation of the primary purpose to determine identities, create categories and set types, classes and subclasses.

In recent years, with the proliferation of digital photography, vernacular photographs unfurl the evocative power of their incompleteness and adhere to hybrid practices that traverse the fields of art and contemporary literature. Writers like Winifried Sebald, Paul Auster and Mario Bellatin, or artists like Sophie Calle, Christian Boltansky and Hans Peter Feldman, bring photographic images and texts closer, interleaved and replaced. These images are where they are not expected to be - in the book, on a page, on the wall, in the film - outside the archive, they point to a spectral low, simultaneously near and far from the place and time in which they were materialized or updated.

The picture is off the field, out of the image. A being without being, because no photograph allows the decryption of what is hidden in the archipelago of shadows in which it is submerged; a being that is also not in the verb, the word, the legend that tries to reconstruct the image and only displays its incompleteness.

Out of the archive, images are silvery still unburied corpses, surviving in the boundary between memory and amnesia, material evidence of an era, of the imaginary, of a way of doing. Perhaps the ruin of photography is also the ruin of modernity.

18 SEBALD, WG, transcript of a radio interview, November 14, 1997. Apud, FORSTER, Kurt W. *Images as Memory Banks*. In: http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=924

LEGENDAS URBANAS

DA CUMPLICIDADE ENTRE FOTOGRAFIA E CIDADE NO PROJETO SWEET TALK DOS ARQUIVOS DO ATLAS GROUP DE WALID RAAD

por Stefanie Baumann

Nos arquivos do Atlas Group do artista Walid Raad, Beirute está muito presente: a um tempo teatro de crimes, nunca solucionados mas presentes de maneira subjacente na percepção, e lugar de um cotidiano tão conturbado quanto banal. Ela se mostra, através de documentos de arquivos inventados, como um espaço estilhaçado e heterogêneo. No mapa desenhado pelo Atlas Group, rincões específicos aparecem repentinamente, chamam a atenção, como se uma objetiva tivesse feito um zoom em cima, cristalizando a atenção para algo que tenha ocorrido ali: um carro bomba que explodiu deixando uma cratera, uma câmera que capta o mar, o bombardeio de um bairro fotografado por uma criança, um cinema cravejado de balas. Esses lugares tão particulares quanto abstratos (raramente são nomeados, identificados e contextualizados claramente), se encontram desdobrados, dissolvidos em pequenas contingências que ali se dão. A cidade nunca nos é apresentada como um todo orgânico, ela aparece sempre fragmentada. Essa cidade despedaçada, em transformação permanente, reúne e faz ver uma multidão de rastros, de restos, qual cicatrizes, que remetem incessantemente a um outro tempo que hiberna no subsolo e assombra o presente, como um monte de fragmentos carregados de temporalidades, de afetos e de significações heterogêneas.

Assim, há nos arquivos do Atlas Group, um certo parentesco entre a arquitetura e a fotografia, entre a segmentação da cidade atormentada e a utilização das imagens, que relembra ao mesmo tempo iniciativas fotográficas modernas, notadamente as vistas parisienses de Eugene Atget. A fotografia

parece ser cúmplice dessa percepção estilhaçada dos lugares, já que uma de suas características consiste justamente na ênfase posta sobre a fragmentaridade daquilo que é dado a ver – sobre um contínuo espacial (a superfície do clichê). Ela oferece sempre uma vista parcial que expulsa o ambiente para fora do alcance de visão. Ela visa aspectos específicos, lembrando constantemente que há muita coisa fora do campo de visão contido pelas imagens, e nisso tantos elementos perdidos da vista para sempre. O Atlas Group trabalha quase explicitamente com essas características.

Em um de seus trabalhos, intitulado *Sweet Talk* – ele próprio complexo e composto de várias versões –, essa ligação íntima entre espaço (urbano) e fotografia é particularmente visível. A primeira versão (*Sweet Talk: um Documento Fotográfico de Beirute*) consiste numa série de fotografias circulares em preto e branco. Seu formato é curioso, lembrando o olhar através de um olho mágico. Nas imagens, vê-se ora portas de entrada, vitrines de lojas ou de cafés, ora interiores (uma cozinha, por exemplo). Nunca aparecem pessoas nessas fotografias, mas unicamente aspectos arquiteturais ou detalhes de lugares. Seu aspecto, sua composição e seu referente fazem estranhamente eco às fotos de Eugene Atget, tão admiradas pelos surrealistas e por Walter Benjamin: sua semelhança é flagrante. O que podemos ver nas imagens de Atget, como essas que aparecem no trabalho do Atlas Group, são cenas tão “banais” quanto cotidianas. Salvo que, uma vez fotografadas, essas cenas se tornam suspeitas por causa dessa mesma banalidade. Pois, como o escreve Benjamin em seu ensaio sobre o surrealismo, “Não nos ajuda nada, com efeito, sublinhar com acentos patéticos ou fanáticos o lado enigmático dos enigmas, ao contrário, não penetramos no mistério senão na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que reconhece o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.”¹

Franquear a fronteira entre “mistério” – enquanto realidade fora do comum – e cotidiano – enquanto realidade “banal”, não espetacular –, isso faz pensar no texto *A inquietante estranheza* no qual Freud procura a significação desse termo (“*das unheimliche*”) entre outros na etimologia da palavra e descobre uma ligação entre essa “inquietante estranheza” e a familiaridade.

Segundo ele, “compreendemos que o uso linguístico faça passar o “*Heimlich*” [oculto, íntimo, secreto] no seu oposto, *Unheimlich*, uma vez que esse *Unheimlich* não é, em realidade, nada de novo ou de estranho, mas algo que é para a vida psíquica familiar de todos os tempos, e que não se tornou estranho para ele senão pelo processo de repressão.”²

Logo: o “*Unheimliche*”, a inquietante estranheza, não é estranha senão porque o “*Heimlich*” do começo foi reprimido. Aquilo que inquieta tem sua base justamente no familiar, no conhecido, no

1 Walter Benjamin, «Le surréalisme» in *Œuvres II*. Paris: Gallimard, 2000, p.131.

2 Sigmund Freud, «L'Inquiétante étrangeté», in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard, 1988, p. 99.

cotidiano. Se o inquietante, o mistério, aparece no espaço familiar e cotidiano, isso significa que ele nos “olha”: não é nos lugares outros que acontecem os crimes, mas nos que se encontram mais próximos. É aqui, entre nós, nas redondezas, que é preciso começar o inquérito. Assim, Benjamin compara as fotografias de Atget com os clichês obtidos a partir de locais de crime: “O local do crime é aboandonado. Seu registro é feito de acordo com os indícios.”³ Considerados como clichês obtidos num local de crime, é preciso, portanto, olhá-los de uma certa maneira, para que se possa depreender alguns indícios. O olhar de Benjamin sobre essas fotografias é, portanto, um olhar motivado, interessado, porque ele se coloca sobre elas com um objetivo – descobrir indícios puxando para a elucidação de sua situação presente. Para ele, a tarefa é aprender a ver nas imagens sua carga política. “Nas nossas cidades, existe uma única esquina onde não tenha ocorrido um crime, um único passante que não seja um criminoso?”⁴, pergunta ainda Benjamin.

Esta questão se impõe tanto mais no contexto do Líbano em guerra supostamente civil, e no momento subsequente, quando uma lei de anistia⁵ que torna a elucidação oficial dos crimes impossível foi promulgada logo após a guerra. Colocado diante de uma fotografia que o faz pensar no clichê de um local de crime, o observador não pode mais manter a distância necessária que o protegeria do perigo de um confronto direto. Impossível olhar uma fotografia assim sem relacioná-la com uma situação histórica – o crime que lhe deu seu nome. Com essa conotação, tais fotografias não podem permanecer “indefinidas”, longínquas e abstratas. Benjamin, saudando essa exigência inerente de tomada de posição, resume que “com esse gênero fotográfico, a legenda passou a ser, pela primeira vez, indispensável. E fica claro que ela tem todo um caráter diferente de um quadro.”⁶

A legenda exerce, portanto, um papel que ultrapassa o fato de designar, de nomear o contexto: ela se torna, ao lado da imagem, um elemento de construção de sentido. É a montagem de dois elementos distintos que remete à construção precisa de um acontecimento político que está, por assim dizer, presente sob duas formas diferentes: a imagem que o mostra e a legenda que o ancora num presente específico. Por exemplo, ao olharmos a imagem de um edifício, ele permanece indefinido. Se o conhecemos, vamos relacioná-lo ao que ele significa para nós. Se acrescentarmos uma legenda explicando que nesse prédio numerosos sequestradores foram capturados e torturados, nosso olhar sobre essa imagem muda profundamente: esse saber transforma o olhar. Doravante, ele passa a buscar indícios. O que se dá a ver se acha assim modificado pelo relato histórico.

3 Walter Benjamin. “L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique” in *Œuvres III*. Paris: Gallimard, 2000, p. 286.

4 Walter Benjamin. “Petite histoire de la photographie” in *Œuvres II*. Paris: Gallimard, 2000, p. 320.

5 ver “General amnesty Law”, in *The Beirut Review*, vol.1, n°2, automne 1991, p.127-128.

6 Walter Benjamin. “L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction technique”, op.cit., p.286.

Em *Sweet talk*, por outro lado, essa dialética que se abre por uma legenda torna-se visivelmente problemática. O projeto é apresentado assim:

“Em janeiro de 1977, o Atlas Group recrutou 100 fotógrafos com o objetivo de fotografar cada rua, fachada, prédio e outros espaços de uma significação estética, nacional, política, popular e cultural em Beirute. Em abril de 1975, dois anos mais cedo, começava a guerra civil libanesa. Esse desenvolvimento dividiu a capital libanesa e a circulação entre as diferentes partes da cidade havia se tornado extremamente difícil e perigosa. Para facilitar o trabalho de seus empregados, e para impedir a utilização dessas imagens por um dos partidos em guerra, os fotógrafos foram equipados com uma câmera e um filme concebidos e manufaturados pelo próprio Atlas Group, e cujo procedimento fotográfico produzia imagens positivas circulares em preto e branco com um diâmetro de 43 mm. Além disso, o Atlas Group pedia a seus fotógrafos para anotar a hora em que cada foto havia sido batida, e que cada uma delas viesse acompanhada de três nomes de rua, das quais uma unicamente corresponderia ao lugar exato onde a imagem fora feita. O endereço correto não devia ser revelado pelos fotógrafos ao Atlas Group. (...)”⁷

O Atlas Group – um órgão que se diz consagrado à pesquisa e à elucidação da história contemporânea libanesa – pediu explicitamente, então, a “seus” fotógrafos para tornar impossível a identificação dos locais das imagens. Os deslocamentos em jogo transformam assim lugares particulares em locais potenciais, em locais em meio a outros: eles podem tanto ser este quanto aquele. Enquanto a fotografia reproduz autenticamente o que se encontrava diante da objetiva, a legenda permanece mole, ou antes, oferece uma espécie de “múltipla escolha” que, no lugar de nos informar, nos incita a adivinhar, a colocar a imagem em relação com referências possíveis. Assim são construídas cartografias múltiplas, incertas, duvidosas: Beirute, apresentada como lugar dificilmente “praticável” porque constituída por limites internos perigosos e imprevisíveis, se mostra através dessas imagens que apresentam locais de crimes potenciais como um labirinto que torna todos os cantos suspeitos. O entorno urbano, como as imagens que ali foram tiradas, fica tanto mais carregado de associações heterogêneas.

O próprio dispositivo que engloba a imagem e “sua legenda” produz, ele também, sentido. Esse dispositivo muito comumente empregado e muito raramente questionado enquanto tal (pois a crítica do conteúdo da legenda é frequente), é particularmente colocado à luz nesse trabalho. O lugar ocupado pela legenda existe, sua função é, portanto, mantida, mas seu conteúdo é logo eliminado pela multiplicação de significações possíveis, como se o que restasse do signo após a anulação do significante não fosse senão o significado à espera de complemento. É porque essa espera, essa retomada a um momento posterior é instaurada, que a relação entre as duas, entre a

7 “Sweet Talk: a photographic document of Beirut, a project by the atlas Group in collaboration with Walid Raad” in *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*. Op.cit., p. 71

imagem e sua significação, ou entre uma designação e seu referente, não pode mais ser percebida como imediata, mas se manifesta, ela própria, enquanto elemento problemático. A dialética entre a imagem e a significação que lhe é atribuída é acionada, mas logo se encontra esvaziada, ou antes colocada em suspenso, o que abre ao mesmo tempo o espaço a múltiplas projeções, a construções em devir, para dialogar com Deleuze, que não podem ser fixadas. O que nos resta não é senão a imagem se abrindo sobre uma significação que não é ausente, mas explicitamente *lacunar*. Essas fotografias com suas legendas anunciadas não podem ser levadas a um senso histórico preciso, e é por isso que elas aparecem, por sua vez, como efervescentes: a dialética implode dentro das imagens que se encontram logo saturadas de toda a carga do dispositivo.

Uma outra versão de *Sweet Talk* ou *Photographic documents of Beirut*, posterior à primeira, tem como alvo um outro link: o de uma fotografia e de uma imagem-memória. Embora ela tenha com sua versão anterior alguns traços em comum, elas diferem consideravelmente. Nesta versão, cada prancha compreende duas fotografias: uma, bem pequena, em preto e branco, e uma maior, em cores, recortada segundo o contorno de seu referencial, e colada sobre um fundo branco. O “prefácio” fornecido pelo Atlas Group é o seguinte:

“As fotografias que compõem as pranchas seguintes são atribuídas a Lamia Hilwé, uma dançarina e fotografa recrutada pelo Atlas Group em 1990. Hilwé produziu pequenas fotografias de prédios em 1992, mas não as apresentou aos arquivos na época. Quatorze anos mais tarde, ela apresentou mais de 900 pranchas, cada uma consistindo em uma fotografia em preto e branco de um prédio, assim como em uma fotografia ampliada, recortada, desnaturada e colorida do mesmo prédio.”⁸

Trata-se, portanto, do mesmo prédio nas duas fotografias, visivelmente muito diferentes uma da outra. As imagens não foram tiradas durante a guerra, mas depois. As duas fotografias mostradas em cada chapa representam o mesmo referencial, mas a divergência de tamanho, de cor de enquadramento as faz parecer diferentes. Enquanto pequenas fotografias têm formato clássico, retangular, a borda das grandes é recortada de acordo com contornos arbitrários que aparecem na própria imagem (paredes, sombras, linhas de fuga), mas que não correspondem forçosamente aos contornos do prédio em questão. Parece que não é a forma das construções que orienta a composição das imagens, mas as linhas e as cores visíveis sobre a superfície do clichê. Como nas imagens construtivistas, elas aparecem como figuras geométricas complexas.

8 *Sweet talk: The Hilwé commissions (1992-2004), in The Atlas Group (1989-2004). A project by Walid Raad, catalogue de l'exposition à la nationalgalerie im hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst Berlin, cologne, verlag der Buchhandlung walter König, 2006, p.108.*

A composição insólita das imagens recortadas incita assim a pensar as fotografias e sua fragmentaridade de outro modo. Aqui, mesmo elementos que fazem intrinsecamente parte da imagem são extraídos, apagados pelas tesouras da artista que enfoca somente formas que parecem abstratas. A presença de imagens em tamanho grande produz um contraste desmedido com o tamanho reduzido das pequenas. Elas dão a ver menos que as pequenas, no sentido de ter um campo mais limitado. Mas elas dão também a ver mais que as pequenas, não somente porque elas são coloridas, mas porque seu recorte visa detalhes específicos acentuando-se formas e cores que não se veria automaticamente ao olhar as fotografias “originais”. Elas mostram prédios quebrados, partidos, não por bombardeios, mas pelo autor das imagens.

Na interseção dos dois formatos, há seu referente comum: o mesmo prédio que figura sobre dois clichês. Não se trata da mesma imagem uma vez aumentada e recortada e uma vez desenvolvida tal como no formato pequeno – a perspectiva segundo a qual o referente é captado varia ligeiramente em cada caso. Entretanto, parece que ambas foram tomadas no mesmo momento histórico; não são imagens antes e após a destruição de um prédio – embora o preto e branco das pequenas imagens produza uma ideia de antiguidade, enquanto que as cores e as formas vivas das grandes fazem parecer mais recentes – mas duas facetas do mesmo objeto ao mesmo tempo. A presença simultânea de ambas convida, no entanto, à comparação: quais são as diferenças no que essas fotografias dão a ver? As imagens grandes explicitam um elemento que autor quer nos mostrar? Quais são esses detalhes importantes? O que a coexistência das duas nos permite pensar? Duas faces de um mesmo objeto? Ou refletem lembranças possíveis ligadas ao edifício? É portanto a relação produzida pela montagem das duas imagens e a constelação que produz sua presença simultânea o que leva a refletir.

Esses documentos do projeto *Sweet Talk* remetem a um certo pensamento da fotografia enquanto instrumento de memorização exterior à memória humana, enquanto possibilidade de salvar imagens que diferem das imagens interiores.

“Não somente a Fotografia não é nunca, em essência, uma recordação (...), como também bloqueia-a, torna-se muito rapidamente uma contra-lembrança”⁹, escreve Roland Barthes a propósito deste tema. O ensaio de Sigfried Kracauer, *A Fotografia*, contemporâneo de Benjamin, tematiza esse aspecto, opondo as imagens fotográficas às “imagens-memórias”, portanto às imagens que se oferecem à e na memória humana:

“A fotografia capta o dado como um contínuo espacial (ou temporal), as imagens-memórias o conservam na medida em que ela significa algo. Uma vez que esse significado não se reduz mais à relação puramente espacial que à relação temporal, as imagens-memórias se apresentam instáveis diante da reprodução fotográfica. Enquanto que do ponto de vista dessa última, elas aparecem fragmentárias – e isso somente porque a fotografia não inclui o sentido ao qual as imagens-memórias se referem e segundo a qual elas cessam de ser fragmentos – a fotografia, de seu ponto de vista, parece ser um amontoado de resíduos.”¹⁰

Trata-se, portanto, de dois procedimentos diferentes – enquanto a “memória” humana concentra o que faz sentido para a pessoa e *constrói* imagens sob a forma de “monograma”, a fotografia grava o que aparece visualmente na *superfície* dos objetos. Assim, as imagens-memórias contêm elementos que diferem essencialmente das da aparência visual. Elas implicam relações complexas entre dados que “fazem sentido” e as hierarquizam segundo sua importância subjetivamente atribuída, enquanto que as imagens fotográficas reproduzem as superfícies visíveis dos objetos apontados pela objetiva. Esses modos de registro, quicá de memorização ou de estocagem de informações, não captam os mesmos dados, não focalizam os mesmos objetos, e não organizam suas informações específicas da mesma maneira.

O que “escapa” à memória humana é, por assim dizer, a *inespecificidade* das coisas, portanto sua constituição ao mesmo tempo concreta e não-significante. Sobretudo, as imagens-memória ligadas à guerra – particularmente carregadas de sentido e de afetos – testemunham uma percepção seletiva dos dados: a avaliação de sua superfície é, às vezes, indispensável para a sobrevivência. Entretanto, aquele que percebe uma fotografia cujo referente lhe é contemporâneo e conhecido não olha da mesma maneira que aquele que é confrontado a uma fotografia “prescrita”, como afirma Kracauer:

“Numa certa medida, a fotografia atual deixa entrar a vida do original quando ela reproduz uma aparição familiar à consciência contemporânea. A cada vez, ela registra um aspecto exterior que, no tempo de seu reinado, é um meio de expressão tão comumente compreensível quanto a língua.”¹¹

O que fotografia faz ver se inscreve num contexto histórico que é compartilhado por seu espectador contemporâneo uma vez que lhe é familiar: ele não vê somente o que a imagem lhe mostra, mas todo um contexto que o rodeia, suas ligações implícitas com um exterior e outras conotações atuais. Desde que uma fotografia está “prescrita”, não é mais atual, o observador não tem mais automaticamente esse acesso direto à imagem, ou seja, ele não a “compreende” mais de maneira imediata como uma frase de sua língua materna. Composta de “signos estrangeiros”, a imagem

10 Siegfried Kracauer, “La photographie” in *Revue esthétique*, n°25, 1994, p. 191.

11 *Ibid.*, p.193.

se dissolve portanto em detalhes. Mesmo a avó representada numa antiga fotografia aos vinte e quatro anos se torna “uma jovem qualquer em 1864” para seus netos que não a conheceram naquela época. A imagem “prescrita” não representa mais uma pessoa (ou um objeto) já visto, mas simplesmente alguém (ou algo). “A fotografia, escreve Kracauer, é o resíduo encantado do monograma, e de ano em ano seu valor significativo diminui.”¹² Uma imagem fotográfica, portanto, perde com o passar do tempo sua ligação íntima com o instante em que ela foi tirada, o que ela pôde significar para seus contemporâneos. Desde então, não há mais ligação diretamente alcançável com uma “significação” primária: o que resta, é “apenas” a imagem, a superfície antes atual dos dados.

Parece que os documentos desta versão do projeto *Sweet Talk* se situam como os da versão anterior, sobre um limiar dialético entre a fotografia e seu outro, em ocorrência aqui a imagem-memória. Ela concentra nela, nas imagens mesmo, imagens-memória; a manipulação das imagens parece nos aproximar delas, ou antes reproduzir os diferentes referenciais tais como são inscritos na memória de seu fotógrafo. O recorte das fotos introduz *sentido combinado às fotografias*. Ora, a imagem é dupla: é com a montagem das duas sobre uma mesma prancha que a dialética é acionada. A legenda, por outro lado, acrescenta um valor significativo, diferente da que se desenvolve com a memória: contrariamente a esta, a legenda não substitui a imagem fotográfica, mas entra com ela numa dialética construtiva. O que fica é uma certa tensão entre a imagem “bruta” e seu outro – a memória, a legenda – que permite ao mesmo tempo dialetizar o conhecimento que podemos retirar dela.

URBAN LEGENDS

ON THE COMPLICITY BETWEEN PHOTOGRAPHY AND CITY IN THE SWEET TALK FILE OF WALID RAAD'S ATLAS GROUP ARCHIVES

by Stefanie Baumann

Beirut is very present in *The Atlas Group*, the archives of the artist Walid Raad: both as the scene of unresolved crimes which nonetheless permeate implicitly the perception, and as the site of a banal though disrupted daily life. Through the invented archive documents, the city appears as a broken and heterogeneous space. Specific areas emerge suddenly on the map delineated in *The Atlas Group*, grab the attention as though a lens focused upon them, centering on one of their surfacing elements: an exploded car bomb that left a crater behind, a camera capturing the sea, the bombing of a neighborhood photographed by a kid, a cinema riddled with bullets. These specific and at the same time abstract places—since they are rarely mentioned by name, identified or contextualized clearly—unfold, dissolve into a series of small contingent events that occurred in them. The city is never presented as an organic whole; it always appears in a fragmented way. This fractured city in perpetual transformation amasses and reveals a multitude of traces and remnants, which, as though they were scars, refer ceaselessly to a different temporality looming in the underground, and haunt the present like a cluster of fragments loaded with heterogeneous temporalities, affects and meanings. On that account, there is a kind of relationship in *The Atlas Group* archives between architecture and photography, between the segmentation of the tormented city and the use of images, which simultaneously brings back to mind some approaches in modern photography, notably the *Parisian Views* of Eugene Atget. Photography seems to be complicit with this broken perception of space, since one of its characteristics lies precisely in the emphasis on the

fragmented character of what is displayed on the spatial continuum (the surface of the picture). It invariably offers a partial view, expelling the environment out of frame. It seeks specific aspects, pointing out over and over again, the numerous elements left outside the images' frame of vision, and thus forever lost on us. *The Atlas Group* operates almost explicitly with such characteristics.

In one of its files entitled *Sweet Talk*—complex by itself and in several “versions”—this intimate connection between (urban) space and photography is particularly perceptible. The first version (*Sweet Talk: A Photographic Document of Beirut*) consists of a series of circular black and white photographs. Their format is strange, evoking a glimpse through a spyhole. On the images themselves, we see at times doorways and storefronts of shops or cafés, at times interior spaces (a kitchen for example). Nobody ever appears on these photographs, only architectural features or details of the sites. Their aspect, composition and referent strangely echo Eugene Atget's photographs that were much admired by the surrealists and by Walter Benjamin: the resemblance is obvious. What is perceived on Atget's images and those of the *Sweet Talk* file as well, are scenes as “banal” and common as can be. Except for the fact that once photographed, these scenes become suspect precisely owing to their very banality. For as Benjamin writes in his essay on surrealism, “*histrionic or fanatical stress on the mysterious side of the mysterious takes us no further; we penetrate the mystery only to the degree that we recognize it in the everyday world, by virtue of a dialectical optic that perceives the everyday as impenetrable, the impenetrable as everyday.*”¹

The passage from the “mysterious” qua unusual reality to the everyday, “banal” and non-spectacular reality brings to mind the text *The Uncanny*, in which Freud seeks among other things the meaning of the term *Unheimliche* in the etymology of the word, and discovers a link between the *uncanny* and the familiar. According to Freud, “*we can understand why the usage of speech allows the Heimliche [hidden, homely, secret] to switch to its opposite, the Unheimliche [uncanny], for this uncanny element is actually nothing new or strange, but something that was long familiar to the psyche and was estranged from it only through being repressed.*”²

In short: the *Unheimliche*, this worrying strangeness, is only strange because the *Heimlich* it has been formerly was subsequently repressed. What is worrying has its basis precisely in the familiar, the well-known, the common. If the worrying, the mysterious, appears in this familiar and common space, this means that it “concerns” us: crimes do not occur in the elsewhere but nearby. It is here, in the intimate sphere, in our own surroundings that the investigation needs to begin. Consequently, Benjamin compares Atget's photographs to those taken on a crime scene: “*A crime*

1 Walter Benjamin, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ed. Peter Demetz (New York: Schocken, 1986), pp. 189-90.

2 Sigmund Freud, *The Uncanny*, Trans. David McLintock (London: Penguin Classics, 2003), p. 148 [*Translation slightly modified*].

scene, too, is deserted; it is photographed for the purpose of establishing evidence.”³ As such, these photographs need to be examined in a specific manner that would allow the detection of clues⁴ in them. Benjamin’s gaze on such photographs is therefore motivated and interested since he looks at them with the aim of gathering clues that would lead to the elucidation of the actual situation. For him, the task is to learn how to see the political tenor in the images. And he asks, furthermore, “*isn’t every square inch of our cities a crime scene? Every passer-by a culprit?*”⁵

This question is essential especially in the context of Lebanon’s (allegedly) civil war and post-war period, in which an amnesty law⁶ was promulgated overnight, making the official elucidation of the crimes impossible. Confronted with a photograph that evokes a crime scene, the viewer can no longer maintain the distance needed to shield him from the danger of a direct confrontation. It is indeed impossible to consider such a photograph in a detached manner, without relating it to a historic situation—the crime that gave it its name. With such connotations, these photographs can no longer remain nondescript, therefore distant and abstract. Praising this inherent demand which forces the viewer to take a stance, Benjamin sums up that “[f]or the first time, legends have become obligatory. And it is clear that they have a character altogether different from the titles of paintings.”⁷ Accordingly, the legend has a role that goes beyond the simple fact of referring to a certain context or naming it: it becomes, alongside the image, an element of the construction of meaning. It is the montage of two distinct elements that leads to the precise construction of a political event, which is present so to say, under two guises: the image which shows it and the legend which anchors it in a specific actuality. When we look, for example, at the image of a building, it remains nondescript. If we already know it, we will relate it to the meaning it has for us. If however, a legend indicates that numerous hostages were captured and tortured in it, our gaze on that image is deeply altered: this knowledge transforms the gaze, which henceforth, starts looking for clues. The historic narrative thus modifies what is given to the eye.

3 Benjamin, “The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility” (Second Version), in *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and other Writings on Media*, eds. Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin, Trans. Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, et al. (Cambridge: Harvard University Press, 2008), p. 27.

4 The French word for clue [*indice*] also refers to Peirce’s concept of index and subsequent indexical theories of photography as developed by Rosalind Krauss [*Translator’s note*].

5 Benjamin, “Little History of Photography,” in *The Work of Art*, p. 294.

6 See “General Amnesty Law” in *The Beirut Review*, vol. 1, n° 2, fall 1991, pp. 127-28.

7 Benjamin, “The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility,” in *The Work of Art*, p. 27 [*Translation slightly modified: Here and in subsequent occurrences, we decided to use legend and not the more common caption for the French word légende in order to keep with the explicit polysemy intended by the author, as in the title of the article and elsewhere*].

In *Sweet Talk* however, this dialectics which unfolds through the legend, is made explicitly problematic. This is how the project is presented: “In January 1977, The Atlas Group recruited 100 photographers to photograph every street, storefront, building, and other spaces of aesthetic, national, political, popular, and cultural significance in Beirut. In April 1975, 2 years earlier, the Lebanese civil war had started. This development had divided the Lebanese capital, and travel between the city’s various parts was extremely difficult and dangerous. To facilitate the work of its staff and to hinder the uses of its images by any of the warring parties, The Atlas Group equipped its photographers with camera and film that it designed and manufactured itself, a photographic process that produced a 43mm circular positive black and white image. Furthermore, The Atlas Group required its photographers to note the time they produced their images, and to accompany every photograph with three street addresses, only one of which corresponded to the actual place where the image was produced. The correct street address was not to be revealed by the photographers to The Atlas Group.”⁸

The Atlas Group—an organization allegedly dedicated to the research and elucidation of contemporary Lebanese history—explicitly requested “its” photographers to make it impossible to identify the photographed places. The ensuing displacements transform specific places into potential places among other possible ones: they could as well be this or that one. While the photograph authentically reproduces what is facing the lens, the legend remains vague, or rather, offers a kind of multiple-choice, which instead of informing us, encourages us to guess, to relate the image to many possible referents. Hence the proliferation of vague and questionable multiple maps: presented as an “impractical” city, encumbered by dangerous and unpredictable internal limits, Beirut appears through these images of potential crime scenes as a labyrinth, which renders every corner in it suspicious. The urban environment and the images taken in it as well remain all the more loaded with heterogeneous associations.

The device [*dispositif*] comprising the image and “its legend” produces itself meaning. This device—very frequently used but rarely examined as such (while criticism concerning the content of legends is frequent)—is especially highlighted in this file. The space taken up by the legend is still present and hence, its function maintained. But its content, due to the proliferation of multiple meanings, is eliminated straight away, as if what remained of the sign after the elimination of the signifier was nothing but a signified awaiting to be complemented. Due to this suspension, to this deferral to a subsequent moment, the relation between the image and the meaning it has, or between something signified and its referent, can no longer be perceived as immediate. It appears in fact as a problematic element. The dialectics between the image and the meaning attributed to it is

8 Walid Raad, “Sweet Talk: A Photographic Document of Beirut, a project by The Atlas Group in collaboration with Walid Raad,” in *Interactive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, eds. Beatrice von Bismarck et al. (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002), p. 383.

triggered but immediately voided, or more precisely, suspended. This, in turn, opens up a space for multiple projections, or as Deleuze would have it, to constructions in becoming [*en devenir*] which cannot be fixed. What remains is an image relating to a meaning not simply absent but explicitly *missing*. These photographs with their foreshadowed legends cannot be brought down to a specific historical meaning, and this is why they appear themselves to be fizzy: the dialectics implodes in the images, which become thus saturated with the entire tenor of the device.

Another version, *Sweet Talk or Photographic Documents of Beirut*, subsequent to the first one, is directed towards another relation: the one between a photograph and a memory image. Though it has some similarities with the previous version, it considerably differs from it. In this version, each plate includes two photographs: a very small black and white photograph, and an enlarged colorized one, cut out according to the contours of its referent, and pasted over a white background. The “preface” provided by *The Atlas Group* is the following: “*The Photographs that compose the following plates are attributed to Lamia Hilwé, a dancer and photographer recruited by The Atlas Group in 1990. Hilwé produced the small black and white photographs of buildings in 1992, but did not submit them to the archive then. Fourteen years later, she submitted over 900 plates, each consisting of a black and white photograph of a building, along with an enlarged, cut out, distorted, and colorized photograph of the same building.*”⁹

It is therefore the same building on the two obviously different photographs. The images were not taken during the war but afterwards. The two photographs on each plate represent the same referent but the differences in format, color and framing make it appear as though this was not the case. While the small photographs have a classical rectangular format, the edges of the large formats are cut out according to arbitrary contours, which appear in the image itself (walls, shades, convergence lines) but do not necessarily correspond to the contours of the building in question. It seems that the composition of the images is not guided by the form of the buildings, but rather by the lines and colors visible on the surface of the picture. Just like constructivist images, they appear as complex geometrical figures.

The cut out images, with their unusual composition, call for another way of thinking the photographs and their fragmentation. Here, even intrinsic elements are removed from the images, erased by the artist’s scissors, which only focus on forms in their abstract appearance. Their large format contrasts disproportionately with the small format of the other ones. In a sense, they reveal less than the latter because their field of vision is more limited; however, they also reveal more, not only because they are colored, but also because the cutting process targets specific

9 Raad, “Sweet Talk: The Hilwé Commissions (1992-2004),” in *The Atlas Group (1989-2004). A project by Walid Raad. Exhibition Catalog at the Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst Berlin* (Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2006), p. 108.

details, emphasizing forms and colors that would not have been automatically recognized in the “original” photographs. They show buildings that are not demolished by bombs but by the author of the images. At the junction of the two formats lies their common referent: the same building, which appears on both pictures. It is not the same image, once enlarged and cut out, another time developed as is, in small; the perspective from which the referent is captured varies slightly in each case. It seems, however, that both were taken at the same historical moment. Despite the impression of age stemming from the small black and white images, and the more recent outlook induced by the vivid colors and forms of the large ones, they are not images taken before and after a building’s destruction, but rather two facets of the same object at the same moment. Nonetheless, the simultaneous presence of the two calls for a comparison: what is the difference in content in these photographs? Is the author seeking to show us specific details in the large formats? What are these important details? What does the coexistence of the two reveal? Two facets of the same object? Or rather different possible memories related to the building? That being the case, it is the relation produced by the montage of the two images and the constellation formed by their presence side by side which is thought-provoking.

These documents from the *Sweet Talk* file echo a line of thought on photography as being an instrument of memorization independent from human memory, a possibility of recording images, which *differ* from interior images. “*Not only is the photograph never, in essence, a memory [...], but it actually blocks memory, quickly becomes a counter-memory,*”¹⁰ writes Barthes in this respect. In his essay *Photography*, Siegfried Kracauer, a contemporary of Benjamin, thematizes this aspect by opposing photographic images to “memory images”, thus to images given to and within human memory: “*Photography grasps what is given as a spatial (or temporal) continuum; memory images retain what is given only insofar as it has significance. Since what is significant is not reducible to either merely spatial or merely temporal terms, memory images are at odds with photographic representation. From the latter’s perspective, memory images appear to be fragments—but only because photography does not encompass the meaning to which they refer and in relation to which they cease to be fragments. Similarly, from the perspective of memory, photography appears as a jumble that consists partly of garbage.*”¹¹ We thus have two completely different processes: whereas human “memory” focuses on what has significance for the person and *constructs* images in the form of “monograms”, photography records what appears visually on the *surface* of objects. Consequently, memory images contain elements essentially differing from visual appearance. They involve complex relations between elements “making sense”, which they hierarchize according to their subjectively attributed importance; while on the other hand, photographic images reproduce the visible surface

10 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1982), p. 91.

11 Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Trans. & ed. Thomas Levin (Cambridge: Harvard University Press, 2005), pp. 50-51.

of the objects facing the lens. These modes of recording, indeed of memorization and information storage, do not collect the same data, nor do they emphasize the same objects or organize their specific information in the same way.

What “eludes” human memory is, so to say, the *nondescriptness* [*quelconqu  t  *] of the objects, that is, their concrete and simultaneously non-signifying constitution. In particular, memory images related to war—extremely pervaded with meanings and affects—betray a selective perception of what is given: the reevaluation of their impact being sometimes necessary for survival. Be that as it may, someone perceiving a photograph whose referent is contemporary and known to him does not look at it in the same way as someone confronted with an “outdated” photograph. In the words of Kracauer: “*Current-event photography, which portrays phenomena familiar to contemporary consciousness, provides access, to a certain extent, to the life of the original. In each case it registers an exteriority which, at the time of its reign, is a means of expression as generally intelligible as language.*”¹²

What photography reveals falls within a historical context shared by the contemporary spectator, provided he is familiar with it: he does not only see what is visible on the image but a whole context surrounding it, implicit links with its exterior, and other actual connotations. The moment a photograph is outdated, not actual anymore, the viewer has no longer automatically the benefit of this direct access to the image; in other words, he no longer “understands” it in an immediate manner, as though it was a sentence from his mother tongue. Consisting of “unfamiliar signs”, the image decomposes into a series of details. Even the grandmother, represented at the age of twenty-four on an old photograph, becomes for her grandchildren, who didn’t know her at that time, “*any young girl in 1864.*”¹³ The “outdated” image by itself does not represent a person (or object) already encountered, but simply someone (or something). “*The photograph, writes Kracauer, is the sediment which has settled from the monogram, and from year to year its semiotic value decreases.*”¹⁴ Therefore, due to its intimate link with the instant at which it was taken, a photographic image loses with time what it could have meant for its contemporaries. In due course, there is no longer a directly graspable link with a primary “meaning”: “only” the image is left, the surface formerly actual of the given elements.

12 Kracauer, *Mass Ornament*, p. 54 [Translation slightly modified].

13 Kracauer, *Mass Ornament*, p. 48.

14 Kracauer, *Mass Ornament*, p. 55.

The documents from this version *Sweet Talk*, as those from the previous version, seem to be situated on a dialectical threshold between photography and its other—in this case, the memory image. Here, in the very images, photography incorporates memory images; the manipulation they are subjected to seems to bring us closer to such memory images, or rather, to reproduce their referents as they were imprinted in the memory of their photographer. The process of cutting out introduces in the photographs *a meaning that is granted to them*. But in this version, the image itself is doubled: it is through the montage of the two formats on the same plate that the dialectics is triggered. The legend, on the other hand, adds a meaningful layer, different from the one developed with memory: contrary to the latter, the legend does not replace the photographic image but enters with it into a constructive dialectics. What we are left with, in both cases, is a kind of tension between the “raw” image and its other—the memory, the legend—which introduces at the same time a dialectics in the knowledge we can derive from them.

IMAGEM, MÉTODO, TEXTO: ENTENDENDO A POLÍTICA DA FOTOGRAFIA

por Roland Bleiker

INTRODUÇÃO¹

As imagens desempenham um papel cada vez mais importante na política global, tanto que alguns falam de uma "virada pictórica".² Nosso entendimento do terrorismo, por exemplo, está inevitavelmente entrelaçada com a forma como as imagens retratam dramaticamente os acontecimentos e atores em questão e com a forma como os políticos e o público respondem a essas representações. As imagens, naturalmente, não são novas nem necessariamente substituem palavras como o principal meio de comunicação. Porém, atualmente as imagens são produzidas e distribuídas de formas cada vez mais rápidas e mais complexas e dentro do contexto de uma economia global de mídia em rápida mudança. Compreender a natureza política e o impacto das imagens tornou-se assim mais desafiador também. Vários problemas metodológicos se destacam.

As imagens funcionam de forma diferente das palavras. Eles são de natureza não verbal, mas nós, como acadêmicos, precisamos de palavras para avaliar o seu significado político. Algo inevitavelmente se perde neste processo. O significado das imagens é sempre dependente do

1 Este ensaio se baseia e se desenvolve sobre esforços anteriores para conceituar os desafios metodológicos envolvidos no estudo das imagens, mais notadamente Roland Bleiker, "Pluralist Methods for Visual Global Politics", *Millennium: Journal of International Studies*, Vol. 43, Nº 3, 2015, p. 872-890; e "Visual Assemblages: From Causality to Conditions of Possibility", na obra de Michele Acuto e Simon Curtis (eds), *Reassembling International Theory: Assemblage Thinking and International Relations* (Palgrave, 2014), p. 75-82.

2 W.J.T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994).

contexto e da interpretação. É por isso que sempre há certo excesso nas imagens, uma espécie de “mais-valia” que escapa de nossas tentativas de defini-las definitivamente.³ Adicione a isso que as imagens muitas vezes trabalham através de emoções, o que têm sido tradicionalmente visto como um fenômeno pessoal e interno que representa desafios metodológicos igualmente controversos.

Uma situação paradoxal emerge: enquanto os estudiosos reconhecem cada vez mais a importância das imagens, poucos ou nenhum deles contempla as questões metodológicas em jogo. O objetivo deste ensaio é se envolver nesta lacuna e oferecer uma estrutura metodológica para o estudo de imagens na política global. Um ponto fica imediatamente claro: a política das imagens é muito complexa para se avaliar através de um único método.

Gostaria de começar por delinear a necessidade de recorrer a uma vasta gama de métodos que não são normalmente usados em combinação com os outros, incluindo a etnografia, a semiótica, a análise do discurso, a análise de conteúdo e as pesquisas experimentais. Defender tal movimento pode parecer senso comum, mas na verdade implica uma série de desafios. Para usar métodos tão diversos como a análise do discurso e pesquisas quantitativas só pode ser feito se a cada um desses métodos for dada a oportunidade de trabalhar de acordo com sua própria lógica.

Eu, portanto, argumento a favor de uma combinação heterogênea de métodos aparentemente incompatíveis. Expresso em outras palavras, vários métodos devem ser utilizados mesmo se, ou precisamente porque eles não são compatíveis uns com os outros. Eu me baseio na teoria do agenciamento e no conceito de rizomas⁴ para defender uma abordagem que eu acredito ser necessária e controversa: necessária porque é a forma mais convincente para entender as complexas relações entre imagens e política; controversa porque rompe com as convenções científicas sociais profundamente enraizadas que exigem que cada componente metodológico se comporte de acordo com a mesma lógica global coerente.⁵

Gostaria de ilustrar as questões em jogo, envolvendo um desafio particularmente importante: a questão do impacto. As imagens claramente têm importância na política global, mas como exatamente nós sabemos disso? Modelos científicos sociais de causa e efeito prevalentes são de uso limitado. Só em casos raros é que as imagens diretamente causam eventos políticos. Na maioria dos casos, o impacto de imagens é mais difuso. Há, por exemplo, ligações claras entre as imagens dramáticas dos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 à retórica altamente

3 W.J.T. Mitchell, *What do pictures want?* The lives and loves of images (Chicago: The University of Chicago Press, 2005), 76-110.

4 Gilles Deleuze ;Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Londres: The Athlone Press, 1996).

5 Consulte: Manual DeLanda, *A new Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity* (London: Continuum, 2006), 10-11.

emocional do bem contra o mal que surgiu em resposta e à guerra ao terror que se seguiu. Mas essas ligações seriam muito difíceis – se não impossíveis – de se avaliar com modelos de causa-efeito. Uma abordagem inspirada no agenciamento depende de vários métodos para apreciar como as imagens atuam na política de maneiras mais indiretas. Imagens estabelecem o que William Connolly chamou “as condições de possibilidade”.⁶ Isso quer dizer que eles enquadram o que pode ser visto, pensado e dito. Ao fazê-lo eles delinham o que é e o que não é politicamente possível. Expresso em outras palavras: a forma como nós visualizamos a política molda a própria natureza da política.

DESAFIOS METODOLÓGICOS NO ESTUDO DAS IMAGENS

Há algo de único sobre imagens. Elas têm uma posição especial. Elas geram excitação e ansiedade. “Por que é”, pergunta Mitchell, “que as pessoas têm essas atitudes estranhas com relação a imagens?”.⁷ Por que é que as audiências recebem uma severa advertência antes de ver imagens chocantes de, digamos, guerra ou terror ou mutilação corporal? Por que não há a mesma advertência para representações verbais?⁸ Pense em como as agências de notícias que publicaram as imagens do bombardeio da maratona de Boston em 2013 sentiram a necessidade de adicionar notas com os dizeres “Aviso: esta imagem pode apresentar conteúdo censurável”.⁹ Nenhum aviso desse tipo foi dado quando se tratava de artigos do mesmo evento baseados na linguagem, mesmo que descrevessem o horror do ataque em detalhes igualmente minuciosos. O que torna as imagens aparentemente mais perigosas e poderosas do que as palavras?

Há, de fato, algo único sobre as imagens. Elas funcionam de forma diferente das palavras. Elas são, por definição, diferentes das palavras. Quer sejam fotografias, filmes ou artes visuais, as imagens sempre contêm certo excesso, uma parte delas que escapa à nossa compreensão. As imagens não falam por si. Elas precisam ser interpretadas. E essa interpretação contém valores que inevitavelmente têm tanto a ver com os valores do intérprete como com o conteúdo da própria imagem. Roland Barthes escreve sobre uma “mensagem conotada”, de como uma imagem é lida e como ela se encaixa em práticas existentes de conhecimento e comunicação.¹⁰ Considere como um ícone do início da era moderna retratando a Madonna com a criança é percebido de forma diferente no momento em que foi pintado e hoje, quando a mesma imagem é vista em um museu em São Petersburgo.

6 William E. Connolly, *Identity / Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox* (Ithaca: Cornell University Press, 1991).

7 Mitchell, *What do pictures want ?*, p. 7.

8 Lene Hansen, “Annual Michael Hintze Lecture in International Security” (palestra, University of Sydney, 20 de fevereiro de 2014).

9 Christine Haugney, “News Media Weigh Use of Photos Carnage”, *New York Times*, 18.4.2013.

10 Roland Barthes, *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath (Londres: Fontana Press, 1977), p. 17-19.

Esses desafios conceituais são exacerbados pela crescente velocidade e complexidade, através das quais circulam as imagens. Imagens parecem estar em toda parte. Não é apenas o fato de que as redes globais de mídia agora cobrem eventos de notícias 24 horas por dia. A questão vai além do influente efeito-CNN.¹¹ A circulação de notícias não é apenas global, mas transcende as redes globais de mídia. Mesmo os jornais tradicionais – do New York Times ao Le Monde, Der Spiegel e The Guardian – são, por sua parte, organizações multimídia com presença significativa na internet.¹² Eles atendem a um público que consome notícias cada vez mais através de *smartphones*, *tablets* e outros dispositivos móveis. Acrescente-se a isso que o campo visual tornou-se cada vez mais democratizado. Qualquer pessoa com um dispositivo móvel pode agora produzir imagens e distribuí-las via Facebook, Twitter, Instagram, Tumblr e outras ferramentas de mídia social. Os resultados são dinâmicas interativas fundamentalmente novas que estão enraizadas em diversas redes e teias de relações.

RUMO A UM QUADRO METODOLÓGICO PLURALISTA

Até agora, já salientei que a natureza fugaz das imagens e a velocidade e complexidade, através do qual circulam, representam desafios metodológicos significativos. O mundo da política visual é, de fato, tão complexo que só há uma conclusão lógica: reconhecer que não existe um método, não importa o quão profundo e sistemático, que nos forneça conhecimentos autênticos sobre o que são as imagens ou como elas funcionam.

O início do meu argumento, então, é simples: eu defendo a soma de vários métodos, diversos e até mesmo incompatíveis. Ao fazê-lo, emprego o trabalho criterioso de Gillian Rose sobre métodos visuais. Ela distingue três locais diferentes: a produção de uma imagem, a imagem em si e como ela é visto por várias audiências.¹³

Primeiro, é a produção de imagens. A chave aqui é entender como as imagens são capturadas: não só o tipo de processos técnicos e escolhas que estão envolvidos, mas também quais as consequências políticas e éticas que seguem.¹⁴ Isso interessa muito, por exemplo, quando se trata de fotojornalistas tirando fotos de guerra ou de vítimas da fome. A síntese dos dilemas em jogo aqui está no suicídio muito discutido de Kevin Carter, que lutou com as implicações éticas de ter ganho

11 Piers Robinson, *The CNN effect: The Myth of News Foreign Policy and Intervention* (New York: Routledge, 2002).

12 Katharine Viener, "The rise of the reader: journalism in the age of the open web", *The Guardian*, 2013/09/10.

13 Gillian Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Methods* (London: Sage, 2008), p. 13-26.

14 Ver Rose Wiles, Amanda Coffey, Judy Robinson e Sue Heath, "Anonymisation and visual images: issues of respect, 'voice' and protection", *International Journal of Social Research Methodology* 15, nº 1 (2012): p. 41-53.

um prêmio Pulitzer por sua fotografia da fome no Sudão em 1994.¹⁵ A fotografia, que mostrava um abutre observando uma criança faminta, criou uma grande reação do público, bem como numerosas discussões sobre a ética do fotojornalismo. A foto icônica de Carter é um caso extremo de uma imagem confrontante, mas toda imagem da fome inevitavelmente levanta questões. Que tipo de política e ética incorrem na representação da miséria? Quem vê e quem está sendo visto? Quem decide o que é visualmente interessante e quais são as consequências? Em que medida a circulação global de imagens está ligada e reforça ainda mais as relações de poder prevalentes?

O segundo é o desafio de compreender as próprias imagens – ou seja, seu conteúdo real. Os métodos necessários aqui são muito diferentes. Eles variam da semiótica (que explora a forma como as imagens funcionam através de símbolos e sinais) à análise do discurso (que examina as relações de poder envolvidas) e análise do conteúdo (que mede empiricamente os padrões de como as imagens retratam o mundo). Numerosas complexidades estão envolvidas nos respectivos questionamentos. Com efeito, é imperativo investigar como as imagens interagem com outras mídias e objetos. Há dimensões macro e micro para essa tarefa. No nível macro, há o entrelaçamento de imagens com numerosos fatores materiais, culturais, simbólicos e outros fatores, incluindo ambientes de mídia e, em um sentido mais geral, todo o contexto sociopolítico em que as imagens ganham significado.¹⁶ No nível mais micro, há a necessidade de investigar a ligação entre as representações visuais e verbais. Mitchell fala de constelações “imagem-texto” e chega até a argumentar que “todas as mídias são mídias mistas”,¹⁷ que não há nada que seja puramente verbal ou puramente visual.

O terceiro local refere-se a como o público recebe imagens ou, como prefiro dizer: o impacto real das imagens. E aqui, também, é necessário um conjunto diferente de métodos. Eles incluem qualquer coisa das entrevistas com o público para experimentos de laboratório de neurociências que medem a resposta física aos estímulos visuais.

À primeira vista, parece senso comum contar com um amplo conjunto de métodos para compreender a construção, conteúdo e impacto das imagens. É por isso que Sarah Pink chama atenção para abordagens mais colaborativas e interdisciplinares para a pesquisa visual.¹⁸ Ela também defende

15 Barbie Zelizer, *About to Die: How News Images Move the Public* (Oxford, Oxford University Press), p. 166-8.

16 Mitchell, *Picture Theory*, 3; Tony Schirato e Jen Webb, *Reading the Visual* (Crow's Nest, NSW: Allen & Unwin, 2004), 17-21.

17 Mitchell, *What do pictures want ?*, 5.

18 Sarah Pink, “*Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual anthropology*”, *Visual Studies* 18, n° 2 (2003) p. 179.

uma forma de colaboração “em que as disciplinas possam aprender umas com as outras sem procurar desdobramentos da narrativa para afirmar a supremacia de sua própria disciplina à custa das outras”.¹⁹

MÉTODO, METODOLOGIA, AGENCIAMENTO

Embora, em princípio, seja senso comum, a aplicação efetiva de uma abordagem metodológica pluralista à política global visual é muito mais complexa e difícil. Talvez o maior desafio seja que ela requer um movimento metodológico muito radical, um movimento que abandona a ideia de que todos os métodos têm de operar de acordo com as mesmas regras e padrões de evidência.

O conceito de pensamento de agenciamento oferece um caminho adiante particularmente promissor. Ele fornece o tipo de estrutura que pode avaliar como as imagens funcionam de forma entrelaçada em toda a sua construção, conteúdo e impacto. O agenciamento pode ser definido em sua oposição a totalidade. Essas últimas são sistemas de pensamento baseados em relações de interioridade. Manuel DeLanda salienta que em tais sistemas cada componente tem que se comportar de acordo com uma lógica central que estrutura o movimento das partes.²⁰ A maioria das abordagens metodológicas para as ciências sociais defende um sistema tão coerente e claramente delineado, um sistema que está estruturado de acordo com uma lógica científica global. Para fazer sentido e se encaixar, cada componente metodológico deste sistema tem de funcionar de acordo com os mesmos princípios: os de hipóteses testáveis. Métodos que não se enquadram nesses critérios são vistos como não-científicos e ilegítimos.²¹

Agenciamentos oferecem uma alternativa evidente para as totalidades e, assim, uma base conceitual para uma abordagem plural do estudo das imagens. Este é o caso, porque os agenciamentos, de acordo com DeLanda, são estruturados por relações de exterioridade: as propriedades e o comportamento dos seus componentes não têm que explicar o todo e nem têm que se encaixar em sua lógica global.²² A heterogeneidade é um elemento-chave aqui, pois cada componente é interligado e autônomo. Uma vez que se abre mão da lógica da totalidade, torna-se possível combinar métodos aparentemente incompatíveis, desde etnografias a semiologias e pesquisas experimentais. A lógica, segundo a qual elas operam não tem necessariamente de ser a mesma, e elas não têm que se somar em um todo coerente.

19 *Pink*, *Interdisciplinary agendas*, p. 179.

20 DeLanda, *A New Philosophy of Society*, p. 10-11.

21 Veja Gary G. King, Robert O. Keohane e Sydney Verba, *Designing Social Inquiry: Scientific Interference in Qualitative Research* (Princeton: Princeton University Press, 1994),

22 DeLanda, *A New Philosophy of Society*, p. 10-11.

COMPREENDENDO O IMPACTO DAS IMAGENS ALÉM DOS MODELOS CAUSAIS

Eu agora vou enfrentar uma tarefa particularmente difícil que se abre com tal movimento, além de uma dependência exclusiva nos tipos de métodos das ciências sociais que dominaram o estudo político de imagens. O desafio é demonstrar como exatamente as imagens têm importância politicamente. Nós todos sabemos que imagens têm importância, mas como é que vamos realmente saber se o que nós sabemos é correto. Por exemplo, qual é o impacto político exato de uma imagem – digamos uma fotografia de uma vítima do tsunami na primeira página do New York Times – e como sabemos? Pessoas de todo o mundo são inevitavelmente influenciadas ao ver uma tragédia humanitária representada através da fotografia de um indivíduo em sofrimento. Mas qual é o impacto exato dessa imagem e como devemos avaliá-lo metodologicamente.

Métodos científicos sociais prevalentes avaliam o impacto através de modelos causais. Mas há apenas raros casos nos quais a causalidade pode ser atribuída a imagens. Considere um desses exemplos: os debates sobre o uso de tortura na guerra contra o terror. Já no início do verão de 2003 era de conhecimento do público – em parte através de relatórios da Anistia Internacional – que as tropas americanas estavam usando técnicas de tortura ao interrogar prisioneiros no Iraque. Houve, no entanto, pouco interesse público ou discussão sobre o assunto. A indignação nacional e internacional só surgiu na primavera de 2004, em resposta direta às fotografias de tortura dos EUA nas instalações da prisão de Abu Ghraib. As imagens intensamente emocionais da tortura conseguiram desencadear grandes discussões públicas de uma maneira que “meras” palavras não puderam fazer.

Na maioria dos casos, o poder das imagens é muito mais difícil de identificar através de mecanismos causais. Este é o caso mesmo quando a influência das imagens é óbvia e não contestada. Seria difícil, por exemplo, refazer as ligações causais ou mesmo constitutivas entre as dramáticas representações visuais do 11/09, o surgimento de um discurso do mal e a subsequente guerra contra o terror. E, no entanto, quase ninguém questionaria que as imagens foram uma parte fundamental da natureza e do impacto do 11/09 ou, nesse caso, de quase todo o evento político.

Imagens trabalham de maneira complexa, cruzando uma série de fronteiras geográficas e temporais – muito mais desde as novas tecnologias, das redes globais de mídia até as novas fontes de mídia, que agora permitem uma circulação cada vez mais rápida e mais fácil de imagens. Para compreender as dimensões políticas desse processo, precisamos complementar os modelos científicos sociais de causalidade com as estratégias metodológicas que reconhecem a dimensão multidirecional e multifacetada dos acontecimentos políticos.²³

23 Saskia Sassen, *Territory Authority Rights: from Medieval to Global Assemblages* (Princeton: Princeton University Press, 2006), p. 405; Bruno Latour, *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory* (Oxford, Oxford University Press, 2005).

Imagens trabalham de forma mais indireta, exercendo a política, criando as “condições de possibilidade” através das quais a política acontece.²⁴ Elas têm o potencial de moldar o que pode e o que não pode ser visto, e assim também o que pode e o que não pode ser pensado, dito e feito na política. Considere, como um exemplo, como uma mistura de análise de discurso e de conteúdo pode facilitar a compreensão de como as imagens da mídia estruturaram a abordagem da Austrália com relação aos refugiados.²⁵ Por mais de uma década, requerentes de asilo foram representados essencialmente como grupos médios / grandes e através do foco em embarcações. Esse enquadramento visual, e em particular a relativa ausência de imagens que retratam os requerentes de asilo individuais com características faciais reconhecíveis, associa os refugiados não a um desafio humanitário, mas a ameaças à soberania e a segurança. Mas afirmar uma relação causal direta com os resultados específicos dessas políticas seria impossível. E, no entanto, uma abordagem pluralista, que recorre a vários métodos, pode revelar como esses padrões visuais que desumanizam desempenham um papel político fundamental estruturando os parâmetros dos debates. Ao fazê-lo, eles reforçaram a política de medo que explica por que os refugiados são percebidos publicamente como pessoas cujo flagelo, terrível como é, no entanto, não gera uma resposta política solidária.

Em situações em que a causalidade direta não é possível de se determinar, poder-se-ia talvez falar da “causalidade discursiva”²⁶ ou “agência discursiva”.²⁷ Tal abordagem conservaria uma noção de impacto, mas reconheceria que as imagens trabalham gradualmente e através do tempo e espaço: sua influência cruza inúmeras fronteiras – espaciais, linguísticas, psicológicas dentre outras – e se desdobra apenas gradualmente. Fazer isso esclarece como as imagens funcionam de maneira inaudível mas poderosa: lentamente consolidando – ou desafiando – a forma como pensamos e, portanto, também a forma como conduzimos a política. Apenas uma infinidade de métodos, os qualitativos e quantitativos, pode tentar costurar os intrincados e não-lineares processos por meio dos quais os fatores visuais moldam a política.

24 Veja Connolly, *Identity / Difference*.

25 Roland Bleiker; David Campbell; Emma Hutchison; Xzarina Nicholson, “*The Visual Dehumanization of Refugees*”, *Australian Journal of Political Science* 48, nº 3 (2013), p. 398-416.

26 Lene Hansen, *Security as Practice: Discourse Analysis and the Bosnian War* (New York: Routledge, 2006), p. 26.

27 Roland Bleiker, *Popular Dissent, Human Agency and Global Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 208.

IMAGE, METHOD, TEXT: UNDERSTANDING THE POLITICS OF PHOTOGRAPHY

by Roland Bleiker

INTRODUCTION¹

Images play an increasingly important role in global politics, so much so that some speak of a 'pictorial turn'.² Our understanding of terrorism, for instance, is inevitably intertwined with how images dramatically depict the events and actors in question and with how politicians and the public respond to these depictions. Images are, of course, not new, nor have they necessarily replaced words as the main means of communication. But images are now produced and circulated in ever faster and more complex ways and in the context of a rapidly changing global media economy. Understanding the political nature and impact of images has thus become more challenging too. Several methodological problems stand out.

Images work differently than words. They are of a non-verbal nature but we, as scholars, need words to assess their political significance. Something inevitably gets lost in this process. The meaning of images is always dependent on context and interpretation. This is why there is always a certain

1 This essay draws and expands on previous efforts to conceptualize the methodological challenges involved in the study of images, most notably Roland Bleiker, "Pluralist Methods for Visual Global Politics," *Millennium: Journal of International Studies*, Vol 43, No 3, 2015, pp. 872-890; and "Visual Assemblages: From Causality to Conditions of Possibility," in Michele Acuto and Simon Curtis (eds), *Reassembling International Theory: Assemblage Thinking and International Relations* (Palgrave, 2014), pp. 75-82.

2 W.J.T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994).

excess to images, a kind of 'surplus value' that escapes our attempts to define them definitively.³ Add to this that images often work through emotions, which have traditionally been seen as personal and internal phenomena that pose similarly thorny methodological challenges.

A paradoxical situation emerges: while scholars increasingly recognize the importance of images few if any of them contemplate the methodological issues at stake. The purpose of this essay is to engage this gap and to offer a methodological framework for the study of images in global politics. One point is immediately clear: the politics of images is far too complex to be assessed through a single method.

I begin by outlining the need to draw on a wide range of methods that are not usually used in combination with each other, including ethnography, semiotics, discourse analysis, content analysis and experimental surveys. Advocating such a move might seem commonsensical but in fact entails a range of challenges. To use methods as diverse as discourse analysis and quantitative surveys can only be done if each of these methods is given the chance to work according to its own logic.

I thus argue for a heterogeneous combination of seemingly incompatible methods. Expressed in other words, multiple methods should be used even if, or precisely because, they are not compatible with each other. I draw on assemblage theory and the concept of rhizomes⁴ to defend an approach I believe is both necessary and controversial: necessary because it is the most convincing way to understand the complex links between images and politics; controversial because doing so breaks with deeply entrenched social scientific conventions that require each methodological component to behave according to the same coherent overall logic.⁵

I illustrate the issues at stake by engaging a particularly important challenge: the question of impact. Images clearly matter in global politics but how exactly do we know? Prevailing social scientific models of cause and effect are of limited use. Only in rare instances do images directly cause political events. In most cases the impact of images is more diffuse. There are, for instance, clear links between the dramatic images of the terrorist attacks on 11 September 2001, the highly emotional rhetoric of good versus evil that emerged in response, and the ensuing war on terror. But these links would be very difficult – if not impossible – to assess with cause-effect models. An assemblage-inspired approach relies on multiple methods to appreciate how images perform

3 W.J.T. Mitchell, *What do pictures want? The Lives and loves of images* (Chicago: The University of Chicago Press, 2005), 76-110.

4 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (London: The Athlone Press, 1996).

5 See Manuel DeLanda, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity* (London: Continuum, 2006), 10-11.

the political in more indirect ways. Images establish what William Connolly called 'the conditions of possibility'.⁶ This is to say that they frame what can be seen, thought and said. In doing so they delineate what is and is not politically possible. Expressed in other words: how we visualize the political shapes the very nature of politics.

METHODOLOGICAL CHALLENGES IN THE STUDY OF IMAGES

There is something unique about images. They have a special status. They generate excitement and anxieties. 'Why is it', Mitchell asks, 'that people have such strange attitudes towards images?'⁷ Why is it that audiences are given a stern warning before they see shocking images of, say, war or terror or bodily mutilation? Why not the same warning with verbal depictions?⁸ Consider how news outlets that published images of the bombing of the Boston marathon in 2013 felt compelled to add notes that read 'Warning: This image may contain graphic or objectionable content'.⁹ No such warning was given with language-based articles of the same event, even though they described the horror of the attack in equally great detail. What makes images seemingly more dangerous and powerful than words?

There is, indeed, something unique about images. They work differently than words. They are, by definition, different than words. Whether they be photographs, films or visual art, images always contain a certain excess, a part of them that escapes our understanding. Images do not speak for themselves. They need to be interpreted. And this interpretation contains values that inevitably have as much to do with the values of the interpreter than the content of the image itself. Roland Barthes writes of a 'connoted message', of how an image is read and how it fits into existing practices of knowledge and communication.¹⁰ Consider how an early modern icon of the Madonna and child would have been perceived differently at the time it was painted than today, when the very same image is seen in a museum in St Petersburg.

6 William E. Connolly, *Identity/Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox* (Ithaca: Cornell University Press, 1991).

7 Mitchell, *What do pictures want?*, 7.

8 Lene Hansen, 'Annual Michael Hintze Lecture in International Security' (lecture, University of Sydney, February 20, 2014).

9 Christine Haugney, 'News Media Weigh Use of Photos of Carnage', *New York Times*, 18.4.2013.

10 Roland Barthes, *Image, Music, Text, trans.* Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977), 17-19.

These conceptual challenges are exacerbated by the ever increasing speed and complexity through which images circulate. Images seem to be everywhere. It is not just that global media networks now cover news events 24 hours a day. The issue goes well beyond the influential CNN-effect.¹¹ The circulation of news is not just global but transcends global media networks. Even traditional newspapers - from the *New York Times* to *Le Monde*, *Der Spiegel* and the *Guardian* - are meanwhile multi-media organizations with a substantial internet-presence.¹² They cater to an audience that consumes news increasingly through smartphones, tablets and other mobile devices. Add to this that the visual field has become increasingly democratized. Anyone with a mobile device can now take images and distribute them via Facebook, Twitter, Instagram, Tumblr and other social media tools. The results are fundamentally new interactive dynamics that are rooted in various networks and webs of relations.

TOWARDS A PLURALISTIC METHODOLOGICAL FRAMEWORK

So far I have pointed out that the elusive nature of images and the speed and complexity through which they circulate pose significant methodological challenges. The world of visual politics is, indeed, so complex that there is only one logical conclusion: to recognize that there is no one method, no matter how thorough or systematic, that can provide us with authentic insights into what images are or how they function.

The beginning of my argument, then, is simple: I advocate drawing on multiple, diverse and even incompatible methods. In doing so I employ Gillian Rose's insightful work on visual methods. She distinguishes between three different sites: the production of an image, the image itself and how it is seen by various audiences.¹³

First is the production of images. Key here is to understand how images are taken: not only what kind of technical processes and choices are involved, but also what political and ethical consequences follow.¹⁴ This matters greatly, for instance, when it comes to photojournalists taking pictures of war or of victims of famine. Epitomizing the dilemmas at stake here is the much discussed suicide of Kevin Carter, who struggled with the ethical implications of having won a Pulitzer Prize for his

11 Piers Robinson, *The CNN Effect: The Myth of News Foreign Policy and Intervention* (New York: Routledge, 2002).

12 Katharine Viener, 'The rise of the reader: journalism in the age of the open web,' *The Guardian*, 9.10.2013.

13 Gillian Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Methods* (London: Sage, 2008), 13-26.

14 See Rose Wiles, Amanda Coffey, Judy Robinson and Sue Heath, 'Anonymisation and visual images: issues of respect, 'voice' and protection', *International Journal of Social Research Methodology* 15, no. 1 (2012): 41-53.

photograph of the Sudan famine in 1994.¹⁵ The photograph, which depicted a vulture watching a starving child, created a major public reaction as well as numerous discussion about the ethics of photojournalism. Carter's iconic photo is an extreme case of a confrontational image, but every picture of a famine inevitably raises questions. What kind of politics and ethics are entailed in the depiction of misery? Who views and who is being looked at? Who decides what is visually newsworthy and what are the consequences? To what extent is the global circulation of images linked to and further entrenches prevailing power-relations?

Second is the challenge of understanding the images themselves – that is, their actual content. The methods required here are very different. They range from semiotics (which explores how images work through symbols and signs) to discourse analyses (which examines the power relations involved) and content analysis (which empirically measures patterns of how images depict the world). Numerous complexities are involved in the respective inquiries. For one, it is imperative to investigate how images interact with other mediums and objects. There are macro and micro dimensions to this task. At the macro level there is the intertwining of images with numerous material, cultural, symbolic and other factors, including media environments and, in a more general sense, the entire socio-political context within which images gain meaning.¹⁶ At the more micro level there is the need to investigate the link between visual and verbal representations. Mitchell speaks of 'image-text' constellations and goes as far as arguing that 'all media are mixed media',¹⁷ that there is nothing that is either purely verbal or purely visual.

The third site relates to how audiences receive images or, as I prefer to put it: the actual impact of images. And here too, a different set of methods is required. They include anything from audience interviews to neuroscientific lab experiments that measure physical response to visual stimuli.

At first sight it seems commonsensical to rely on a broad set of methods to understand the construction, content and impact of images. This is why Sarah Pink called for more collaborative and interdisciplinary approaches to visual research.¹⁸ She too advocates a form of collaboration 'whereby disciplines might learn from each other without seeking narrative folds to assert the supremacy of their own discipline at the expense of others'.¹⁹

15 Barbie Zelizer, *About to Die: How News Images Move the Public* (Oxford, Oxford University Press), 166-8.

16 Mitchell, *Picture Theory*, 3; Tony Schirato Tony and Jen Webb, *Reading the Visual* (Crow's Nest, NSW: Allen & Unwin, 2004), 17-21.

17 Mitchell, *What do pictures want?*, 5.

18 Sarah Pink, 'Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual anthropology', *Visual Studies* 18, no.2 (2003): 179.

19 Pink, 'Interdisciplinary agendas', 179.

METHOD, METHODOLOGY, ASSEMBLAGES

While commonsensical in principle, the actual application of a pluralist methodological approach to visual global politics is far more complex and difficult. Perhaps the biggest challenge is that it requires a very radical methodological move, one that abandons the idea that all methods have to operate according to the same rules and standards of evidence.

The concept of assemblage thinking offers a particularly promising way forward here. It provides the kind of framework that can assess how images work in intertwined ways across their construction, content and impact. Assemblages can be defined in their opposition to totalities. The latter are systems of thought based on relations of interiority. Manuel deLanda stresses that in such systems each component has to behave according to a central logic that structures the movement of parts.²⁰ Most methodological approaches to the social sciences advocate such a coherent and clearly delineated system, one that is structured according to an overall scientific logic. To make sense and fit in, each methodological component of this system has to operate according to the same principles: those of testable hypotheses. Methods that do not fit these criteria are seen as unscientific and illegitimate.²¹

Assemblages offer a clear alternative to totalities and thus a conceptual base for a pluralist approach to the study of images. This is the case because assemblages, according to deLanda, are structured by relations of exteriority: the properties and behaviour of its components neither have to explain the whole nor fit into its overall logic.²² Heterogeneity is a key feature here, for each component is both linked and autonomous. Once the logic of totality is forgone it becomes possible to combine seemingly incompatible methods, from ethnographies to semiologies and experiential surveys. The logics according to which they operate do not necessarily have to be the same, nor do they have to add up to one coherent whole.

UNDERSTANDING THE IMPACT OF IMAGES BEYOND CAUSAL MODELS

I now tackle a particularly challenging task that opens up with such a move beyond an exclusive reliance on the type of social scientific methods that have dominated the political study of images. The challenge is to demonstrate how exactly images matter politically. We all know images matter but how do we actually know that what we know is accurate. For instance, what is the exact political impact of an image – say a photograph of a Tsunami victim on the front page of the New York Times – and how do we know? People around the world are inevitably influenced by seeing a humanitarian tragedy depicted through the photograph of a suffering individual. But what is the exact impact of this image and how are we to assess it methodologically.

20 Delanda, *A New Philosophy of Society*, 10-11.

21 See Gary G. King, Robert O. Keohane and Sydney Verba, *Designing Social Inquiry: Scientific Inference in Qualitative Research* (Princeton: Princeton University Press, 1994),

22 Delanda, *A New Philosophy of Society*, 10-11.

Prevailing social scientific methods assess impact through causal models. But there are only rare instances where causality can be attributed to images. Consider one of these examples: the debates on the use of torture in the war against terror. As early as the summer of 2003 it was publicly known – in part through reports from Amnesty International – that US troops were using torture techniques when interrogating prisoners in Iraq. There was, however, little public interest or discussion about the issue. Domestic and international outrage only emerged in the spring of 2004, in direct response to graphic photographs of US torture at the Abu Ghraib prison facilities. The intensely emotional images of torture managed to trigger major public discussions in a way that ‘mere’ words could not.

In most instances the power of images is far more difficult to identify through causal mechanisms. This is even the case when the influence of images is obvious and uncontested. It would be difficult, for instance, to retrace causal or even constitutive links between the dramatic visual representations of 9/11, the emergence of a discourse of evil and the ensuing war on terror. And yet, hardly anybody would question that images were a key part of the nature and impact of 9/11 or, for that matter, almost any political event.

Images work in complex ways, crisscrossing a range of geographical and temporal boundaries – all the more since new technologies, from global media networks to new media sources, now allow for an ever faster and easier circulation of images. To understand the political dimensions of this process we need to supplement social scientific models of causality with methodological strategies that acknowledge the multidirectional and multifaceted dimension of political events.²³

Images work more indirectly, by performing the political, by setting the ‘conditions of possibility’ through which politics takes place.²⁴ They have the potential to shape what can and cannot be seen, and thus also what can and cannot be thought, said and done in politics. Consider, as an example, how a mixture of discourse and content analysis can facilitate understanding of how media images have framed Australia’s approach to refugees.²⁵ Over a decade asylum seekers have primarily been represented as medium/large groups and through a focus on boats. This visual framing, and in particular the relative absence of images that depict individual asylum seekers with recognizable facial features, associates refugees not with a humanitarian challenge, but with threats to sovereignty and security. But asserting a direct causal link to specific policy outcomes would be impossible. And yet, a pluralist approach that draws on multiple methods can reveal how these

23 Saskia Sassen, *Territory Authority Rights: from Medieval to Global Assemblages* (Princeton: Princeton University Press, 2006), 405; Bruno Latour, *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory* (Oxford, Oxford University Press, 2005).

24 See Connolly, *Identity/Difference*.

25 Roland Bleiker, David Campbell, Emma Hutchison and Xzarina Nicholson, ‘The Visual Dehumanization of Refugees’, *Australian Journal of Political Science* 48, no. 3 (2013): 398–416.

dehumanizing visual patterns played a key political role by framing the parameters of debates. In doing so, they reinforced a politics of fear that explains why refugees are publicly perceived as people whose plight, dire as it is, nevertheless does not generate a compassionate political response.

In situations where direct causality is impossible to ascertain one could perhaps speak of 'discursive causality'²⁶ or 'discursive agency'.²⁷ Such an approach would retain a notion of impact but acknowledge that images work gradually and across time and space: their influence crosses numerous borders – spatial, linguistic, psychological and other ones – and unfolds only gradually. Doing so illuminates how images work inaudibly but powerfully: by slowly entrenching – or challenging – how we think of and thus also how we conduct politics. Only a multitude of methods, qualitative and quantitative ones, can attempt to stitch together the intricate and non-linear processes through which visual factors shape the political.

26 Lene Hansen, *Security as Practice: Discourse Analysis and the Bosnian War* (New York: Routledge, 2006), 26.

27 Roland Bleiker, *Popular Dissent, Human Agency and Global Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 208.

VOCÊ PODE ME OUVIR? REIMAGINANDO A AUDIÊNCIA SOB O PANDEMÔNIO

por David Levi Strauss

Em pouco mais de um século progredimos da fotografia e telefonia à cacofonia. De acordo com as divindades gêmeas da velocidade e interconexão, as tecnologias de comunicação têm proliferado e acelerado além de todos os limites anteriormente percebidos. Esta segunda revolução industrial não foi impulsionada pelo transporte de mercadorias ou pessoas físicas, mas pelo transporte de mensagens. Conforme o resultante pandemônio devorador de sons e imagens varre o mundo, e a relação sinal-ruído cai abruptamente, torna-se mais e mais difícil que qualquer voz se faça ouvir por cima do barulho coletivo. Mesmo que escolas de arte prometam desenvolver «a voz e visão individual» de cada artista em potencial, a possibilidade de exercer tal voz de qualquer maneira significativa está desaparecendo rapidamente. Os principais canais de comunicação são empresariais, e não são acessíveis a artistas individuais. Os canais acessíveis (os de banda estreita) estão cada vez mais isolados e enfraquecidos. A energia está tão dispersa, ao longo de tantos canais, que não há corrente suficiente em qualquer um deles para nada de extraordinário. Em nossa pressa para abandonar as exigências locais de tempo e lugar, abraçamos as formas «globais» que são na sua maioria banais ou vazias de conteúdo. Os requisitos principais do público tornaram-se passividade e obediência. Estamos todos nos tornando os idiotas da aldeia global.

Mesmo assim, uma das características mais proeminentes da explosão atual das comunicações é o seu otimismo Panglossiano atenuante. Tudo é para o melhor, e está ficando melhor a cada dia. Mais e mais rápido se traduz em melhor. Não preste atenção aos que definham nas sombras. Eles são pobres e famintos, porque eles não estão pensando positivamente o suficiente. Eles são desconectados porque são indignos. E se você não está completamente satisfeito com as condições sociais resultantes dessas mudanças, talvez o *seu* pensamento também não esteja inteiramente correto. O pensamento crítico é uma chatice. Não se preocupe, fique ligado. O mercado livre vai resolver tudo. Lembre-se: “Para que o mercado, tudo; contra o mercado, nada.” Assim como Candide, só queremos perguntar: “Se este é o melhor de todos os mundos possíveis, como são os outros”?

SUA CHAMADA É IMPORTANTE PARA NÓS

Qualquer pessoa que ainda esteja interessada em liberdade deve tornar-se um estudioso dos novos sistemas de controle. Quando Norbert Wiener criou a palavra cibernética (do grego «timoneiro» ou «governador») na década de 1940, ele a definiu como «o estudo de mensagens como um meio de controlar máquinas e a sociedade». A cibernética coloca a comunicação e o controle na mesma categoria, presos na luta contra a entropia.

Os comandos através dos quais nós exercemos o nosso controle sobre nosso ambiente são um tipo de informação que nós transmitimos a ele. Como qualquer forma de informação, estes comandos estão sujeitos à desorganização em trânsito. Eles geralmente chegam de uma forma menos coerente e certamente não mais coerente do que quando foram enviados. No controle e comunicação, estamos sempre brigando com a tendência natural a degradar o organizado e destruir o significado; a tendência. . . a aumentar a entropia.¹

O livro de Wiener, *The Human Use of Human Beings* (O Uso Humano de Seres Humanos), publicado pela primeira vez em 1950, é um trabalho quase impecável de profecia. Nele, o autor previu tudo o que aconteceu nas tecnologias de comunicações ao longo da última metade do século, e fornece uma análise convincente das participações sociais envolvidas. Wiener também defendeu a visão agora curiosa de que “máquinas de computação” devem liberar os seres humanos de trabalho penoso para uma vida de criatividade crescente e desenvolvimento espiritual. As “possibilidades sinistras” concorrentes que ele aponta são todas políticas e sociais e não tecnológicas. Infelizmente, quase todas as coisas que Wiener nos advertiu aconteceram.

A grande fraqueza da máquina – a fraqueza que nos salva até o momento de sermos dominados por ela – é que ela ainda não pode levar em conta a vasta gama de probabilidades que caracteriza a situação humana. O domínio da máquina pressupõe uma sociedade nos últimos estágios da entropia crescente, onde a probabilidade é insignificante e onde as diferenças estatísticas entre os indivíduos são nulas. Felizmente, ainda não chegamos a este estado.²

Grande parte de *The Human Use of Human Beings* (O Uso Humano de Seres Humanos) trata dos “limites da comunicação dentro e entre indivíduos.” Mas Wiener também diz que à medida que a probabilidade de uma voz individual ser ouvida diminui, a necessidade por se fazer ouvida aumenta. A informação é necessária para a vida, e informações são transportadas em mensagens, a maior teoria sobre isso sendo uma teoria probabilística. “Quanto mais provável a mensagem, menos

1 Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*. New York: Da Capo Press, 1954. p. 17.

2 Idem., p. 181.

informação dá”, escreveu Wiener. “Clichês, por exemplo, são menos esclarecedores do que grandes poemas”. Um dos grandes problemas com a vasta proliferação de mensagens no ambiente atual é que as mensagens menos “prováveis” (tais como aquelas que vêm da arte e literatura) têm pouca chance de serem ouvidas. Wiener não é otimista sobre o resultado final, mesmo que essas mensagens fossem ouvidas. “A beleza, assim como a ordem, ocorre em muitos lugares neste mundo”, escreve ele, “mas apenas como uma luta local e temporária contra o Niágara da crescente “entropia.” Mas ele coloca o tipo de informação que vem da arte na categoria de informação necessária, e alerta para consequências terríveis caso este tipo de informação seja perdida.

A verdade é que a Era da Informação é realmente a Era do Esquecimento. Estamos recebendo cada vez menos informações reais (informação sobre a qual podemos agir), e perdendo ou esquecendo vastas quantidades de informações a uma taxa cada vez maior. Então por que estamos perseguindo essa direção de informação pobre com tanto entusiasmo? Deixando de lado a motivação da ganância, parece que estamos envolvidos em uma espécie de descarga cultural. Será que estamos descarregando o stress, liberando energia, e esvaziando nossos bancos de memórias culturais em preparação para uma futura mudança de época?

SINAIS NO RUÍDO

No início dos anos 1980, em São Francisco, eu morava na esquina de um clube noturno punk ruidoso chamado The Deaf Club, na Rua 16 com Valencia. Subindo as escadas da rua, encontrava-se o ruído vindo de cima para baixo como uma gigantesca onda. Isso nos tornava instantaneamente bêbados, intoxicados pelo som. Todos que trabalhavam no local eram literalmente surdos. Se você quisesse um drinque (ou qualquer outra coisa), você escrevia seu pedido em um pedaço de papel e o entregava a um deles. Era fácil distinguir os funcionários do clube, pois todos eles tinham uma aparência beatífica de prazer quase obsceno já que estavam calmos e ao mesmo tempo estimulados pelas ondas sonoras que pulsavam através de seus corpos. As pessoas surdas eram os únicos acima da disputa, sensualmente e sinestesticamente superiores ao resto de nós, presos a nossos hábitos auditivos, com algo a perder. Aqueles de nós que não eram surdos íamos para o Deaf Club em busca de superestimulação e intoxicação, e de um lugar onde não podíamos ouvir-nos pensar. A náusea induzida pelo ruído já era familiar para nós. Nós podíamos vê-la subindo em nossas telas.

VOCÊ PODE ME VER?

A questão da audiência está ligada à questão da subjetividade social e a fotografia tem um papel especial nisto devido à sua fusão histórica da visão subjetiva com registro objetivo. Clement Greenberg comentou há muito tempo sobre a transparência do meio quanto ao “significado extra-artístico, real das coisas.” Não importa que qualquer fotografia possa agora ser digitalizada e manipulada à vontade de maneiras imperceptíveis; pessoas ainda acreditam nas imagens fotográficas e reconhecem a sua relação especial com o real.

Sob o Pandemônio, uma única mensagem de um artista individual tem uma melhor chance de ser ouvida se tiver sido *abrandada* o suficiente para que saia do *mainstream*, abaixo das frequências padrão. O que acontecia era que as imagens fotográficas eram relativamente rápidas, mas agora elas são lentas se comparadas à velocidade eletrônica, e esta é a sua nova força paradoxal. Não importa quantas imagens passam pelo fluxo de imagem todos os dias, as fotografias individuais ainda parecem retardar as coisas. Isso tem a ver com a relação da fotografia com a luz e com o “limite de velocidade” da luz que, como Paul Virilio disse, “é condição para a percepção da duração e da extensão do mundo como fenômenos.» Fotografias levam tempo para serem reveladas após serem expostas e tempo para serem vistas, e podem ser usadas para manipular o tempo.

FOTOGRAFANDO O FUTURO

Tudo o que eu tinha a fazer era descobrir quais palavras, música, imagem ou odor traziam ao sujeito a face que eu queria. Então eu tirei minha foto um pouco antes de tocar a música ou o que quer que fosse a sugestão e o sujeito nunca sabia quando a foto tinha sido tirada, pois eu ainda usava o dispositivo de clique falso. Tempo de reação? Sim, eu entrei nessa. Você sabe, eu não podia simplesmente pegar o dinheiro e esquecer. Melhor se eu tivesse feito isso. Eu fui advertido. Mas eu não podia tirar da minha mente. E eu encontrei a resposta: seu eu permitia o tempo de reação ainda havia um intervalo de poucos segundos não controlados. . . Eu estava tirando uma foto não do rosto como ele é “agora”, mas como seria em poucos segundos: eu estava fotografando o futuro.

Se você pode tirar fotos do rosto de alguém poucos segundos a partir de agora, você pode tirar fotos do rosto de alguém alguns anos a partir de agora. . . mesmo dispositivo. Escolha uma sugestão, qualquer sugestão. Sempre é necessário um gancho para pendurá-la. Lembre-se que é tudo uma questão de timing.

- William Burroughs, “*Fotógrafo Velho*”

O que a tecnologia de fotossensibilidade introduziu. . . é que a definição do tempo fotográfico já não era a mesma com o passar do tempo, mas, essencialmente, um tipo de tempo que fica exposto, que “rompe a superfície” - emerge; e este tempo de exposição, em seguida, sucede o tempo clássico de sucessão.

- Paul Virilio, *Open Sky*

A era da fotografia e da imagem fotográfica e – consequentemente, do cinema – se aproxima de seu fim. No final desta época, uma vez que entra a nova era de imagens eletrônicas digitais, talvez o cinema seja capaz de reunir toda a sua força, e fazer o que era sua finalidade: mostrar às pessoas do século XX a sua imagem, na realidade e no sonho.

- Wim Wenders, *The Act of Seeing*

Em *Lisbon Story (Viagem a Lisboa)*, de Wim Wenders, o protagonista passa a maior parte do filme buscando em toda a Lisboa por um amigo criador de imagens, que lhe enviou um cartão postal, um pedido urgente de socorro, e depois desapareceu. Quando o protagonista, um sonoplasta, finalmente localiza o criador de imagens desaparecido, este último leva seu amigo a uma cinemateca em ruínas e se lança em uma espécie de elogio às imagens:

Imagens não são mais o que costumavam ser. Não se pode mais confiar nelas. Nós todos sabemos disso. Você sabe disso. Quando crescemos, as imagens contavam histórias e as mostravam. Agora elas só querem saber da venda. Eles mudaram sob os nossos olhos.

Elas nem mesmo sabem mais como fazê-lo. Elas simplesmente se esqueceram. Imagens estão vendendo o mundo. E com um SUPER DESCONTO!

E então o perturbado criador de imagens revela seu plano, sua resposta para o problema da imagem vazia, que ele acredita não ser um problema da imagem, mas daqueles que a fazem e veem e usam as imagens.

Uma imagem que é invisível não consegue vender nada. É pura, portanto, verdadeira, bela, em uma palavra: inocente. Enquanto nenhum olho a contamina, ela está em perfeita harmonia com o mundo. Se não for vista, a imagem e o objeto que ela representa são indissociáveis.

A resposta do criador de imagem é a sua “Biblioteca de Imagens Invisíveis” – caixas de filmes ou fitas que tenham sido expostos “automaticamente”, com a câmera pendurada nas costas do criador de imagens, de modo que não tenham sido vistas ou previsualizadas por ninguém. Não contaminadas pela visão ou intenção, elas “mostram a cidade como ela é, não como alguém quer que ela seja”.

O próximo filme de Wenders, *Until the End of the World (Até o Fim do Mundo)*, é sobre o futuro da visão. Feito em 1990 e passado no ano 2000, ele foi filmado em doze países e em cinco continentes, e é um dos primeiros filmes a ser feito como se o mundo fosse um único lugar. Um filho (interpretado por William Hurt) viaja ao redor do mundo (que está sendo ameaçado de destruição total pelo mau funcionamento de um satélite nuclear) com uma câmera especial inventado por seu pai cientista (Max Von Sydow), coletando imagens para que sua mãe cega (Jeanne Moreau) veja. Quando sua mãe está ligada e conectada e é capaz de ver as imagens que seu filho recolheu para ela, ela vê que o mundo é “mais escuro e mais feio do que ela poderia ter imaginado.” Quando eles todos descobrem que o mundo não será destruído pelo satélite nuclear, o personagem de Jeanne Moreau conclui que «o mundo não é ok», e morre envenenada pelas imagens que a inundaram.

Em desespero, o pai, filho e amante do filho (Soveig Dommartin), em seguida, começam a usar a nova tecnologia para gravar seus próprios sonhos, e se tornam irremediavelmente viciados em

assistir as imagens resultantes. Quando as imagens internas (mentais) são externalizadas, elas se tornam tóxicas para seu hospedeiro original.

Em ambos os filmes, as imagens são vistas como estando em crise – de incapacidade, superexposição, e de toxicidade – o que induz pânico na plateia pelas imagens. O pânico é um terror irracional envolvendo o ruído e um incômodo confuso. O pânico é uma doença da imaginação. A palavra foi originalmente usada para descrever o estado experimentado pelos soldados acampados na noite: alguém ouvia um som estranho durante a noite, em seguida, outro som, e se ficaria tonto com imagens fantásticas. O delírio era contagiante e se espalhava pelas tropas como um incêndio, por fim levando os soldados a empunhar suas armas e se voltarem uns contra os outros.

Embora o pânico pareça surgir a partir da desordem e falta de controle, pânicos e pseudopânicos são muitas vezes utilizados a serviço do controle, tais como os pânicos sexuais recorrentes nos Estados Unidos sobre a “arte obscena”. A única maneira infalível para romper o pânico é retardar as coisas, e contar com o *feedback* social para quebrar o ciclo de medo irracional.

O que eu chamo de pandemônio devorador é algo diferente, mas relacionado. O nome significa «o lugar de todos os demônios uivantes». Em *Paradise Lost* (Paraíso Perdido) de Milton, é o nome dado à cidade capital do Inferno. Hoje em dia, podemos chamá-la a capital da Nova Ordem Mundial. É o centro de mídia que torna tudo o mais possível. O efeito do princípio político de sua propaganda ampliada e exagerada com um assalto de palavras e imagens é a perversão do significado dos acontecimentos, em última instância, levando ao que Virilio chamou de “a desrealização progressiva do horizonte terrestre” – a perda da conexão com o real.

Os artistas não podem competir com o pandemônio e em seus próprios termos; eles têm menos poder de fogo e estão amplamente descapitalizados. A única maneira de subvertê-lo de forma eficaz é alterar as regras de engajamento, para envolver o público de forma diferente. As perguntas mais básicas sobre audiência e comunicação têm de ser feitas agora de forma diferente do que era no passado, talvez especialmente quando se tratar de imagens, mas elas ainda precisam ser feitas.

A questão já não é: deve haver uma cultura de consumo do mercado de massa global? E sim: deve haver qualquer outra coisa? Com todo o entusiasmo sobre a interconexão, estamos realmente mais conectados do que antes? Qual é a natureza dessa conexão? A internet é o primeiro e único meio transparente, ou sua forma determina o seu conteúdo? A arte é uma subcategoria de cultura de consumo do mercado de massa ou algo diferente dele? Qual é a diferença entre as mensagens comerciais e a arte? A motivação afeta a mensagem essencialmente? Você pode me ouvir?

[Este ensaio apareceu pela primeira vez em 1999, em Alemão e Inglês, e foi coletado em Between the Eyes: Essays on Photography and Politics (Aperture, 2003), com introdução de John Berger]

CAN YOU HEAR ME? RE-IMAGINING AUDIENCE UNDER THE PANDAEMONIUM

by David Levi Strauss

In a little more than a century we have progressed from photography and telephony to cacophony. Under the twin deities of speed and interconnectivity, the technologies of communication have proliferated and accelerated beyond all previously perceived boundaries. This second industrial revolution has been driven not by the transportation of physical goods or people, but by the transportation of messages. As the resultant all-consuming Pandaemonium of sound and image sweeps across the globe, and the signal-to-noise ratio plummets, it has become more and more difficult for any one voice to be heard above the collective din. Even as art schools promise to develop “the individual voice and vision” of each and every prospective artist, the possibility of exercising such a voice in any meaningful way is rapidly disappearing. The main channels of communication are corporate, and are not accessible to individual artists. The channels that are accessible (the narrow-band ones) are increasingly isolated and enfeebled. Energy is spread so thin, over so many channels, that there is not enough current left in any one of them to amount to anything extraordinary. In our rush to abandon the local exigencies of time and place, we have embraced “global” forms that are mostly banal or empty of content. The principle requirements of the audience have become passivity and obedience. We’re all becoming global village idiots.

Even so, one of the most prominent features of the current communications explosion is its attendant Panglossian optimism. Everything is for the best, and is getting better every day. More and faster means better. Pay no attention to those languishing in the shadows. They are poor and hungry because they are not thinking positively enough. They are unwired because they are unworthy. And if you’re not altogether pleased with the social conditions resulting from these changes, perhaps *your* thinking is not entirely correct either. Critical thinking is a drag. Don’t worry, be wired. The Free Market will solve everything. Remember: “For the Market, Everything; Against the Market, Nothing.” Like *Candide*, we only wish to ask, “If this is the best of all possible worlds, what are the others?”

YOUR CALL IS IMPORTANT TO US

Anyone who is still interested in freedom must become a student of the new systems of Control. When Norbert Wiener coined the word cybernetics (from the Greek for “steersman” or “governor”) in the 1940s, he defined it as “the study of messages as a means of controlling machinery and society.” Cybernetics places communication and control in the same category, both locked in the struggle against entropy.

The commands through which we exercise our control over our environment are a kind of information which we impart to it. Like any form of information, these commands are subject to disorganization in transit. They generally come through in less coherent fashion and certainly not more coherently than they were sent. In control and communication we are always fighting nature’s tendency to degrade the organized and to destroy the meaningful; the tendency . . . for entropy to increase.¹

Wiener’s book *The Human Use of Human Beings*, first published in 1950, is an almost flawless work of prophesy. In it he predicted everything that has happened in communications technologies over the last half-century, and provides a cogent analysis of the social stakes involved. Wiener also held the now curious view that “computing machines” should free human beings from drudgery into lives of increased creativity and spiritual development. The competing “sinister possibilities” he points to are all social and political rather than technological. Unfortunately, almost all of the things Wiener warned against have come to pass.

The great weakness of the machine—the weakness that saves us so far from being dominated by it—is that it cannot yet take into account the vast range of probability that characterizes the human situation. The dominance of the machine presupposes a society in the last stages of increasing entropy, where probability is negligible and where the statistical differences among individuals are nil. Fortunately we have not yet reached this state.²

Much of *The Human Use of Human Beings* concerns “the limits of communication within and among individuals.” But Wiener also says that as the likelihood of an individual voice being heard diminishes, the need for it increases. Information is necessary for life, and information is carried in messages, the larger theory of which is a probabilistic theory. “The more probable the message, the less information it gives,” wrote Wiener. “Clichés, for example, are less illuminating than great poems.” One of the great problems with the vast proliferation of messages in the current environment is that the less “probable” messages (such as those that come from art and literature) have little chance of being heard. Wiener is not sanguine about the ultimate outcome, even if those messages were heard. “Beauty, like order, occurs in many places in this world,” he writes, “but only as a local and temporary fight against the

1 Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society* (New York: Da Capo Press, 1954), p. 17.

2 *Ibid.*, p. 181.

Niagara of increasing entropy.” But he places the kind of information that comes from art in the category of necessary information, and warns of dire consequences if this kind of information is lost.

The truth is that the Information Age is actually the Age of Forgetting. We are receiving less and less real information (information on which we can act), and losing or forgetting vast quantities of information at an ever-increasing rate. So why are we pursuing this information-poor direction so enthusiastically? Setting aside the motivation of greed, it appears that we are involved in a kind of cultural discharge. Can it be that we are letting off steam, releasing energy, and emptying our cultural memory banks in preparation for some future epochal shift?

SIGNAL TO NOISE

In the early 1980s in San Francisco, I lived around the corner from a punk and noise club called The Deaf Club, at 16th and Valencia. Ascending the stairs from the street, one encountered the noise rolling down from above like a tidal wave. It made us instantly drunk, intoxicated by sound. Everyone who worked in the place was deaf—literally. If you wanted a drink (or anything else), you wrote your request down on a piece of paper and handed it to one of them. It was easy to pick the club employees out, since they all wore beatific looks of almost obscene pleasure as they were both calmed and stimulated by the sound waves pulsing through their bodies. The deaf people were the only ones above the fray, sensually and synaesthetically superior to the rest of us, locked in our audital habits, with something to lose. Those of us who were not deaf went to The Deaf Club in search of overstimulation and intoxication, and a place where we couldn’t hear ourselves think. The noise-induced nausea was already familiar to us. We could see it rising on our screens.

CAN YOU SEE ME?

The question of audience is connected to the question of social subjectivity, and photography has a special role in this due to its historical melding of subjective vision with objective record. Clement Greenberg long ago remarked on the transparency of the medium to the “extra-artistic, real-life meaning of things.” No matter that any photograph can now be digitized and manipulated at will in imperceptible ways; people still believe photographic images and recognize their special relation to the real.

Under the Pandaemonium, a single message from an individual artist has a better chance of being heard if it is *slowed down* enough so that it drops out of the mainstream, underneath the standard frequencies. It used to be that photographic images were relatively fast, but now they’re slow relative to electronic speed, and this is their paradoxical new strength. No matter how many images rush by in the image stream every day, single photographs still appear to slow things down. It has to do with photography’s relation to light and light’s “limit speed” that, as Paul Virilio has said, “conditions the perception of duration and of the world’s expanse as phenomena.” Photographs take time to develop after being exposed and time to see, and can be used to manipulate time.

PHOTOGRAPHING THE FUTURE

All I had to do was find out what words music picture odor brought out in the subject the face I wanted. Then I took my picture just before I played the music or whatever the cue was and the subject never knew when the picture was taken since I still used the false click gimmick. Reaction time? Yes, I went into that. You see, I couldn't just pick up the money and forget it. Better if I had. I was warned. But I couldn't get it out of my mind. And I found the answer: allowing for reaction time there was still an interval of a few seconds unaccounted for . . . I was taking a picture not of the face as it is "now" but as it would be in a few seconds: I was photographing the future.

If you can take pictures of someone's face a few seconds from now, you can take pictures of someone's face a few years from now . . . same gimmick. Pick a cue, any cue. Always need a peg to hang it on. Remember it's all a matter of timing.

— William Burroughs, *"Old Photographer"*

What the technology of photosensitivity introduced . . . is that the definition of photographic time was no longer the same as time passing, but essentially a kind of time that gets exposed, that "breaks the surface"—surfaces; and this exposure time then succeeds the classic time of succession.

— Paul Virilio, *Open Sky*

The age of photography and the photographic image—and hence of cinema—is approaching its end. At the end of this era, as it enters the new era of digital electronic images, perhaps the cinema will be able to summon up all its strength, and do what it was intended for: to show twentieth-century people their image, in reality and in dream.

— Wim Wenders, *The Act of Seeing*

In *Lisbon Story*, Wim Wenders has his protagonist spend most of the film searching all over Lisbon for an image-maker friend of his who has sent him a postcard, an urgent cry for help, and then disappeared. When the protagonist, a sound-recordingist, finally locates the missing image-maker, the latter takes his friend to a ruined cinemathèque and launches into a sort of eulogy for images:

Images are no longer what they used to be. They can't be trusted any more. We all know that. You know that. When we grew up, images were telling stories and showing them. Now they're all into selling. They've changed under our very eyes.

They don't even know how to do it anymore. They've plain forgotten. Images are selling out the world. And at a BIG DISCOUNT!

And then the distraught image-maker reveals his plan, his answer to the problem of the empty image, which he believes is not a problem of the image, but of those who make and see and use images.

An image that is *unseen* can't sell anything. It is pure, therefore true, beautiful, in one word: innocent. As long as no eye contaminates it, it is in perfect unison with the world. If it is not seen, the image and the object it represents belong together.

The image-maker's response is his "Library of Unseen Images"—boxes of film or tape that has been exposed "automatically," with the camera hanging on the image-maker's back, so that no one has seen or previsualized them. Untampered by sight or intention, they "show the city as it is, not as someone would want it to be."

Wenders' next film, *Until the End of the World*, is about the future of seeing. Made in 1990 and set in the year 2000, it was shot in twelve countries on five continents, and is one of the first films to be made as if the world is *one place*. A son (played by William Hurt) travels around the world (which is being threatened with total destruction by a malfunctioning nuclear satellite) with a special camera invented by his scientist father (Max Von Sydow), collecting images for his blind mother (Jeanne Moreau) to see. When his mother is wired and plugged in and is able to see the images her son has collected for her, she sees that the world is "darker and uglier than she could possibly have imagined it." Just as they all discover that the world will not be destroyed by the nuclear satellite, Jeanne Moreau's character concludes that "the world is not ok," and dies, poisoned by the images that have overwhelmed her.

In despair, the father, son, and the son's lover (Solveig Dommartin) then begin to use the new technology to record their own dreams, and become hopelessly addicted to watching the resultant images. When the internal (mental) images are externalized, they become toxic to their original host.

In both of these films, images are seen to be in crisis—of incapacity, overexposure, and toxicity—which induces panic in the audience for images. A panic is an irrational terror involving noise and confused disturbance. Panic is a disease of the imagination. The word was originally used to describe the state experienced by soldiers camped at night: someone would hear an unfamiliar sound in the night, then another sound, and would become dizzy with fantastic images. The delirium was contagious and would spread through the troops like wildfire, finally causing the soldiers to pick up their weapons and turn on one another.

Although panic seems to arise from disorder and lack of control, panics and pseudopanics are often used in the service of control, such as the recurrent sex panics in the United States over "obscene art." The one surefire way to break a panic is to *slow things down*, and rely on social feedback to break the loop of irrational fear.

What I call the all-consuming Pandaemonium is something different, but related. The name means “the place of all howling demons.” In Milton’s *Paradise Lost*, it is the name given to the capital city of Hell. Nowadays we might call it the capital of the New World Order. It is the media center that makes everything else possible. The principle political effect of its amped-up, over-the-top propaganda assault of words and images is the perversion of the significance of events, leading ultimately to what Virilio has called “the progressive derealization of the terrestrial horizon”—the loss of connection to the real.

Artists cannot compete with the Pandaemonium on its own terms; they are outgunned and vastly undercapitalized. The only way to effectively subvert it is to change the rules of engagement, to engage the audience differently. The most basic questions about audience and communication have to be asked differently now than in the past, perhaps especially when it comes to images, but they still need to be asked. The question is no longer Should there be a global mass-market consumer culture? but, Should there be *anything else*? With all of the hype about interconnectivity, are we really more connected than before? What is the nature of that connection? Is the Internet the first and only transparent medium, or does its form determine its content? Is art a subcategory of mass-market consumer culture or something different from it? What is the difference between commercial messages and art? Does motivation affect the message essentially? Can you hear me?

CADERNO DE IMAGENS
NOTEBOOK OF IMAGES

ALEJANDRO CARTAGENA

República Dominicana / Dominican Republic

Caroneiros / The Carpoolers







ALEJANDRO MORALES

México / Mexico

PM. (Post Meridiem / Post Mortem)







ALEXANDER HARDING

EUA / USA

Luz Visível / Visible Light







ANN CHRISTINE WOEHL

Alemanha / Germany

Bruxas em Exílio / Witches in Exile







CARLO GIANFERRO

Itália / Italy

Interiores ciganos / Gypsy Interiors



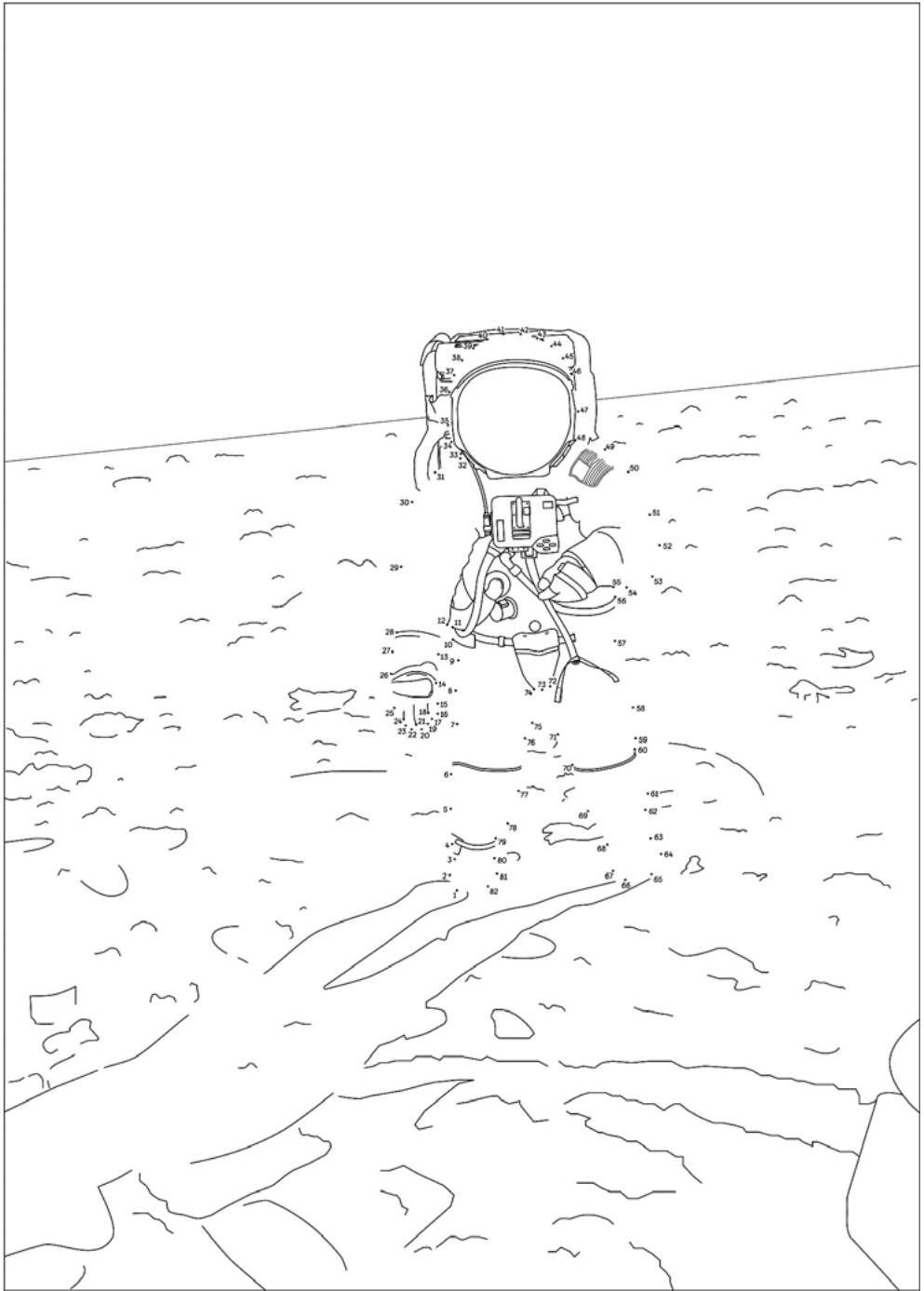




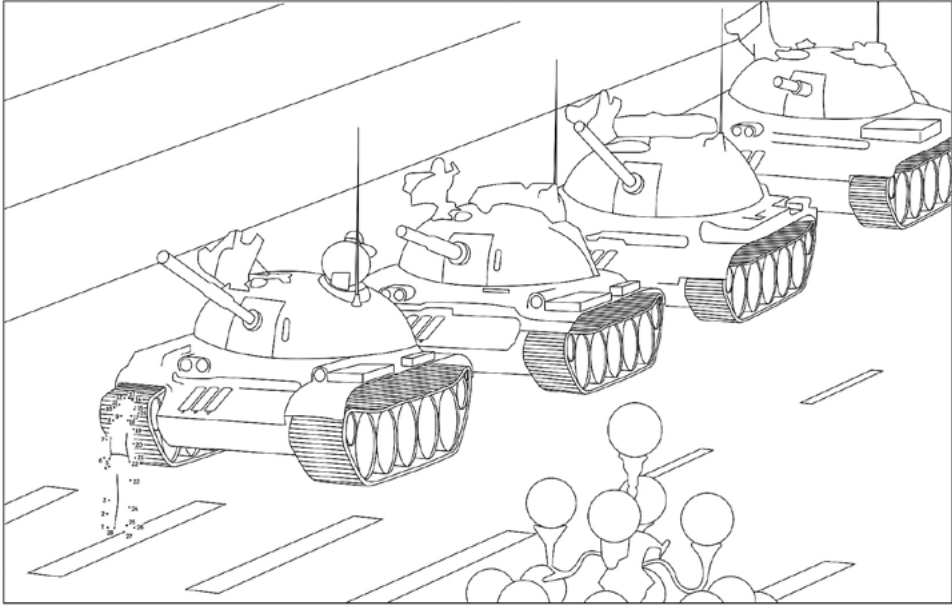
CLARE STRAND
E GORDON MACDONALD
[MACDONALDSTRAND]

Inglaterra / England

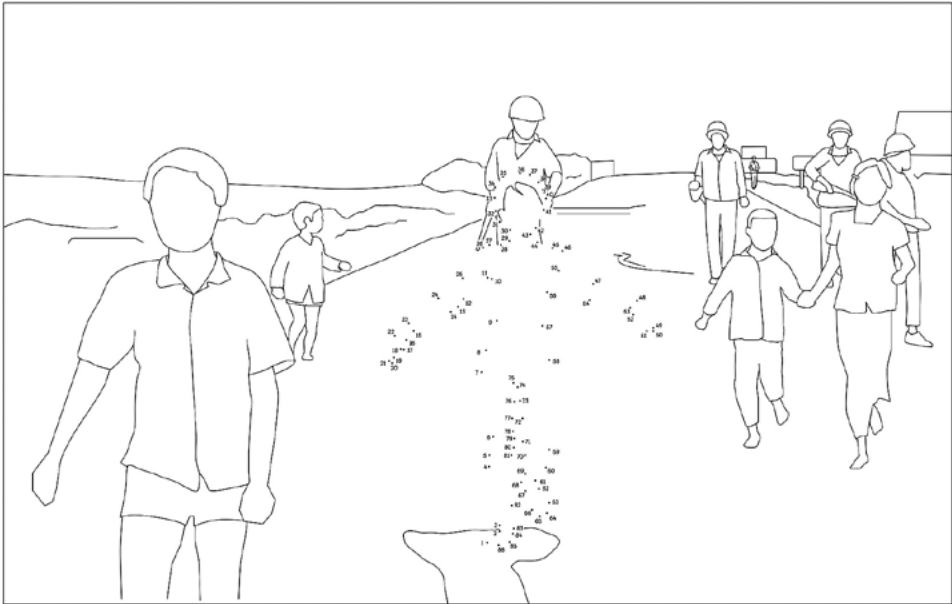
Mais populares de todos os tempos / Most Popular of All Time



Neil Armstrong, The Moon, 1969



Jeff Widener. Tiananmen Square, 1989



Nick Ut. Trang Bang, 1972



Alberto Korda, Cuba, 1960



Eddie Adams, Saigon, 1968

DANIEL W. COBURN

EUA / USA

Objeto afeto / Object: Affection



"I chose the three outfits I wore for the shoot for three different reasons. Respectively, I wanted to look pretty, I wanted to look sexy, and lastly because I'm most comfortable wearing nothing besides a pair of underwear. My car is one of my few material possessions with which I am completely enamored. I bought it on my seventeenth birthday and hope to have it for the rest of my life. The dress was one my mother made while attending Kansas State University. It means a lot to me because my mother has taught me many important life skills and I feel powerful and connected to my mother when I wear it" – Cari



"This outfit was intended for me to be desirable to myself. The idea of loving yourself is something I've never been able to do, but I've come to realize in this last year that self-love is the only stable thing you can count on in unstable times... I was recently diagnosed with Bipolar Disorder, which was a surprise to many friends mostly because I appear pretty normal and well adjusted. However, I've lived with depression and anxiety for my entire life, and have adapted to appear normal in order to function in society. Essentially, I've learned to be an expert at faking confidence. I am tired of faking it. I want to actually feel it." – Karol Jean



"I chose this look because I find it to be a comfortable lounging look, and being comfortable is a part of sexiness to me. It was difficult considering who I might be dressing for, because in all honesty, I dress for myself. I wear what I find to be appealing, yet comfortable... The photographer asked me to consider how I would approach the idea if he wasn't in the room with his camera. As a result I posed in blue boxer briefs, blue armbands, sneakers, and a pair of blue glasses. This look came about mostly from the color of my underwear." – Greg

DAVID WELCH

EUA / USA



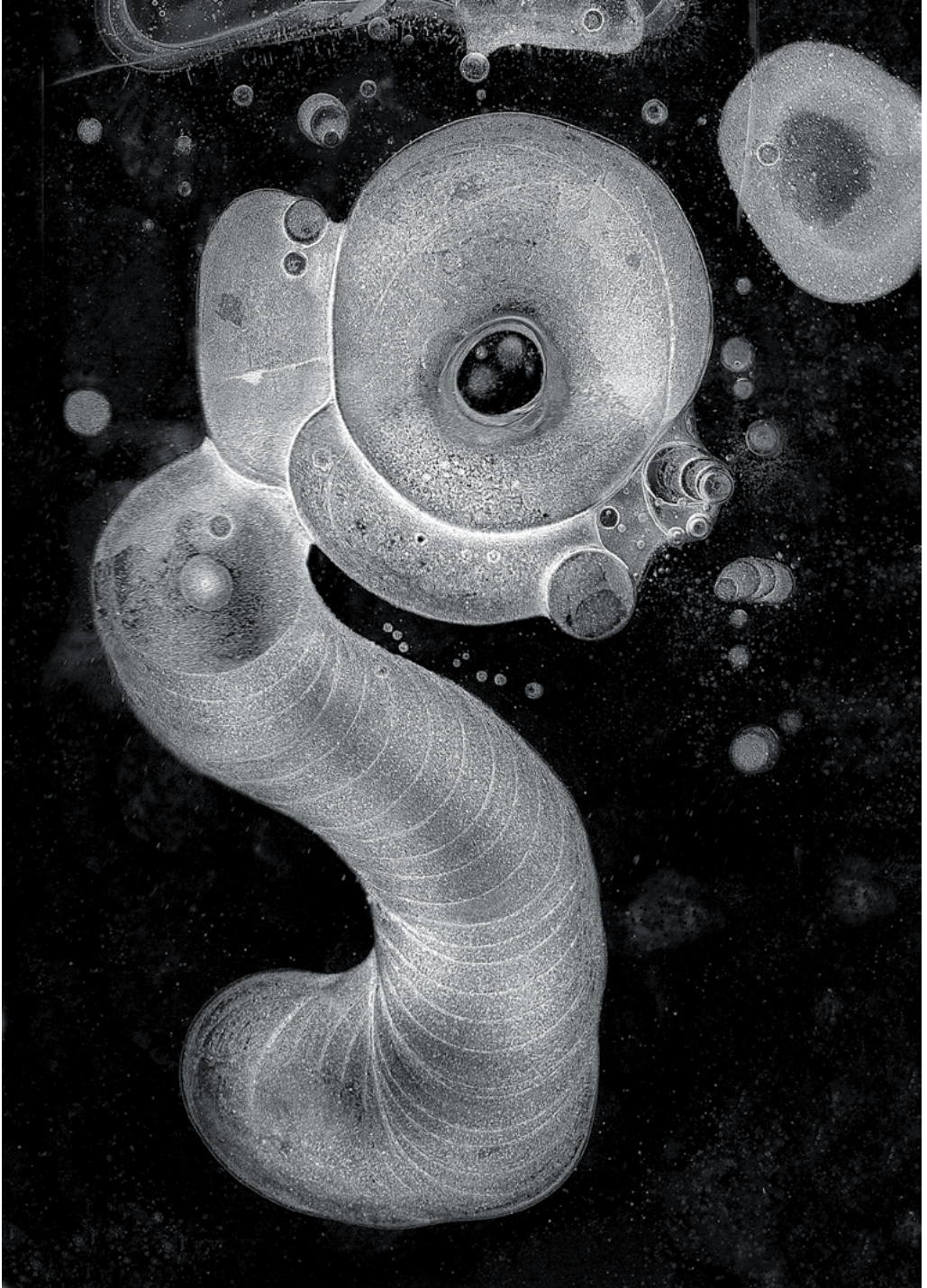


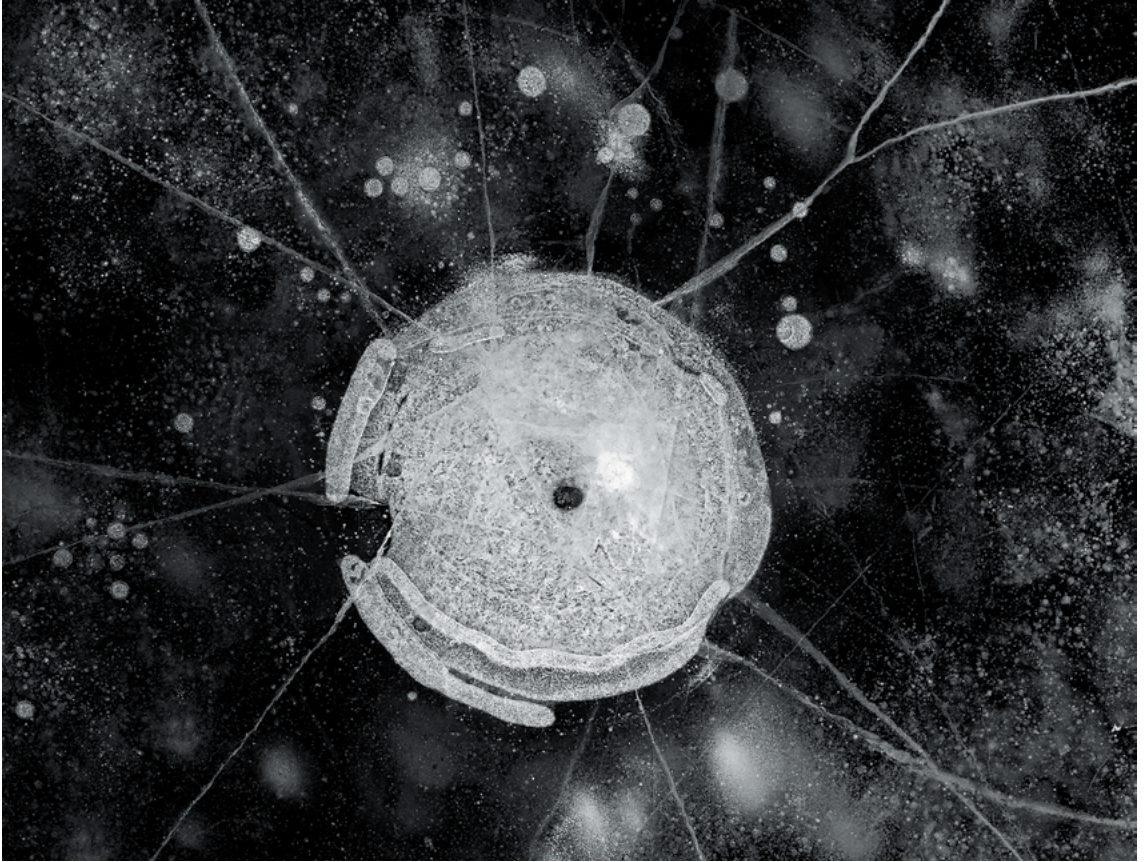


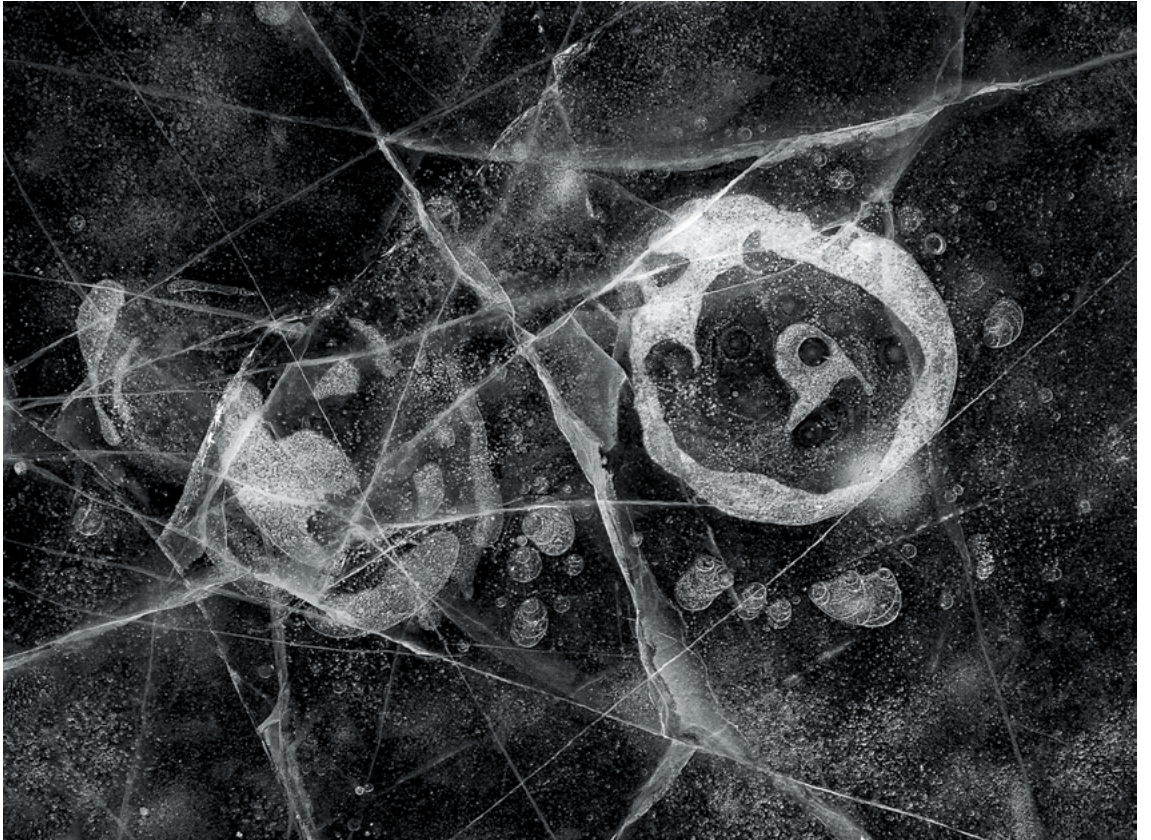
DOUGLAS CAPRON

Canadá

Hidrologia: visões no gelo / Hydrology: Visions in ice







ESPEN RASMUSSEN

Noruega / Norway

O Rio Yang Tse / Yangtze







FELIPE BERTARELLI

Brasil / Brazil

Os túneis / The Tunnels





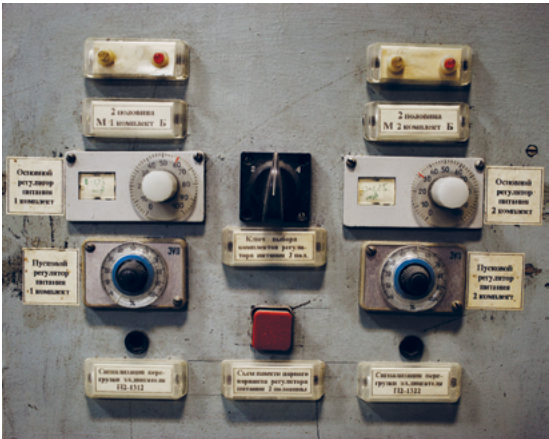


GUILLAUME HERBAUT

FRANÇA/FRANCE







HAN SHUO

China

Parque de Diversões / Amusement Park







HENRY IDDON

Reino Unido/ United Kingdom

Um lugar para ir / Aplace to go



Hayeswater, Rest Dodd and The Knott. Cumbria, 14th April 2012

In April 1994 a fatality occurred during the Kentmere Horseshoe Fell Race.

'Judith's Run' by Philip Taylor. 1994.

On the way down the pass, I looked stupidly at Judith's banana still in my hand. It would be no use to her now. Judith never liked to waste a good banana. Rather than put it back in my rucksack, I ate it.

We soon arrived at Patterdale Mountain Rescue Base, where I was gently shepherded into a small room. Judith lay on the stretcher, still wearing two pairs of gloves, but her hands felt icy. Abigail came into the room soon after me. Until a few moments ago, she had expected to see her mother alive. We sat there and cried.



Scafell Crag, Wasdale, Cumbria. 21st September 2012

Climbers Club Journal, 1903, pp 42 - 52.

The Scawfell Accident. Monday, September 21st, 1903, was a black day for our club. On that day, four of our most skillful climbers lost their lives in essaying the ascent of the North Face of Scawfell Pinnacle...

After the inquest -- the verdict of which was "accidental death" -- Mr Broadrick's body was conveyed to Windermere for burial, and Messrs. Ridsdale, Garrett and Jupp -- companions on many a jolly climbing expedition -- were laid to rest in the S.E. corner of the little church-yard at Wasdale, almost in sight of the magnificent face of rock which had afforded them so much sport and pleasure, and which at last cost them so dear.



Sgurr nan Gillean, Skye. 1st October 2011

Liverpool Daily Post of September 9, 1870.

Sligachan, Isle of Skye, September 4th, 1870 - A sad accident has just occurred within a few miles of this place. A gentleman from Liverpool named Thom, started with his companion on Friday morning (Sept 2), at nine o'clock, to climb Scur-na-Gillean, near Loch Corruisk. Losing their way, they returned to the inn, and effected a later start after eleven. Neither returned at night, but, as it was probable that they might have proceeded to some other house on the other side of the mountain, no great anxiety was felt on their behalf, more especially as Mr Thom was known to be an Alpine Climber of considerable experience. On Sunday morning, however, at nine o'clock, Mr Thom's companion returned alone, reporting that his friend had parted with him late that day before in his desire to reach the top of Scur-na-Gillean. Immediately search was made, but not till eleven this morning that the unfortunate gentleman's body was discovered, a deep cut over his forehead, and another on the side of his head, showing that he must have met his death by a fall from a cliff. Previous to finding the body Mr. Thom's card was discovered in a bottle on the summit of the mountain. Strange to say, the deceased gentleman's friend identified the place where the body was found as being within some 50 yards of the spot where he himself passed Friday night. The summit of Scur-na-Gillean was for a long time deemed inaccessible; it's estimated height is 3,200feet.

HIROHITO NOMOTO

Japão / Japan

Fachada / Facade







JACKIE NICKERSON

EUA / USA

Terreno / Terrain







JOE JOHNSON

EUA / USA





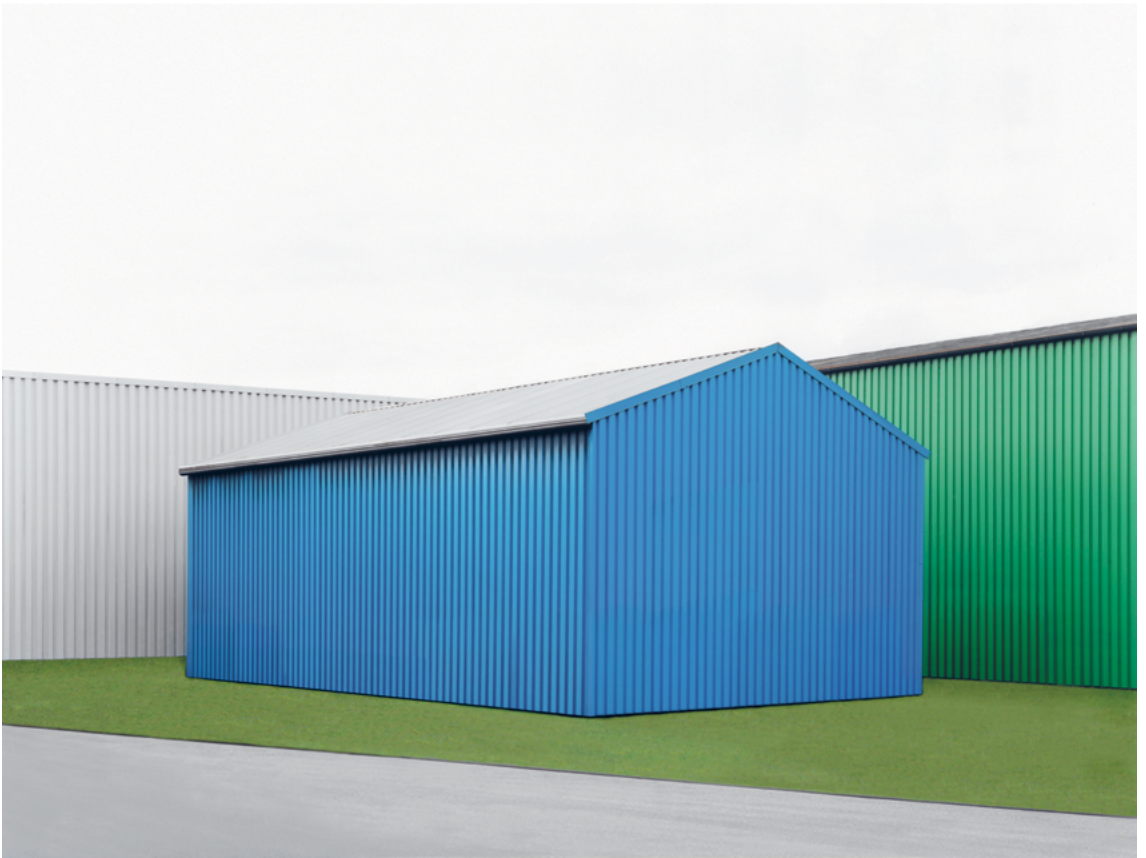


JOSEF SCHULZ

Alemanha / Germany

Simulacro / Simulacrum







KENT ROGOWSKI

EUA / USA

Tudo o que eu queria ser / Everything I Wish I Could Be



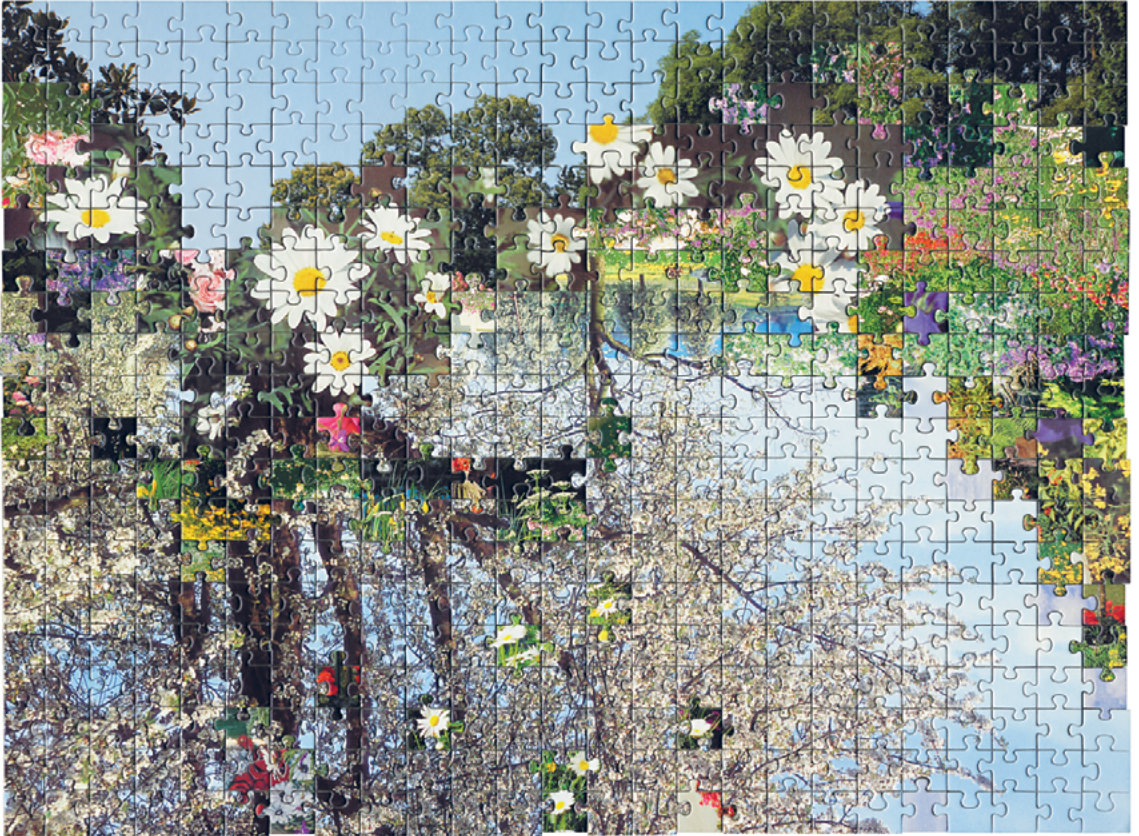


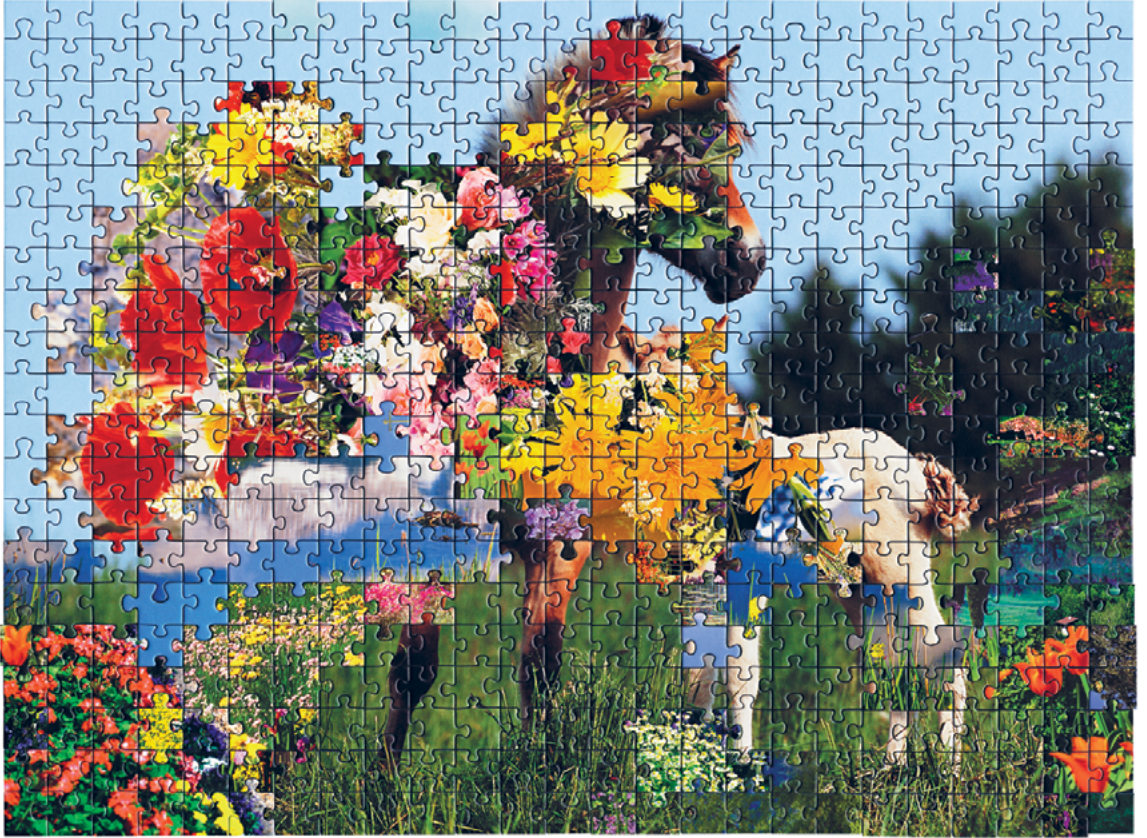
KENT ROGOWSKI

EUA / USA

Amor = Amor / Love = Love





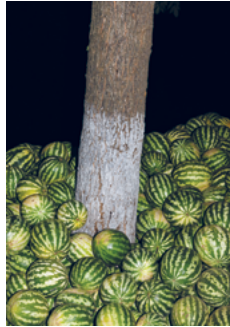
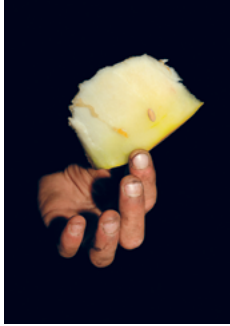


KIRILL GOLOVCHENKO

Ucrânia / Ukraine

Bitter Honeydew







MARCO VERNASCHI

itália / italy

Biophilia



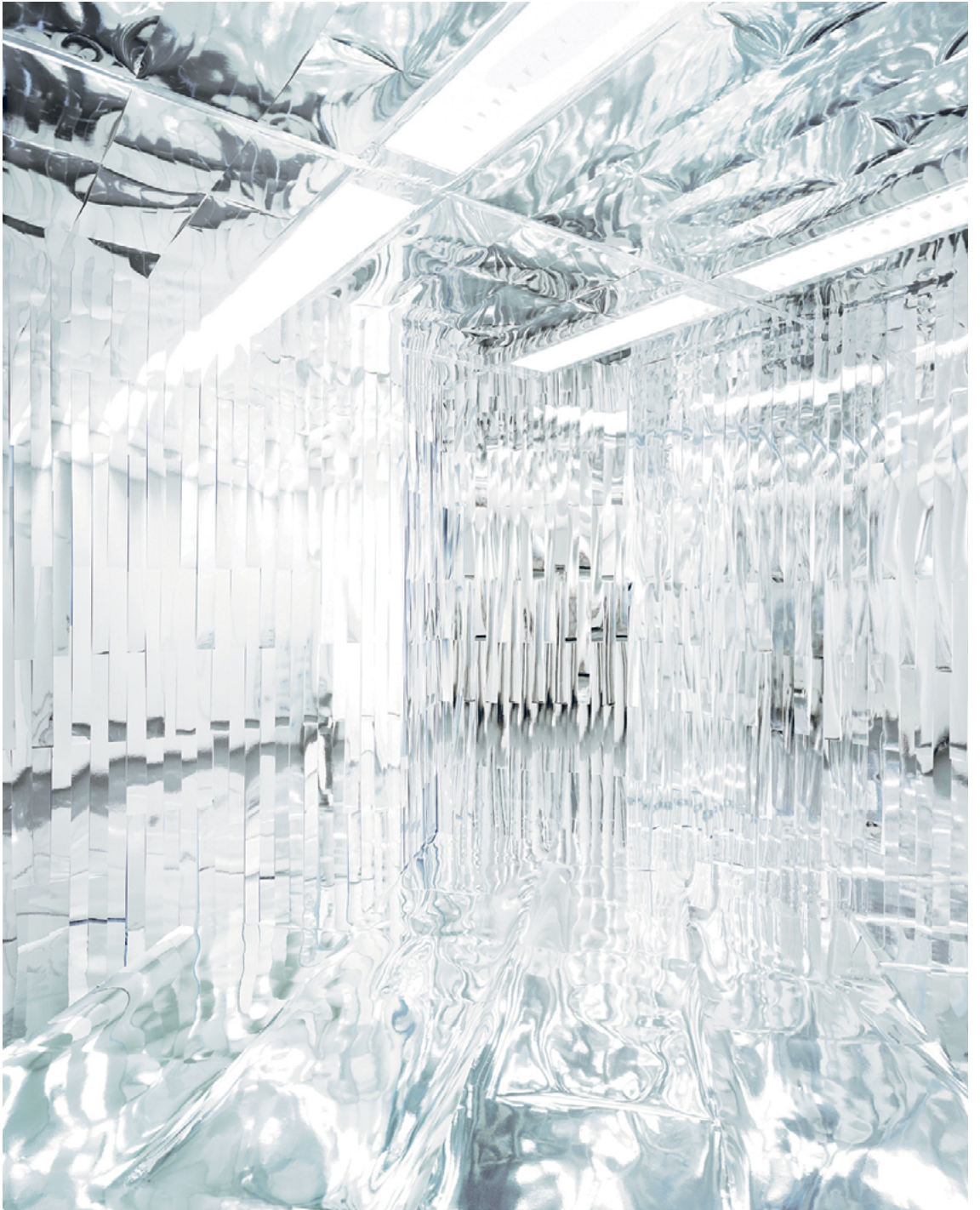




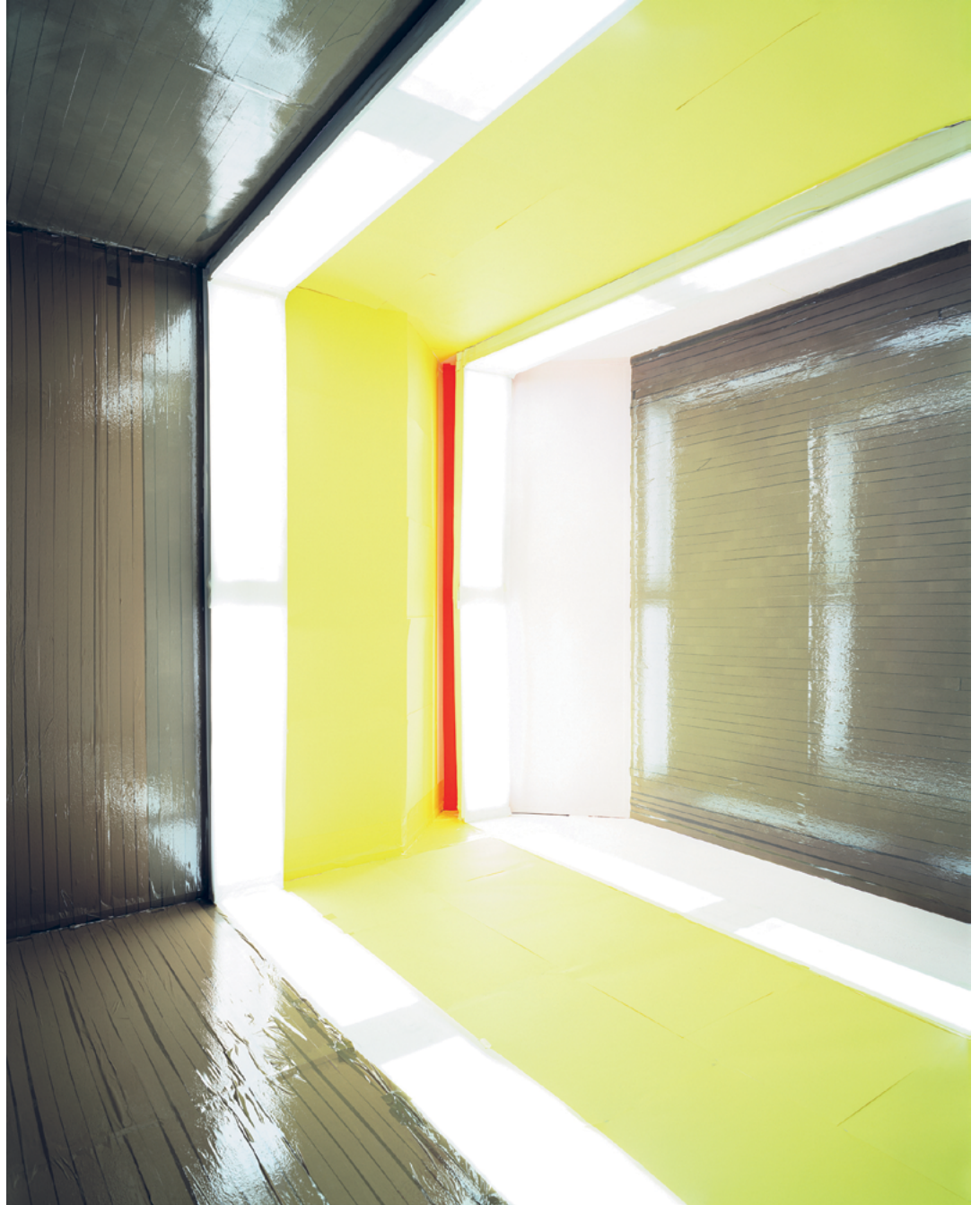
MARLEEN SLEEUWITS

Holanda / The Netherlands

Interiores / Interiors







MATT LUTTON

EUA / USA

Só a unidade – Servia como consequência da Yugoslávia
Only Unity - Serbian in the aftermath of Yugoslavia







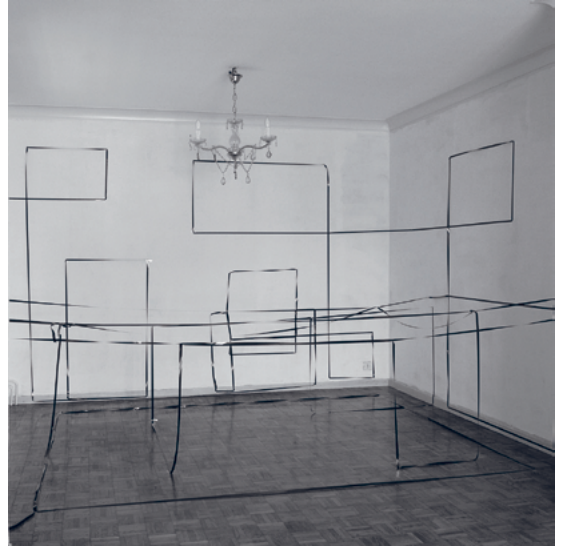
MICHEL LE BELHOMME

França / France

A Besta Cega / The Blind Beast



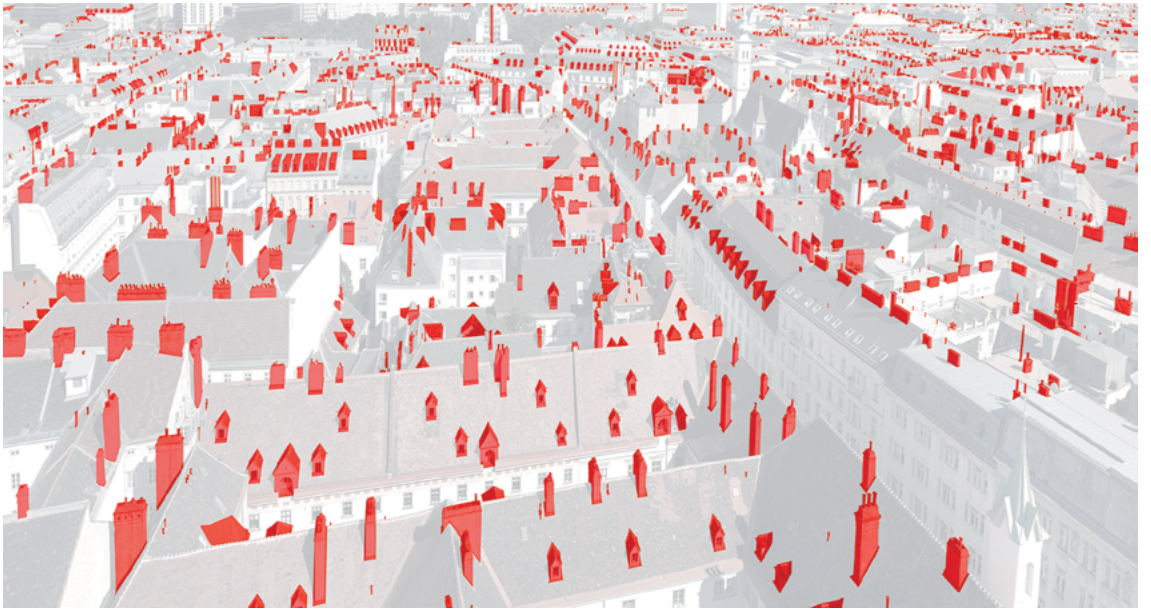




MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

Espanha / Spain

In-dependências







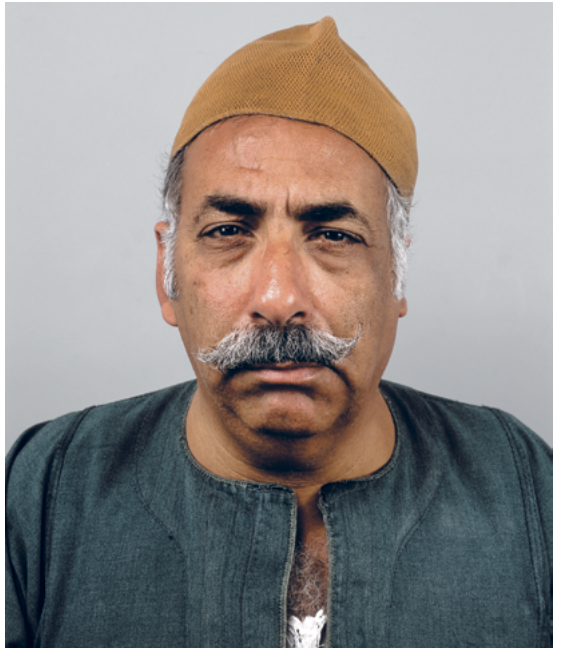
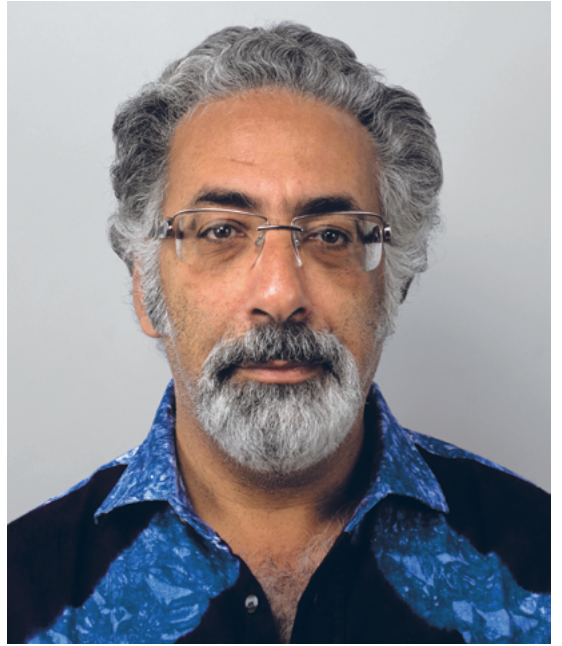
NABIL BOUTROS

Egito / Egypt

Egípcios (ou as roupas fazem o homem)
Égyptiens, ou l'habit fait le moine







PATRICK WILLOCQ

França / France

Na Estrada entre Bikoro e Bokonda, Congo
On the road from Bikoro to Bokonda



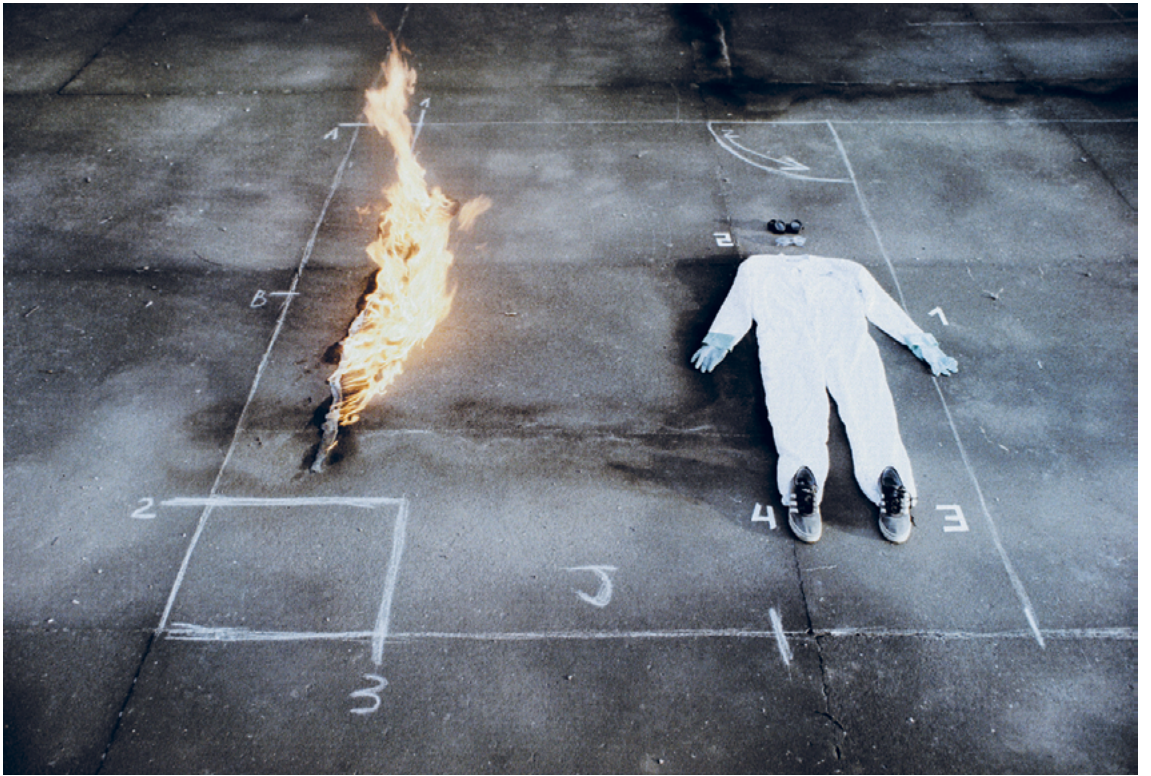




RANDOLPHO LAMONIER

Brasil / Brazil

Diários em Comustão / Combustion Diaries







RODERIK HENDERSON

Holanda / The Nederlands

Transvoid







SANJA JOVANOVIC

Servia / Serbia

Kamar







Matikan lampu dan perale
yang tidak sedang di
Sabtu, 31 Maret 2012, 20:30
INI AKSIKU! MANA AKSIN
www.wwf.or.id/earth
@Earth

SHEN CHAO-LIANG

Taiwan

Palco / Stage







ZHAO RENHUI
GLACIER STUDY GROUP

Singapura / Singapore

Sensação Reconfortante
A Heartwarming Feeling







BIOS

Bruno Vilela

Formado em Artes Visuais pela Escola Guignard – UEMG e em Administração pela PUC MG, trabalha como artista visual, fotógrafo, vídeo artista e coordenador de projetos. É co-idealizador e diretor do FIF BH – Festival Internacional de Fotografia de Belo Horizonte (fif.art.br). Idealizou também e coordena os projeto Área Criativa (areacriativa.art.br), EXA – Espaço Experimental de Arte (exa.art.br), Muros: Territórios Compartilhados (muros.art.br), e foi co-idealizador do projeto que recebeu o XIV Prêmio FUNARTE Marc Ferrez de Fotografia entre outros. Trabalhou na ONG Oficina de Imagens entre 2004 e 2013 com projetos culturais e sociais (oficinadeimagens.org).

Majored in Visual Arts in Guignard School - UEMG and Business Administration in PUC MG, he works as a visual artist, photographer, video artist and project coordinator. He is the cofounder and director of FIF BH - International Festival of Photography in Belo Horizonte (fif.art.br). He also conceived and coordinates the Creative Area project (areacriativa.art.br), EXA – Espaço Experimental de Arte (exa.art.br), Muros: Territórios Compartilhados (muros.art.br) and was a cofounder of the project that received the XIV Marc Ferrez FUNARTE Photography Award, among others. He worked in the NGO Oficina de Imagem between 2004 and 2013, on cultural and social projects (oficinadeimagens.org).

Guilherme Cunha

Guilherme Cunha é natural de Belo Horizonte (MG), graduado em artes plásticas pela Escola Guignard – UEMG (2004), tendo sido bolsista na Pittsburg State University (KS/EUA) em 2002. É artista visual, pesquisador independente sobre os múltiplos campos do conhecimento e produtor cultural. Sua produção transita por diferentes meios atuando especificamente na interseção entre as artes visuais, as ciências e a filosofia. Foi artista residente do Atelier #3 na Casa Tomada (SP/2010), do JA.CA (BH/ 2014) e do RedBull Station (SP/2014); Foi contemplado no programa de exposições do Centro Cultural Marcantônio Vilaça em 2015, no XIII Prêmio FUNARTE Marc Ferrez de Fotografia e foi co-idealizador do projeto que recebeu o XIV Prêmio FUNARTE Marc Ferrez de Fotografia. É co-idealizador e diretor do FIF BH - Festival Internacional de Fotografia de Belo Horizonte (fif.art.br).

Guilherme Cunha was born in Belo Horizonte (MG), majored in fine arts in Guignard School - UEMG (2004), and was a fellow at Pittsburg State University (KS / USA) in 2002. He is a visual artist, an independent researcher on multiple fields of knowledge and a cultural producer. His production is transported through different means specifically acting at the intersection between visual arts, sciences and philosophy. He was artist in residence at Atelier # 3 at Casa Tomada (SP / 2010), at JA.CA (BH / 2014) and RedBull Station (SP / 2014); He was awarded the exhibition program of the Marcantônio Vilaça Cultural Center in 2015, the XIII Marc Ferrez FUNARTE Photography Award and was a cofounder of the project that received the XIV Marc Ferrez FUNARTE Photography Award. He is the cofounder and director of FIF BH - International Festival of Photography in Belo Horizonte (fif.art.br).

Daniel Rubinstein

Daniel Rubinstein é filósofo, escritor e professor e trabalha nas áreas de novas mídias, arte visual e ciência contemporânea. Ele publicou extensivamente sobre a condição algorítmica da imagem fotográfica e sobre a política da imagem visual no século 21. Dr. Rubinstein é o editor da revista acadêmica "Phylosophy of Photography" e diretor do curso de Mestrado em Fotografia na Central Saint Martins, em Londres.

Daniel Rubinstein is a philosopher, writer and teacher working in the fields of new media, visual art and contemporary science. He has published extensively on the algorithmic condition of the photographic image and on the politics of the visual image in the 21st Century. Dr Rubinstein is the editor of the academic journal "Philosophy of Photography" and the course director of MA Photography at Central Saint Martins, London.

David Levi Strauss

David Levi Strauss é o autor de *Words Not Spent Today Buy Smaller Images Tomorrow* (Aperture, 2014), *From Head to Hand: Art and the Manual* (Oxford University Press, 2010), *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics*, com introdução de John Berger (Aperture 2003, e uma nova edição, 2012), e *Between Dog & Wolf: Essays on Art and Politics* (Autonomea 1999, e uma nova edição com prolegômeno de Hakim Bey, 2010). Strauss foi companheiro de Guggenheim em 2003 e recebeu o Prêmio Infinity de escrita do International Center of Photography, em 2007. Ele é presidente do programa de pós-graduação em Arte Escrita na Escola de Artes Visuais de Nova York, onde ele também comanda o ciclo de palestras sobre Crítica de Arte e Escrita.

David Levi Strauss is the author of *Words Not Spent Today Buy Smaller Images Tomorrow* (Aperture, 2014), *From Head to Hand: Art and the Manual* (Oxford University Press, 2010), *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics*, with an introduction by John Berger (Aperture 2003, and in a new edition, 2012), and *Between Dog & Wolf: Essays on Art and Politics* (Autonomea 1999, and a new edition with a prolegomenon by Hakim Bey, 2010). Strauss was a Guggenheim fellow in 2003 and received the Infinity Award for Writing from the International Center of Photography in 2007. He is Chair of the graduate program in Art Writing at the School of Visual Arts in New York, where he also runs the Art Criticism & Writing Lecture series.

Eduardo de Jesus

Eduardo de Jesus (Belo Horizonte, 1967) é graduado em Comunicação Social pela PUC Minas, Mestre em Comunicação pela UFMG e doutor em Artes pela ECA/USP. É professor do programa de pós-graduação da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas. Atuou como curador na exposição "Dense Local" no contexto do festival Transitio-MX (Cidade do México, 2009), "Esses espaços" (Belo Horizonte, 2010), Festival de Arte contemporânea SESC_Videobrasil (São Paulo, 2013) e FIF-Festival Internacional de Fotografia (Belo Horizonte, 2013).

Eduardo de Jesus (Belo Horizonte, 1967) majored in Social Communication at PUC Minas, Master in Communication at UFMG and Doctor of Arts at ECA/USP. He is a professor of the graduate program of the School of Communication and Arts at PUC Minas. He was the curator in the exhibition "Dense Local" in the context of Transitio-MX festival (Mexico City, 2009), "Esses Espaços" (Belo Horizonte, 2010), Festival of Contemporary Art SESC_Videobrasil (São Paulo, 2013) and FIF- International Festival of Photography (Belo Horizonte, 2013).

Maria Angélica Melendi

É graduada em letras pela Facultad de Filosofia y Letras - Universidad de Buenos Aires (1967) e em artes Visuais pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (1985). Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999). Atualmente é professora associada Universidade Federal de Minas Gerais, pertence ao Conselho Editorial da Revista Pós da mesma instituição. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Fundamentos e Crítica das Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, memória, arte, corpo e fotografia. Investiga as estratégias de memória desenvolvidas pela arte contemporânea na América Latina em relação aos terrorismos de estado e à violência social assunto sobre o qual tem publicado livros y artigos em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É coordenadora do Grupo de Pesquisa Estratégias da Arte na Era das Catástrofes (www.estrategiasarte.net.br) e editora da Revista Lindonéia (on-line).

She majored in Letters at the School of Philosophy and Letters - University of Buenos Aires (1967) and in Visual Arts at the Guignard School - University of Minas Gerais (1985). She is PhD in Literary Studies at the Federal University of Minas Gerais (1999). She is currently an associate professor at the Federal University of Minas Gerais, and is a member of the Editorial Board of Pós Journal in the same institution. She has experience in the area of Arts, with emphasis on Fundamentals and Criticism of Arts, mainly acting on the following topics: contemporary art, memory, art, body and photography. She investigates the memory strategies developed by contemporary art in Latin America in relation to state terrorism and social violence. These are the topics about which she has published books and articles in newspapers and national and international academic journals. She is the coordinator of the Research Group of Strategic Art in the Age of Catastrophe (www.estrategiasarte.net.br) and editor of the Lindonéia Magazine (online).

Patricia Azevedo

Patricia Azevedo, é artista, pesquisadora e professora da Universidade Federal de Minas Gerais. Desenvolve projetos audiovisuais colaborativos em diferentes mídias – fotografia, áudio, vídeo, performances – equacionando relações de linguagem, território e poder, trabalhando no espaço público da cidade ou da própria mídia. Localiza seus próprios trabalhos não somente nos artefatos | imagens que realiza mas nas relações que se estabelecem entre as pessoas e no ato comunicativo em si.

Patricia Azevedo, is an artist, researcher and professor at the Federal University of Minas Gerais. Develops collaborative audiovisual projects in different media - photography, audio, video, performances - equating language relations, territory and power, working in the public space of the city or the media itself. Her work is located not only on the artifacts | images performs but on the relationships established between people and the communicative act itself.

Roland Bleiker

Roland Bleiker é professor de Relações Internacionais na Universidade de Queensland. Seus livros incluem *Popular Dissent, Human Agency and Global Politics* (Cambridge University Press, 2000), *Divided Korea: Toward a Culture of Reconciliation* (University of Minnesota Press, 2005) e *Aesthetics and World Politics* (Palgrave, 2009). Seus mais recentes volumes coeditados são *Security and the War on Terror* (Routledge, 2007) e *Mediating Across Difference: Pacific and Asian Approaches to Security and Conflict* (University of Hawaii Press, 2010). Bleiker está atualmente trabalhando em um projeto que examina como as imagens e as emoções que elas geram moldam as respostas a crises humanitárias. Ele realizou visitas de pesquisa e afiliações para ensino em Harvard, Cambridge, Humboldt, Tampere, Universidade Nacional de Yonsei e Pusan, bem como no Instituto Federal Suíço de Tecnologia e Instituto de Estudos Sociais de Haia.

Roland Bleiker is Professor of International Relations at the University of Queensland. His books include *Popular Dissent, Human Agency and Global Politics* (Cambridge University Press, 2000), *Divided Korea: Toward a Culture of Reconciliation* (University of Minnesota Press, 2005) and *Aesthetics and World Politics* (Palgrave, 2009). His most recent co-edited volumes are *Security and the War on Terror* (Routledge, 2007) and *Mediating Across Difference: Pacific and Asian Approaches to Security and Conflict* (University of Hawaii Press, 2010). Bleiker is currently working on a project that examines how images, and the emotions they engender, shape responses to humanitarian crises. He held visiting research and teaching affiliations at Harvard, Cambridge, Humboldt, Tampere, Yonsei and Pusan National University as well as the Swiss Federal Institute of Technology and the Institute of Social Studies in The Hague.

Ron Burnett

Dr. Ron Burnett, RCA é o Presidente e Vice-Chanceler da Universidade de Arte e Design Emily Carr em Vancouver, Canadá. Em 30 de dezembro de 2013 Ron Burnett foi premiado com a Ordem do Canadá e em 2015, ele foi condecorado com a Ordem da British Columbia. Ele é autor de mais de 150 ensaios e artigos em livros e revistas de todo o mundo. Ele era o editor-chefe e fundador do Ciné-Tracts Magazine, um periódico de estudos culturais e cinema que foi um dos primeiros a aparecer no Canadá. Burnett é também fotógrafo, videomaker e cineasta. Ele desenvolveu um dos primeiros sites acadêmicos no Canadá no início dos anos 1990, e continua publicando ativamente no blog sobre educação, cultura e mídia. Ele publicou três livros, *Cultures of Vision: Images, Media and the Imaginary*, *Explorations in Film Theory and How Images Think*.

Dr. Ron Burnett, RCA is the President and Vice-Chancellor of Emily Carr University of Art and Design in Vancouver, Canada. On December 30, 2013, Ron Burnett was awarded the Order of Canada and in 2015, he was awarded the Order of British Columbia. He is the author of over of 150 essays and articles in books and journals around the world. He was the editor-in-chief and founder of Ciné-Tracts Magazine, a film and cultural studies journal that was among the first to appear in Canada. Burnett is also a photographer, videomaker and filmmaker. He developed one of the first academic web sites in Canada in the early 1990's, and continues to actively blog about education, culture and the media. He has published three books, *Cultures of Vision: Images, Media and the Imaginary*, *Explorations in Film Theory and How Images Think*.

Stefanie Baumann

Stefanie Baumann obteve seu doutorado em filosofia em 2013. Sua tese de doutorado foi sobre projeto artístico de Walid Raad "The Atlas Group". Ela trabalhou com a artista Esther Shalev-Gerz, como assistente pessoal, de 2005 a 2010, e colaborou com as artistas de vídeo Marie Voigner e Mounira Al Solh. Em 2013, ela co-organizou a exposição Atlas Suite do artista Arno Gisinger e do filósofo Georges Didi-Huberman, bem como o Simpósio Internacional Imagens, Sintomas e Anacronismos no Museu de Arte do Rio (Rio de Janeiro / Brasil), e esteve envolvida no projeto transdisciplinar *Suspended Spaces* desde 2012. Ela ensinou filosofia na Universidade Paris VIII (2007-2010) e teoria da arte contemporânea no Ashkal Alwan (Beirute), em 2013. Desde 2012 a 2015, ela ensinou arte, filosofia e estética na Academia Libanesa de Belas Artes (ALBA), em Beirute (Libano). Atualmente ela vive e trabalha em Lisboa.

Stefanie Baumann obtained her PhD in philosophy in 2013. Her doctoral thesis was on Walid Raad's artistic project *The Atlas Group*. She worked with the artist Esther Shalev-Gerz, as personal assistant, from 2005 to 2010, and collaborated with video artists Marie Voigner and Mounira Al Solh. In 2013, she co-organized the exhibition *Atlas Suite* by the artist Arno Gisinger and the philosopher Georges Didi-Huberman, as well as the accompanying international symposium *Images, Symptoms and Anachronisms* at the Museu de Arte do Rio (Rio de Janeiro/Brazil), and has been involved in the trans-disciplinary project *Suspended Spaces* since 2012. She taught philosophy at University Paris VIII (2007-2010) and contemporary art theory at Ashkal Alwan (Beirut) in 2013. From 2012 to 2015, she has been teaching art, philosophy and aesthetics at the Lebanese Academy of Fine Arts (ALBA) in Beirut (Lebanon). Currently she lives and works in Lisbon.

CUNHA, Guilherme; VILELA, Bruno

Espaços Compartilhados da imagem: Caderno de reflexões críticas sobre a fotografia / Shared Spaces of the Image - Critical Reflections on Photography Book/ Bruno Vilela, Guilherme Cunha - Tradução: Valeria Sarsur, Larissa Agostine, Leo Gonçalves, Pedro Vieira e Philip Farah: Rio de Janeiro, Editora Circuito, 2015.

272 p.

ISBN: 9 788564022744

1. Artes 2. Arte Contemporânea 3. Fotografia I.Título.

CDD - 700



Atribuição-Use não-comercial 3.0 Brasil
www.creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/br/

Este livro pode ser utilizado, copiado, distribuído, exibido ou reproduzido em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, incluindo fotocópia, desde que não tenha objetivo comercial e sejam citados os autores e a fonte.

© Todos os direitos reservados aos autores das imagens.

EXPEDIENTE CREDITS

Organização Organization

Bruno Vilela e Guilherme Cunha

Projeto Gráfico Design

Rafael Maia

Diagramação Layout

Brígida Campbell e Rafael Maia

Tradução Translation

Valeria Sarsur, Larissa Agostine, Leo Gonçalves,
Pedro Vieira e Philip Farah

Revisão Revision

Maria Clara Xavier e Larissa Agostine

Tratamento das imagens Image Processing

Rodrigo Mendes

Editora Circuito

Rua Joaquim Silva 98, 2º andar, sala 201, Lapa

CEP 20241-110, Rio de Janeiro-RJ. Brasil

Tel. 21 22053236

www.editoracircuito.com.br

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO COM O XIV PRÊMIO FUNARTE MARC FERREZ DE FOTOGRAFIA

distribuição gratuita - venda proibida
[free distribution - not for sale](#)

