

**Mortensen Steagall,
Marcos**
Auckland University of
Technology
Auckland, New Zealand

REFLEXÕES SOBRE A IMAGEM DIGITAL NA CONTEMPORANEIDADE

THOUGHTS ON DIGITAL IMAGE IN CONTEMPORARY

RESUMO

A imagem se realiza com pluralidade de meios tecnológicos e seu crescimento representativo se deve em especial ao avanço da tecnologia nos últimos anos, que tem permitido a produção e transmissão de dados de forma dinâmica, sofisticada e cada vez mais acessível. Esse artigo oferece um entendimento sobre a crescente importância da imagem e a sua imbricação com a tecnologia, para produção e transmissão de mensagens através de um percurso que tenta localizar esse desenvolvimento como um aspecto ligado à contemporaneidade e compreendido pelas mediações entre os modos de ver, as imagens e as imagens técnicas.

Palavras-chave: Imagens técnicas; Imagem Fotográfica, Modos de ver

ABSTRACT

The image is carried out with a plurality of technological means and its representative growth has become a special advance in technology in recent years, which has allowed the production and transmission of data in a dynamic, sophisticated and increasingly accessible way. This article offers an understanding of the growing importance of image and its integration with technology, for the production and transmission of messages through a process that attempts to locate this development as an aspect linked to contemporary and understood by the mediations between the ways of seeing, as well. images and technical images

Keywords: Technical images; Photographic Image, Ways of Seeing.

Recebido: 14/03/2021 / Aprovado: 10/08/2021

Como citar: MARCOS, Mortensen Steagall. Reflexões sobre a Imagem Digital na Contemporaneidade. Revista GEMInIS, pp. 241-250, v. 12, n. 2, pp. 241-250, mai./ago. 2021.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.



1. INTRODUÇÃO

O visual se refere às muitas linguagens por ele manifestadas e que têm ligação com o aspecto operacional da produção – cores, texturas, enquadramentos, planos, elementos verbais etc. E, ao mesmo tempo, faz referência aos diferentes gêneros que podem utilizar as mesmas linguagens ou inventar outras novas como, por exemplo, o cinema, a televisão, a publicidade, o ciberespaço entre outros. Entretanto, independente destes fatores, o aspecto visual sempre estará relacionado com as diferentes formas passíveis de reprodução de um determinado modo de ver o mundo.

Dessa forma, para que seja possível entender a crescente importância da imagem e a sua imbricação com a tecnologia, para produção e transmissão de mensagens, traçou-se um percurso que tenta localizar esse desenvolvimento como um aspecto ligado à contemporaneidade. Este percurso compreende as mediações entre os modos de ver, as imagens e as imagens técnicas, enfatizando suas relações com a realidade imediata e suas dimensões ficcionais.

2. MODOS DE VER: AS IMAGENS E AS IMAGENS FOTOGRÁFICAS

O ato da visão estabelece o lugar do ser no mundo que o rodeia. Embora se possa explicar o mundo através de palavras, estas nunca anularão o fato de se estar rodeado literalmente por este mundo. E, o conhecimento ou a explicação sobre os fatos vistos nunca estará completamente adequado à visão.

Aquilo que se tem conhecimento ou se julga conhecer afeta o modo como as coisas são vistas. O ato da visão não se associa integralmente a uma reação mecânica estimulada. Ver é um ato voluntário que resulta no alcance das coisas que são vistas, mesmo que isto não esteja ao alcance das mãos.

Nunca se olha uma só coisa por vez, na realidade, são tecidas relações entre as coisas que são vistas e o observador. Existe um movimento constante de captação de coisas e fatos que constitui aquilo que é presente e caracteriza o sujeito. E, em complemento a isto, o observador faz parte do campo de visão de outro observador, onde é feita a combinação de olhares opostos que tornam verossímil o ato de fazer parte do mundo visível, estabelecendo a natureza recíproca da visão.

Assim, pode-se afirmar que existem diversos modos de se ver as coisas do mundo e, que estes modos caracterizam o universo da imagem. A imagem, por sua vez, apresenta dois tipos de valores – o descritivo e o simbólico – marcando, assim, domínios que não existem apartados, pois se ligam na sua gênese. Segundo Santaella e Nöth (2020), esses domínios são classificados da seguinte forma:

- O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holográficas e infográficas pertencem a esse domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual.
- O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais.

(...) Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais. (SANTAELLA E NÖTH, 2020, p. 15).

Considerando, aqui, a imagem como imagem produzida pelo homem, ela pode ser entendida como recriação ou reprodução de um determinado modo de ver. Trata-se de um conjunto de aparências ou de uma aparência isolada do tempo e local em que ocorreu seu primeiro aparecimento e, que pode ser conservada, seja por um breve momento ou por séculos.

Já que as imagens caracterizam um modo de ver, um fotógrafo não executa apenas um registro mecânico de uma determinada situação. No ato de fotografar existe a seleção da situação a ser registrada que pode conter uma série de pequenas variações possíveis. Segundo Susan Sontag, apesar dos primeiros fotógrafos considerarem o equipamento como uma máquina copiadora e que, apesar de serem manipuladas por pessoas, se pensasse que fossem as câmeras que vissem, mas:

[...] rapidamente se descobriu que ninguém tira a mesma fotografia da mesma coisa, a suposição de que câmeras proporcionavam uma imagem impessoal e objetiva deu lugar à verificação de que as fotografias são uma evidência, não só do que ali está, mas do que alguém vê, não só um registro, mas uma avaliação do mundo. Tornou-se claro que não havia apenas uma atividade simples e unitária chamada visão (registrada e suportada pela câmara), mas também a visão fotográfica, que era simultaneamente uma nova maneira das pessoas verem e uma forma de atividade. (SONTAG, 2004, p. 84-85)

A forma de ver do fotógrafo se encontra refletida no recorte que executa sobre um determinado tema (MORTENSEN STEAGALL e INGS, 2018). Assim como o modo de ver de um pintor pode ser percebido através das marcas que este deixa na tela. Entretanto, mesmo dando corpo à forma de ver do seu autor, a percepção e apreciação de uma imagem dependem do modo ver do observador

que, ao se deparar com o registro de uma série de elementos, pode fazer a sua própria seleção e, por motivos pessoais, só ter olhos para o próprio recorte efetuado.

Em princípio, as imagens eram produzidas para evocar ou fazer referência a algo ausente. Porém, paulatinamente, tornou-se evidente a sobrevivência da imagem em relação àquilo que era representado, como elo de representação de algo que havia sido ou da forma como havia sido percebido. Posteriormente, a autoria da imagem começou a ser reconhecida como parte integrante do registro, não só como consciência da individualidade do olhar do autor, mas também como consciência histórica. Embora não existam dados precisos, acredita-se que tal consciência é notada desde o início do Renascimento (BERGER, 2016, p. 11-14).

Será, igualmente, no Renascimento que começam a aparecer as imagens ditas técnicas, ou seja, aquelas cujo modo de enunciação pressupõe algum tipo de mediação técnica. Nessa época, surgem dispositivos técnicos destinados a dar objetividade e coerência à produção de imagens, pois os artistas começavam a rejeitar as suas imagens interiores, tidas como enganosas e desviantes, ancorando-se no conhecimento científico para que fosse garantido o valor da produção imagética como forma de conhecimento (MACHADO, 2001, p. 224).

Atualmente, esta referência às imagens técnicas se encontra associada à intervenção de tecnologias pesadas, que afetam de forma substancial a natureza da imagem, inserindo-a em paradigmas que parecem novos ou inéditos, mas que podem não o ser necessariamente. Assim, tendo em vista que a máquina ou técnica pode muitas vezes ofuscar a própria concepção de imagens feitas por um indivíduo, cabe delimitar aquilo que se entende por imagem técnica.

Nesse sentido, será adotado o conceito enunciado pelo professor Arlindo Machado:

[...] que liga a imagem técnica a um campo de fenômenos visuais e audiovisuais em que a intervenção da técnica produz uma diferença no universo das imagens, marcando muitas vezes uma cisão, uma distância em relação às imagens do homem, às suas imagens interiores (2001, p. 224).

Enquanto a fotografia é um dos exemplos mais presentes da imagem técnica, e a sua produção depende de pelo menos três dispositivos técnicos – a câmera, o sistema ótico da objetiva e a película ou sensor fotossensível –, seus registros estão, igualmente, mais próximos da objetividade e coerência de produção de imagens aproximando-se dos cânones renascentistas de objetividade e coerência.

E, assim, falando da imagem quando apresentada como obra de arte, percebe-se que ela é observada, ainda, a partir de outros pressupostos, tais como: beleza; verdade; gênio; civilização;

forma; status; gosto; etc. Como o mundo, onde as imagens se inserem, ultrapassa fatos objetivos, posto que inclui, também, a consciência, tais pressupostos podem não se encontrar ajustados a ele. Se desacordados com o presente, os pressupostos podem obscurecer o passado, mistificá-lo ao invés de clarificá-lo. O ensaísta John Berger afirma que:

[...] o passado nunca está pronto para ser descoberto, reconhecido, exatamente como foi. A história reconstitui sempre uma relação entre um presente e o seu passado. Por consequência, o medo do presente conduz à mistificação do passado. [...] A mistificação do passado arrasta consigo uma perda dupla: as obras de arte tornam-se desnecessariamente remotas; e o passado dá-nos menos conclusões a completar com a ação (2016, p. 15).

Por exemplo, ao ver uma paisagem ilustrada, o observador é levado a se situar nela. A arte do passado leva o observador a se situar na história. A mistificação da arte do passado por uma minoria privilegiada leva à invenção dessa história com fins ideológicos, que pode justificar e, até perpetuar valores ou poderes que não tenham mais razão de ser no presente.

A noção de temporalidade foi reforçada com a invenção da câmera fotográfica, pois a passagem do tempo se torna dependente da experiência visível. Tudo o que se vê depende de onde e quando o observador se coloca, quando da execução do registro. E, regras preestabelecidas para a pintura, como, por exemplo, os pontos de fuga numa perspectiva, caem por terra, pois tudo aquilo que é apreendido pelo olhar se dá em função da posição no tempo e espaço.

Na pintura clássica, a perspectiva organizava o campo visual como o ideal, e propunha o observador como o centro do mundo. Com a câmera fotográfica e, posteriormente a filmadora, foi demonstrado que esse centro não existia. A máquina mostrou ao observador e ao produtor de imagens que o visível significava algo de diferente, fato que foi rapidamente incorporado pela pintura.

A fotografia modificou, também, a forma como as telas pintadas eram vistas. Até o seu advento, as pinturas eram executadas para que se harmonizassem com alguma construção. Em uma igreja da época do Renascimento, por exemplo, as imagens na parede registravam a vida interior do edifício, e, num jogo de singularidades, tanto as imagens como o próprio edifício constituem a memória do local. E, independente da harmonização com a construção, mesmo que uma pintura pudesse ser transportada, isto indicava que ela nunca poderia ser vista em dois lugares ao mesmo tempo.

Segundo Arlindo Machado:

[...] a fotografia retirou da cena pictórica o último gesto artesanal, representado pela mão do homem, abrindo a possibilidade de uma produção inteiramente automática e tecnológica da imagem, dando nascimento, portanto, a uma imagem da qual a intervenção do homem pode ser excluída. (2001, p. 227).

Assim, a singularidade da pintura será destruída com a reprodução fotográfica e o seu significado irá se modificar, ou melhor, irá se multiplicar e fragmentar em muitos significados. A singularidade de uma pintura original irá residir no novo status contemplado a ela pelos meios de reprodução: ser o original de uma reprodução.

Ao termo singularidade da obra de arte e a sua destruição, se associam os conceitos de aura e o seu declínio, estabelecido pelo filósofo Walter Benjamin. Segundo o filósofo, a aura seria uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais:

[...] a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (2012, p. 169).

E, a partir dessa definição, se torna claro identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio da aura.

O declínio deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas ficarem mais próximas é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade.

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o semelhante no mundo é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único (BENJAMIN, 2012, p. 170).

Entrando em um novo processo de mistificação, a obra original deixa de residir no que ela diz e passa a ser aquilo que ela é. Como objeto que depende de sua raridade, o valor da obra é confirmado pelo seu valor de mercado, que é afirmado por ser ela obra de arte com um valor espiritual e uma relíquia autêntica.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através de sua reprodução, também o testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional” (Ibidem, p. 168).

Com a reprodução da obra de arte, o seu significado enquanto obra original já não está mais presente. O significado se tornou informação transmissível que poderá ou não ser utilizada. A questão não reside no fato de se poder reproduzir com qualidade o original, mas sim no fato em que ela poderá ser utilizada para inúmeros fins. Segundo Berger, o que os modernos processos de reprodução fizeram foi:

Destruir a autoridade da arte e subtraí-la – ou melhor, fixar, as suas imagens, a fim de as reproduzir (...). Pela primeira vez, desde sempre, as imagens de arte tornaram-se efêmeras, ubíquas, insubstanciais, ao alcance de qualquer pessoa, sem valor, livres. Rodeiam-nos, tal como nos rodeia a linguagem. Entraram na corrente geral da vida, sobre a qual deixaram, em si próprias de ter poder (2016, p. 37).

Numa reprodução podem ser agregados elementos que modificam ou acrescentam significados, como por exemplo, palavras e anamorfoses, deformações do código perspectivo que resultam em efeitos irrealistas (BARTHES, 2015). Assim, além de fazer referências à imagem original, a reprodução pode se tornar ponto de referência de outras imagens. O significado e a autoridade de uma imagem irão variar de acordo com os elementos distribuídos no contexto global.

A partir da década de 60, com o aparecimento do vídeo e a sua disponibilidade comercial, será verificado o surgimento de imagens técnicas, do tipo eletrônica, que marcam uma ruptura em relação às estabelecidas pela fotografia. A imagem eletrônica traz maior maleabilidade e plasticidade, sendo mais aberta à manipulação e suscetível a possíveis transformações e anamorfoses.

Com infinitas possibilidades de intervenção, alteração de formas, modificação de valores cromáticos, a imagem é compilada através de recursos técnicos que trazem a possibilidade de exploração objetiva e coerente da figura clássica, tendo na distorção e desintegração das formas um recurso formal, aproximando-se das manifestações artísticas contemporâneas (AUMONT, 2018; DEBOIS, 2020).

São, igualmente, imagens técnicas, do tipo digital, aquelas sintetizadas digitalmente, pois a sua produção depende de uma série de elementos tecnológicos: processadores, câmeras, aplicativos e algoritmos gráficos.

A imagem digital se apresenta de forma ambígua dentro do panorama descrito anteriormente. Pois, de certa forma, ela marca um retorno aos cânones de coerência e objetividade, porém, para isso, pode prescindir do uso de câmeras fotográficas. Os algoritmos de visualização da computação gráfica permitem restituir de forma perceptível o universo de pura abstração da matemática e, ao mesmo tempo, possibilita descrever numericamente as propriedades da imagem. Assim, entre as formas matemáticas e as estruturas do universo, percebe-se, nas imagens digitais, um certo sentido de realismo que dá continuidade ao registro fotográfico. O realismo da era da informática traça um caminho conceitual baseado em modelos matemáticos e não, necessariamente, em dados físicos arrancados da realidade visível (MACHADO, 2001, p. 232).

3. CONCLUSÃO

Em 2020, MORTENSEN STEAGALL argumentou que a imagem é:

...uma realidade concebida a partir de modelos, o que dá lugar a um confronto entre realidade e sua imagem modeladora. A isto cabe acrescentar o fato de ser modelização da realidade por analogia, que diferencia a realidade referencial da imagem representava. Assim, a imagem equivale a uma inevitável fuga da realidade. (p.2)

Assim, a imagem equivale a uma inevitável fuga da realidade. Se o espectador se entrega a ela sem controle racional corre o risco não querer voltar ou aceitar a realidade do aqui e agora. Esta entrega à imaginação incorre em um problema ético fundamental que significa marginalizar, deliberadamente, os critérios racionais que nos ligam à realidade.

Os meios de comunicação concretizam e delimitam com eficiência esse espaço ficcional através de seus diferenciados suportes. Em seus suportes, a imagem atua como signo que supre a ausência da realidade objetiva com uma presença diversa, ou seja, de seu significante.

O mundo da ficção é artificial, feliz, imaginário e frustrante. O mundo da imagem se caracteriza em dar forma à cultura fictícia da falsa felicidade (JOHNSON, 2001). Ao mesmo tempo em que se precisa desse mundo para conhecer, viver e comunicar, ele carrega um alto grau de distanciamento da realidade e potencial alienação. Aí reside o problema ético fundamental do profissional que

manipula imagens: o constante duelo entre a fantasia, o sentimento e a tecnologia, por um lado, e a razão, como faculdade específica do ser humano, por outro lado, que garante o contado direto com a realidade e o princípio da objetividade.

As imagens persuasivas com interesses comerciais, como as publicitárias, frequentemente trabalham com signos com conotações intencionais programadas, que se afastam em maior ou menor grau da realidade objetiva, esbarrando no simulacro e no perigo da idolatria. Para evitar problemas éticos dessa ordem, seria indispensável que os signos não se desvinculassem das imagens que, por consequência não deveriam se distanciar da realidade. E, neste ponto, está implantada a dicotomia que envolve a criação de mensagens visuais pois, por um lado, para evitar problemas éticos, seria indispensável que os signos não se desvinculassem das imagens que, por consequência, não deveriam se distanciar da realidade. Por outro lado, o motor que rege as mensagens não é outro senão a idealização de um vir a ser permeado pela fantasia e pelo sonho, e favorecido por tecnologias que facilitam e trazem qualidade e realismo às imagens, “criando registros técnicos e narrativos que servem para reflexão crítica” (MORTENSEN STEAGALL e INGS, 2018, p.408).

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papyrus, 2018.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BERGER, John. **Modos de ver**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus Editora, 2020.
- JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2001.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário**. São Paulo: Edusp, 2001.
- MORTENSEN STEAGALL, Marcos. Imagens conceituais na publicidade: premissas da imagem publicitária potenciadas pela tecnologia e interatividade. **Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes**, 13, pp.1-6, 2020.
- MORTENSEN STEAGALL, Marcos e INGS, Welby. Pesquisa de doutorado practice-led e a natureza dos métodos imersivos. **DAT Journal**, 3(2), pp.392-423, 2018.
- SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: não se aplica.

Fontes de financiamento: não se aplica.

Apresentação anterior: não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais: não se aplica.

Marcos Mortensen Steagall

Líder do Programa do curso de Design de Comunicação da Universidade de Tecnologia de Auckland - AUT, com base em seu Campus Sul. Ele tem 20 anos de experiência como professor terciário, tendo exercido diferentes funções na administração acadêmica, incluindo líder de curso, supervisor de currículo, diretor de departamento, vice-diretor do corpo docente e reitor de escola. Possui mestrado (2000) e doutorado (2006) em Comunicação e Semiótica adquiridos na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil, e doutorado em Arte e Desenho concedido pela Auckland University of Technology em 2019.

E-mail: marcos.steagall@aut.ac.nz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2108-4445>