

O olhar, a tactilidade e a sua representação em fotografia

La mirada, la tactilidad y su representación en fotografía

Gaze, tactility and its representation in photography

Ana Teresa Vicente

Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA-FBAUL)
contact@anateresavicente.com

José Bidarra

Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC)
Jose.Bidarra@uab.pt

RESUMO

Este artigo toma como ponto de partida a análise de um conjunto de negativos, fotografias e outros objetos encontrados, cuja intervenção plástica autoral foi realizada de modo a salientar o paradoxo existente na fotografia fotoquímica: esta é, simultaneamente, composta por elementos visuais, mas também é, ela própria, um objeto tátil. Consubstancia-se num processo de criação artística que levanta algumas questões. Será que esta confluência entre olhar e tocar, entre o háptico e visual, está presente na nossa relação com as imagens digitais, em relação às quais necessitamos de dispositivos para as descodificar? Será que é apenas quando olhamos através de uma máquina que materializa o nosso olhar e, em consequência, desgasta uma imagem, que obtemos uma maior consciencialização do corpo físico – o nosso e o da imagem?

Através da utilização de estratégias de experimentação criativa, foram exploradas as ideias de imagem latente que se revela através do nosso toque sobre a sua superfície, a codificação de elementos textuais recorrendo à cifração tátil permitida pelo Braille ou, ainda, a ideia de repetição de gestos sobre as superfícies lisas e frias dos ecrãs que nos acompanham no nosso quotidiano. Assim, foram utilizados para o efeito uma série de abordagens que exploram a imagem fotográfica, o seu poder e maleabilidade, bem como a conexão tátil que com ela podemos estabelecer. Adotou-se também como estratégia a junção de elementos visuais e textuais, a aplicação de tintas e solventes ou ainda a manipulação e interferência entre o fotoquímico e o digital para refazer e recombinar as imagens a partir do seu interior. Estabelece-se, assim, uma experimentação artística que se centra em questões relacionadas com a materialidade, tactilidade e o olhar recorrendo a métodos de análise baseados na troca ativa, tátil e performativa entre espectador e imagem.

Palavras chave: olhar, tactilidade, codificação, superfície, materialidade

RESUMEN

Este artículo toma como punto de partida el análisis de un conjunto de negativos, fotografías y otros objetos encontrados, cuya intervención artística de autor fue implementada de modo a resaltar la paradoja existente en la fotografía fotoquímica: esta es, simultáneamente, compuesta por elementos visuales, pero también, un objeto

táctil en sí mismo. Esto se convirtió en un proceso creativo que desencadenó más algunas preguntas. ¿Esta confluencia entre mirar y tocar, entre lo háptico y lo visual, está presente en nuestra relación con las imágenes digitales, por las cuales necesitamos dispositivos para decodificarlas? ¿Sólo cuando miramos a través de una máquina que materializa nuestra mirada y, como resultado, desgasta una imagen, obtenemos una mayor conciencia del cuerpo físico, el nuestro y lo de la imagen?

Mediante el uso de estrategias de experimentación criativa, se exploraron las ideas de imagen latente que se revela a través de nuestro toque en su superficie, la codificación de elementos textuales mediante la encriptación táctil que permite el braille o, incluso, el concepto de repetición de gestos en las superficies lisas y frías de las pantallas que nos acompañan en nuestro día a día. Así, se utilizaron para ello una serie de enfoques que exploran la imagen fotográfica, su poder y maleabilidad, así como la conexión táctil que podemos establecer con ella. También se adoptó como estrategia la unión de elementos visuales y textuales, la aplicación de pinturas y solventes o incluso la manipulación e interferencia entre lo fotoquímico y lo digital para rehacer y recombinar las imágenes desde adentro. Conjuntamente, se establece una experimentación artística que se centra en temas relacionados con la materialidad, la tactilidad y la mirada, utilizando métodos de análisis basados en el intercambio activo, táctil y performativo entre espectador e imagen.

Palabras-clave: mirada, tacto, codificación, superficie, materialidad

ABSTRACT

This project takes as a starting point the analysis of a set of negatives, photographs, and other objects found, enabling a creative approach by the author in order to highlight the paradox that exists in photochemical photography: it is simultaneously composed of visual elements, but it is also, itself, a tactile object. This became a creative process triggering a few questions. Is this confluence between looking and touching, between haptic and visual, present in our relationship with digital images, in relation to which they need devices to decode? Is it only when we look through a machine that our gaze materializes and, consequently, wears out an image, that we obtain a greater awareness of the physical body - ours and that of the image?

Through these strategies of creative experimentation, the latent image ideas that are revealed through our touch on their surface, the encoding of textual elements using the tactile encryption allowed by braille, or the idea of repetition of gestures on the smooth and flat surfaces of the screens that accompany us in our daily lives. A series of approaches were adopted in order to explore the photographic image, its power and malleability, and the tactile connection that we can establish with it, such as the juxtaposition of visual and textual elements, the application of ink and solvents, or the use of interferences between the photochemical and the digital to remake and recombine the images from within. As such, the artistic experimentation focuses on issues related to materiality, tactility and gaze, using analysis methods based on the active, tactile and performative exchange between spectator and image.

Keywords: gaze, tactility, coding, surface, materiality

1. Entre o visual e o háptico

Os sentidos são aquilo que nos permite descobrir o mundo e, é através deles, que apreendemos e discernimos aquilo que nos rodeia. O sentido da visão e do tato foram vistos, desde cedo, como estando entrelaçados, enquanto formas privilegiadas e complementares de relação com a realidade. Esta mútua relação de contacto pode ser já discernida na teoria da visão de Empédocles (494-434 AC), segundo a qual os olhos emitem raios que tocam os objetos e que, deste modo, permitem a visão dos mesmos. Também Ptolomeu e a teoria da extramissão colocavam os olhos como os emissores dos raios luminosos que depois tocam os objetos. Por outro lado, na teoria da intramissão são os objetos, e não os olhos, que continuamente lançam raios que são depois captados pelos nossos olhos. Em ambos os casos, há algo que emite radiação que toca o recetor e permite perceber/descodificar os objetos. De facto, a física moderna tornou estas observações obsoletas, ao confirmar que os raios luminosos são transmitidos através de fótons, que se propagam tanto em ondas como em partículas, e é o olho humano (ou outro meio detetor) que recebe estes raios. Se, nas antigas teorias, a partir dos nossos olhos são projetados raios que se expandem até aos objetos, sendo estes responsáveis pela visualização dos objetos através do toque, também os ícones bizantinos refletiam uma experiência sinestésica em que todos os sentidos estão engajados, como refere Pentcheva (2006), apontando para um conjunto de características que concorrem para a sensação de toque visual. Os ícones bizantinos, retratos portáteis de Cristo, da Virgem ou de Santos, eram percebidos como matéria imbuída de graça divina, para os quais todo o corpo é convocado a experimentar sinestesticamente. Ao contrário da pintura, onde marcas e pinceladas numa superfície criam uma imagem mimética, o ícone bizantino é visto como uma impressão direta da realidade – torna-se então um espaço performativo, uma superfície háptica, de qualidades tácteis que, sensual e sensorialmente, convoca os sentidos, tornando ativo o espaço que medeia o ícone e o observador, pelo intercâmbio entre toque e visão (Pentcheva, 2006, pp. 631-640). Este espaço intersticial é também referido por Demócrito: a percepção é vista como uma troca bem-sucedida de átomos através dos eidolâ (ídolos), entre os órgãos da percepção e aquilo que estes encontram. Para Zielinski (2011, p. 51), esta troca é baseada num varrimento recíproco da camada de ar comprimido, que age como interface entre o observador e aquilo que é visto.

A fotografia não deixou de ter uma função paradigmática na era digital, mas há, contudo, uma alteração neste paradigma: a introdução de imagens produzidas por máquinas para máquinas, que colocam o olho humano à margem desta equação, transformando a noção antropocêntrica daquilo que é uma imagem, dos seus usos e funções. Hoje assiste-se à difusão global de um modelo baseado em “narrativas digitais”, fazendo uso de imagens que constituem sequências visuais difundidas através de plataformas digitais (Twitter, Facebook, Instagram). Desde crianças que as histórias nos ajudam a compreender a experiência individual e a criar uma percepção do mundo que nos rodeia. Mas hoje, infelizmente, as imagens tornam-se efémeras e tendem a desaparecer na “poeira” (digital) do tempo acelerado em que vivemos. A ligação de narrativas pessoais à paisagem circundante, através de selfies e outras formas de intervenção individual, representa uma viragem ideológica em que “o autor” somos todos nós. Por outro lado, o remix de fragmentos de imagem e texto tornou-se uma característica nas redes sociais de hoje, mas que já encontramos nos ready-mades de Marcel Duchamp, nas fotografias solarizadas de Man Ray, ou nas imagens híbridas de Andy Warhol. Neste novo contexto, encontramos a capacidade de ver em qualquer momento os conteúdos digitais online em diversos formatos, mas também a existência de criação voltada para conteúdos mais ligeiros, com pouca complexidade e pouco profissionalismo. O visionamento em dispositivos móveis, por exemplo, altera a experiência do recetor, pois devido à pequena dimensão dos ecrãs a percepção de detalhes é inexistente (Oliva, Bidarra & Araujo, 2017). Com frequência as imagens são apresentadas com pouca nitidez e fraca qualidade fotográfica, embora possam ter um tratamento apelativo com efeitos digitais.

2. Materialidade e taticidade na fotografia

Em claro contraponto com a emergência de uma realidade desmaterializada, importa examinar o objeto fotográfico nas suas diversas vertentes e problematizar questões relacionadas com os suportes, a materialidade, a superfície, a taticidade e a fotografia enquanto objeto, norteadas pela relação entre o háptico e o visual. De que forma esta membrana superficial pode atuar como meio propiciador de uma relação não só visual, mas também tátil? Terá esta correspondência entre toque e olhar sido indelevelmente alterada com as imagens codificadas? Abordamos, portanto, uma problematização em torno da visão e do toque, situada entre o “ver com as mãos” e “tocar com os

olhos”, pela criação de obras que residem, precisamente, entre o háptico e o visual. Tendo como ponto de partida para a exploração plástica um conjunto de negativos, provas fotográficas, cartas, livros e postais, que o novo proprietário de um apartamento lisboeta descartou, interessou-nos partir de imagens vernaculares e pré-existentes. Segundo Cristofovici (2009, p. 20), a fotografia no seu uso vernacular, isto é, em outros usos que não o artístico, está muito associada às representações da identidade e tem um papel significativo na construção das nossas narrativas pessoais e coletivas. Assim, optámos por adotar o termo “vernacular” no sentido dado nas áreas de arquitetura ou linguística, para designar todos os usos da fotografia que não o artístico e, no caso concreto da investigação desenvolvida, centrado nas imagens de uso doméstico ou familiar. Estes tipos de imagens têm como valores fundamentais o suporte da memória, a comunicação e a identidade (Sarvas & Frohlich, 2011, p. 9). Mesmo as imagens que pertencem ao coletivo são internalizadas, havendo, portanto, uma conexão entre imagem e corpo, para além da mera visualização (Belting, 2011, p. 16). Este autor menciona ainda que as imagens colonizam os corpos e cérebros, encontrando-nos nós à sua mercê (Belting, 2011, p. 2 e 10). Funcionam, por conseguinte, como superfícies que medeiam a transformação do visual em algo material, tornando-se “*an active site of exchange between subject and object*” (Bruno, 2014, p.8), com um meio de inscrição que pode ser temporalmente localizado. Mesmo que os órgãos sensoriais não sofram alterações, os diferentes suportes em que as imagens se inscrevem estão sujeitos a correntes históricas, à força do progresso e aos caprichos da moda (Bruno, 2014, p.16). Agem então como “corpo” artificial para que as imagens se tornem visíveis, visibilidade esta que ocorre também no nosso corpo, o organismo que elas encontram para habitar. As imagens deixam em nós um “*traço invisível*” que modela a nossa memória (Belting, 2011, p. 38).

As fotografias impressas são objetos com “*volume, opacity, tactility, and a physical presence in the world*”, com morfologia própria e que podem ser lidas como artefactos sensuais e criativos, mas também como “*provocative meditations on the nature of photography in general*” (Batchen, 2000, p. 60). Enquanto objetos sujeitos à nossa ação (que podemos transportar, acarinhar, dobrar, rasgar ou descartar), estão submetidos a um desgaste físico e à ação dos elementos; tornam-se porosos em relação ao ambiente e às condições de humidade, temperatura, luminosidade em que se encontram. Estes fatores tornam-nas elementos

físicos que também têm uma temporalidade, sujeitas a degenerescência. Esta relação de troca entre sujeito e *objeto-imagem*, foi um ponto que nos interessou investigar, bem como a relação com o *medium* onde a imagem se materializa no mundo. Explorámos, deste modo, três tópicos: a materialidade do objeto fotográfico; a relação visual e tátil com a fotografia; e a materialização do olhar. Remetemos, portanto, em primeiro lugar para a experiência, mas também para a relação com o corpo e com os sentidos: tocar, olhar, sentir, decodificar. Já enquanto suporte, o substrato onde a imagem se torna aparente, visível, nada é sem o nosso olhar.

Podemos, assim, indicar duas forças opostas: a transparência do *medium*, que nos permite visualizar “para lá” da imagem; ou ver o *medium* enquanto objeto, como algo tátil, com uma superfície e suscetível de deterioração. Por outro lado, a superfície da fotografia permite uma visibilidade total, algo a que Tamara Trodd (2010, p. 149) alude como “*pele*”, “*an utterly glazed and impermeable, miraculously whole and intact skin which functions almost as a kind of prosthesis for the lost skin of the sculptural object.*”. Inscreve-se aqui a investigação plástica desenvolvida, pela interpelação sobre esta “pele”, tornando-a permeável e solicitando ao espectador que com ela estabeleça uma relação física. A ideia de toque sobre o retratado encontra-se já em Plínio, o Velho, quando é referida a origem da representação, no episódio relativo ao traçar da sombra do amante que se irá ausentar, salientando as relações entre presença e ausência, o carácter simbólico da linha e da mancha, e entre a passagem do tempo e a memória, pela representação de algo que pertence ao passado (Stoichita, 1999, p. 18). Tais ideias relativas à origem da representação podem transpor-se para a fotografia, evidenciando a relação material que ela partilha com o retratado, que, de certa forma, “*toca*” a película fotográfica, transformando a fotografia numa segunda “pele”, congelada no tempo. Esta “pele” que se separa dos objetos e pessoas captadas para figurar como seu substituto torna-se um simulacro material que, sendo tão próximo destes, já não pode ser considerada apenas fria e mecânica. Para Batchen (2000, p. 61), é a confluência entre o háptico e o visual que torna o *medium* da fotografia tão convincente, acrescentando: “*It is striking how many vernacular photographic objects overtly reflect on this same paradox.*”. Ora, é precisamente este paradoxo que pretendemos analisar, aquilo que o autor situa como uma reflexão sobre a “*objectness*” da fotografia, minando a distinção entre tirar e fazer/fabricar imagens,

abalando a relação privilegiada com o mundo real externo e tornando permeável a distinção entre a fotografia e outros media. Batchen (2000, p. 109) indica a pós-fotografia como a existência do vocabulário e convenções fotográficas noutros media, desaparecendo enquanto entidade distinta, atestando o momento *após*, mas que ainda não está *para lá* da fotografia.

As propriedades físicas e materiais dos objetos fotográficos pressupõem uma relação física e tátil, que se estende também ao digital, isto é, há uma relação corpórea, com o “corpo” do meio que a carrega. Do mesmo modo, os autores de *Digital Material* (Van Den Boomen, Lammes, Lehmann, Raessens, & Schafer, 2009, p. 9) ressaltam o facto de o *software* não poder existir se não estiver incorporado de forma intrínseca em portadores de dados físicos (*hardware*), não ficando estes mesmos dados a flutuar na substância metafísica do espaço virtual. A fisicalidade dos suportes de dados, aqui apontada como algo obrigatório, pressupõe que o *hardware* é também passível de obsolescência e degenerescência. Haverá assim uma alteração na nossa relação física com os objetos fotográficos, pela modificação profunda do tipo de materialidade em que a imagem é inscrita? Antes da era digital, a fotografia era “*um trabalho que envolvia ótica, fotossensibilidade e processamento químico*” (Mah, 2003, p. 7). Exigia também uma superfície na qual a imagem era fixada, utilizando para tal os referidos meios fotoquímicos. Esta base foi, entretanto, transformada, assentando agora numa raiz eletrónica, existindo uma distância fundamental no que respeita à relação entre matriz e suporte, bem como à estrutura de formação da imagem. Outra diferença fundamental consiste na descodificação necessária no caso das imagens digitais, o que implica o uso de *software* e *hardware* adequados, ao passo que nas imagens analógicas tal não é necessário: apenas se necessita de luz para visionar as imagens, sendo estas de utilização direta e universal. Há também uma linha análoga entre o uso de novos e antigos media, de modo a criar laços e conexões entre diferentes práticas e perspetivas, numa lógica de *mixtum compositum* (Zielinski, 2011, p. 298). Do mesmo modo, Parikka (2012, p. 64-65) refere o fascínio exercido na arqueologia dos media pelos objetos e dispositivos de outras épocas; é o enfatizar destes dispositivos no presente que expõe uma tarefa política essencial da arqueologia dos media: a invisibilidade crescente dos objetos de consumo na cultura digital. A aparência dos objetos, sejam materiais ou digitais, vai obedecer a um discurso característico de um determinado período, a que podem corresponder

determinados dispositivos, processos e métodos (Edwards & Hart, 2005, p. 188). Este processo nunca é, assim, a-histórico. Mesmo os processos antigos/alternativos, são vistos hoje de forma diferente, pelas sucessivas camadas temporais que informam estas práticas e que alteram a nossa percepção.

Na exploração plástica autoral, recorreu-se à apropriação de um conjunto de imagens que já tinham, elas próprias, um futuro incerto. Laura U. Marks (2002, p. 107) refere que “*loving a disappearing image can be a way of rescuing something that was not loved in its own time*”. Apesar da aparente transição sem descontinuidades do fotoquímico para o digital, haverá certamente alterações profundas na forma como produzimos, guardamos, visionamos, partilhamos e somos perscrutados pelas imagens, num crescendo contínuo. Assim, as imagens apresentadas ao longo do artigo remetem, precisamente, para o resultado dessa pesquisa plástica, onde foram incorporadas várias estratégias processuais, numa lógica de fotografia expandida, que pode – e neste caso deve – ser experienciada com o corpo, de forma física e não apenas puramente visual. Recorrendo a práticas de transferência de um media a outro, através de processos de adição, rasura, digitalização, impressão, serigrafia, ou a meios tecnológicos, pretendemos questionar a nossa relação física com o objeto fotográfico, expondo a reversibilidade nessa relação.

3. Percurso plástico

No início do processo plástico autoral que aqui apresentamos, recorreu-se à fotografia fotoquímica como método de trabalho. Ao ampliar as imagens utilizando um processo análogo ao que gerou as imagens, dificilmente se conseguiu distanciar as imagens do seu propósito original: fotografias vernaculares, que documentam as vivências de uma família durante um período de tempo específico. Houve, posteriormente, uma alteração relativamente aos processos de trabalho, do grão ao pixel, dos sais de prata ao digital, da impressão em papel baritado ao visionamento de imagens em ecrãs. Contudo, em algumas séries desenvolvidas houve lugar a uma transferência da fotografia-objeto para a fotografia digital que depois regressa novamente ao suporte físico, numa lógica de reciprocidade entre meios. Esta necessidade deveu-se a questões relacionadas com o desgaste da superfície de inscrição da imagem ou, ainda, por questões de mediação da superfície tátil, palpável ou reativa. Aqui fazemos uso da expressão de Heilmann de

materialidade recíproca, que o autor descreve da seguinte forma: *“Code is inscribed into materiality and materiality, conversely, inscribes itself into code. This is what I call reciprocal materiality”* (Heilmann, 2015, p. 41).

Por outro lado, em relação às imagens, Belting (2011) menciona a necessidade de existência de um espectador que as anime, como se fossem elementos vivos. É, portanto, com o olhar que tornamos as imagens “visíveis”, que estas se tornam vivas. Barthes refere que a fotografia, tal como nós, é mortal: *“como um organismo vivo, nasce nos próprios grãos de prata que germinam, vive por um momento, depois envelhece. Atacada pela luz, pela humidade, empalidece, gasta-se, desaparece”* (Barthes, 1980/2008, p. 104). No caso das imagens com que trabalhamos, os laços com os seus propósitos originais foram rompidos, tornando-as órfãs. Apesar de testemunharem o *isto foi*, a narrativa pessoal a que se reportam não nos é familiar. Em termos de produção plástica autoral, a obra *Untitled (after Sorlin)* (Figura 1), apresenta-nos, precisamente, um conjunto interminável de perguntas sem resposta, tal como a frase que nos é dada a ver na página rasurada do livro de Pierre Sorlin: *“We cannot hope to find and clarify them all. We must choose a middle way between discussing the obvious and losing ourselves in a maze of largely unanswerable questions”* (Sorlin, 1980, p.31).

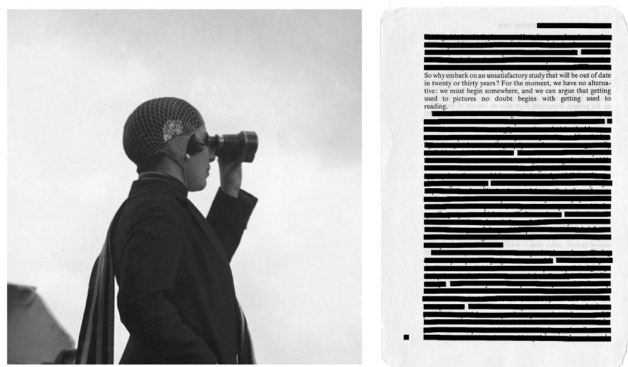


Figura 1. *Untitled (after Sorlin)*, negativos digitalizados e páginas rasuradas do livro *The Film in History - Restaging the Past*, de Pierre Sorlin, 2014/16.

Fonte: Ana Teresa Vicente

A taticidade enquanto modo de relação com o mundo pressupõe um contacto físico e íntimo com os objetos, superfícies ou corpos. A raiz etimológica do háptico sugere exatamente esta possibilidade contacto com o mundo, sendo que não se rege apenas pela nossa pele, mas que cobre o corpo por inteiro, e inclui o próprio olho (Bruno, 2002, p. 254). A pele é, então, limite e recipiente: é aquilo que nos permite contacto com o mundo, mas, ao mesmo

tempo, aquilo que dele nos separa, havendo também uma reversibilidade no ato de tocar: quanto tocamos algo somos tocados de volta (Barker, 2009, p. 49). No mesmo sentido, Bellacasa (2017, p. 115) aponta que o toque permite-nos tomar consciência do carácter transformativo do contacto, onde se inclui também o contacto visual – um olhar tátil: *“... the sense of intensified curiosity is figured by a particular way of seeing-touching”*. Merleau-Ponty (2007, p. 404) diz-nos que é a confluência entre movimento, toque e visão que, através do paciente e silencioso trabalho do desejo, da sua aplicação no outro e em si mesmo, do retorno à sua fonte, que inicia o paradoxo da expressão; acrescenta Barker (2009, 18) que a distância e a proximidade constituem o meio de acesso à visão, medeiam este processo e permitem a percepção no mundo: estamos imensos nele e em materialidade. Aliás, a nossa experiência acontece à nossa volta e não apenas à nossa frente (Sobchack, 1994, p. 137). Estabelece-se uma relação complexa: o espectador e a obra não são entidades isoladas uma da outra, há uma conexão física e material entre ambas; é o mesmo corpo que toca e que vê, tornando o visível e o tangível como sentidos pertencentes a um mesmo mundo: *“since vision is a palpation by means of the gaze, it must also be inscribed in the order of being that it discloses to us; he who looks must not himself be foreign to the world that he looks at”* (Merleau-Ponty, 2007, p. 396). Pretendemos, assim, abrir este espaço relacional, de contacto entre o sujeito e a imagem materializada, que pressupõe proximidade. Se o toque é uma experiência onde as fronteiras entre o ser e o outro se tendem a diluir, tal implica intrusão e apropriação, mas também uma reação, uma atenção à resposta dada por aquilo que é tocado (Bellacasa, 2017, p. 120). Neste conjunto de obras que criámos foram aplicadas uma série de estratégias processuais que levam quem vê as imagens a aproximar-se, a tocá-las e a experimentar a sua superfície.

Em *Read Me* (Figura 2), o Braille foi utilizado para codificar uma série de descrições, que posteriormente são sobrepostas a cópias de uma mesma imagem. A convocação dada pelo título terá diferentes leituras, consoante a capacidade para decifrar os textos com a ponta dos dedos sobre a imagem, agora rugosa. Em *Touch Me*, a tinta termocrômica foi utilizada sobre detalhes de mãos provenientes das imagens apropriadas, impelindo a que a imagem seja “revelada” através calor das mãos do espectador, que as terá que tocar. Por último, em *Elephant Hotel*, somos convidados a espreitar por um óculo para visionar um vídeo, e onde se condensam toque, reflexo e imagem projetada.



Figura 2. *Read Me*,
impressão fotográfica
com Braille, 2018
Fonte:
Ana Teresa Vicente

Wandering Gaze (Figura 3) pautou-se pela criação de uma peça que torna a imagem instável e perecível, através da contribuição do espectador para a sua destruição e aniquilação. Tal como Godfrey (2005, p. 103) afirma: “*looking at an old photograph, in other words, you realize more and more what you do not know of the person in the image, that the photographic information is utterly inadequate, and as viewer, you become an agent in this annihilation*”. Colocam-se aqui em jogo não só as ideias de pulsão escópica, a vontade de ver e ser visto, mas também o impulso de espreitar (*Elephant Hotel*) e de saber como funciona o mecanismo (*Wandering Gaze*). Paterson expõe a relação entre visão e cegueira e convoca a expressão “*asymmetric voyeurism*” para enfatizar o fascínio que historicamente se verificou em relação à incapacidade para ver, as relações que se podem estabelecer com o toque e a ideia de que o cego vê tudo “negro”: “*blindness isn’t blackness*” (Paterson, 2016, p. 4-5).



Figura 3. *Wandering Gaze*, Immersive | Imersivo, SNBA,
2018. Fonte: Ana Teresa Vicente © Maria Martins

Alfred L. Yarbus em *Eye Movements and Vision* (1967) apresenta os seus métodos de investigação e os dispositivos criados para isolar e documentar os movimentos oculares, sendo um dos fundadores da investigação moderna nesta área. A tecnologia *eye-tracking*, para além de comprovar que os nossos olhos estão em constante movimento, saltando incessantemente de um ponto para outro, possibilita avaliar o ponto exato e a trajetória que os olhos executam numa determinada superfície, bem como os pontos que mais atraem o nosso olhar. *Wandering Gaze* explora a relação entre o olhar do observador e uma determinada imagem, recorrendo, precisamente, à tecnologia *eye-tracking*. Assim, foi criado um mecanismo, no verso de uma imagem, que consiste numa *plotter* com um íman. A *plotter*, controlada pelo sistema *eye-tracking*, move o íman nos eixos x e y, de forma a seguir o ponto no qual o olhar do observador se concentra. Na superfície da imagem, uma série de limalhas metálicas seguem o íman, e, através de um processo de desgaste, vão rasurá-la nos locais em que o olhar do observador se detém por mais tempo. Desta forma, determinadas áreas da imagem serão progressivamente obliteradas. As limalhas metálicas, concentradas em determinados pontos da imagem, assemelham-se a um pequeno inseto robótico que materializa as trajetórias seguidas pelos olhos dos observadores. As propriedades do papel enquanto substância, por oposição aos meios baseados em ecrãs são, portanto, enfatizadas: desde a sua fragilidade enquanto suporte à sua construção por camadas. A materialidade do olhar funciona como mediador que concorre para a desintegração da estrutura física do suporte da imagem. Existe uma tensão entre a superfície vulnerável da prova fotográfica e as limalhas ativadas pelo olhar de cada um dos observadores que, lentamente, vão desintegrando a camada onde a imagem se inscreve. Esta torna-se um espaço performativo: o olhar do espectador é convidado a perscrutar a imagem e a contribuir, desta forma, não só para a formação da obra, mas também, em última instância, para a destruição da sua superfície. A imagem afasta-se do instante de captura, adquire uma temporalidade mais extensa já que é o conjunto dos percursos mais comuns que irá provocar maior desgaste (Figura 4). De que forma esta superfície que se vai degradando poderá ter implicações na nossa experiência corporal? De que maneira agimos, quando confrontados com uma superfície cujas qualidades se alteram quando o nosso olhar sobre ela recai? Quais são as implicações da materialidade de uma determinada superfície num mundo cada vez mais virtual?



Figura 4. *Wandering Gaze*. Resultado do desgaste provocado pelo acumular de rasuras sobre a superfície da imagem, Fotomuseum Winthertur, 2020. Fonte: Ana Teresa Vicente © Philipp Ottendörfer

Regressamos novamente à ideia de dupla presença material, já que em *Wandering Gaze* a imagem fotográfica é dúplice: é o “simulacro” de uma fotografia fotoquímica – realçado pela inclusão do recorte em volta da imagem e pelas interferências resultantes da digitalização – e é também uma prova em papel, sujeita à deterioração causada pelo arrastamento das limalhas na sua superfície. Sob um outro ponto de vista, a materialização do olhar remete para a ideia de “tocar” a imagem com o olhar, ainda que este toque seja mediado pelo dispositivo (visor-plotter-íman-limalhas). Deste modo, *Wandering Gaze* poderá ser considerada uma obra em transição, isto é, a sua conclusão pode dar-se no término de um momento expositivo e recomeçar no seguinte ou, por outro lado, acumular o desgaste e, conseqüentemente, concluir-se quando nada restar da impressão fotográfica. Aqui o espectador não é passivo, torna-se agente na ativação da obra e, por consequência, na sua destruição. É uma peça que, lentamente, vai entrando em processo de degradação através da rasura da superfície da imagem impressa e, enquanto tal, vai também acumulando sedimentos na sua base, pela raspagem do papel pelas limalhas.

A materialidade da superfície de inscrição da imagem foi algo que nos interessou explorar e, no campo da experimentação plástica, o que começou como tentativa de rasurar a imagem, mais tarde transformou-se numa exploração das interferências entre a imagem fotográfica e a pintura. Posteriormente, em *Golden and Defaced* (Figura 5) foram também utilizados solventes, de forma a permitir a manipulação da tinta na superfície das provas e a tornar

os sujeitos aí representados como “borboletas anestesiadas e fixadas” (Barthes, 1980/2008, p. 65), cristalizadas num objeto único e irrepetível, minando desta forma a sua reproduzibilidade.

Ao digitalizar os negativos e as provas fotográficas, transformando a sua materialidade em imagens no ecrã, o objeto material foi condensado numa superfície, tornando-se código. A materialidade da fotografia-objeto converte-se, assim, num substituto digital, tornando-se unidimensional. Reestruturar, refazer e manipular os pixels que compõem estas imagens permite abrir uma nova camada de interpretação da imagem e das ferramentas utilizadas.



Figura 5. *Golden and Defaced*, tinta dourada e solvente s/ impressão fotográfica, 2015. Fonte: Ana Teresa Vicente

Em *Failure is a Given* (Figura 6), seguiu-se uma linha de investigação centrada na multiplicidade e acumulação pela aplicação de distorções, duplicações, cortes e rasuras, expondo o uso das ferramentas digitais na manipulação das imagens. O facto de se retrabalhar a imagem a partir do seu interior segue uma lógica que tanto faz uso do próprio programa de edição de imagem e dos seus parâmetros pré-estabelecidos como adiciona camadas de informação sobre



Figura 6. *Failure is a Given*, provas fotográficas digitalizadas e manipuladas digitalmente, 2013/18. Fonte: Ana Teresa Vicente

a imagem original. O fotoquímico e o digital interligam-se por meio destas camadas e sobreposições, como expressões materiais das interferências entre a superfície das coisas captadas e a superfície da imagem (primeiro no ecrã, depois na imagem novamente materializada, impressa). Há uma cisão entre a imagem original e a imagem retrabalhada que é reduplicada e cruzada sobre si mesma, separando-se do seu original. Por outro lado, sabendo que as imagens são “datáveis” pela tecnologia que usam (Belting, 2011, p. 15), interconectam-se aqui duas temporalidades distintas: a da imagem original e a da imagem intervencionada. A cooperação entre meios, onde as ferramentas utilizadas para adulterar a imagem são trazidas para primeiro plano, e colocam em evidência aquilo que o programa interpreta da imagem. É na confluência de degradação, manipulação e utilização do software como campo de interação na recomposição destas imagens, que pretendemos inscrever a pesquisa no campo do pós-fotográfico, já que aqui se dá uma “reprogramação das imagens, designadamente do seu progressivo funcionamento como forma de visualização e projeção de dados, como interface lúdico e interativo” (Flores, 2013).

4. Considerações finais

A presente investigação teve como ponto de partida um conjunto de imagens pré-existentes exploradas artisticamente de modo a enfatizar uma maior consciencialização do corpo físico – o nosso e o da imagem. Através de uma proposta de experimentação plástica, explorámos várias questões de materialidade, taticidade e olhar, transformando a imagem em algo atreito a apropriação e manipulação, quer a nível do representado quer a nível das eventuais ligações entre as próprias imagens, que pertenceram a tempos e locais muito distintos entre si. Em resposta às questões que tínhamos colocado, sobre a confluência entre olhar e tocar, entre o háptico e visual, em relação aos dispositivos para descodificar, foram realizadas várias obras.

Num primeiro momento da investigação foram realizadas uma série de experimentações no campo da fotografia fotoquímica a que, mais tarde, se juntou a mediação entre os territórios argênticos e digitais. Em seguida, foram explorados aspetos relacionados com a codificação, a imagem latente, a degradação ou a manipulação (visual ou

de sentido), aplicando, para tal, vários processos específicos que alteram a relação física e visual que estabelecemos com as imagens. O ato de “espreitar”, de curiosidade em relação a algo, de descodificar e descobrir a imagem escondida foram também pontos a que pretendemos aludir, com a criação de peças que exigem uma aproximação física, olhar “pelo buraco da fechadura”, tocar/sentir a sua superfície lisa ou rugosa. As várias obras apresentadas são disto testemunho e estiveram patentes à apreciação do público numa exposição (Galeria Belas Artes – ULisboa).

Há uma convivência de vários tipos de suportes, tecnologias e modos de fazer, sempre com o intuito de ir para lá da superfície da imagem, recaindo sobre a relação estabelecida entre o olhar, o toque e a maleabilidade das imagens das quais partimos. Procurámos, assim, desenvolver criações artísticas entre a proximidade indispensável para tocar e a distância necessária para ver, ancorando o trabalho plástico na experiência tátil, visível e tangível do objeto fotográfico, deslocando e expandindo os processos artísticos para o campo da investigação nas artes.

Referências

- Barker, J. M. (2009) *The tactile eye. Touch and the Cinematic Experience*. London: University of California Press.
- Barthes, R. (2008). *A câmara clara, Nota sobre a fotografia*. (M. Torres, Trad.). Lisboa: Edições 70 (obra originalmente publicada em 1980).
- Batchen, G. (2000). *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. London: The MIT Press.
- Bellacasa M. P. (2017). *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Belting, H. (2011). *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. (Dunlap, T. Trad.). Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Bruno, G. (2014). *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

- Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Cristofovici, A. (2009). *Touching Surfaces: Photographic Aesthetics, Temporality, Aging*. Amsterdam, New York: Editions Rodopi.
- Edwards, E., & Hart, J. (Eds.). (2005). *Photographs Objects Histories, On the materiality of Images*. London and New York: Routledge.
- Flores, V. (2013-01-02). *A Imagem Técnica e as suas crenças. A confiança visual na era digital*. Disponível em: <https://www.artecapital.net/preview-12-victor-flores-a-imagem-tecnica-e-as-suas-crencas-a-confianca-visual-na-era-digital>
- Godfrey, M. (2005). Photography Found and Lost: On Tacita Dean's Floh. *October*, 114, 90–119.
- Heilmann, T. A. (2015). Reciprocal Materiality and The Body of Code. *Digital Culture & Society*, 1(1), pp. 39–52. Bielefeld: Transcript
- Mah, Sérgio. (2003) *A fotografia e o privilégio de um olhar moderno*. Lisboa: Edições Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Marks, L. U. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Merleau-Ponty, M. (2007). The Intertwining-The Chiasm. Toadvine, T.; Lawlor, L. (Eds.) *The Merleau-Ponty Reader*. Northwestern University Press. pp. 393–413.
- Oliva, R., Bidarra, J. & Araujo, D. (2017). Video and storytelling in a digital world: interactions and narratives in video clips, *Comunicação e Sociedade*, vol. 32, 2017, pp. 459 – 476.
- Parikka, J. (2012). *What is Media Archeology*. Cambridge: Polity Press.
- Paterson, M. (2016). *Seeing with the Hands: Blindness, Vision and Touch After Descartes*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pentcheva, B.V. (2006-12). The Performative Icon. *The Art Bulletin*. Vol. 88, N. 4, pp. 631–655. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/25067280>
- Sarvas, R., & Frohlich, D. M. (2011). *From Snapshots to Social Media - The Changing Picture of Domestic Photography*. London: Springer.
- Sorlin, P. (1980). *The film in History: Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell.
- Stoichita, V. I. (1999). *A Short History of the Shadow*. (A.-M. Glasheen, Trad.). London: Reaktion Books.
- Trodd, T. (2010). Thomas Demand, Jeff Wall and Sherrie Levine: Deforming “Pictures.” In D. Costello & M. Iversen (Eds.), *Photography after Conceptual Art*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Van Den Boomen, M., Lammes, S., Lehmann, A.-S., Raessens, J., & Schafer, M. T. (Eds.). (2009). *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Yarbus, A. L. (1967). *Eye Movements and Vision*. (B. Haigh & L. A. Riggs, Trad.). New York: Plenum Press.
- Zielinski, S. (2011). Thinking about art after the Media: Research as Practised culture of experiment. Biggs, M.; Karlsson, H. (Eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London and New York: Routledge.