



**Fotografar sem disparar: a
sobrevivência da apropriação
artística na era do digital**

Susana S. Martins

Artigo recebido em: 10/08/2014

Artigo aprovado em: 08/05/2016

DOI10.5433/1984-7939.2016v12n20p121

Fotografar sem disparar: a sobrevivência da apropriação artística na era do digital

Photographing without shooting: the survival of artistic appropriation in the digital age

Susana S. Martins*

Resumo: *Este artigo examina os modos como a apropriação artística pós-moderna resistiu ao advento da revolução digital e ao seu consequente impacto na (i)materialidade dos objetos fotográficos. Partindo da análise dos processos de produção e de fruição na obra de Joachim Schmid, este trabalho investiga a adaptação da arte aos novos panoramas tecnológicos, num mundo paradoxal em que se fotografa cada vez mais, ao mesmo tempo em que os tradicionais objetos fotográficos se encontram à beira do desaparecimento.*

Palavras-chave: *Apropriação fotográfica; Revolução digital; Arte contemporânea; Joachim Schmid.*

Abstract: *This article investigates the ways in which postmodern artistic appropriation resisted the digital revolution and its impact on the (im)materiality of photographic objects. Drawing on the analysis of the particular production and reception processes in the work of the artist Joachim Schmid, this text investigates how art has adapted itself to the new technological landscapes in a paradoxical world, where people are shooting more than ever, while traditional photographic objects are on the verge of disappearance.*

Keywords: *Photographic appropriation; Digital revolution; Contemporary art; Joachim Schmid.*

* Investigadora no Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa e no Instituto de Estudos Culturais da Universidade de Lovaina, Bélgica. Doutorada em Fotografia pela Universidade Católica de Lovaina (KUL), e licenciada em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH-UNL).

As instáveis mortes da fotografia

Em 1982, o artista alemão Joachim Schmid encontrou uma fotografia abandonada na rua e decidiu, pela primeira vez, apanhá-la do chão e levá-la consigo. Com esse simples gesto, Schmid inaugurava o seu referencial projeto artístico *Bilder von der Straße / Pictures from the Street* (1982-2012), um trabalho que o artista veio a desenvolver consistentemente ao longo de 30 anos (SCHMID, 2014). Em termos gerais, *Bilder von der Straße* é uma série que consiste num claro resgate artístico de imagens fotográficas que haviam sido deliberadamente descartadas em locais públicos e que, como o seu abandono bem atesta, tinham sido manifestamente votadas à destruição e ao esquecimento.

Foi precisamente através desse significativo ato recoletor que Schmid decidiu dar início a um arquivo pessoal – feito dessas imagens casualmente encontradas – que foi crescendo de forma orgânica e aleatória, unicamente em função do acaso e da imprevisibilidade destes achados de rua. Uma das particularidades mais interessantes deste projeto, que John S. Webber (2007) identifica como sendo o seu elemento “conceitualmente mais radical”, prende-se ao fato de *Bilder von der Straße* integrar não algumas, mas todas as fotografias que o artista foi encontrando desde 1982. Através desta opção, Schmid obedeceu apenas à ordem cronológica da sua recolha, resistindo à tentação de editar o material fotográfico resgatado, ou de o seleccionar em virtude de critérios estéticos e/ou pessoais (WEBBER, 2007, p. 21).

O significado original das imagens encontradas por Schmid permanece em larga medida desconhecido. Elas chegam-nos de forma descontextualizada, como elementos isolados e, na maior parte dos casos, desprovidas de qualquer informação ou enquadramento. A qualidade algo enigmática destas fotografias motiva assim efeitos distintos: se, por um lado, ela instiga no espectador uma certa desorientação quanto aos sentidos possíveis, por outro lado, tal vazio de informação favorece a projeção de

novas e inevitáveis narrativas sobre estas fotografias. Porém, quaisquer que tenham sido os propósitos e as motivações originais destas imagens, estes são depois acrescentados de um novo significado, que é solidamente legitimado e validado pelo ato apropriador do artista. As imagens que Schmid recolheu e reuniu neste projeto – fotografias danificadas, rasgadas, incompletas, e incontornavelmente misteriosas – adquirem assim a possibilidade de uma segunda e improvável vida, enquanto obras de arte (Fig.1).

Figura 1: Bilder von der Straße /Pictures from the Street, 1982-2012.
No. 217: Los Angeles, March 1994. Joachim Schmid.



Fonte: Schmid (2014)

Um olhar mais atento sobre as imagens que dão corpo a este projeto – na sua maioria imagens de pessoas – revela bem

como a fotografia ainda é muitas vezes percebida e utilizada socialmente pela sua poderosa capacidade de representação. Tal capacidade, não raras vezes exacerbada pelas inigualáveis qualidades de semelhança e vestígio que a fotografia comporta, explica precisamente por que é que, ainda hoje, se investem sobre as imagens fotográficas ações físicas que se pretenderiam antes direcionar a quem nelas surge representado. Estamos naturalmente longe de confundir imagens fotográficas com pessoas reais; todavia, importa relevar como o gesto de rasgar uma fotografia, ou de retirar a imagem de alguém da memória afetiva de um álbum de família, por exemplo, pressupõe um forte paralelismo com o ato de afastar ou de cortar relações com essa pessoa. A permanência deste tipo de práticas indica bem como a fotografia veicula ainda uma sólida coincidência, embora aparente, entre a representação e o representado.

Ao analisar as ações investidas diretamente sobre estas fotografias, desde o ataque físico ao seu abandono, torna-se deveras surpreendente que estas manifestações assumam uma expressão tão deliberadamente pública, mesmo que as razões que motivam tais ofensivas pertençam muitas vezes ao domínio da intimidade. Estranhamente, é como se não bastasse rasgar ou descartar uma imagem dentro dos limites da esfera privada; o olhar exterior dos outros, mesmo que desconhecidos, parece tornar-se assim a condição necessária à validação total e ao reconhecimento desse mesmo ato de ruptura. Em certos casos, o abandono público de fotografias pode, além disso, adquirir uma feição ainda mais simbólica. Algumas destas imagens, confidencia Schmid (2013) numa entrevista, têm a particularidade de terem sido abandonadas no exato local onde haviam sido inicialmente produzidas – parecendo assim completar um ciclo de vida, em que a fotografia regressa ritualmente ao local da sua criação, mas desta vez para morrer. Importa pois realçar que, quando Schmid recolhe objectos fotográficos das ruas, ele está a interpor-se efetivamente no interior de um ciclo de intencionalidade, acabando assim por salvar ou,

pelo menos, por interferir de forma decisiva na vida de imagens que haviam sido propositadamente, e publicamente, condenadas à morte.

A noção de morte, especialmente quando articulada com a questão da morte da imagem, torna-se especialmente pertinente e produtiva numa reflexão acerca da pós-fotografia e das suas implicações nas práticas fotográficas contemporâneas que aqui iremos desenvolver. Já num artigo centrado na específica noção de pós-fotografia a propósito da imagem digital, o historiador e teórico Geoffrey Batchen (1994) referia que este conceito (pós-fotografia), para além de incorporar importantes relações entre cultura e tecnologia, é também uma noção que, a vários níveis, sugere importantes questões de “vida e de morte” (BATCHEN, 1994, p. 28).

À semelhança do que acontece com outro tipo de conceitos (como o pós-modernismo ou o pós-colonialismo), cuja definição parece assentar precisamente na morte e na superação dos termos que lhes dão origem, o pensamento sobre a noção de pós-fotografia parece implicar também a morte da fotografia. Ou, pelo menos, a morte de um certo entendimento que sobre ela fazemos. No mesmo ensaio acima referido, Batchen esclarece ainda como esta “explosão de morbidez” (que o autor identifica na crescente obsessão com a morte da fotografia) se relacionou fundamentalmente com duas ansiedades particulares. Por um lado, com o grande receio que os métodos de processamento digital das imagens favorecessem uma perigosa não-distinção entre fotografias “verdadeiras” e “falsas”; e em segundo lugar, com a suspeita cada vez mais instalada de que, nos tempos futuros, se tornasse praticamente impossível perceber o que é que essencialmente distingue a realidade das suas simulações (BATCHEN, 1994, p. 47).

Complementarmente à leitura de Batchen, embora numa outra ótica, o problema da pós-fotografia ganha ainda novos contornos se for considerado à luz de um outro autor, o antropólogo James Clifford (2002), nomeadamente através do argumento central

que sustenta a sua crítica do conceito de pós-colonial. Para Clifford, um dos aspectos mais inquietantes desta noção é que a definição de pós-colonial, com tudo aquilo que ela possui de problemático, implica um “depois” sem implicar o “final” – a referida morte – do colonial (CLIFFORD, 2002, p.28). Nesse sentido, a conceitualização do pós-colonialismo, a que normalmente surge associado um forte componente de suplantação e de reação contra o colonialismo, compreende ainda uma inquietante possibilidade: a do “neo”-colonialismo.

Apesar das claras diferenças contextuais entre o colonialismo e a fotografia, e independentemente também da sua associação histórica e antropológica já desenvolvida por autores como Edwards (1992), Hight e Sampson (2004) e Pinney (1998; 2011), a ideia cliffordiana de que o prefixo “pós” contém e abre caminho para a possibilidade do “neo” revela-se promissora quando problematizamos as alterações e as implicações da pós-fotografia. Também neste domínio, a morte da fotografia não parece ter sido final. Por essa razão, mais do que demorar-me nas especificidades filosóficas e problemáticas destes conceitos, a minha proposta será antes a de aqui descrever um breve percurso que atesta de que forma a arte contemporânea – nomeadamente através do trabalho de Joachim Schmid – tem vindo a processar esta anunciada morte da fotografia e de que forma ela lança a possibilidade da sua sobrevivência nesta era digital, dita pós-fotográfica.

Consequências e sobrevivências da revolução digital

A revolução digital, particularmente no seu início, foi percebida como uma das realidades mais ameaçadoras para a continuidade existencial da fotografia. Mais de vinte anos volvidos sobre o advento da fotografia digital e da comercialização da

primeira máquina fotográfica digital amadora, encontramos agora bastante mais bem posicionados para verificar como muitas das mudanças atribuídas ao digital, e anunciadas um pouco por toda a parte como inéditas e profundamente revolucionárias, não foram afinal assim tão radicais (RUBINSTEIN; SLUIS, 2008). Em primeiro lugar, importa recordar como o digital pode ser entendido em plena continuidade com a série de sucessivas revoluções técnicas que desde sempre caracterizaram a fotografia, logo a partir da sua invenção. Contudo, talvez nenhum dos anteriores paradigmas tecnológicos, apesar das profundas transformações que promoveram, tenha protagonizado uma ameaça tão feroz sobre a “vida” da fotografia. Neste sentido, as palavras de Batchen (2000) voltam a ser elucidativas:

A fotografia nunca foi apenas uma única tecnologia; os seus quase dois séculos de desenvolvimento foram sendo marcados por diversos e concorrenciais casos de inovação e de obsolescência tecnológica, sem que nenhum deles tenha alguma vez ameaçado a sobrevivência do próprio meio (BATCHEN, 2000, p. 140, tradução nossa)¹.

As transformações decorrentes do digital vieram porém levantar novas questões, e em termos inteiramente diferentes, uma vez que algumas das especificidades midiáticas da fotografia pareciam ter sido fatalmente abaladas pela evolução técnica. Uma das noções sob cuja vida mais se temeu foi precisamente a da indicialidade fotográfica – o caráter de contiguidade direta e física que se estabelece entre a fotografia e o fotografado – que sempre justificou muitos dos usos factuais, objetivos e documentais da fotografia. A facilidade com que o digital veio possibilitar a

1 Tradução livre do original: “photography has never been any one technology; its nearly two centuries of development have been marked by numerous, competing instances of technological innovation and obsolescence, without any threat being posed to the survival of the medium itself” (BATCHEN, 2000, p. 140).

produção de imagens sem referentes pareceu colocar em risco esta essencial noção (e todo o edifício teórico em torno dela construído, de Peirce a Barthes ou a Henri Van Lier). Contudo, poder-se-á dizer que, em larga medida, tal receio veio a revelar-se infundado.

Em primeiro lugar, e porque a ansiedade relativamente à questão da indicialidade é geralmente apresentada em função do risco que fotografias falsas possam ser tomadas por verdadeiras, importa sublinhar que a indicialidade da fotografia nunca garantiu ser condição para a sua verdade. Na realidade, as práticas de montagem e de manipulação fotográfica são tão antigas quanto a própria história da fotografia. Exemplos célebres como a encenação fotográfica *Autoportrait en noyé*, de Hippolyte Bayard, logo em 1840, ou como as fotografias compósitas dos pictorialistas Oscar Gustav Rejlander e Henry Peach Robinson, demonstram bem como a problemática da verdade fotográfica nem sempre se colocou com igual premência. Neste sentido, poder-se-á concluir que, apesar da grande fidedignidade que as imagens fotográficas alegadamente estabelecem em relação ao real, a fotografia sempre mentiu, como bem se evidencia na obra crítica de Mia Fineman (2012) sobre a história da manipulação analógica, logo desde as origens da fotografia.

Por outro lado e contrariamente às expectativas, interessa também assinalar como o risco que o digital parece ter lançado sobre a fotografia, enquanto índice, não teve como correspondência direta qualquer diminuição dos usos documentais da fotografia. Pelo contrário, basta pensar na atual presença da fotografia jornalística ou na proliferação de dispositivos associados à vigilância e à monitorização de comportamentos, para verificar como a imagem fotográfica digital, apesar da imensa suspeita que sobre ela impende, continua a cumprir essa tradicional função de “prova”. E sobretudo, este tipo de imagens não exige já o saber de um profissional para cumprir o seu papel informativo. Um rápido olhar pelas esferas da imprensa, do cinema ou das artes plásticas será suficiente para perceber como as imagens “pixelizadas”, esverdeadas, de baixa

qualidade e de origem amadora, entraram de forma decisiva na paisagem visual contemporânea. No novo cenário da fotografia digital, a mais evidente alteração aconteceu sobretudo ao nível dos códigos de objetividade, que se viram profundamente reformulados: à clássica figura do foto-repórter, entendido enquanto observador distanciado que não interfere na cena que capta, sobrepõe-se agora a do fotógrafo-cidadão participante (e muitas vezes amador), cuja presença, ao invés de fragilizar a transparência da representação, fornece um testemunho adicional que parece fortalecer ainda mais a retórica da autenticidade subjacente à imagem fotográfica.

Contudo, também nos encontramos hoje a distância suficiente para perceber que, se a indiciabilidade e o carácter documental da fotografia não foram afinal tão atingidos pelo digital como inicialmente se previa, tal não significa que outros componentes da fotografia não tenham sido drasticamente afetados. A chamada “revolução digital” desencadeou importantes e evidentes alterações, não apenas ao nível da crescente massificação e democratização da prática fotográfica, mas também, e muito especialmente, ao nível da materialidade, que sofreu uma profunda mudança de paradigma.

O que se torna cada vez mais raro na forma como lidamos quotidianamente com as imagens fotográficas é a dimensão objetual, física e manuseável da fotografia – como algo que tocamos, dobramos, colecionamos, rasgamos etc. A percepção fotográfica já não se encontra tão fortemente dependente da sua impressão em papel (hoje em dia, já praticamente não imprimimos fotografias), mas passa em larga medida pelas recentes possibilidades tecnológicas: não apenas ao nível da mediação, realizada através dos ecrãs das máquinas e dos computadores, mas também no que respeita às novas plataformas de partilha e de armazenamento de imagens, nas quais exemplos como o FlickrR, o Picasa, o Facebook ou o Instagram se destacam, representativamente, num panorama muito mais vasto.

Só se vive duas vezes: reprocessar para criar

É neste cenário de progressiva desmaterialização da imagem fotográfica que importa retornar ao trabalho artístico de Joachim Schmid para realçar como esta materialidade é uma categoria central à sua prática de recoleção de imagens. Não apenas em *Bilder von der Straße / Pictures from the Street* (1982-2012), mas em diversos outros projetos, como *Belo Horizonte* (1992-93), *Photographic Garbage Survey Project* (1996-97) ou *Arcana* (1996-2008), vemos ressurgir este mesmo ato de recuperação de despojos fotográficos encontrados fortuitamente na rua (Fig. 2). Nessas obras, estamos perante uma estratégia de apropriação que, sendo tipicamente pós-moderna, não pode ainda ser entendida como pós-fotográfica.

Figura 2: *Arcana* (1996-2008). Lisbon, March, 1993. Joachim Schmid.



Fonte: Schmid (2014)

A dimensão do “artista enquanto curador”, tão popular na

cena artística dos anos 1980 e 1990, será mais tarde suplantada e reformulada por Schmid, num outro projeto, de vocação programaticamente pública. Em 1990, Schmid enviou um pequeno texto para diversas instituições culturais e midiáticas, que chegou mesmo a ser publicado em alguns jornais alemães², sob o título: *Erste allgemeine Altfotosammlung / First General Collection of Used Photographs* (SCHMID, 2014). Nesse texto-anúncio, apelava-se a todos os que tivessem em seu poder fotografias antigas e usadas e que quisessem se desfazer delas, a seguir um método adequado para o efeito. Tal método implicava remeter essas fotografias ao cuidado de uma organização privada e acabada de criar: o Institute for the Reprocessing of Used Photographs.

Através da criação ficcional de tal instituto, o artista assumia então uma multifacetada função museológica, tornando-se ao mesmo tempo repositório e guardião destas imagens indesejadas, que assim seriam colocadas sob a sua tutela. Apesar deste posicionamento “institucional” do artista, a ação deste organismo foi por ele justificada através de argumentos estritamente ecológicos: perante a crescente avalanche de fotografias que caracteriza muitas sociedades contemporâneas, alerta o texto, era urgente pensar nas consequências deste excesso e de que forma ele poderia representar um perigo real para a saúde e para a vida das pessoas. Tal preocupação torna-se bastante evidente num pequeno excerto do anúncio publicado:

Ano após ano, um número inimaginável de fotografias é produzido em todo o mundo. Praticamente todos os dias, cada um de nós amplia uma montanha gigantesca de fotografias, sem reflectir muito sobre as consequências. Enquanto a fotografia parece uma inofensiva prática de lazer, os químicos presentes em todas as fotografias

2 Segundo John S. Weber (2007), este pequeno texto foi enviado sob a forma de panfleto para um pequeno número de editores, amigos, jornalistas e artistas alemães, e também para instituições com mais autoridade, como o jornal de Berlim *Tageszeitung* e o arquivo fotográfico do Spiegel.

representam um enorme perigo para a saúde. Além do mais, as fotografias em tais quantidades intensificam a poluição visual e minam as nossas capacidades de pensamento – isto para não mencionar os perigos morais que lançam sobre as nossas crianças. Nestas circunstâncias, o melhor seria que parássemos definitivamente de fazer fotografias – mas na maior parte dos casos isso é quase impossível (SCHMID 2014, tradução nossa)³.

Perante este cenário, o Institute for the Reprocessing of Used Photographs vem assim assumir a responsabilidade, de uma forma estritamente profissional, de reciclar e reprocessar imagens usadas, conferindo-lhes uma segunda vida, necessariamente diferente.

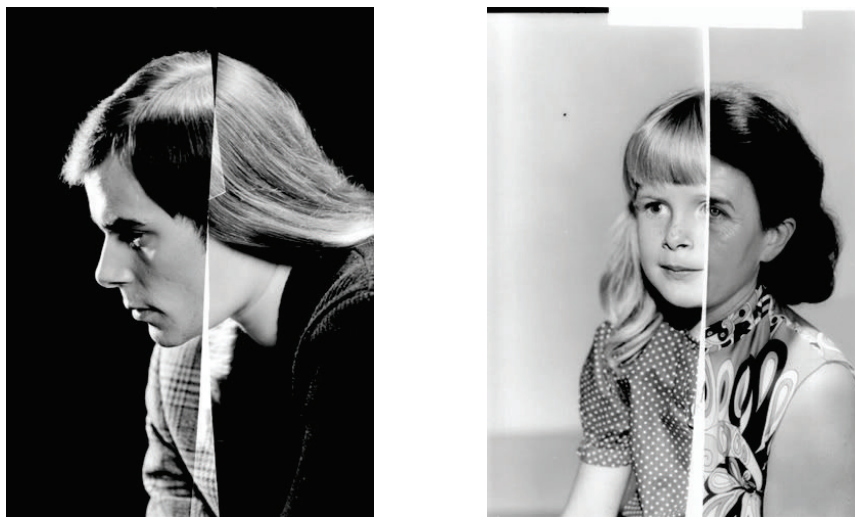
Curiosamente, após a publicação deste texto-anúncio, Schmid começou efetivamente a receber muito material fotográfico que lhe era enviado para reprocessamento. Das diversas intervenções que o artista realizou sobre o grande número de imagens recebidas, há uma que se destaca com sendo possivelmente a mais relevante. Estamos a falar do reprocessamento efetuado por Schmid sobre uma remessa particular de imagens, que lhe havia sido remetida a partir de um pequeno estúdio fotográfico na Baviera. Na sequência do anúncio, este estúdio comercial endereçou aos cuidados do Instituto uma grande série de negativos. Porém, talvez por desconfiança ou precaução, todos os negativos enviados encontravam-se já diagonalmente cortados ao meio.

Figura 3: Photogenic Drafts, 1991. Photogenic Draft #15 (esq.).

3 Tradução livre do original: “Year in and year out an unimaginable number of photographs is produced worldwide. Virtually every day each of us enlarges this gigantic mountain of photographs, without giving the consequences a second thought. But while photography seems a harmless leisure pursuit, the chemicals contained in all photographs pose enormous dangers to our health. What’s more, photographs in such quantities increase visual pollution and undermine our thinking power—to say nothing of the moral dangers they pose for our children. In these conditions it would be best if we stopped making photographs altogether—but in many cases this is hardly possible” (SCHMID, 2014).

Joachim Schmid.

Figura 4: Photogenic Drafts, 1991. Photogenic Draft #24 (dir.) Joachim Schmid.



Fonte: Schmid (2014)

O que é extraordinariamente significativo neste caso é que foi precisamente o “acidente” dos negativos se encontrarem cortados (novamente, a materialidade das imagens volta aqui a assumir um papel preponderante) que permitiu a Schmid vislumbrar a solução mediante a qual ele viria a restituir uma segunda vida a este grupo de objetos. A este acaso acresce ainda o fato do retrato de estúdio constituir uma prática fotográfica vincadamente formulaica e sem grande inovação formal, no qual as codificações de composição e pose são sucessivamente repetidas, década após década, até à indefinição. Tal peculiaridade fez com que Schmid, ao experimentar unir algumas destas metades, verificasse que quase todos os fragmentos que ele tentasse aproximar se encaixavam uns nos outros numa correspondência formal praticamente perfeita. O resultado desta constatação foi a extraordinária série de retratos compósitos a que Schmid chamou de Photogenic Drafts (1991),

uma série que, pela justaposição de fragmentos fotográficos relativos a diferentes indivíduos e oriundos de anos de produção diversos, coloca assim em evidência como todas estas centenas de fotografias correspondem finalmente, e no essencial, a uma única e mesma imagem (Fig. 3, Fig. 4).

A vida pública do instantâneo privado

Se mantivermos este tipo de proposição artística em mente, e avançarmos cronologicamente até à atualidade para retomar a questão do progressivo desaparecimento do componente objetual e físico da fotografia – que hoje tão veementemente se experiencia –, verificamos que este “desaparecimento” nem se reveste de neutralidade nem passou incólume às experiências estéticas de Joachim Schmid, habitualmente tão concentradas na fisicalidade das imagens. Uma das consequências mais visíveis do desaparecimento objetual das imagens fotográficas manifestou-se, de forma bastante expressiva, no projeto *Bilder von der Straße / Pictures from the Street* (1982-2012), com que abrimos este texto. Em 2012, esta série chegou finalmente ao seu término no momento em que Schmid, ao cabo de 30 anos, recolheu a sua milésima fotografia. Apesar de este projeto ter sido inicialmente concebido como um trabalho em aberto e sem fim à vista, a recolha de fotografias foi sendo decisivamente afetada e ameaçada pelas mudanças tecnológicas. A prática recoleitora da série foi sendo progressivamente comprometida, revela o próprio Schmid. Cada vez se encontram menos fotografias nas ruas uma vez que elas estão efetivamente a desaparecer, nesta vertente objetual, da vida das pessoas.

Sabemos também que este desaparecimento não corresponde a um desaparecimento total da fotografia; ele configura antes uma profunda alteração, presente naquilo a que Daniel Rubinstein e Katrina Sluis (2008) acertadamente designaram por “uma vida mais fotográfica”. No recente artigo com o mesmo título, os dois autores traçam um panorama muito completo das alterações

tecnológicas recentes, procurando adiantar algumas conclusões no que diz respeito a uma inevitável mudança de paradigma, manifesta em pressupostos muito diferentes daqueles que regiam a era pré-digital.

Segundo os autores, uma das alterações mais fortes que o digital trouxe consigo fez-se sentir com particular premência no domínio do instantâneo fotográfico. Esta noção do instantâneo, ou do snapshot, inscreve-se numa prática fotográfica vernacular, que define um vasto campo de estudo já magistralmente analisado por Geoffrey Batchen (2000; 2008) em diferentes ocasiões. O snapshot é referenciado por Batchen como um gênero popular, massivamente praticado, que se caracteriza principalmente por imagens que ele concretamente designa como aborrecidas (“boring”) e pouco imaginativas (BATCHEN, 2008, p. 123-124). Efetivamente, e de um modo geral, estas imagens fotográficas são reiterativas, repetitivas, formulaicas e, por isso mesmo, extremamente banais nas suas formas e conteúdos. Estas características não invalidam, porém, que elas continuem a ser extraordinariamente relevantes do ponto de vista das práticas culturais – justificando muitos dos esforços recentes para as integrar criticamente nas “histórias” da fotografia.

O snapshot assumiu desde sempre uma existência consideravelmente privada, povoando a esfera doméstica das molduras, dos álbuns de família e das narrativas e memórias pessoais. Contudo, perante a desmaterialização fotográfica provocada pelo digital, e apesar de as fotografias não terem abandonado totalmente as molduras e os álbuns familiares, o snapshot conheceu uma significativa alteração na medida em que foi transitando para espaços sociais com contornos progressivamente mais públicos. Já não confinadas aos interiores domésticos, mas a partir deles, as pessoas descarregam hoje milhões de fotografias online, nas plataformas de imagens, partilham-nas por e-mail, através de álbuns-web, blogs ou redes sociais. Tal manejo das imagens provoca um efeito particular nas sociedades familiarizadas com

estes recursos tecnológicos: ainda que indiretamente (pela mão de familiares, colegas ou amigos), todos os indivíduos têm as suas imagens em rede, provavelmente acessíveis ao ilimitado olhar de conhecidos e de desconhecidos. Concluir-se-á, então, que uma das consequências mais importantes da desmaterialização da fotografia consiste nesta dissolução de fronteiras entre as esferas públicas e privadas da vida, que são cada vez mais mediadas fotograficamente.

Para além das considerações de ordem ética ou moral, que certamente acompanham esta transformação, interessa-me acima de tudo destacar outro aspecto. O fato destes instantâneos incaracterísticos se encontrarem cada vez mais disponíveis online, origina um outro tipo de possibilidades, totalmente insondáveis antes da transformação digital. Estou a referir-me, por exemplo, à existência de plataformas, como o Photosynth ou o Phototourism, cujo funcionamento depende e explora precisamente a quantidade esmagadora de fotografias colocadas online no FlickrR, fotografias estas que muitas vezes registam exatamente os mesmos motivos visuais (como no caso de cidades extremamente visitadas ou em atrações turísticas de destaque).

Numa explicação simples, estes programas efetuam uma busca entre as milhões de fotografias alojadas online e elaboram o mapeamento de um determinado local, em 3D, a partir das fotografias desse mesmo local que vão sendo descarregadas na internet. O que estes sistemas realizam é então uma interpolação entre uma fotografia A e uma fotografia B (supondo, por exemplo, que a fotografia A foi tirada no exterior do Panteão em Roma, e a fotografia B foi já registada no seu interior), através de dezenas de fotografias de outras pessoas que irão preencher os momentos intermédios entre A e B. Estas plataformas permitem assim algo inédito e extraordinário – a reconstituição de uma experiência única e individual (neste caso, o ato de entrar no Panteão), de uma forma muito realista, e até com uma ligeira ilusão de movimento, através das experiências, também elas únicas, mas de outras pessoas.

Este tipo de programas abre novas possibilidades não apenas

porque dilui o caráter público e privado das imagens, mas também porque parece sobretudo questionar o caráter único e pessoal da experiência. Ao alargar as fronteiras dos territórios subjetivos, ao lançar uma interrogação inquietante sobre aquilo que é “nosso” e aquilo que é dos “outros”, estas plataformas fazem-nos ainda ganhar consciência da tênue originalidade de muitas das nossas ações.

Fazendo minhas as suas imagens

A capacidade que estes programas encerram – de tornar “meu” aquilo que foi ou que é de “outrem” – constitui precisamente a premissa fundamental que sustenta um outro projeto de Joachim Schmid, com o qual terminarei este artigo e procurarei ilustrar e extrair algumas conclusões acerca das estratégias que a arte contemporânea encontrou para processar e para equacionar criativamente as fortes transformações tecnológicas que aqui temos vindo a examinar. Neste projeto, cujo revelador título é *Other People’s Photographs* (2008-2011), Joachim Schmid recupera o seu tão estimado mecanismo de apropriação. Contudo, neste caso, a apropriação, mais do que pós-moderna, é já plenamente pós-fotográfica.

Other People’s Photographs (2008-2011) (Fig. 5) é um projeto artístico que consiste numa coleção de livros fotográficos (96 volumes) através da qual Schmid propõe congregar um panorama de cariz enciclopédico, firmado sobre imagens disponibilizadas na internet, produzidas por fotógrafos amadores e desconhecidos. Este trabalho atesta bem como o final do projeto *Bilder von der Straße / Pictures from the Street* (1982-2012) não significou, para Schmid, que o ato de procurar fotografias de outras pessoas tenha igualmente chegado ao fim. Pelo contrário, a sua busca continuou, mas, simplesmente agora, Schmid já não procura fotografias na rua, mas sim no local onde elas atualmente se encontram – na internet.

Partindo então de uma aturada e minuciosa pesquisa de imagens no FlickrR, Schmid elaborou o que ele próprio apelidou de

a heterodoxia do projeto de Schmid (Figs. 6 e 7).

Este gesto de sistematização das recorrências temáticas da fotografia popular investe-se pois de uma dupla natureza. Num primeiro nível, *Other People's Photographs* (2008-2011) encerra uma proposta de estabilização, que se manifesta no fato do imenso e diversificado cenário de imagens com que Schmid trabalha ser precisamente organizado em livros – o medium historicamente mais associado à fixação e à difusão do conhecimento. Por outro lado, e simultaneamente, os conceitos/noções fotográficas que Schmid escolhe isolar para dar título a estes livros de imagens comportam uma forte ironia face às tradicionais categorias do saber. Nesse sentido, este projeto editorial recorre a uma série de mecanismos institucionalizantes, ao mesmo tempo que define também uma crítica às próprias ideias de classificação e taxonomia, geralmente adscritas aos domínios de ação do museu, do arquivo ou da biblioteca.

Fauna, Feet, First Shots, Fish, Flashing, Food, Fridge Doors, Gathered Together, Gender, Geology, Hands, Happy Birthday, Hotel Rooms, Images, Impact, In Motion, Indexes, Information, Interaction, Kisses for Me, Lego, Looking, Maps, Mickey, Models, More Things, Mugshots, News, Nothing Wrong, November 5th, 2008, Objects in Mirror, On the Road, Parking Lots, Pictures, Pizza, Plush, Portraits, Postcards, Purple, Pyramids, Real Estate, Red, Room with a View, Self, Sex, Shadow, Shirts, Shoes, Silvercup, Sites, Size Matters, Space-Time, Statues, Sunset, Surface, Targets, Television, The Other Picture, The Picture, Things, Trophies, Tropic of Capricorn, Various Accidents, Wanted, Writings, You Are Here.

Figura 6: Other People's Photographs (2008-2011). Shadow. Joachim Schmid.



Fonte: Schmid (2014)

Figura 7: Other People's Photographs (2008-2011). Airline Meals. Joachim Schmid.



Fonte: Schmid (2014)

No seu desígnio artístico, Joachim Schmid supera uma série de categorias caras à legitimação cultural, desde a autoria e a propriedade (de quem são, afinal, estas fotografias?), passando pela valoração estética, até à elevação dos temas ou à prevalência da materialidade das obras. Este “predador de imagens”, como o apelidou Juan Fontcuberta (2007), materializa assim a crítica das noções de gênio, de estilo e de cânone, ao mesmo tempo que as imagens recolhidas se propõem como “obras-primas alternativas” (FONTCUBERTA, 2007, p. 150-151). Nesta sua crítica, Schmid acaba também por lançar uma reflexão artística acerca de certa obsolescência das práticas e das instituições, sendo que essa reflexão é realizada sem qualquer espécie de nostalgia.

Perante a alegada perda física do objeto fotográfico que caracteriza a presente era pós-fotográfica, vemos hoje surgir uma série de práticas fotográficas que se redirecionam para o passado, como é o caso do atual movimento de recuperação dos métodos fotográficos analógicos e/ou históricos (também ditos alternativos) ou do revivalismo estético patente nos filtros crescentemente disponíveis nas configurações dos telemóveis e das máquinas fotográficas mais recentes, que nostalgicamente replicam o aspecto de fotografias antigas.

À luz deste atual cenário, importa ressaltar que a obra artística de Schmid não manifesta qualquer angústia de perda em relação ao passado. Pelo contrário, a sua obra parece antes ser capaz de aceitar e de assimilar as transformações decorrentes dos novos paradigmas tecnológicos sem qualquer melancolia ou pesar. Esta posição manifesta-se de forma especialmente exemplar na forma de produção a que Schmid recorre para dar corpo a estes volumes. Recusando a ideia de preciosidade que geralmente conota os livros de artista, e que é reforçada pelo fato destes serem muitas vezes exemplares únicos, manufaturados ou lançados em edições limitadas e numeradas, os volumes de *Other People's Photographs* (2008-2011) chegam mesmo a abdicar da intervenção direta do artista. Na realidade, os livros que constituem esta coleção de Schmid podem

ser adquiridos a preços bastante acessíveis em impressões digitais, que se podem facilmente encomendar através de print-on-demand, em websites puramente comerciais que se encarregam diretamente da impressão e da distribuição rápida desses exemplares. Deste modo, a intervenção de Schmid, que ocorre apenas virtualmente, ao nível da pré-produção, desafia novamente as regras de mercado ao permitir que as obras de arte sejam adquiridas de forma fácil, econômica e, sobretudo, sem recurso aos tradicionais agentes de produção e de mediação artística.

Hoje mais do que nunca, a quantidade afirma-se, de forma exponencial, como uma das propriedades mais notáveis da fotografia. Se, nos anos 1990, o anúncio de jornal publicado por Schmid aconselhava, ecologicamente, as pessoas a parar de fotografar, por já existirem demasiadas imagens no mundo, os seus projetos recentes que recorrem às imagens armazenadas no ciberespaço materializam precisamente um apelo contrário: um apelo a que não deixemos nunca de fotografar.

A proposta artística de Joachim Schmid em *Other People's Photographs* (2008-2011) dá bem conta de como, perante as profundas alterações que se fazem sentir nos novos modos fotográficos, é precisamente pela aceitação e pela integração dessa mudança que a arte fotográfica saberá encontrar uma sólida forma de se reinventar e de sobreviver – abdicando dos antigos objectos fotográficos mas provavelmente, mais fotograficamente do que nunca⁵.

Referências

BATCHEN, Geoffrey. Phantasm: digital imaging and the death of photography. **Aperture**. Nova York, n. 136, p. 47-51, jun. 1994.

5 A autora agradece o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia através dos projetos SFRH/BPD/79102/2011 e PTDC/CPC-HAT/4533/2014.

_____. **Each wild idea**: writing, photography, history. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2000.

_____. Snapshots: art history and the ethnographic turn. **Photographies**. Londres, v. 1, n. 2, p. 121-142, set. 2008.

CLIFFORD, James. Post/Neo colonial situations: Notes on historical realism today. In: BUESCU, Helena; SANCHES, Manuela Ribeiro (Orgs.). **Literatura e viagens pós-coloniais**. Lisboa: Edições Colibri e Centro de Estudos Comparatistas, 2002, p. 9-32.

EDWARDS, Elizabeth (Org.). **Anthropology and photography 1860-1920**. New Haven, Londres: Yale University Press, 1992.

FINEMAN, Mia (Org.). **Faking it**: manipulated photography before photoshop. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2012.

FONTCUBERTA, Juan. The Predator of Images. In: MACDONALD, Gordon; WEBER, John S. (Orgs.). **Joachim Schmid**: photoworks 1982-2007. Brighton, Nova York, Gottingen: Photoworks, Tang, Steidl, 2007, p. 149-155.

HIGHT, Eleanor; SAMPSON, Gary (Orgs.). **Colonialist photography**: imag(in)ing race and place. Londres, Nova York: Routledge, 2004.

PINNEY, Christopher. **Camera indica**: the social life of indian photographs. Chicago: Chicago University Press, 1998.

_____. **Photography and anthropology**. Londres: Reaktion Books, 2011.

RUBINSTEIN, Daniel; SLUIS, Katrina. A life more photographic: mapping the networked image. **Photographies**. Londres, v. 1, n. 1, p. 9-28, fev. 2008.

SCHMID, Joachim. **Works, Bilder von der Straße**. Disponível em: <<https://schmid.wordpress.com/works/1982-bilder-von-der-strase/>>. Acesso em: 1 ago. 2014.

_____. **Works, Erste allgemeine Altfotosammlung (1990)**. Disponível em: <<https://schmid.wordpress.com/works/1990-erste-allgemeine-altfotosammlung/>>. Acesso em: 1 ago. 2014.

_____. Why Artist-Philosopher Joachim Schmid Loves Photographic Garbage. **LensCulture**. Agosto de 2013. Disponível em: <<https://www.lensculture.com/articles/joachim-schmid-celebrating-photographic-garbage>>. Acesso em: 1 ago. 2014.

_____. **Works, Other People's Photographs (2008-2011)**. Disponível em: <<https://schmid.wordpress.com/works/2008%E2%80%932011-other-people%E2%80%99s-photographs/>>. Acesso em: 1 ago. 2014.

WEBER, John S. Bilder von der Straße. In: MACDONALD, Gordon; WEBER, John S. (Orgs.). **Joachim Schmid: photoworks 1982-2007**. Brighton, Nova York, Gottingen: Photoworks, Tang, Steidl, 2007, p. 20-23.

_____. Erste allgemeine Altfotosammlung. In: MACDONALD, Gordon; WEBER, John S. (Orgs.). **Joachim Schmid: photoworks 1982-2007**. Brighton, Nova York, Gottingen: Photoworks, Tang, Steidl, 2007, p. 102-111.