



Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2017)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

Metereologia Visual. As diferentes temperaturas das imagens

Antonio Somaini

Como Citar | How to cite:

Somaini, A. (2017). *Metereologia Visual. As diferentes temperaturas das imagens*. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (47), 173-195. Obtido de <https://revistas.fcsh.unl.pt/rcl/article/view/1479>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

METEREOLOGIA VISUAL.

As diferentes temperaturas das imagens

Antonio Somaini

Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3

antonio.somaini@univ-paris3.fr

Resumo

O desenvolvimento tecnológico fez com que a grelha de pontos reticulares das impressões fotográficas em meio-tom tenha sido gradualmente substituída pela rede cartesiana dos pixéis dos ecrãs digitais. Ainda que se tratem de diferentes técnicas de visualização, ambas estas expressões se fundam sobre a grelha reticular enquanto *Kulturtechnik*, produzindo uma série indefinida de imagens dotadas de diferentes níveis de definição e, em termos mcluhanianos, de diferentes temperaturas. Encarada a partir desta perspectiva, a cultura visual contemporânea torna-se o objeto de uma nova iconologia. Neste artigo, o autor traça a genealogia da evolução tecnológica das imagens, focando também o trabalho de artistas contemporâneos que refletem sobre a questão do impacto político da definição das imagens.

Palavras-chave: meios quentes e frios; Marshall McLuhan; Kracauer; imagem; informação

Abstract

Technological development had led to the gradual replacement of halftone reticular photographic impressions by digital screens's cartesian pixel web. Although they are different visualization techniques, both expressions are grounded in reticular grid as *kulturtechnik*, thus producing an undefined series of images with different definition levels and, in macLuhan's terms, of different temperatures. Faced through this perspective, contemporary visual culture becomes a new iconology. In this paper, the author traces the genealogy of images' technological evolution calling up the work of contemporary artists that reflect on the political meaning of image definition.

Keywords: hot and cold media; Marshall McLuhan; Kracauer; image; information

1. Quente e frio, alta e baixa definição

A distinção entre os meios «quentes» (*hot*) e os meios «frios» (*cold, cool*) é uma das pedras angulares da vasta construção teórica elaborada por Marshal McLuhan em *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964). A extensa sequência de meios analisados por McLuhan na segunda parte do seu livro – a expressão oral, a escrita, as estradas e os impérios de papel, os números, as indumentárias, a habitação, o dinheiro, os relógios, as estampas, a banda desenhada, os materiais impressos, a roda, a bicicleta, o avião, a fotografia, a imprensa, o automóvel, a publicidade, os jogos, o telégrafo, a máquina de escrever, o telefone, o fonógrafo, o cinema, a rádio, a televisão,

as armas – conduz o leitor ao longo de uma série de passagens onde se sucedem meios caracterizados por diferentes temperaturas e por contínuos processos de aquecimento e de arrefecimento. A partir da *coolness* da cultura oral evocada no início do livro avançamos gradualmente em direção à *hotness* característica das estampas e da cultura mecânica, para regressarmos, em seguida, à nova *coolness* que caracteriza a era eléctrica e televisiva. A integralidade do percurso decorre sob o signo de uma *metereologia dos meios*, capaz não só de identificar as suas diferentes «temperaturas», mas também os processos de «aquecimento» e de «arrefecimento» aos quais cada meio em particular pode ser submetido durante a sua evolução, bem como a sua contínua e inevitável co-implicação com outros meios, no seio de ambientes (*environments*) cujas temperaturas, como escreve o autor em *The Medium is the Massage*, podem ser manipuladas artificialmente através duma espécie de controle termostático que condiciona as nossas capacidades perceptivas. Tal como escreve McLuhan:

«Todos os meios nos agridem. São tão invasivos em termos de consequências pessoais, políticas, económicas, estéticas, psicológicas, morais, éticas e sociais que não deixam qualquer parte de nós intocada, insensível, inalterada. O *meio* é a mensagem. Não é possível perceber as mudanças sociais e culturais sem conhecermos a forma como os meios funcionam como ambientes. [...] Tornámo-nos conscientes das possibilidade de organizar a totalidade do ambiente humano como uma obra de arte, como uma máquina de ensino concebida para maximizar a percepção e transformar a aprendizagem quotidiana num processo de descoberta. A aplicação deste conhecimento seria o equivalente de um *termóstato que controla a temperatura de uma sala*. Seria apenas razoável que se alargassem tais controlos a todos os limiares sensoriais do nosso ser.» (McLuhan, 2008, p. 26 e 68)¹

O critério a partir do qual McLuhan distingue as diferentes temperaturas dos meios reside no nível de *definição* das mensagens veiculadas pelos mesmos, ou seja, na quantidade de dados e de detalhes que eles fornecem ao seu destinatário. Para McLuhan, a *definição* não é ainda a *resolução*, ou seja, um conceito fundado sobre o cálculo preciso do número de pixels presentes numa imagem ou num ecrã, como acontecerá com a passagem às tecnologias digitais. Para McLuhan, «definição» é um termo que se refere geralmente à quantidade de detalhes (linhas,

¹ É o autor que sublinha.

pontos, signos de todos os tipos capazes de transmitir informações determinadas) que podem ser percebidos pelo sujeito ao qual se destina a mensagem. Citando novamente o autor:

«Há uma regra básica que nos permite distinguir um *meio* quente, como a rádio ou o cinema, de um *meio* frio, como o telefone ou a televisão. Um *meio* quente é aquele que estende ou prolonga um único sentido, em «alta definição». A alta definição é o modo de ser plenamente saturado de informação. A fotografia é, em termos visuais, um meio de «alta definição». Um *cartoon* é um meio de «baixa definição», pelo simples facto de nos fornecer muito pouca informação visual. O telefone é um meio frio ou de baixa definição, porque o ouvido recebe apenas uma pequena quantidade de informação. E a fala é um meio frio e de baixa definição, porque nos dá muito pouco, exigindo da parte do ouvinte um processo de preenchimento. Os meios quentes, por seu lado, não deixam tanta coisa a ser preenchida ou completada pelo público. (...) Daí que um meio quente como a rádio, tenha, naturalmente, efeitos sobre o seu utilizador muito diferentes dos de um meio frio como o telefone.» (McLuhan, 2008, p. 35)

Presente sob diversas formas em todos os capítulos de *Understanding Media*, a distinção entre meios quentes e meios frios tem uma função ao mesmo tempo *taxinómica*, *genealógica* e *avaliativa*, e implicações *estéticas*, *epistemológicas* e *políticas*.

Antes de mais, esta distinção serve para *classificar* os diferentes meios a partir de dois critérios independentes: por um lado, a quantidade de informação contida na mensagem e, por outro, de forma inversamente proporcional, o grau de participação que cada mensagem exige do seu destinatário. Desse ponto de vista, são *quentes (hot)* os meios que bombardeiam os seus destinatários com uma tal riqueza de informações que não exigem nenhuma forma de integração, sendo *frios (cool)* os meios que propõem aos seus destinatários mensagens de baixa definição que têm de ser *completadas* e *integradas*, dum ponto de vista ao mesmo tempo perceptivo, interpretativo e social. «Os meios quentes [...] permitem uma participação menor do que os *meios* frios, que, pelo contrário, os favorecem» (McLuhan, 2008, p. 36), escreve McLuhan - que, a partir desta distinção, considera como meios quentes a escrita alfabética, o livro impresso, a fotografia, o fonógrafo, a rádio e o cinema, e como meios frios a expressão oral, o manuscrito, o telefone, a banda desenhada, o romance policial, o *cool jazz* e a televisão.

Em segundo lugar, a distinção entre *quente* e *frio* serve a McLuhan para *distinguir épocas diferentes* na história dos meios, sublinhando, em particular, as passagens da frieza da oralidade original ao calor da escrita alfabética e, depois, novamente, da frieza da cultura medieval - fundada na transcrição e no comentário de manuscritos - ao calor da cultura transformada pela difusão da imprensa de caracteres móveis de Gutenberg. Por último, assiste-se a uma nova passagem de uma época quente, a época *mecânica*, a uma época fria, a época *elétrica*: «os tempos mecânicos do passado eram quentes, enquanto nós, os da era da televisão, somos frios» (McLuhan, 2008, p. 39).

Enfim, a distinção entre meios quentes e meios frios permite a McLuhan *avaliar* o alcance epistemológico, económico, social e político dos diferentes meios analisados nos capítulos de *Understanding Media*. O autor sublinha, por um lado, a forma como os meios quentes da era mecânica tendem a favorecer a difusão da especialização profissional, do saber lógico-linear, do individualismo, do nacionalismo e da «destribalização» da cultura e, por outro, a forma como os meios frios da era elétrica se encontram associados, pelo contrário, a um regresso às formas integrais, não lineares e simultâneas do saber, assim como a uma nova unidade da comunidade social e novas formas de tribalismo.

É no contexto destas reflexões sobre o impacto cultural, social e político dos meios quentes e frios que McLuhan exprime uma preferência clara em relação aos meios frios, caracterizados simultaneamente por uma baixa definição e por uma forte participação: «Nós [...] detetamos a vanguarda no frio e no primitivo, com a sua promessa de envolvimento profundo e expressão integral» (McLuhan, 2008, p. 40).

2. Ladrilhos de mosaico, pontos de tinta, pixéis

Entre os meios frios McLuhan atribui um papel de destaque à televisão, considerada pelo autor como um meio muito semelhante à banda desenhada e aos jornais populares. O que eles têm em comum não é apenas o facto de proporem mensagens em baixa definição (recorde-se a baixa definição dos aparelhos televisivos dos anos sessenta), necessitando de ser integradas em termos perceptivos por parte do destinatário em função dum «extraordinário grau de participação» (McLuhan, 2008, p. 312), mas também o facto de constituírem intrinsecamente uma forma de «mosaico», «um mosaico plano bidimensional» (McLuhan, 2008, p. 316), que pode ser relacionado com toda uma série de formas características da história da arte e da literatura, tais como os mosaicos bizantinos, «o pontilhismo de Seurat», «a refração luminosa dos mundos de

Monet e Renoir» (2008: 253), ou ainda a disposição das palavras sobre o papel como no caso da poesia simbolista de Mallarmé... Com a sua «trama em mosaico» (McLuhan, 2008, p. 258), a imagem televisiva, escreve McLuhan, é profundamente diferente da imagem fotográfica e cinematográfica. O autor precisa:

«A imagem televisiva é visualmente pobre em dados. A imagem televisiva não é uma imagem *imóvel*. Nada tem que ver com a fotografia, mas sim com a incessante formação de um contorno de coisas iluminadas pelo dedo que as «folheia». O contorno plástico daí resultante aparece em virtude de uma luz que *atravessa*, em vez de *iluminar*, e a imagem assim formada tem uma qualidade icónica e escultural mais do que pictórica. A imagem televisiva apresenta ao espetador cerca de três milhões de pontinhos por segundo, dos quais este aproveita algumas dúzias para formar a imagem. A imagem cinematográfica proporciona muitos mais milhões de dados por segundo, e o espetador, para formar uma impressão, não é obrigado a efetuar a mesma drástica redução de elementos. Em vez disso, tende a aceitar a imagem integralmente, como que num pacote. Já o espetador do mosaico televisivo, com um controlo técnico sobre a imagem, reconfigura de forma inconsciente os pontos numa obra de arte abstrata, num padrão ao estilo de Seurat ou de Rouault» (McLuhan, 2008, p. 315-316).

Os ladrilhos dos mosaicos antigos, os pontos de cor do pontilhismo pictural, os pontos e as linhas do telégrafo, os pontos luminosos do écran de televisão, bem como os pontos de tinta característicos das modernas técnicas de reprodução mecânica das imagens - a trama fotográfica da impressão em meio-tom (*halftone*, em inglês) utilizadas pelas «telefotos» (*wirephotos*) publicadas nos jornais e nas revistas de grande circulação, com seus pontos de tamanhos variados, como os *Benday dots* usados pela banda desenhada, de tamanho constante, ambos herdeiros dos pontos e das linhas típicas das técnicas de impressão anteriores, que repousavam sobre a gravação em madeira, cobre ou pedra – atravessam, como um fio condutor, o livro de McLuhan. Estes diferentes pontos dão a vida a uma complexa *estigmatologia* (do grego *stigma*, «ponto»)², na qual a questão da alta e da baixa definição se manifesta com todas as suas implicações. Quando os pontos são claramente visíveis a olho nu, as mensagens veiculadas pelos meios situam-se no

² O conceito de «estigmatologia» é desenvolvido por Peter Szendy em *À coup de points. La Ponctuation comme expérience* (2013). O autor não se interessa, no entanto, pelos «pontos» discutidos neste ensaio.

campo da baixa definição, estimulando a participação perceptiva, cognitiva e social do espectador, convidado a completar, por assim dizer, os espaços livres deixados entre os pontos. Ao contrário, quando os pontos *não são* visíveis a olho nu, o espectador encontra-se diante de uma superfície completa, compacta, que não requer nenhuma forma de integração ou de participação. Finalmente, quando os pontos *passam de invisíveis a visíveis ou vice-versa* testemunhamos fenômenos de «arrefecimento» ou de «aquecimento» dos *meios*, face aos quais o olhar teórico deve assumir uma dimensão meteorológica, isto é, capaz de captar com precisão essas variações termostáticas e de interpretar as suas consequências.

A ideia McLuhiana de uma meteorologia dos meios, fundada sobre o estudo das suas diferentes temperaturas e na distinção entre alta e baixa definição, pode ser transposta do campo geral dos *meios* ao campo das imagens produzidas através de técnicas de visualização que recorrem a diferentes tipos de *pontos*: dos pontos da trama reticular das fotografias impressas de acordo com a técnica de meio-tom aos pixels do ecrã digital. Neste âmbito, a *media meteorology* imaginada por McLuhan torna-se numa *visual meteorology*, uma perspetiva a partir da qual podemos analisar toda uma série de obras teóricas e de práticas artísticas que abordaram, de diversas formas, a questão da alta e da baixa definição das imagens. Nas próximas páginas, examinaremos assim uma série de escritos e de obras, desde o ensaio «A Fotografia» (1927) de Siegfried Kracauer às pinturas dos anos sessenta de Alain Jacquet, Roy Lichtenstein e Sigmar Polke, passando posteriormente pelo debate contemporâneo em torno das implicações da alta e da baixa definição na era digital e por obras de artistas e de cineastas que têm explorado os diferentes níveis de resolução das imagens digitais, como Thomas Ruff e Jacques Perconte. Este percurso cruzará algumas das etapas da vasta «genealogia de técnicas visuais das impressões ao píxel» que foi recentemente reconstituída por Sean Cubitt em *The Practice of Light* (2014): uma genealogia que reconhece na ordem dos pontos dispostos sobre a grelha reticular da trama de impressão fotográfica em meio-tom (elaborada antes de mais por Fox Talbot e aperfeiçoada nos anos 1880 por Frederic Ives, para finalmente se consolidar como técnica de impressão no decorrer da década de 1920, o que possibilitou o início de uma ampla presença de fotografias nos jornais diários e nas revistas de grande circulação) o antecedente direto dos pontos luminosos dos ecrãs de televisão e dos pixels das imagens digitais contemporâneas (Cubitt, 2014).

3. A estrela de cinema e a trama fotográfica: fotografia, história e memória em Kracauer

Quase quarenta anos antes de *Understanding Media*, a questão da (in)visibilidade dos pontos na trama das fotografias impressas em jornais e revistas surge no centro de um texto fundamental para os estudos sobre a cultura visual que se interessam pelas implicações estéticas, epistemológicas e políticas da *materialidade* das imagens e das suas formas de reprodução e circulação: o ensaio «A Fotografia», publicado por Siegfried Kracauer em outubro de 1927 na revista *Frankfurter Zeitung*. Na mesma época em que Walter Benjamin sublinha, em a «Pequena História da Fotografia» (1931), a capacidade da fotografia de revelar, graças à ampliação e ao *ralenti* (em alemão *Zeitlupe*, literalmente «lupa temporal»), um «inconsciente óptico» inacessível a olho nu (Benjamin, 2006, p. 246), e ao mesmo tempo que Maholy-Nagy a celebra como um «novo instrumento de visão» (1985, p. 327), Kracauer apresenta em «A Fotografia» uma reflexão que, partindo da questão da visibilidade da trama fotográfica, se termina com a formulação de uma série de teses sobre a relação complexa entre fotografia, história e memória:

«É este o aspeto da *diva do cinema*. Tem vinte e quatro anos, está na capa de um jornal ilustrado, em frente ao Hotel Excelsior do Lido. Estamos em setembro. Quem olhasse por uma lupa, distinguiria a granulação, os milhões de pontinhos que compõem a diva, as ondas e o hotel. Contudo, a imagem não se refere à rede de pontos, mas à diva que, viva, se encontra no Lido. Tempo: presente. O texto anexo designa-a como daimónica; a nossa diva daimónica. Todavia, não lhe falta uma certa postura elaborada. A franja, a pose sedutora da cabeça e as doze pestanas à esquerda e à direita – todos os detalhes minuciosamente enumerados pela câmara encontram-se no seu devido lugar, uma *aparência sem lacunas*» (Kracauer, 2016, p. 203).

Vista à distância normal a partir da qual observamos uma página de jornal, a imagem fotográfica da jovem estrela de cinema aparece como uma «aparência sem lacunas» [*eine lückenlose Erscheinung*]³: uma superfície compacta, contínua, completa. Ao contrário, se observada através da lupa, os «milhões de pequenos pontos» que a compõem - os pontos da trama fotográfica, característicos da impressão em meio-tom - tornam-se visíveis: a imagem contínua torna-se descontínua, composta por unidades subtis, entre as quais são visíveis os seus interstícios.

³ NdT: literalmente, uma «imagem sem espaços intermédios».

Na sequência do ensaio, a maneira como Kracauer discute as relações entre fotografia, história e memória depende intimamente destas duas visões distintas da imagem fotográfica: por um lado, a fotografia como imagem de «alta definição», tão rica em detalhes que estes se tornam, por vezes, imperceptíveis ao olho nu; por outro lado, a fotografia como imagem de «baixa definição», cujos fragmentos são visíveis graças ao olhar aparelhado, ilustrado pela utilização da lupa.

No que diz respeito à relação entre *fotografia* e *memória*, Kracauer afirma que a imagem fotográfica é uma imagem que reproduz de maneira completa, neutra e objetiva uma porção de espaço e de tempo – «a fotografia capta aquilo que é dado como um *continuum* espacial (ou temporal)» (Kracauer, 2016, p. 206). A imagem mnésica é, ao contrário, forçosamente incompleta, parcial, fragmentária: «A *memória* não abrange nem a totalidade da aparição espacial [*Raumerscheinung*], nem a totalidade do decurso temporal de um facto. Em comparação com a fotografia, os seus registos são lacunares» (Kracauer, 2016, p. 206).

Inversamente, e no que diz respeito à relação entre *fotografia* e *história*, Kracauer defende a tese segundo a qual a imagem fotográfica, considerada como imagem de *alta definição*, onde «os milhões de pequenos pontos» da trama não são visíveis, parece assemelhar-se profundamente à concepção da história característica do historicismo alemão [o *Historismus*] do século XIX e da sua ambição de reconstruir de modo completo, sem lacunas, o *continuum* dos processos históricos. Como escreve Kracauer a propósito do «pensamento historicista» este último:

«(...) afirmou-se sensivelmente ao mesmo tempo que a técnica fotográfica moderna. Em resumo, os seus representantes pressupõem ser possível esclarecer qualquer fenómeno simplesmente a partir da sua génese; julgam, em qualquer dos casos, apreender a realidade histórica ao restaurarem a série contínua dos acontecimentos na sua sucessão temporal. A fotografia apresenta um *continuum* espacial; o historicismo gostaria de preencher o *continuum* temporal. (...) Para o historicismo, trata-se de fazer a fotografia da época. A sua fotografia da época corresponderia a um gigantesco filme que, de todos os pontos de vista, reproduzisse os acontecimentos interligados.» (Kracauer, 2016, p. 205)

Contudo, considerada como imagem de *baixa definição*, na qual os pontos da trama fotográfica se tornam visíveis, revelando os interstícios que os separam, a imagem fotográfica torna-se, potencialmente, no modelo duma outra visão histórica: uma visão que não pretende

reconstruir o passado como um *continuum* mas que, ao invés, o decompõe em fragmentos e o reorganiza em função de novas configurações, segundo o modo operatório da *montagem*. Nas últimas páginas do seu ensaio, Kracauer refere-se à fotografia como uma técnica capaz de decompor a realidade numa série de fragmentos que são nada mais do que elementos dispersos de uma «natureza não penetrada pela consciência» (Kracauer, 2016, p. 215-16). Assim, escreve Kracauer, «os elementos desagregam-se porque deixam de ter coesão. O arquivo fotográfico reúne, sob a forma de cópia, os últimos elementos de uma natureza alienada de sentido» (Kracauer, 2016, p.216), e «as imagens do acervo natural decomposto nos seus elementos ficam à disposição da consciência» (idem, p. 217). Assim, o «gigantesco filme» que correspondia à ideia de história própria ao historicismo, cede lugar a uma ideia da história cujo modelo é o cinema e no qual a montagem se encontra em condições de «demonstrar o caráter *provisório* de todas as configurações dadas»:

«A desordem dos resíduos refletidos na fotografia não pode ser mais claramente elucidada do que através da suspensão [*Aufhebung*] de toda a relação habitual entre os elementos da natureza. Ocupar-se com essa suspensão é uma das possibilidades do cinema. Este concretiza-a sempre que associa partes e segmentos em estranhas construções.» (Kracauer, 2016, p. 217)

Se nos anos 1920 e 1930 autores como Kracauer, Benjamin e Moholy-Nagy se interrogaram sobre as implicações da alta e da baixa definição das imagens foto-cinematográficas, nos anos 1960, durante os quais McLuhan escreve *Understanding Media*, a questão dos diferentes níveis de definição de imagens reproduzidas tecnicamente torna-se no objeto central de uma série de práticas que se interrogam, uma vez mais, sobre a significação da trama fotográfica, tal como a sua visibilidade ou invisibilidade. Artistas como Alain Jacquet em França, Roy Lichtenstein nos Estados Unidos e Sigmar Polke na Alemanha introduzem nas suas obras gráficas e pictóricas os pontos de tamanho variável característicos dos processos mecânicos de impressão em meio-tom, bem como os *Benday dots* de tamanho homogêneo, utilizados na banda desenhada, tirando, progressivamente, conclusões tanto sobre o estatuto da obra de arte na época da reprodutibilidade técnica das imagens, como sobre o estatuto da pintura enquanto meio permitindo *remontar* toda uma série de imagens provenientes do passado ou da atualidade.

4. *Arte mecânica, benday dots, halftone: reprodução técnica e baixa definição em Alain Jacquet, Roy Lichtenstein e Sigmar Polke*

Em *Understanding Media*, McLuhan insiste repetidamente sobre o papel que a arte poderia desempenhar no interior de um panorama mediático caracterizado por processos contínuos de remediação e por variações sucessivas de temperatura. Num contexto global no qual «os cruzamentos ou hibridizações entre os meios de comunicação libertam novas e desconhecidas quantidades de força e energia, através de um processo de fusão ou fissão» (2008, 63), a tarefa do artista, segundo McLuhan (2008, p. 283), «consiste em deslocar os velhos *meios* para posições que permitam que a atenção se volte para os novos». Esta última frase parece resumir exatamente a forma como artistas como Alain Jacquet, Roy Lichtenstein e Sigmar Polke encaram a pintura. Através das ferramentas oferecidas pela pintura enquanto *velho meio*, estes artistas interessaram-se pelas novas formas de reprodução técnica de imagens, partindo da retícula de pontos das *wirephotos* e dos *Benday dots* da banda desenhada.

Num curto manifesto publicado em 1966 sob o título de «L'Art mécanique», o crítico francês Pierre Restany alude a uma «vida artística contemporânea «que deve tomar consciência da nova «natureza moderna, industrial e urbana» na qual a arte se encontra agora inscrita (Restany, 1966, np). Entre as formas mais capazes de responder a esta situação, encontram-se, segundo Restany, as tentativas que «tendem à reestruturação da imagem bidimensional, ou seja, de uma imagem que permanece ligada ao suporte-plano da tela, embora tenha sido obtida através de processos industriais» (Restany, 1966, np). Entre estes «processos industriais», Restany menciona «as transferências fotográficas em serigrafia, as ampliações de belinogramas, as tiragens diretas ou as decalcomanias de fotografias, os enquadramentos tipográficos, as impressões de grande tiragem sobre telas ou plástico «que, no seu conjunto, se distinguem claramente da «velha pintura figurativa» (Restany, 1966, np).

Entre os artistas citados por Restany no seu manifesto como ilustrando os representantes da nova «arte mecânica» - Béguier, Bertini, Pol Bury, Jacquet, Nikos, Rotella – Alain Jacquet em particular parece interessar-se pelas propriedades e implicações da trama fotográfica. No seu *Déjeuner sur l'herbe* (1964), primeira obra *mec art* (de *mechanic art*) do artista⁴, a célebre pintura de Manet é reinterpretada através de um processo serigráfico que transfere sobre a tela diferentes camadas de pontos de cores e de dimensões variáveis. O resultado é um quadro que se assemelha

⁴ O termo *mec art* designa uma corrente artística iniciada em 1963 e consagrada numa exposição organizada por Pierre Restany em 1965 na galeria J, em Paris. Cf. AA.VV 1979.

a uma ampliação exagerada de uma reprodução fotográfica, na qual a trama se tornou granulosa e plenamente visível⁵.

Na mesma época, nos Estados Unidos, Andy Warhol utiliza a serigrafia para produzir diferentes versões de imagens icônicas, como os rostos de Marilyn Monroe e de Liz Taylor, ou de imagens de *faits divers* que circulavam nos tabloides, como os acidentes fatais e as cadeiras eléctricas da série *Death and Disaster*. Roy Lichtenstein, por seu lado, reproduz cuidadosamente nos seus quadros, e graças a uma técnica serigráfica cada vez mais apurada, os *Benday dots* circulares e de dimensões constantes característicos da banda desenhada, alternando-os com grandes superfícies de cores uniformes. *Look Mickey* (1961) é o primeiro de uma série de trabalhos nos quais Lichtenstein utiliza os pontos que se tornarão no signo distintivo da sua obra até à sua morte, em 1997. A baixa definição das imagens de banda desenhada – já assinalada por McLuhan que, em *Understanding Media*, se refere aos *comics* como um meio tipicamente frio e próximo da televisão – é realçada por Lichtenstein nos seus quadros, nos quais os pontos que, na impressão da banda desenhada são dificilmente visíveis, passam a ser claramente visíveis. Num quadro emblemático como *Magnifying Glass* (1963), o recurso à lupa – a mesma que Kracauer utilizava para observar de perto a rede formada pelos pontos da fotografia da jovem diva do cinema – serve para sublinhar, num gesto claramente autorreferencial, os elementos constitutivos da imagem reproduzida tecnicamente, que a pintura interpreta e remedia. Numa entrevista com John Coplans em 1979, dez anos após ter começado a reproduzir nas suas pinturas imagens de banda desenhada, Lichtenstein insiste sobre as múltiplas significações do seu recurso aos *Benday dots*: «Os pontos podem ter um significado puramente decorativo, ou podem significar uma forma industrial de prolongar a cor, a informação ou ainda assinalar que a imagem é uma imitação» (citado em Rondeau e Waggstaf, 2012, p. 34).

Na Alemanha, a referência à trama fotográfica torna-se, desde o começo dos anos sessenta, num dos traços distintivos da obra pictórica e gráfica de Sigmar Polke. A série *Rasterbilder*, por exemplo, reutiliza diversos tipos de imagens, entre as quais imagens jornalísticas [*Raster Drawing (portrait of Lee Harvey Oswald)* (1963)], imagens publicitárias [*Doughnuts/Berliner* (1965)], retratos fotográficos [*Girlfriends* (1965-66), *Female Head* (1966)], ou ainda imagens que parecem remeter para as vanguardas históricas dos anos vinte [*Constructivist* (1968)]. Nas décadas seguintes, Polke utiliza a referência à trama fotográfica – geralmente pintada à mão, sem recorrer à tela serigráfica utilizada por Warhol e Lichtenstein – como uma ferramenta para trabalhar imagens estratificadas, cujos fragmentos extraídos de contextos histórico-culturais diferentes

⁵ Os personagens representados em *Déjeuner sur l'herbe* de Jacquet são o crítico Pierre Restany, a sua mulher, a galerista Jeannine de Goldsmith, o pintor Mario Schifano e Jacqueline Lafon, irmã da mulher de Restany.

coexistem anacronicamente no interior das margens do quadro. *Degenerate Art* (1983) utiliza a trama fotográfica, ampliada e repintada, para sobrepor o fragmento de uma fotografia que mostra, sobre um fundo amarelo acinzentado sobre o qual são visíveis largas pinceladas e várias cores de esmalte, uma longa fila de pessoas diante da entrada da tristemente célebre exposição *Entartete Kunst* (1937). Já *Putti* (*You Experience Countless Moments of Joy in Your Private Life Today*) (2007), recorre a uma técnica similar para sobrepor o fragmento de uma gravura barroca representando *putti* puxando uma carruagem em um fundo abstrato, azul e violeta. Através de uma série de novas mediações que revelam a passagem dum original (a fotografia do público de *Entartete Kunst*, a gravura barroca) à sua reprodução fotográfica, e desta a uma impressão em meio-tom (na qual a trama é, por sua vez, ampliada, re-fotografada, projetada sobre a superfície do quadro e, finalmente, repintada), Polke sublinha a capacidade das imagens migrarem de um contexto para outro através de diferentes formas de reprodução mecânica e manual. Mas o seu trabalho revela também as subtis mudanças de significado, as distorções e os anacronismos produzidos por essas mesmas migrações.

5. O *raster* como *Kulturtechnik*

Num artigo publicado em 1966 sob o título de *Kultur des Rasters*, no qual *Raster* corresponde à trama de impressão em meio-tom⁶, Polke sublinha que essa trama, com a sua natureza de grelha ortogonal, é, na realidade, «um sistema, um princípio, um método, uma estrutura» para «dividir, dispersar, organizar e uniformizar» (citado em Rondeau e Wagstaff, 2014, p. 53). Ou seja, a trama não ilustra apenas um sistema de impressão de imagens, mas uma técnica com vastas implicações epistemológicas e sociais. Como escreve Polke:

«Gosto do carácter técnico das imagens raster, bem como da sua qualidade estereotípica. Esta última faz-me pensar na multiplicação e na reprodução, ambas ligadas à imitação. Gosto da natureza impessoal, neutral e manufaturada destas imagens. Para mim, o raster é um sistema, um princípio, um método, uma estrutura. Divide, dispersa, organiza e uniformiza. Também aprecio o facto de tornar as imagens desfocadas quando estas são ampliadas e o facto de colocar os pontos em movimento; gosto que os motivos oscilem entre o serem reconhecidos ou serem

⁶ NdT: no domínio da computação gráfica, uma imagem raster ou gráfico de bitmap é uma matriz de pontos. As imagens raster distinguem-se assim das imagens vectoriais.

irreconhecíveis, aprecio a ambiguidade desta situação, a sua abertura ... Neste sentido, penso que o raster que eu utilizo demonstra um ponto de vista particular, remetendo para uma situação geral e uma interpretação: a estrutura da nossa época, a estrutura de uma ordem social, de uma cultura. Estandarizada, dividida, fragmentada, racionalizada, agrupada, especializada» (idem).

Em *Cultural Technologies: Grids, Filters, Doors, and Others Articulations of the Real* (2015), Bernhard Siegert insiste, tal como Polke o fez nos anos sessenta, sobre as implicações epistémicas e sociais da grelha, do raster, apresentando-os como exemplo paradigmático da *Kulturtechnik*: uma técnica capaz de contribuir de maneira significativa para a constituição daquilo que consideramos como «cultura», exercendo a sua função de organização, disposição, localização, representação, controlo, uniformização nos diferentes campos que vão da representação pictórica à representação topográfica, da administração ao controlo policial e social. Interpretada dessa forma, a grelha é um *meio* no sentido em que é um meio bidimensional claramente estruturado e ordenado onde cada elemento que se encontra no espaço tridimensional pode ser claramente representado, identificado e indicado através de uma forma de *deixis*: «A grelha - escreve Siegert - é um *meio* que operacionaliza a deixis. Permite-nos relacionar processos deíticos com sequências de operações simbólicas com efeitos sobre a realidade» (Siegert, 2015, p. 98).

Cubitt, na sua genealogia das técnicas visuais da impressão aos pixéis, insiste sobre a função implícita de organização e de controle inerente à grelha e, tal como Siegert, inscreve a trama da impressão fotográfica em meio-tom numa longa genealogia de técnicas de visualização. Se, no caso de Siegert, a genealogia parte do uso da velatura, teorizado por Leon Battista Alberti em *De pictura*⁷, no caso de Cubitt, a genealogia conduz-nos da gravura em meio-tom até às *raster images* digitais e aos arquivos Excel, sublinhando o alcance epistemológico e social crescente da grelha ortogonal cartesiana sob a suas diferentes *formasbitt* escreve:

«Uma das imagens de marca da modernidade - desde as suas origens nos gráficos da matemática até à sua utilização no urbanismo e na arte moderna, bem como na longitude e na latitude dos cartógrafos ou nas linhas e colunas do Microsoft Excel -, a grelha cartesiana tornou-se no instrumento essencial das ciências estatísticas sociais

⁷ «O véu de Alberti é a base de todas as tecnologias da imagem que, até ao século XX, recorrem às técnicas de reprodução fundadas sobre a trama perfuradas ou a meio-tom. Desde finais do século XIX que o grafismo industrial tem utilizado tramas perfuradas codificadas para transmitir as meias-tintas de uma matriz. Desta forma, o véu sobrevive nas tecnologias de impressão actuais» (Siegert 2015: 99).

e da emergente gestão biopolítica das populações em finais do século XIX. A sua aplicação essencial no domínio da finança, desde a contabilidade tradicional de dupla entrada às folhas de cálculo, bem como nas prateleiras comprimidas dos supermercados, a grelha é também um instrumento de organização essencial da economia contemporânea: a expressão visível da equivalência geral de todas as mercadorias, da sua correspondência fundamental. Tal como surge no design electrónico do écran, a grelha é também uma expressão da era que a produz e um princípio de organização que, ao estruturar as imagens e os textos naquele que é o meio de transmissão mais comum, dá forma à época que a criou» (Cubitt, 2014, p. 99-100).

O elo estreito entre grelha reticular, visualização, organização e controlo apontado por Siegert e Cubitt está no centro de uma das últimas exposições de Polke, *History of Everything* (2002). Nessa exposição, Polke recorreu mais uma vez aos pontos de uma trama e às suas variações de escala – desta vez, não mais os pontos da trama de impressão fotográfica em meiotom, mas os pontos das impressões a jato de tinta, disseminadas no começo dos anos 2000 – para mostrar como até as imagens de alta definição produzidas por dispositivos de vigilância, como as câmaras de vídeo instaladas nos drones utilizados durante a guerra contra os Taliban e a Al-Qaeda no Afeganistão, podem produzir efeitos opostos em relação àqueles para os quais elas foram concebidas inicialmente. Neste âmbito, as formas dissolvem-se em pontos esparsos, tornando-se assim completamente irreconhecíveis.

O ponto de partida da exposição *History of Everything* é uma reprodução em grande formato de um diagrama utilizado pelo jornal alemão *Die Welt am Sonntag* para explicar o uso dos drones no Afeganistão durante a guerra que deflagrou após os ataques de 11 de setembro de 2001. O diagrama expunha a forma como as imagens captadas pelos drones eram enviadas por satélite às bases americanas situadas nos Estados Unidos e como, pouco segundos depois, a ordem de atirar sobre os alvos seleccionados partia dessas mesmas bases. Polke começa por reproduzir em grande formato um fragmento do diagrama, dispondo-o como um papel de parede sobre duas paredes em ângulo: ampliados e vistos de perto, os pontos da trama tornam-se numa imagem abstracta e não reconhecível (o título da obra é *Corner Piece: war and/or Peace*, 2002). Um quadro de grandes dimensões, intitulado *I Live in My Own World, But It's Ok, They Know Me Here* (2002), propõe um fragmento ampliado e irreconhecível do diagrama que mostra os alvos a serem atingidos: dois supostos guerrilheiros talibãs afegãos a cavalo. Uma outra obra, um painel

contendo doze quadrados e intitulado *I Don't Really Think About Anything Too Much* (2000), mostra, na parte central, a imagem ampliada e quase irreconhecível de dois talibãs a cavalo, com os pontos da trama bem visíveis e espaçados. Ao redor, vemos uma série de imagens semelhante à dos talibãs, ainda que representando coisas completamente diferentes: uma pessoa de pé, uma pessoa sentada, duas crianças brincando... A disposição reticular dos pontos perde sua natureza de grelha capaz de atribuir com precisão uma identidade a todos os elementos ali dispostos, tornando-se, ao contrário, num espaço indeterminado e gerador de uma série indefinida de erros e mal-entendidos. Através de uma série de passagens e de ampliações, aquilo que deveria constituir uma demonstração da onnipotência visual e panóptica dos drones, capazes de permitir a destruição quase imediata de alvos identificados a partir do alto e de longe, acaba por se transformar numa exibição de erros, mal-entendidos e perdas de sentido potencialmente causados pelas variações de escala e de níveis de definição. O mesmo acontece nas pinturas da série *Printing Errors* – por exemplo, *As Long as the Connections to Reality are Missing* (1998).

Com estes trabalhos, Polke regressa mais uma vez às implicações da grelha de pontos que caracteriza toda uma série de técnicas utilizadas para reproduzir imagens, das impressões em meio-tom às impressoras a laser. No entanto, uma exposição como *History of Everything* remete agora para uma época caracterizada pela difusão sem precedentes de imagens e de ecrãs *digitais*: uma fase na qual a questão da alta e da baixa definição tende a tornar-se ainda mais numa questão de *resolução*, de número de pixels. Também nesta fase é possível, como veremos de seguida, identificarmos um grupo de artistas, fotógrafos e cineastas que se comportam como *meteorólogos* da cultura visual que os rodeia, ao estudarem de perto as técnicas que produzem as variações de definição e de temperaturas das imagens e ao explorarem as suas diferentes implicações estéticas, epistemológicas e políticas.

6. Ampliação, compressão, *data moshing*

As implicações económicas e políticas da alta e da baixa definição na época da internet, das redes sociais e dos *sites* de partilha de arquivos digitais *peer-to-peer* são bem descritos por Hyto Steyerl num artigo intitulado *In Defense of the Poor Image* (2009). Steyerl apresenta as «poor images» como um tipo de «lumpemproletariado na sociedade de classes das aparências», ou seja, como o sub-proletariado de um sistema mediático dominado pela indústria e pelo marketing, instâncias que alimentam incessantemente um progresso contínuo e ilimitado em direção à alta definição

dos ecrãs e das câmaras de vídeo digitais, alta definição essa à qual se encontra associado o prestígio da tecnologia de ponta. Steyerl escreve:

«A imagem pobre é uma cópia em movimento. A sua qualidade é má, a sua resolução abaixo da norma. À medida que se acelera, a imagem pobre deteriora-se. É fantasma de uma imagem, uma antevisão (*preview*), uma imagem em miniatura (*thumbnail*), uma ideia errante, uma imagem itinerante distribuída de graça, compactada através de ligações digitais lentas, comprimida, reproduzida, «ripada», adulterada, bem como copiada e colada a outros canais de distribuição.

A imagem pobre é um farrapo ou um rasgão; um AVI ou um JPEG, um lumpemproletário na classe social das aparências, classificada e estimada em função da sua resolução. A imagem pobre foi carregada, descarregada, partilhada, reformatada e reeditada. Transforma a qualidade em acessibilidade, o valor de exibição em valor de culto, os filmes em clips, a contemplação em distração. A imagem é libertada dos cofres-fortes dos cinemas e dos arquivos e projetada na incerteza digital, ao preço da sua própria substância. A imagem pobre tende em direção à abstração: é uma ideia visual em devir.

A imagem pobre é um bastardo ilícito de quinta geração de uma imagem original. A sua genealogia é dúbia. Os nomes dos seus ficheiros contêm voluntariamente erros. Desafia frequentemente o património, a cultura nacional, ou mesmo o direito de autor. É transmitida como se fosse um chamariz, um engodo, um indício, ou uma recordação do seu ser visual anterior. Ridiculariza as promessas da tecnologia digital. Não só é frequentemente degradada até ao ponto de não ser mais do que um borrão apressado, como duvidamos que se trate realmente duma imagem. Apenas a tecnologia digital pode produzir uma imagem tão corrompida». (Steyerl,2009).

Num contexto caracterizado pela perseguição contínua da alta definição – uma perseguição na qual os parâmetros mudam incessantemente, a alta definição de hoje sendo provavelmente a baixa definição de amanhã –, as imagens «pobres» possuem características específicas. Graças à compressão e à leveza dos arquivos e dos formatos em que elas são codificadas (.jpg, .avi, .mp4, .mov, .gif, etc.), as imagens pobres possuem uma capacidade de circulação, de partilha e de transformação superior às das imagens em alta definição. São entidades *plásticas*, instáveis,

constantemente em movimento, e submetidas a uma série infinita de migrações, manipulações, recodificações, partilhas e disseminações, apropriações e reapropriações que frequentemente se concluem pela sua degradação, mas que, ao mesmo tempo, boicotam todas as tentativas de limitação da circulação e de defesa do *copyright*. Tal como escreve Hyto Steyerl, as propriedades das imagens de baixa definição convidam-nos a repensar aquilo que entendemos por «valor» de uma imagem: «Para além da resolução e do valor de troca, podemos imaginar outro tipo de valor, determinado pela velocidade, a intensidade e a disseminação. As imagens pobres são pobres porque são fortemente comprimidas e porque viajam depressa. Perdem matéria, mas ganham velocidade» (Steyerl, 2009).

No âmbito deste panorama icónico e mediático, onde coexistem níveis extremamente diferentes de definição, encontramos, tal como nos anos sessenta, uma série de artistas, fotógrafos e cineastas cujas obras questionam, de forma cada vez mais consciente e articulada, as implicações estéticas, epistémicas e políticas das diferentes «temperaturas» das imagens e de seus diferentes processos de aquecimento e arrefecimento.

No seu livro *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come* (2015), Francesco Casetti apresenta o cinema contemporâneo sob todas as suas formas – *mainstream* e experimental, documentário e ficção – como um vasto território no interior do qual os diferentes níveis de definição das imagens são constantemente explorados e onde o cinema redefine incessantemente a sua própria identidade em relação aos outros meios e às diferentes formas de visualização das imagens em seu redor. Entre os exemplos analisados por Casetti, encontramos uma série de filmes de grande sucesso – *No Vale das sombras / In the Valley of Elah* (Paul Haggis, 2007), *Censurado / Redacted* (Brian De Palma, 2007), *00:30 Hora Negra / Zero Dark Thirty* (Katherine Bigelow, 2012) – e que abordaram de modo diferente os acontecimentos relativos às guerras do Afeganistão e do Iraque, bem como a perseguição a Osama Ben Laden. Num contexto militar e mediático no qual as imagens de guerra (produzidas por câmaras de vídeo instaladas em mísseis, drones e satélites e manipuladas por soldados, civis e profissionais da televisão) acabam por circular na internet, as mesmas são submetidas ao olhar de públicos muito diferentes, surgindo sucessivamente ora como formas de testemunho e de documentação, ora como ferramentas da propaganda política e ideológica. Os exemplos do cinema *mainstream* são inúmeros e dizem respeito à utilização de imagens de segurança de alta ou de baixa definição em filmes como *Perigo Público / Enemy of the State* (Tony Scott, 1998), o recurso à baixa definição em filmes de terror tais como *O Projeto Blair Witch / The Blair Witch Project* (Daniel Myrick e Eduardo Sanchez, 1999), a

série de filmes *Atividade Paranormal / Paranormal Activity* (primeiro filme realizado por Oren Peli em 2007) ou ainda filmes de animação como *Pixels* (Columbus, 2015).

No domínio da arte contemporânea e do cinema experimental, dois exemplos podem ajudar-nos a compreender como a questão da alta e da baixa definição das imagens se encontra no centro de diversas práticas relacionadas com exploração das *raster images* já evocada a propósito dos trabalhos de Alain Jacquet, Roy Lichtenstein e Sigmar Polke. Mas agora, a grelha enquanto *Kulturtechnik* à qual se confrontam incessantemente artistas e cineastas nos últimos anos já não corresponde à trama fotográfica característica da impressão em meio-tom, mas antes à trama omnipresente dos pixéis das imagens e dos ecrãs digitais.

O primeiro exemplo diz respeito ao trabalho do fotógrafo alemão Thomas Ruff, cuja obra se caracteriza pela coexistência, alternância ou justaposição da alta e da baixa definição. Se, por um lado, Ruff (aluno de Bernd e Hilla Becher na *Kunstakademie* de Dusseldorf) persegue a ideia da fotografia enquanto visão estática, objetiva, frontal, serial e em alta definição de objetos, lugares e pessoas (pensamos aqui nas séries *Portraits* (1981-1991) e *Häuser* (1987-1991), que recordam tanto a serialidade *neusachlich* dos retratos de August Sander quanto as séries fotográficas dos Becher dedicadas à arquitetura industrial), por outro lado, em séries como *Nacht* (1992-1996), *Nudes* (2003) e, sobretudo, *jpegs* (2004-2009), é a baixa definição das imagens que se impõe.

Realizadas durante a primeira guerra do Golfo, na altura em que o público mundial descobria as imagens produzidas por câmaras de infravermelhos utilizadas pelo exército norte-americano e pelas estações de televisão como a CNN, bem como as imagens granuladas das câmaras instaladas nas ogivas dos mísseis lançados contra os alvos em território iraquiano, a série *Nacht* apresenta um grupo de imagens de edifícios e de espaços urbanos que parecem ter sido produzidas por câmaras de segurança a raios infravermelhos. Com suas margens circulares que nos remetem para o *zoom* de uma teleobjetiva, a sua coloração esverdeada e o desfoque produzido pela reverberação das fontes de iluminação artificial (janelas com luzes acesas, postes de luz, faróis), as imagens de Ruff evocam a presença de um olhar vigilante, noturno, tecnológico, panóptico e opressor.

A série *Nudes* explora também a questão da baixa definição, ainda que de modo diferente, já que se funda em imagens pornográficas que circulam na Internet e que são desfocadas graças à utilização de técnicas digitais. Já a série *jpegs* apresenta impressões em grande formato (188x188 cm ou 297x364 cm) de imagens de baixa definição em formato .jpg - um formato de compressão muito utilizado desde o começo dos anos noventa, abreviatura de *Joint Photographic Expert Group*, grupo de trabalho que foi o primeiro a produzir este algoritmo de compressão que, rapidamente,

se impôs como formato padrão tanto para os aparelhos fotográficos digitais como para as imagens que circulam na Internet. As imagens utilizadas por Ruff são imagens *encontradas* na Internet, ilustrando cenas diferentes, entre as quais catástrofes humanas e naturais – nuvens em forma de cogumelo resultantes de explosões nucleares, imagens icónicas do ataque ao World Trade Center, os campos de petróleo em chamas durante a segunda guerra do Golfo, a erupção de um vulcão -, mas também paisagens naturais, tais como cenas de florestas cobertas de neve ou envolvidas na bruma, uma cascata, um rio, ruínas cobertas pela vegetação, etc. A ampliação destas imagens altamente comprimidas (a compressão produzida pelo formato .jpg pode reduzir em nove décimos o tamanho da imagem inicial sem por isso causar imperfeições visíveis se a imagem permanecer de médias ou pequenas dimensões) produz formas extremas de pixelização que a impressão em alta definição exhibe com riqueza de detalhes, pixel por pixel, terminando, paradoxalmente por *mostrar em alta definição os efeitos da baixa definição*. Os elementos atmosféricos frequentemente presentes nas imagens da série *.jpegs* – vapor, bruma, chuva, água, raios de luz – transformam-se através do efeito de desfoque produzido pela pixelização, testemunhando ela própria do carácter *atmosférico* dessas imagens, da sua natureza *leve, dispersa e difusa*, da sua capacidade de circular rapidamente através do imenso meio em constante transformação que é a própria rede, onde as imagens mudam continuamente de definição e, logo, de temperatura. Aproximando-se de toda uma tradição pictórica e fotográfica que fez do *sfumato* atmosférico a sua imagens de marca – pensamos aqui nos quadros de Turner, no pictorialismo fotográfico de Robert Demachy ou de Alfred Stieglitz, no impressionismo de Monet ou no pontilhismo de Seurat, já mencionado por McLuhan em relação ao «mosaico» da imagem televisiva⁸ –, Ruff reinterpreta o sentido do *sfumato* e a dimensão atmosférica das imagens na era digital, ao tornar visível a trama dos pixéis, trama essa onde se manifesta mais uma vez a grelha enquanto *Kulturtechnik*.

A obra do francês Jacques Perconte constitui também uma tentativa (análoga à de Ruff sob certos aspetos e profundamente diferente sob muitos outros) de reinterpretar a estética sublime tradicionalmente associada ao *sfumato* e à representação de panoramas naturais. Os seus filmes e vídeos constituem uma vasta exploração dos diferentes níveis de definição das imagens digitais. Perconte trabalha de modo criativo e anárquico sobre diversas formas de compressão de imagens digitais, em particular sobre as formas de *lossy data compression* que, ao contrário das formas de *lossless compression*, produzem distorções e pixelizações evidentes, conhecidas em inglês como *compression artifacts*: «artefactos», configurações de pixels produzidas por uma perversão intencional

⁸ Para uma teoria do *sfumato* entre pintura, fotografia, cinema e outros *media*, cf. Ullrich 2009.

das técnicas de compressão, uma forma de *compression backing* conhecida também sob o nome de *datamoshing*⁹.

Para Perconte, tal como para Ruff, um dos pontos de partida é a estética do sublime associada ao *sfumato*. Um trabalho como *Chuva* (2012), por exemplo, parte da visão em alta definição de uma vasta vista marítima, com todos os elementos atmosféricos que a caracterizam (nuvens, vento, chuva, reflexo de luzes) para, de seguida, a deformar progressivamente, fazendo emergir formas de *plasticidade* e de *materialidade* próprias à imagem digital: efeitos de pixelização, de granulação, aberrações formais e cromáticas resultantes da alteração do funcionamento «correto» de programas de compressão, normalmente destinados a reduzir o peso das imagens sem comprometer seu reconhecimento. Num panorama mediático e tecnológico caracterizado, como vimos, por uma perseguição da alta definição, a obra de Perconte insere-se numa espécie de contracorrente, desviando, de modo parasitário, programas inicialmente concebidos para exercerem outras funções, alterando códigos de programação e estudando com atenção a origem de determinados *glitch*, com o intuito de produzir uma série de efeitos visuais habitualmente considerados como «erros». Como Ruff, Perconte é movido pelo desejo de revelar, através das aberrações, aquilo que poderíamos considerar como a *fakatura* das imagens digitais, produzindo, como declara numa entrevista, «imagens que contêm a expressão de seu suporte, quer dizer, imagens nas quais se manifestam, ao mesmo tempo, a superfície e o transporte *via* dispositivos tecnológicos das informações gravadas».¹⁰

Cinquenta anos depois da publicação de *Understanding Media* e noventa anos depois do ensaio sobre a fotografia de Kracauer, a questão das implicações estéticas, epistemológicas e políticas da alta e da baixa definição das imagens continuam assim a ser uma questão de atualidade. O desenvolvimento tecnológico fez com que a grelha de pontos reticulares das impressões fotográficas em meio-tom tenha sido gradualmente substituída pela rede cartesiana dos pixéis dos ecrãs digitais. Ainda que se tratem de diferentes técnicas de visualização, ambas estas expressões se fundam sobre o grelha reticular enquanto *Kulturtechnik*, produzindo uma série indefinida de imagens dotadas de diferentes níveis de definição e, em termos mcluhanianos, de diferentes temperaturas. Encarada a partir desta perspetiva, a cultura visual contemporânea torna-se o objeto de uma nova iconologia, concebida como uma espécie de *meteorologia visual*: uma

⁹ Sobre a prática do *datamoshing*, cf. a conferência *online* de Thomas Y. Levin (2014).

¹⁰ A citação provém de uma entrevista de Raphaël Nieuwjaer a Jacques Perconte, acessível em: <http://www.debordements.fr/spip.php?article365> (último acesso em 14 de julho de 2015). Sobre as obras de Jacques Perconte, cf. a tese de doutoramento de Bidahn Jacobs (2014).

análise da formação e da dissipação de diferentes correntes térmicas que caracterizam o nosso meio icónico e mediático e da maneira como essas correntes redefinem o nosso panorama perceptivo.

(Tradução de Wagner Morales e Teresa Castro)

Bibliografia

AA.VV. 1979. *Mec-Art*, Milano: Il Dialogo.

Anders, Friederike, Hoffmann, Anke e Lahr, Christin. 2006. *Auflösung (Resolution/Dissolution)*, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst.

Benjamin, Walter. 2006. «Pequena história da fotografia» [1931], in *A Modernidade*, trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 243-261.

Casetti, Francesco. 2015. *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York: Columbia University Press.

Cubitt, Sean. 2014. *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, Cambridge: MA, MIT Press.

Jacobs, Bidhan. 2014. *Vers une esthétique du signal. Dynamiques du flou et libérations du code dans les arts filmiques (1990-2010)*. Tese de doutoramento sob a direcção de Nicole Brenez, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

Kracauer, Siegfried. 2016. «A Fotografia» [1927], in Margarida Medeiros (coord.), *Fotogramas. Ensaios sobre fotografia*, trad. Nélío Conceição, Lisboa: Documenta, pp. 203-218.

Levin, Thomas Y. 2014. «Datamoshing as Syntactic Form», conferência disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iuLu-LIRO7Y> (último acesso em 26 Janeiro 2017).

McLuhan, Marshall. 1967. *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, Berkeley (CA): Gingko Press.

McLuhan, Marshall. 2008. *Compreender os Meios de Comunicação. Extensões do Homem.*, trad. d.e José Miguel Silva, Lisboa: Relógio de Água.

Moholy-Nagy, László. 1985. «A New Instrument of Vision» [1933], in Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, London: Thames & Hudson.

Nieuwjaer, Raphael. 2015. «Jacques Perconte», *Débordements*, disponível em: <http://www.debordements.fr/spip.php?article365> (último acesso 26 Janeiro 2017).

Restany, Pierre. 1966. «L'Art mécanique», *Donner à voir 4*, Paris: Galerie Zunini.

Rondeau, James, Wagstaff, Sheena (ed.). 2012. *Roy Lichtenstein: A Retrospective*, Chicago – Londres: The Art Institute of Chicago – Tate Modern, 2012.

Siebert, Bernhard. 2015. *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, traduit par Geoffrey Winthrop-Young, New York: Fordham University Press.

Sauzedde, Stéphane, Thély, Nicolas Thély (dir.). 2007. *Basse déf. Partage de données*, Dijon: Les Presses du réel.

Steyerl, Hito. 2009. «In Defense of the Poor Image», *e-flux journal* #10, 11-2009, acessível <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/> (último acesso em 26 Janeiro de 2017).

Szendy, Peter. 2013. *À coup de points. La ponctuation comme expérience*, Paris: Minuit.

Ullrich, Wolfgang. 2009. *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin: Wagenbach.

Antonio Somaini É Professor Titular da Teoria da Ciência do Filme, Media e Cultura Visual na Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3. É co-diretor da unidade de pesquisa LIRA (Laboratório Internacional de Pesquisas em Artes).

Em 2013, foi membro do centro de pesquisa ZFL (Zentrum für Literatur- und Kulturforschung) em Berlim e, em 2014-15, membro principal do IKKM (Instituto Internacional de Pesquisa em Tecnologias Culturais e Filosofia de Media) da Bauhaus Universität em Weimar. Em 2017-18, será membro do centro de pesquisa BildEvidenz da Freie Universität em Berlim. Desde 2010 tem sido convidado para leccionar em universidades europeias, americanas e canadianas, como: Goethe-Universität Frankfurt e Freie Universität Berlin, Universidade de Columbia, a Universidade de Nova York, a Universidade de Chicago e Johns Hopkins Humanities Center, Concordia University e Université de Montréal.

Artigo por convite / Article by invitation