

Engenhos de visualização e “modos de ver”: um outro discurso sobre a *arché* fotográfica

Engines of visualization and “ways of seeing”: another
discourse on the photographic *arché*

Benjamim Picado*

Resumo:

Pretende-se examinar aqui algumas questões relativas às vertentes das teorias da fotografia que investem com mais força na valorização das condicionantes técnicas de sua origem: chamadas de “argumentos do dispositivo”, estas teorias continuam nutrindo fortemente o modo de se pensar certas questões relativas à significação das imagens fotográficas, sobretudo enfatizando no debate sobre este *status* semiótico os pressupostos ontológicos sobre uma suposta natureza ou origem da fotografia e de seu dispositivo de produção. Procuramos examinar as matrizes deste discurso, a partir das relações entre duas grandes vertentes de desenvolvimento das teorias da fotografia, aquela mais própria à pragmática (representada pelo ensaio *L’Image Précaire*, de Jean-Marie Schaeffer) e o debate sobre o caráter representacional da fotografia (numa série de escritos publicados durante os anos 70 e 80 do último século, em *Critical Inquiry*).

Palavras-Chave: Fotografia; Discurso visual; Dispositivo.

Abstract:

The article intends to examine certain questions on the contemporary theories of photography that deals with the technical variables of the origin of photographic visual meaning: these theories develop what we shall thereby call “arguments on the apparatus”, which are still very influential in the ways adopted to access the semiotic features of these images, above all stressing out the ontological features of some assumed “photographic nature”, always connected with its technological apparatus. We seek to examine the guidelines of such a discourse, departing from the relationships between two of the most important trends in theories of photography, one more connected with pragmatics of visual experience (represented by Jean-Marie Schaeffer’s important essay, *L’Image Précaire*) and the debate on the representational character of photography (in a series of writings published between the 70’s and 80’s in *Critical Inquiry*).

Key Words: Photography; Visual discourse; Apparatus.

* Doutor em comunicação e semiótica (PUC-SP), docente permanente do programa de pós-graduação em comunicação da universidade federal fluminense. E-mail: jbpicado@hotmail.com

0. Numa brevíssima nota final de *A imagem Precária*, Schaeffer nos dá notícia da descoberta recente que houvera feito - no momento em que entregava as provas do livro a seu editor - de um artigo de Kendall Walton, “Transparent Pictures: on the nature of photographic realism”, publicado na revista *Critical Inquiry* (WALTON, 1984): tomando conhecimento deste texto, ele manifesta sua admiração face ao que considerava ser uma feliz coincidência de propósitos entre as duas linhas de argumentação (não necessariamente símile na abordagem), no que respeitava a preocupação original com a natureza mesma do fenômeno fotográfico. Em especial, Schaeffer apreciava a similitude de propósitos entre ele e Walton, contida na afirmação sobre a necessidade de demarcação de uma devida diferença entre os vários modos de significação próprios ao universo visual (sobretudo tendo em consideração uma possível determinabilidade dos dispositivos relativos a cada um de seus segmentos, como a pintura e a fotografia).

Pois bem, o que este episódio parece desvelar (como uma espécie de sintoma de toda uma cultura intelectual) é o fato de que este período no qual encontramos tais textos é marcado por uma certa renascença do interesse pela fotografia, não obstante as diferenças de abordagem e de escolas teóricas), e que se caracteriza sobretudo pelo modo de conceber o fenômeno fotográfico enquanto uma manifestação algo própria do universo das representações visuais que nos são mais familiares: na pior das hipóteses, podemos reconhecer o horizonte comum no qual estes dois textos, marcados por origens de formulação geográfica e intelectual de resto tão variadas, podem se endereçar a um fenômeno comum, a partir de uma considerável vizinhança de caracteres.

Em Schaeffer e Walton, portanto, pode-se aferir este patamar no qual a fotografia é eminentemente definida enquanto um singular *dispositivo de visualização*. Entretanto, assumir que tais argumentos se exercitam numa uniformidade de propósitos seria incorrer em ilusões sobre o modo como a fotografia pode ter sido pertinentizada em cada um destes textos. No que respeita a linhagem semio-pragmaticista da qual derivam as questões que Schaeffer lançou ao dispositivo fotográfico, já as conhecemos em profundidade, pois em boa medida elas continuam informando o modo como freqüentemente ainda se reflete acerca das relações entre significação e existência, dada a natureza dos aparatos de rendição próprios da fotografia (Picado, 2011). Neste caso, em especial, é quase inevitável considerar a semelhança de família que une os problemas de Schaeffer às primeiras incursões de Philippe Dubois ao caráter fundante dos dispositivos fotográficos: em nossa perspectiva, entretanto, Schaeffer introduz ao debate variáveis que tornam sua perspectiva não apenas mais genuinamente próxima do pragmatismo reclamado (mas não justificado) por Dubois, como ainda possibilita uma

aproximação à dimensão estética da experiência fotográfica, com sua relativa independência com respeito à ordem dos dispositivos.

Em contraste com estas abordagens mais familiares a nossa cultura acadêmica, propomos examinar alguns dos níveis em que se deu esta variação temática, como um aspecto central de nossa avaliação sobre a centralidade da noção de dispositivo nas teorias sobre “o fotográfico”. No momento, procuraremos analisar com algum detalhamento (e dados os limites presentes desta exposição) esta outra tradição de reflexão que se deslinda a partir do momento em que Schaeffer nos dá notícia da descoberta deste importante texto de Walton.

A impressão de que o ambiente intelectual dos debates no qual se gestam estas duas posições textos é o mesmo se justifica, em certa medida, pelo fato de que ambos parecem demarcar a reflexão sobre a fotografia, a partir das mesmas estratégias de argumentação: por exemplo, eles parecem insistir na idéia de que a fenomenologia do fotográfico se instala num espaço que não pode ser confundido com aquele que demarcou o pensamento sobre outros gêneros de representação visual (em especial, a pintura e o desenho). O recurso aos poderes dos dispositivos respectivos a cada modalidade de expressão parece justificar-se em face desse instinto teórico de *diferenciação ontológica* de cada um desses meios. Trata-se, contudo, de uma impressão incompleta e parcial daquilo que mobiliza um texto como o de Walton, por exemplo, sendo isto que desejamos examinar, a partir de agora.

É, por exemplo, significativo que o ensaio do colega americano de Schaeffer tenha sido publicado em 1984, numa revista como *Critical Inquiry*: mantida sob os auspícios da Universidade de Chicago (e sob a especial coordenação do crítico e historiador W.J.T. Mitchell), esta publicação serviu como fórum de um interessante debate teórico sobre a fotografia, em especial no decorrer dos anos 70 e 80 do último século, abrigando textos que acabaram nutrindo a propagação de um repertório de reflexões sobre a fotografia, no decorrer deste período, em outros respeitáveis veículos acadêmicos americanos. Em especial, dois textos se destacam como iniciadores deste percurso provavelmente involuntário de polêmicas, a saber, os conhecidos ensaios de Rudolf Arnheim, “On the nature of photography” (1974) e de Joel Snyder e Neil Walsh Allen, “Photography, vision and representation” (1975).

De uma maneira geral, o aspecto mais saliente desta primeira detenção das discussões é precisamente o da polarização entre duas posições sobre o *status* ontológico da

fotografia: do lado de Arnheim, desde o título mesmo do ensaio, manifesta-se o propósito de argumentar sobre uma suposta “natureza” da fotografia, assumidamente oriunda do automatismo pelo qual suas imagens ou representações se fixam para a apreciação visual; do lado de Snyder e Allen, afirma-se, ao contrário, que as supostas peculiaridades dos aparatos fotográficos de fixação do mundo visual não acarretam a assumida distinção ontológica com a qual se busca refletir teoricamente acerca da fotografia. Deste modo, segundo eles, a significação de um instante fotográfico não seria derivada do automatismo do processo fotográfico.

Snyder e Allen destacam que as idéias de Arnheim refletem um conjunto de admissões sobre os poderes dos dispositivos fotográficos que anula consideravelmente qualquer relativismo que este autor pretenda estabelecer com respeito ao automatismo da percepção mais própria às imagens deste tipo: na verdade, no que concerne suas concepções sobre a relação entre fotografia e percepção, os autores avaliam que Arnheim apenas prolonga uma idéia corrente, segundo a qual o próprio dispositivo fotográfico deveria ser pensado como extensão do aparato da visão humana, a que Snyder e Allen designam como um “modelo da visão”; segundo esta concepção, dado o caráter da construção do dispositivo mecânico da fotografia (na sua suposta correlação com as características morfológicas da visão), suas imagens seriam conferidas deste aspecto testemunhal pelo qual aquilo que se vê na imagem assemelhar-se-ia a uma percepção direta do mesmo motivo.

Esta primeira concepção tende a ser atenuada por um outro modelo das concepções vigentes sobre o meio fotográfico, definido como “mecânico”, segundo o qual a questão do suposto realismo testemunhal da fotografia teria menor importância (talvez até mesmo pudesse ser descartado enquanto aspecto, dadas as controvérsias que evoca), para ceder espaço a outra idéia mais fundamental: independentemente de manter com o universo dos seres uma relação de estrita correspondência, a origem mecânica do processo de gênese das figuras visuais da fotografia acarretaria um tipo de experiência que não é a das coisas mesmas, mas a da impressão de que, uma vez tendo sido fotografadas, elas manifestaram-se efetivamente à visão.

“Os que escrevem sobre a fotografia freqüentemente trataram estes modelos como se fossem idênticos, ou como se se contivessem um ao outro, o que não é o caso, e tais assunções confundem o desafio básico de qualquer teoria que pretenda encontrar o significado das imagens fotográficas por referirem-se às suas origens – o desafio de extrair significados pictóricos das operações sobre leis naturais” (SNYDER e ALLEN, 1975: 149).

O que é curioso nestas passagens é o modo como a caracterização feita pelas críticas a Arnheim acabam por refletir ou mesmo enunciar os problemas mais candentes das “teses sobre o dispositivo”, nas teorias da fotografia: talvez involuntariamente, Snyder e Allen formulam - com incrível clareza, inclusive - o núcleo da confusão pela qual estas teses assimilam o *status* semiótico e discursivo dos produtos fotográficos à caracterização dos aparatos técnicos que propiciam a gênese destas imagens.

Não nos interessa aqui avaliar os detalhes de cada uma destas posições, muito menos neste estágio ainda incipiente do debate (o que não significa que as linhas iniciais desta reflexão, especialmente no caso de Snyder e Allen, não mereçam um exame cuidadoso, o que prometemos para outra oportunidade), mas desde já cabe destacar alguns elementos da discussão que parecem justificar a pertinência deste gênero de interrogações (e que, no limite, demarcarão o *ethos* mesmo do debate, nos anos que se seguirão): no que respeita o *status* que se procura conferir à fotografia como objeto de estudos, parece sensato que a interrogação tenha início pela pergunta sobre aquilo que é mais próprio ao objeto destas reflexões.

Nestes termos, parece inevitável que a própria natureza da questão que estes textos lançam sobre o *status* da fotografia seja marcada pelo peso presumido de seu dispositivo de origem: tudo isto nos faz recordar uma famosa armadilha lógica dos argumentos da metafísica (quando se questiona sobre a realidade de algo a que se chama “ser”), a chamada “barba de Platão” (QUINE, 1948), pela qual a pergunta sobre a natureza de alguma coisa nos compromete de saída com a realidade mesma deste algo, até quando argumentamos contra ela (no caso, a pergunta sobre uma suposta natureza ontologicamente distinta da fotografia nos engaja de antemão com a realidade de seus dispositivos e de seus supostos efeitos, mesmo quando questionamos este seu poder de determinação).

Uma vez dada esta condição para um debate metafísico sobre a fotografia, fica patente que a estratégia argumentativa predominante nesta fase dos debates se torne, por definição, *negativa*, isto é: identificada a imagem fotográfica com a história mais extensa das representações pictóricas (e com a similaridade das funções de reportagem, memorização, celebração, distinção social, reconhecimento, comentário), cabe especular sobre até que ponto a fotografia deveria ser interrogada, a partir de sua caracterização como parte desta linhagem mesma de manifestações e funções. É a resposta a esta primeira questão que demarca os limites entre as duas posições que começam a caracterizar o debate sobre a natureza fotográfica, a partir dos textos de Arnheim e de

Snyder/Allen.

Mas é igualmente a natureza da questão proposta e das estratégias assumidas no debate que parecem distanciar a reflexão sobre a fotografia (e a valorização da peculiaridade de seus dispositivos) de uma possível avaliação sobre as funções e imperativos comunicacionais que decerto continuam a compor o entorno deste gênero de representações visuais (por exemplo, quando examinamos casos mais particulares da regência discursiva das imagens, como no fotojornalismo). A persistência deste quadro de reflexão permanecerá marcando as fases seguintes desta tradição de debates, como veremos a seguir.

1. Não seria exagero afirmar que, a partir dos anos 80, o teor dos debates em torno da fotografia acentua-se em uma ainda mais firme polarização das teses que apostavam na possibilidade de uma ontologia do fotográfico, sempre a partir da peculiar caracterização dos poderes distintivos de seu dispositivo. No caso da acolhida que *Critical Inquiry* deu a estes discursos, a manifestação mais patente de um argumento sobre tal natureza da fotografia é, sem dúvida, o longo texto de Roger Scruton, “Photography and representation” (SCRUTON, 1981): nele, se exprime com surpreendente candura, as linhas de ataque que marcarão, como veremos, os traços mais definidores da defesa de um caráter próprio da significação das imagens fotográficas.

Como sugere o título do artigo, é a pergunta sobre o conceito da representação (e sua utilidade no campo do estudo das formas visuais) que conduz Scruton num tipo de argumento mais radical sobre aquilo que é distintivo da fotografia: sem maiores delongas, o que este autor estabelece de saída é que, pensada a partir de seu *status* ontológico (portanto, dada a natureza mesma de seu dispositivo de origem), a fotografia simplesmente não pode ser assimilada ao universo das representações visuais. Tudo isto implica decerto concepções muito claras sobre o que seja a fotografia, assim como (e sobretudo) da idéia mesma de representação, uma vez que esta é liminarmente negada às imagens fotográficas. Vejamos como Scruton se sai em cada um desses tópicos, começando pelo último deles.

Num patamar mais genérico de caracterização, a noção de representação que interessa a Scruton (aquela a partir da qual ele define o modo como as pinturas se deixam assimilar a esta idéia) é a de algo cuja suposta significação implica em um pensamento intencional subjacente à sua origem mesma: no caso das representações pictóricas, o caráter de eventual compromisso ontológico entre a manifestação plástica das formas visuais e as

estruturas de seu reconhecimento perceptivo não se constitui na base de uma estrita causalidade entre a representação e a visão, mas como decorrência de um propósito constitutivo da própria representação visual. Falar em pinturas que representam alguma coisa significa assim estipular que o universo de discurso da imagem é neste caso uma decorrência do que se pode supor que ela leve a pensar, uma vez dada a intenção original com o qual ela foi elaborada.

As implicações conceituais mais remotas desta definição de representação não nos interessam, neste momento, bastando adiantar que elas incidirão sobre os modos de se pensar o domínio das imagens relativamente à ordem da discursividade (já que Scruton associa freqüentemente à significação das pinturas esta integração entre os modos de ver e os regimes do pensamento (assim como sua comunicabilidade, especialmente quando os meios visuais de sua expressão estão em jogo). Por ora, importa avaliar a definição mesma de representação em Scruton, à luz daquilo que o leva a pensar que a fotografia não pode ser assimilada a este estatuto das imagens artísticas, pois este é o ponto de suas teses que suscita as maiores discussões acerca do real significado dos dispositivos fotográficos.

Tal recurso a uma “instância intencional”, tomada como fundamento da representação (manifeste-se ela ou não como sendo a dos propósitos artísticos), guarda curiosa semelhança com o modo como Richard Wollheim definirá, alguns anos mais tarde, o caráter artístico da pintura (WOLLHEIM, 2002): é curioso notar como para cada um destes autores fica implicada uma relação entre o *ethos* representacional e a manifestação colateral de uma intenção de significado; mais do que isto, é notável como ambas as formulações emergem igualmente à luz de um certo *status* da artisticidade, suposto como o fundamento que nobilita os objetos (as obras pictóricas), na linha em que os tomam com efeitos de uma intenção determinada. Estas idéias de Wollheim sobre a arte pictórica nos permitirão enquadrar melhor a correlação entre a representação a instância das intenções, nas teses de Scruton.

A descrição de certos tipos de comportamentos que caracterizam o ato de fazer pinturas, assim como a consideração sobre os diferentes tipos que eles assumem, conforme circunstâncias variadas, constituem aquilo que se pode dizer de um “padrão intencional” que define a pintura como forma de arte: neste caso específico, poderíamos considerar uma estrutura das ações, configurada enquanto um padrão de conduta, que o artista mantém, com respeito a tudo aquilo que o conduzirá na feitura de suas obras; esta matriz envolveria a “tematização” de materiais e superfícies, a “orientação” (pela qual o

trabalho sobre os materiais vai começando a adquirir formas), tudo isto através de uma “visão dúplici” dos resultados (atenta tanto aos motivos visuais eventualmente gerados neste processo, assim como aos limites do suporte e das formas), sem deixar de levar em conta uma permanente visão da “finalidade” (ao menos ideada) de todo o processo e do compromisso de cada uma das suas etapas com este termo.

“A situação, na verdade, é a seguinte: o fato de a pintura tornar-se uma arte não depende das descrições específicas segundo as quais ela é intencional, mas de como se adotam as descrições pelas quais ela é intencional e de como tal descrição dá origem ou abre caminho à outra. Trouxe à baila a questão da tematização para sugerir como isso acontece, e também para indicar por que deve acontecer. A tematização se origina da tentativa do agente de organizar um material intrinsecamente inerte de modo a que possa se tornar útil para carregar um significado” (WOLLHEIM, 2002: 25).

A distinção na qual Scruton insiste em estipular que as fotografias não podem ser representações diz assim respeito ao modo como a experiência das figuras visuais que constituem uma fotografia dada implica ou não uma suposta *instância de intenções*, que constituiria a gênese mesma da imagem: no caso da fotografia, em especial, o caráter puramente causal ou mecânico da origem de suas imagens afeta a maneira como nos pomos perceptualmente diante de suas figuras visuais. Segundo Scruton, os motivos que encontramos animando uma fotografia são apenas o resultado de um processo automático de fixação do mundo visual, sendo que a experiência de vê-la nada mais instaura sobre as imagens, naquilo que diz respeito ao seu conceito mesmo de representação (isto é, o de uma síntese entre visão e pensamento).

“Embora não haja espaço para discutir completamente o conceito de ‘entendimento’ que está envolvido aqui, vale a pena mencionar o seguinte ponto: entender uma pintura envolve o entendimento de pensamentos. Estes pensamentos são, em algum sentido, comunicados pela pintura. Eles sublinham as intenções do pintor, ao mesmo tempo que informam nossos modos de ver a tela (...) Não vemos apenas um homem em um cavalo, mas um homem de certo caráter e origem. E o que vemos é determinado, não pelas propriedades independentes do objeto, mas por nosso entendimento da pintura (...). Em outras palavras, as propriedades do meio influenciam não apenas o que é visto na pintura, mas também o modo em que é vista” (SCRUTON, 1981: 581).

Em verdade, o que nos interessa do argumento de Scruton é precisamente aquilo que nos parece freqüente, a cada vez que a discussão sobre a fotografia faz apelo ao tipo de conexão existencial que parece presidir o funcionamento ou a significação de suas imagens, ou seja: é o fato de que estas formas visuais derivam necessariamente de um dispositivo automático de visualização. **Ainda uma vez mais, é a implicação entre a existencialidade dos signos visuais e a suposição de uma *arché* propriamente**

fotográfica, que se põem em jogo aqui.

Uma conseqüência possível deste pensamento (não necessariamente expressa por Scruton) é a de que, uma vez que nos tornemos atentos a esta suposta natureza intrinsecamente fotográfica, o que se encontra em seu fundamento não é o *pensamento* que conduziu a imagem, desde sua origem até sua apreciação, mas isto sim um *dispositivo* (ou mesmo o processo pelo qual somos levados a reconhecer a autoridade da imagem, pelo modo de nela implicarmos a ação dos aparatos de fixação instantânea da imagem como sendo sua razão mesma de ser).

Neste ponto, vale ressaltar que, no início mesmo de seu texto, Scruton nos adverte sobre o modo como deseja que pensemos sobre o que define a fotografia enquanto objeto de reflexão (este é o segundo ponto de nossas considerações sobre seu argumento): numa boa medida, esta requisição constitui a cláusula pela qual certas das questões mais importantes para uma reflexão sobre o fenômeno visual da fotografia ficarão impedidas de interpelar criticamente seu argumento. Com o propósito de estabelecer o *status* apropriado ao fenômeno fotográfico (e especialmente de modo a não torná-lo misturado àquele da família das imagens pictóricas), Scruton insiste na concepção de uma "fotografia ideal": nestes termos, não devemos pensar nas assimilações efetivas que encontramos tão freqüentemente associadas às imagens fotográficas (no fotojornalismo, na fotografia de arte, na retórica fotográfica da publicidade e no erotismo visual), pelas quais a imagem oriunda destes dispositivos acaba por cumprir funções eventualmente características das representações pictóricas.

"De modo a compreender o que pretendo, ao dizer que a fotografia não é uma arte representacional, é importante separar pinturas e fotografias tanto quanto possível, não discutindo pinturas reais e fotografias reais, mas uma forma ideal de cada uma delas, um ideal que representa as diferenças essenciais entre elas (...). A fotografia real é o resultado de tentativas de fotógrafos em poluir o ideal de sua arte com os métodos e técnicas da pintura (...). A fotografia ideal também mantém uma certa relação com respeito a um objeto: uma fotografia é uma fotografia de alguma coisa. Mas a relação aqui é causal e não intencional" (Idem: 578,579).

Ora, ao destacar o pensamento sobre o fenômeno fotográfico de suas eventuais apropriações discursivas (qualificando-as como "poluições" do ideal fotográfico), Scruton reforça este apelo, originário de tantas outras teorias que examinamos até aqui, a uma *especificidade da fotografia*, na ordem dos fenômenos visuais: o que caracteriza a sua concepção de uma fotografia "ideal" é o fato de que ela resulta de um mecanismo causal de produção do mundo visual, sobre o qual não operam instâncias intencionais (ou, se se

preferir, uma ordem discursiva determinada).

Se não podemos, portanto, interrogar os pressupostos de uma tal ideia sobre o significado visual da fotografia (ao menos na sede empírica dos usos e manifestações concretas de sua imagem que justificariam a admissão de uma proximidade processual entre elas e os outros segmentos das formas e figuras visuais), nos resta ainda o questionamento sobre os fundamentos lógicos desta concepção da fotografia, em Scruton. Já oferecemos antes alguns dos elementos deste exame, no modo como identificamos o abuso que Dubois e Schaeffer impuseram às noções originariamente semióticas do “índice” e do “ícone”, na letra de Peirce (PICADO, 2011): diríamos que elas valem igualmente para Scruton, especialmente no que respeita a ideia de uma imagem que é percebida na coligação existencial com algo, sem que um *pensamento da semelhança* incida sobre ela, como pressuposto lógico desta compreensão das fotografias.

Justamente quando investe na questão do que é próprio às formas visuais na fotografia, Scruton incorre na mesma implicação entre a “existência” dos objetos fotografados e o fato de que se apresentam numa configuração que “aparenta-se” com a da visão ordinária: retornam aqui, com força (embora num linguajar não-canônico, ao menos no que respeita as categorias semióticas) as ilações indevidas entre o compromisso material da significação fotográfica e a semelhança de seus modos de apresentação em formas visuais que replicam as condições da percepção comum. Portanto, Scruton trata de fenômenos distintos, sob a mesma marca da especificidade do fotográfico: mais importante, ele ainda restaura os problemas relativos a qualquer esforço para separar em estratos ontológicos das formas visuais, aquilo que é próprio da representação pictórica, em relação ao que define a rendição visual na fotografia.

“A fotografia ideal, como mencionei antes, mantém uma relação causal com seu objeto, reproduzindo sua aparência (...). Por ‘cópia’ de uma aparência, quero dizer um objeto, de tal modo que o que é visto nele por alguém com olhos normais e compreensão (ou seja, o objeto intencional da visão) assemelha-se tanto quanto possível àquilo que é visto quanto tal pessoa observa o próprio objeto de um certo ângulo e dado um certo ponto da história (...). O resultado é que, ao estudar a fotografia, ele pode vir a saber como alguma coisa parecia ser, do mesmo modo que ele poderia saber se a houvesse realmente visto” (Idem: 587,588).

Aqui, notamos que o argumento de Scruton corresponde à perfeição, de um lado, àquela caracterização das teses sobre a fotografia, feitas por Snyder e Allen, ou seja: concebem o fenômeno visual próprio ao *medium* como implicando uma espécie de similaridade (particular à fotografia) pela qual seus dispositivos são assimilados à estrutura perceptiva

natural. É neste aspecto da tese que se pode evocar a grande linha dos debates travados (em sede semiótica, mas também na história da arte e na fenomenologia da percepção) sobre o *status* da semelhança icônica e seu enraizamento em estruturas perceptivas.

Quando Schaeffer comenta este aspecto da relação entre semelhança e percepção, a propósito das primeiras teses de Umberto Eco sobre o status lógico-semiótico da semelhança, destaca - num tom levemente depreciativo - as conotações "quase épicas" desta empreitada (SCHAEFFER, 1996:35): o que lhe escapa, entretanto, é o fato de que estas indicações sobre a relação entre significação visual e os sistemas da percepção comum não se restringe ao domínio das questões semióticas, mas mobiliza um grande campo de teorias (psicológicas, estéticas, históricas, iconológicas), debruçadas sobre o eixo de uma hipotética *ecologia das representações visuais* (PICADO, 2003); num tal contexto, é praticamente inadmissível que se possa pensar a vigência das variadas formas que constituem o entorno de uma experiência cultural mais ampla, supondo o fundamento de seus aspectos de significação e compreensão como inteiramente identificados pela natureza de seus dispositivos.

2. A ácida franqueza na qual Scruton estipula para a fotografia sua interdição à cidadania na república das formas representacionais teria que provocar decerto (talvez deliberadamente) a intensa reação de tantos quantos fossem os que supusessem que a natureza intrínseca da fotografia não deveria se manifestar a partir de um critério necessariamente negativo (seja com respeito ao conceito de representação ou ainda quanto à natureza definida das formas visuais, na pintura e no desenho). E tal atitude não tardou a emergir nas respostas a Scruton, pois muito se escreveu sobre estas idéias acerca da natureza fotográfica, a partir daí. Mas, uma vez que estas idéias se apresentavam sob a marca da crítica a esta *ontologia negativa* do fotográfico, nota-se que o teor dos argumentos já se manifestava, de saída, como uma espécie de estratégia defensiva, face ao debate sobre o conceito mesmo de representação visual. De certo modo, diríamos, o tom e a natureza mesma da invocação metafísica sobre a fotografia, em Scruton, impôs a qualquer das reações o já mencionado peso da armadilha lógica da "barba de Platão" (falar contra o ser implícita sua realidade).

Dois problemas emergem, a partir do momento que examinamos certas características da reação crítica às teses de Scruton: de um lado, elas abordam temas variados, dadas as implicações das estratégias retóricas adotadas na origem do debate; assim sendo, o repto a fotografia *qua* representação não invoca reações necessariamente vinculadas a uma reflexão sobre o tema central da natureza mesma da fotografia, mas sobretudo ao

alcance de certos conceitos fundamentais da tese de Scruton; dentre estas questões que motivaram o debate em torno das suas teses, identificamos a relação entre representação, percepção e intencionalidade (CURRIE, 1991), a possibilidade de conceber padrões estilísticos inerentes à operação dos dispositivos fotográficos (WARBURTON, 1996) e os distintos regimes de percepção, na fotografia e em outras formas representacionais (KING, 1992).

Por outro lado, estes textos assumiam, implicitamente, a única estratégia possível no debate para a defesa das relações entre fotografia e representação, a saber, uma posição mais conservadora, algo que é inclusive manifesto expressamente por alguns destes textos: para além do fato disto sinalizar uma certa tendência a diminuir o *status* ontológico da fotografia, pelo viés de sua assimilação a família das representações visuais (o que soaria como reducionista, em face da pretensa necessidade de estipular as propriedades intrínsecas do fotográfico, supostamente necessária neste momento dos debates), o impacto mais evidente desta forma da reação era aquele que dava à discussão sua inflexão particular, a de uma necessária atribuição de lugar distintivo aos dispositivos fotográficos. De saída, este é um ganho que o acento assertivo e polêmico de Scruton poderá contabilizar contra seus adversários, e face ao qual poucos poderiam replicar suficientemente: as conseqüências desta condição imposta à discussão, no prolongamento das reflexões sobre a fotografia, é algo que poderemos avaliar mais adiante.

Por ora, nos interessa localizar um aspecto ou uma idéia que se tornará central na orientação destes debates, tendo correlação com um modo específico no qual as idéias de Scruton foram defendidas deste ataque inicial: é neste particular contexto que poderemos avaliar, por exemplo, a importância das idéias de Kendall Walton (aquele que é referido em retrospecto, por Schaeffer, no fim de *A Imagem Precária*), acerca de uma hipotética “transparência” da significação representacional da fotografia; a importância deste argumento e as implicações que ele suscita no debate não podem passar ignoradas por aqueles que procuram refletir sobre as funções que a imagem fotográfica cumpre, a várias títulos. Schaeffer não passa incólume pelas sugestões da proximidade entre este texto e algumas de suas teses originais sobre o dispositivo fotográfico, uma vez considerado o modo como este argumento de Walton permite sustentar o valor das teses sobre a *arché* fotográfica, como elementos centrais de uma reflexão sobre tais formas visuais.

Ao invés de aprofundar a polêmica instaurada por Scruton, Walton procura adotar uma

postura mais comedida na avaliação daquilo que considera mais importante na questão da distinção entre as modalidades representacionais das formas visuais. E, neste caso, reconhece que muitas das afirmações mais graves feitas em favor de uma maior discriminação entre a fotografia e a pintura poderiam ter sido evitadas, de modo a que se pudesse alcançar mais nitidamente o ponto em questão: de saída, ao invés de abordar o problema pelo viés de uma *ontologia negativa* das formas representacionais em geral (ao invés de abordar a pintura como o “outro” da fotografia), Walton prefere acessar o caráter distintivo da fotografia a partir dos modos como ela é percebida, o que melhora em muito as condições do debate, pois finalmente nos deslocamos do dispositivo para uma experiência concreta da imagem.

Isto posto, Walton prepara o terreno para estabelecer a maneira pela qual o dispositivo pode se restituir ao debate, a partir de uma discussão sobre os modos de percepção caracteristicamente fotográficos. É neste ponto que emerge a afirmação mais forte de seu texto, quando propõe que a diferença entre a fotografia e a pintura reside no caráter peculiar do modo de visão próprio à primeira, que consiste em um “ver-através”. Assim sendo, o realismo que as imagens fotográficas provêem se constitui como um tipo de auxílio a cada um de nossos modos habituais de dizer que vemos alguma coisa (tal como quando examinamos alguém ou nós mesmos, através do reflexo de um espelho ou um fenômeno inacessível a olho nu, através de um microscópio ou de um telescópio). É nestes termos, inclusive, que Walton procura estabelecer no centro da questão sobre a fotografia uma maior clareza quanto ao significado do seu modo peculiar de permitir “ver”.

“Nossa teoria necessita, de todo modo, de um termo que aplique-se simultaneamente a meu ‘ver’ meu avô quando olho para um instantâneo e meu ver meu pai que está diante de mim. O que é importante é que reconheçamos uma fundamental comunidade entre os dois casos, uma singular classe natural à qual ambos pertencem. Poderíamos dizer que eu *percebo* meu avô mas não o *vejo*, reconhecendo um modo de percepção (“ver-através-fotografias”) distinto da visão – se a idéia de que eu perceba meu avô é tomada a sério (...). Eu prefiro a afirmação mais ousada: o observador da fotografia vê, literalmente, a cena que foi fotografada” (WALTON, 1984: 252).

Com todos os graus de detalhamento necessários à caracterização deste modo peculiar de visão, é evidente que ele não pode ser assimilado à visão de pinturas, por exemplo e, neste caso, as teses de Walton parecem sinalizar para um prolongamento de horizontes das teses sobre o dispositivo. A tese sobre a transparência da fotografia, quando vislumbrada do ponto de vista do que propicia a uma avaliação de seu realismo, pode parecer haver enfraquecido o sabor mais polêmico das teses de Scruton, mas esta é uma

falsa impressão: em um ponto de seu texto, Walton distingue o que se pode ver na pintura e na fotografia, e atribui aos objetos da primeira - e não aos da segunda - o caráter de representações de objetos e situações.

Mas há algo no argumento de Walton que parece se destacar das linhas em que o debate sobre o caráter representacional da fotografia se disputava: como já notamos, um desses aspectos é o do deslocamento do debate sobre a artisticidade da fotografia, na direção agora dos gêneros de experiência visual a que ela dá supostamente nascença; neste quesito, em particular, as posições de Walton são fortemente instrutivas a uma abordagem genuinamente estética do fenômeno fotográfico, pois deslocam a questão sobre a ontologia do artístico para introduzir as variáveis perceptuais das figuras visuais oriundas do dispositivo fotográfico.

Segundo elemento de destaque, o fato de que esses “modos de ver” são correlativos a um certo dado originário das formas visuais, o que justifica, em Walton, a introdução do atributo da transparência das figuras fotográficas. Deste modo, a distinção entre modos de ver, que caracteriza a transparência fotográfica reforça este aspecto da rejeição a que falemos rigorosamente de “representações fotográficas”. O que se modificou fundamentalmente foi, como já vimos, o acento mais apropriado na questão dos modos de ver, ao invés de um recurso ao conceito de representação enquanto fundada na admissão de uma instância intencional.

O que é mais decisivo na formulação de Walton não concerne, portanto, a uma ontologia do fotográfico, mas a uma certa fenomenologia da experiência de seus produtos. No que respeita a origem destas idéias, o problema da transparência atribuída às fotografias só se torna claro, no contexto de uma certa *antropologia da experiência ficcional*, que é eventualmente enunciada em seu texto, como um certo motivo de suas questões sobre a natureza da fotografia. Nestes termos, a riqueza de suas idéias sobre o dispositivo não constituem (como certamente é o caso das escolas francófonas) uma justificativa para legitimar o *status* da indexicalidade, como regime de significação exclusivamente próprio às imagens fotográficas.

No fundamento desta abordagem da experiência visual da fotografia, um elemento é essencial: as fotografias são, no dizer de Walton, de uma “natural dependência contrafactual”: isto significa que, ao vermos uma fotografia, nossa disposição de impor dúvidas à veracidade da imagem será sempre dependente daquilo que os aspectos da fotografia permitem ver, e não por qualquer dado colateral ou externo à imagem mesma

(por exemplo, o discurso do fotógrafo). Este aspecto decisivo da experiência da imagem tem, decerto, relações com a *arché* fotográfica (implica factualmente a noção de que a imagem resulta de um dispositivo), mas o ponto de Walton interessa mais por suas conseqüências do que por assunções de fato sobre a causalidade do processo fotográfico.

“A diferença essencial entre pinturas e fotografias é a diferença na maneira pelas quais elas, e não as crenças daqueles que as vêem, são baseadas nas crenças de seus autores. Fotografias são contrafactualmente dependentes da cena fotografada mesmo se as crenças (ou outras atitudes proposicionais) do fotógrafo se mantêm fixas. Pinturas que têm uma dependência contrafactual da cena pintada perdem-na quando as crenças (e outras atitudes proposicionais) do pintor se mantêm fixas. As crenças e as experiências visuais que os espectadores derivam de uma imagem são dependentes das crenças de seu autor, qualquer que seja a maneira em que a imagem se manifeste” (Idem: 264).

Distante de toda escolástica semiótica, as idéias de Walton se tornam mais nítidas, no contraste com a concepção das modalidades pictóricas da visão, em Richard Wollheim (a famosa tese da duplicidade do “ver-em”): já notamos anteriormente que, para ver pinturas, nos é requisitada normalmente uma dúplice atenção aos aspectos da obra visual, quer elas suscitem um tema pictórico ou ainda uma matéria ou suporte de sua manifestação. Quando vemos uma representação pictórica, nos é assim inevitável oscilar entre o caráter representacional e material das formas visuais deste tipo de arte (WOLLHEIM, 1993).

Ora, o caso das fotografias suscita toda uma outra ordem do ver, independentemente dos regimes aos quais a imagem fotográfica está submetida: para Walton, o “ver-através” se define como um tipo de experiência própria à fotografia, pela qual (mesmo em seu caráter documental ou jornalístico) ela é capaz de suscitar um certo tipo de imersão existencial ou sensorial, com respeito aos motivos visuais propostos. Em termos, o que caracteriza a estrutura da visão própria às fotografias se relaciona com um certo modo no qual a crença que assumimos na origem causal da imagem passa a orientar um certo modo que temos de percebê-la e, até mesmo, valorizá-la.

Uma tal concepção sobre o realismo fotográfico parece manter as duas posições antagônicas a uma respeitável distância: reconhece-se que aquilo que é próprio da origem fotográfica implica um dispositivo de visualização; ao mesmo tempo, entretanto, reconhece-se que as formas oriundas deste aparato devem ser discutidas, menos na relação com esta sua gênese automática e mais na implicação que mantêm com o aspectos de imersão e participação visuais que promovem, nos regimes expressivos e de discurso no qual a fotografia é freqüentemente empregada. De resto, destaca-se que,

para falarmos da fotografia, não é necessário que tematizemos seu dispositivo, a não ser na condição de dado de pressuposto: nenhum lugar, portanto, para ideias acerca daquilo que este dispositivo permite pensar sobre o caráter de suas imagens.

Adotamos um marco eventual para reaccessarmos um aspecto mais ou menos freqüente da reflexão sobre a fotografia, a saber, a questão do valor atribuído a seu dispositivo de base. Privilegiar a menção pontual que Schaeffer faz ao ensaio de Walton teve apenas o propósito de trazer a luz algumas linhas de continuidade desta discussão, em contextos intelectuais tão diversos como poderiam ser os desses dois autores. É evidente, por outro lado, que a tradição dos debates de onde emergem estes dois textos não é a única a evocar a fotografia como objeto de reflexão, mas não seria exagero estipular que em todas elas seria bem possível que nos confrontássemos, ainda uma vez mais, com estas mesmas ordens de questões e de oposições que evocam o poder do dispositivo fotográfico, como aspecto ligado a definição da significação de suas imagens.

Em outros contextos, a noção do dispositivo não impede a que a fotografia seja abordada na perspectiva daquilo que favorece a uma maior individuação de suas imagens, no percurso de análise que se possa fazer das mesmas: assim sendo, os textos de Mauricio Lisovsky sobre a conquista do instante na fotografia moderna são decerto tributários da concepção da fotografia enquanto dispositivo, sem com isto interditar a que se possa vislumbrar nas séries estilísticas de diversos fotógrafos as marcas de uma operação individuada que atravessa a suposta indexicalidade de origem das imagens, para nos restituir enfim às sutis condicionantes da espera pelo instante, em cada um dos casos examinados (Lisovsky, 2009).

O que parece sugerido aqui é que um discurso sobre o dispositivo estará sempre no horizonte de uma reflexão avançada sobre a fotografia, o que não significa que os resultados da ação sobre tais aparatos devam ser avaliados apenas em função das características originais dos mesmos: se uma reflexão sobre a fotografia fará jus a inteira extensão da experiência na qual ela se encontra freqüentemente inscrita, é evidente que seu caráter de dispositivo não pode ser assumido como elemento de uma *ontologia do fotográfico*, mas como parte integrante de uma *economia pragmática* de seus agenciamentos possíveis (e no contexto comunicacional, deve ser ainda mais assimilada ao universo das regências discursivas nas quais a fotografia se deixar albergar, com freqüência).

Em suma, ao invés de pensarmos na *filogênese* da fotografia (sua dimensão originária de

mero “fluxo fotônico”, propiciado exclusivamente pela natureza dos dispositivos de rendição fotográficos), devemos adotar uma perspectiva *ontogenética* de sua caracterização: para restituirmo-nos às diferenciações propostas pelo próprio Schaeffer, em *A Imagem Precária*, temos que começar pela fotografia canônica ela mesma, e desvelar por seu intermédio aquela sua quota correspondente ao sistema das crenças que assumimos sobre os poderes de conexão existencial de suas imagens (assumidamente próprios ao dispositivo). Isto feito, poderemos finalmente integrar a indexicalidade aos nossos modos mais concretos e habituais de compreensão sobre as funções correntes e os imperativos comunicacionais que investem por dentro este relativamente particular gênero de imagens, na cultura de nossos dias.

Referências Bibliográficas

- ARNHEIM, Rudolf. “On the nature of photography”. In: **Critical Inquiry**. 1/1: p.149-161, 1974.
- CURRIE, Gregory. “Photography, painting and perception”. In: **Journal of Aesthetics and Art Criticism**. 49/1: p.23-29, 1991.
- DUBOIS, Phillipe. **L’Acte Photographique**. Bruxelles: Labor, 1983.
- LISSOVSKY, Maurício. **A Máquina de Esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.
- PICADO, José Benjamim. “Do Problema do Iconismo à Ecologia da Representação Pictórica: indicações metodológicas para a análise do discurso visual”. In: **Contracampo**. 9: p.199-220, 2003.
- PICADO, Benjamim. “Sobre/Pelo/Contra o Dispositivo: revisitando a arché da fotografia”. In: **Matrizes**. 5/2 (no prelo), 2011.
- QUINE, W.v.O. “On what there is”. In: **Review of Metaphysics**. 5: p.21,38, 1948.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **A Imagem Precária**, trad. Eleonora Bottmann. Campinas: Papyrus, 1996.
- SCRUTTON, Roger. “Photography and representation”. In: **Critical Inquiry**. 8/3: p.577-603, 1981.
- SNYDER, Joel e ALLEN, Neil Walsh. “Photography, vision and representation”. In: **Critical Inquiry**. 2/1: p.143-170, 1975.
- WALTON, Kendall. “Transparent Pictures : on the nature of photographic realism”. In: **Critical Inquiry**. 11/2: p.246-277, (1984)
- WOLLHEIM, Richard. “O que o artista faz”. In: **A Pintura como Arte**, trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac&Naify: p.13-42, 2002.
- _____. **A Arte e Seus Objetos**, trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Artigo recebido em: 14 de março de 2011.

Aprovado em: 06 de maio de 2011.

ISSN: 18099386