



AQUÉM DO DISPOSITIVO

Por uma teoria impura da fotografia

Benjamim Picado





AQUÉM DO DISPOSITIVO

Por uma teoria impura da fotografia

Benjamim Picado



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Thais Porlan de Oliveira
Vice-Diretor: Rogério Duarte do Pateo

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenador: Carlos Frederico de Brito d'Andréa
Subcoordenadora: Ana Carolina Soares Costa Vimieiro

SELO EDITORIAL PPGCOM

Bruno Souza Leal
Juarez Guimarães Dias

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)	Jorge Cardoso (UFRB UFBA)
Benjamim Picado (UFF)	Kati Caetano (UTP)
Cezar Migliorin (UFF)	Luis Mauro Sá Martino (Casper Líbero)
Elizabeth Duarte (UFMS)	Marcel Vieira (UFPB)
Eneus Trindade (USP)	Mariana Baltar (UFF)
Fátima Regis (UERJ)	Mônica Ferrari Nunes (ESPM)
Fernanda Duarte (NCSU/EUA)	Mozahir Salomão (PUC-MG)
Fernando Gonçalves (UERJ)	Nilda Jacks (UFRGS)
Frederico Tavares (UFOP)	Renato Pucci (UAM)
Iluska Coutinho (UFJF)	Rosana Soares (USP)
Itania Gomes (UFBA)	Rudimar Baldissera (UFRGS)

www.seloppgcom.fafich.ufmg.br

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar
Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901
Telefone: (31) 3409-5072

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

P585a Picado, José Benjamim.
Aquém do dispositivo [livro eletrônico] : por uma teoria impura da fotografia / José Benjamim Picado. - Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2024

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-85915-06-9

1. Fotografia - Filosofia. 2. Comunicação social. I. Título.

CDD 770.1

Elaborado por Maurício Armormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFMG, 2024.

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Atelier de Publicidade UFMG

Bruno Guimarães Martins

DIAGRAMAÇÃO

Daniel Borges

Iara Mendes dos Santos

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Bruno Guimarães Martins

Daniel Melo Ribeiro

COMUNICAÇÃO E DIVULGAÇÃO

Hannah Luiza Patrocínio Baudson

Rannyson da Silva Moura

ASSISTENTE EDITORIAL

Prussiana Araujo Fernandes Cunha

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial do Selo PPGCOM/UFMG após avaliação por pareceristas *ad hoc*.

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo PPGCOM/UFMG, disponíveis em:

<https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/termos-de-uso/>

| SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	9
APRESENTAÇÃO	19
INTRODUÇÃO	
Da Fotografia como Engenho	27
CAPÍTULO 1	
Fotografia: teoria, interrompida?	51
CAPÍTULO 2	
Dos dispositivos aos “modos de ver”	69
CAPÍTULO 3	
Fantasmas na imagem/fantasmas na teoria	91
CONCLUSÃO	
Eternas oscilações entre dispositivo e imagem nas teorias da fotografia	107

REFERÊNCIAS	119
LISTA DE FIGURAS	129
NOTAS	131

Este livro encena uma longa conversa bruscamente
interrompida com Maurício Lisovsky.

I AGRADECIMENTOS

O que o leitor tem em mãos nesse instante reflete um longo caminho de quase duas décadas de minhas contínuas reflexões sobre a fotografia e os fenômenos a ela associados, como partes de uma cultura visual que as pesquisas no campo da comunicação evocam periodicamente como aspectos centrais de suas próprias explorações. Esse empreendimento, que define uma parte significativa de meu percurso acadêmico, me faz devedor de pessoas e instituições, as quais tento enumerar – com enormes chances de incidir em injustiças e esquecimentos, mas jamais em apagamento: de saída, agradeço ao apoio material, institucional e, por que não, humano, encarnado nos longos anos de práticas de ensino e pesquisa continuados na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia e no Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense – em cujos centros de pesquisa encontrei abrigo para minhas explorações nos tópicos que desenvolvo nesse livro; nesses mesmos ambientes, encontrei diversos parceiros, entre colegas docentes e mestrandos e doutorandos em formação, no contexto das atividades dos Programas de Pós-Graduação em Comuni-

cação de ambas as instituições, especialmente a partir de 1998, logo após a conclusão de meu Doutorado.

Sou igualmente agradecido e devedor às agências financiadoras de todas essas atividades: do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), sou recipiente, desde 2000 de bolsas do Programa de Produtividade em Pesquisa, assim como beneficiário de recursos financeiros de diversas de suas chamadas, em editais de apoio à pesquisa – tais como o Edital Universal e de Ciências Sociais Aplicadas). Da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior, do Ministério da Educação (CAPES/MEC), fui agraciado com bolsas de estudos anuais para cumprir estágios de pesquisa (na modalidade de Pós-Doutorado Senior), atuando em diferentes períodos como Pesquisador Associado na Universidade de Paris 1 e no Birkbeck College, em Londres - em 2004 e 2014, respectivamente. Das Fundações de Amparo à Pesquisa nos Estados da Bahia e do Rio de Janeiro (FAPESB e FAPERJ), obtive igualmente recursos financeiros para montagem de infraestrutura laboratorial, em minhas atuações em ensino e pesquisa, na Universidade Federal da Bahia e na Universidade Federal Fluminense.

No plano das parcerias com colegas, destaco aqui outras contribuições que merecem registro: na primeira delas, menciono o apoio inestimável dos colegas da Rede Integrada de Pesquisas sobre Teorias da Fotografia (Rede_Grafo), que congrega pesquisadores de várias instituições dedicadas à fotografia e à cultura visual: destaco os nomes de colegas como Ana Carolina Santos (UFOP), Greice Schneider (UFS), José Afonso Junior (UFPe), Angie Biondi (UTP), Angela Marques (UFMG) e Ana Taís Martins (UFRGS), assim como os ambientes de nossos encontros periódicos, nas sucessivas *Jornadas de Estudos em Teorias da Fotografia*, nas quais muitas das questões aqui expostas foram inicialmente apresentadas. Ademais, registro minha gratidão aos colegas e amigos Ana Mauad, Cesar Guimarães, Kati Elena Caetano, Fernão Ramos e, uma vez mais, Ana Taís Martins, por haverem discutido as ideias desse livro, quando de sua apresentação como tese para minha promoção à classe de Professor Titular do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense, acontecida em dezembro de 2023. Um último e não menos importante agradecimento vai para Consuelo

Lins, companheira, leitora fiel e nada reverente, além de apoio intelectual e emocional na construção minimamente coerente dessas críticas à ortodoxia das teorias da fotografia.

Algumas pessoas pensam que ver fantasmas é algo que foi conju-
rado, talvez pelo sistema nervoso desordenado da vítima; então, na
opinião deles, ver fantasmas é um caso de delírio. Mas outras pessoas
têm a ideia de que o que se chama de ver fantasmas é um caso de serem
apanhados por sombras, talvez, ou reflexos, ou um truque de luz – isto
é, assimilam o caso em suas mentes com a ilusão.

John Langshaw Austin, *Sense and Sensibilia*, 1962

Aos poucos, à medida que a própria comunidade começou a tirar fotografias com câmeras manuais, não havia mais brincadeira. Como tantas vezes antes, os homens faziam algo muito antes de saberem o que realmente estavam fazendo.

William M. Ivins, Jr, *Prints and Visual Communication*, 1953

Não cabe aos teóricos dizer aos artistas o que eles podem ou não fazer para produzir arte convincente: a prova do pudim está em comê-lo.

Diarmuid Costello, *On Photography: a philosophical inquiry*, 2018

I APRESENTAÇÃO

Prólogo: situando o dilema das teorias da fotografia

Não interrogarei aqui a *fotografia* (com sua história, seus processos e modos de produção, assim como seus diferentes aparatos, instituições, práticas discursivas, estilos), mas sobretudo os *discursos* produzidos a seu respeito - ou para ir mais ao ponto, suas *teorias*. Em especial, me inquieta que a reprodução de determinadas ideias sobre a fotografia resulte em uma espécie mais forte de pedagogia, transmitida e refletida em artigos, ensaios, livros, dissertações e teses: todos esses discursos consolidam uma ortodoxia sobre o assunto, em campos de estudos como o das artes e o da comunicação.

Com este livro, pretendo avançar para outras formas de se adentrar o fenômeno fotográfico, sem pagar a caução demasiado cara de uma “excepcionalidade mediática” da fotografia: tal desafio exige uma difícil desmontagem de preceitos tais como os “engenho”, “dispositivo” ou “maquinaria” fotográficas, todas elas evocações de sua *differentia specifica* no reino das imagens; mais do que isto, implica em desbastar o denso cipoal discursivo que entretece estas mesmas noções e o particular caráter do “realismo” fotográfico, aquele que é cifrado em dife-

rentes línguas teóricas como “indexicalidade”, “emanação do referente”, “*análogon* perfeito”- e mais recentemente, “transparência”. Por óbvio, este esforço pede menos reverência com respeito a cânones das teorias da fotografia, manifesta nos escritos de André Bazin, Siegfried Kracauer, Vilém Flusser, Walter Benjamin, Roland Barthes e Philippe Dubois – assim como, em outros quadrantes, também Roger Scruton, Rosalind Krauss e John Berger.

Este livro sumaria mais de vinte anos percorridos em escaramuças contra as teorias clássicas da fotografia, mas nem sempre com a mesma energia combatente: a maturação dessas ideias e sua periódica testagem, em encontros com colegas, parceiros, amigos e adversários intelectuais, claramente amorteceu a impaciência inicial de minhas diatribes “contra o dispositivo”¹. Neste particular, o título do livro sinaliza outra estratégia, situando seus pontos principais em horizontes experienciais de uma reflexão sobre a fotografia: meu pensamento encontra-se agora menos centrado naquilo que a crítica à ortodoxia promete “para além” dos engenhos visuais, e mais atento às esferas que condicionam a eficácia mesma desses aparatos, postas “aquém” dos mesmos, em “estruturas da sensibilidade” que transcendem (num sentido propriamente kantiano de “condições de possibilidade”) a eficácia dos engenhos de visualização. Um salto do leitor para a conclusão do ensaio indicará que uma fuga às teses da “especificidade mediática” não constitui *déficit* algum para as teorias da fotografia: ao contrário, ela pode ser a única esperança desses discursos para obter alguma validade heurística, em seus modos de posicionar determinados problemas relativos às dinâmicas da percepção *mobilizadas*, mas não necessariamente *inauguradas*, pelo fenômeno fotográfico.²

O segundo aspecto que atenua as energias agônicas que inspiraram meu percurso é a percepção de que alguns dos principais pregadores das teorias clássicas da fotografia, especialmente aqueles situados na sua apoteose oitentista, vêm revisitando tais preceitos mais recentemente: nesse movimento de acero de contas, eles parecem valorizar potências de uma significação genericamente pictórica e/ou ficcional, anteriormente negligenciadas pela alegada inerência indexical da imagem fotográfica, algo que era então debitado de seu dispositivo de origem: logo

no primeiro capítulo do livro, identifico tal surto de má-consciência das teorias clássicas da fotografia sobre o alcance da noção do “índice”, mobilizando-a enquanto sintoma das dificuldades dessas teorias em libertar a fotografia de seu dispositivo.

Por outro lado, o que apresento agora constitui uma espécie de antes-sala a algo já desenvolvido extensamente em meu livro anterior, *O Olho Suspenso do Novecento* (PICADO, 2014): naquela oportunidade, me detinha sobre a questão das modalidades de organização discursiva e plástica das atualidades históricas na imagem fotográfica, centrando-se sobre os cânones da figuração pictórica do acontecimento consagrados pela história do fotojornalismo – na amostragem conferida por categorias de premiações como as do *World Press Photo*. Nos bastidores de toda essa investigação sobre preceitos de uma tal *semiotização do histórico*, meu suposto teórico era precisamente um modo de pensar os regimes da imagem fotográfica que oferecesse alternativa àquilo que teorias clássicas da fotografia consagraram como função imanentemente *documental* dessas imagens: em suma, eu criticava aquilo que fazia supor a contiguidade existencial, própria aos signos indexicais, como debitável do processo físico de origem ótico-química (e mesmo dígito-informacional) da imagem fotográfica.

Assim sendo, trago agora ao primeiro plano esse *ponto de oclusão* de minhas teses anteriores sobre a discursividade visual e plástica do fotojornalismo, de modo a me centrar sobre a experiência da imagem fotográfica: decorre desse gesto um caro tributo de abandono das alegações sobre especificidades mediáticas da fotografia, mesmo que ao custo da identidade mesma das teorias clássicas face a seu objeto - razão pela qual reclamo um atributo de “impureza” para minha própria teoria. Nesse sentido, devo muito às palavras do saudoso amigo, fiador e parceiro/adversário de debates Mauricio Lissovsky, apresentando meu livro, com agudeza e gentileza próprias – e cujos termos prefiro restituir à sua voz mesma:

Esse ponto de partida não significa, para o autor, elidir a ordem narrativa própria ao jornalismo e à historiografia, mas investigar exaustivamente as condições desta discursividade – o inextricável emaranhado de indexicalidade e iconicidade que constitui o instantâneo

fotográfico. É do redemoinho formado por essas duas potências de significação que emerge a noção, crucial nesse ensaio, de testemunho. Uma noção que, no pensamento de Picado, jamais se restringe apenas à mirada da ‘testemunha ocular’, mas que é fundamentalmente passional, embebida em *pathos*, atravessada pelo corpo e pela memória dos gestos. E aí reside toda a dificuldade teórica da proposição, pois se trata sobretudo de fazer conviver, no interior da própria imagem fotográfica, aquilo que lhe é peculiar e aquilo que pertence à longa tradição das representações do movimento e da emoção nas artes plásticas. (LISSOVSKY, 2014: 6)

Resumindo, então: desejo avaliar alguns pressupostos e estratégias argumentativas das teorias clássicas da fotografia, de modo a não confundirmos o real lugar de um “evento fotográfico”, tomando-o como procedência causal das imagens, através de um “engenho de visualização”. A alternativa que interponho a essas teses propõe que a significação visual na fotografia seja menos assimilada aos entornos mediáticos de seu funcionamento, e mais às condicionantes de certos protocolos semiótico-pragmáticos de sua compreensão – nos circuitos comunicacionais pelos quais a fotografia manifesta uma *dimensão aspectualizada da instantaneidade*, em diálogo com a história e a fenomenologia da experiência visual.

Os sedimentos teóricos do argumento

A linha da argumentação que proponho aqui tem início com o reconhecimento do terreno de fenômenos sobre os quais se assentaram as bases mais importantes das teorias clássicas da fotografia, enquanto demarcação tópica de tudo aquilo que se encontrará na introdução e no primeiro capítulo: no primeiro caso, trata-se de reconhecer a prevalência e a persistência de um debate sobre a fotografia, como sintoma da dominância de uma “questão sobre a técnica”, no contexto de formulações sobre fenômenos da indústria cultural - especialmente no contraste com parâmetros axiológicos do juízo estético herdados da tradição artística dos séculos precedentes.³

Ainda que a noção mesma de “dispositivo” (ao menos na chave que lhe foi conferida por tantas teorias da imagem no pensamento pós-estruturalista e nas teorias do cinema pós-68) não seja assumida como parte

dessa formulação teórica sobre a fotografia no período entreguerras (na letra de frankfurtianos como Walter Benjamin, mas projetando-se também na reflexão de Siegfried Kracauer sobre o cinema e alcançando os escritos de Vilém Flusser sobre uma consciência pós-histórica), é evidente que esta imagem das maquinarias visuais e de seus efeitos sobre o realismo pictórico não passaram despercebidas pelo apogeu oitentaísta das teorias da fotografia.

No primeiro capítulo, encontraremos o acento mais característico das teorias clássicas da fotografia, consagrada pela replicação pedagógica que a orienta, em todo tipo de introdução a argumentos variados sobre a experiência da imagem fotográfica: é aí que tipifico um *estágio interrompido* dessas teorias, em sua estabilização quase inflexível no espaço entre as balizas conferidas pelos “dispositivo” e pela “indexicalidade”; os sintomas dessa interrupção se manifestam quando este mesmo pensamento debruça-se sobre si mesmo, em face das retomadas de sua periodização, em debates sobre os vários estatutos da imagem fotográfica (estéticos, discursivos, institucionais, históricos, dentre tantos outros).

É nesses momentos que enxergamos seus principais apóstolos entregando a “indexicalidade” fotográfica em sacrifício, para deixarem intacto o papel atribuído à noção do “dispositivo”. Assim procedendo, vê-se desperdiçada a oportunidade de integrar a categoria semiótica do índice, nos usos bem-sucedidos que ela obteve em campos tais como o da epistemologia da história e das teorias narratológicas centradas sobre o suspense: pois é justamente nesses campos que a imagem fotográfica poderia exercer um papel de campo de provas sobre noções tais como as do “acontecimento” e da “intriga”.⁴

Nos segundo e terceiro capítulos deste livro, identifico os caminhos tomados por essa problematização do compromisso ontológico que caracteriza a imagem fotográfica, nas duas grandes chaves em que este fenômeno de sua significação vem sendo pensado: na primeira delas, trata-se dos debates resultantes das teses do polemista conservador Roger Scruton, publicado em um artigo de 1981 na revista *Critical Inquiry* (SCRUTON, 1981), com a rejeição de que fotografias pudessem servir à representação, em virtude de sua procedência “causal” – assim

como o fato de que tais imagens seriam “ficcionalmente incompetentes”, dada a imediatez de seu registro do mundo visual.

Na discreta contraposição a Scruton, figura o argumento do filósofo norte-americano Kendall Walton, em seu artigo “Transparent Pictures: on the nature of photographic realism”, publicado na mesma revista em 1984: em sua perspectiva, o problema do realismo fotográfico situa-se na característica específica da “transparência” de suas imagens (WALTON, 1984). A novidade aqui consiste no deslocamento da determinação desta propriedade transitiva da fotografia, deixando de ser atribuída a sua história causal, e agora situando-se nos *hábitos perceptivos* que a imagem promove, de tal modo que sua excepcionalidade se definiria por “modos de ver” e não por “modos de fazer”. Este movimento entre a procedência “causal” da imagem e seus “horizontes experienciais” constitui uma interessante e inspiradora inversão dos argumentos sobre a fotografia: esse deslocamento, mesmo quando recordado por promotores do “argumento do dispositivo” (como Jean-Marie Schaeffer), jamais nos alcançou enquanto marco de uma genuína “virada pragmática” nas teorias da fotografia.

No terceiro capítulo, avanço com força crítica para o problema de atribuir-se à significação fotográfica o perfil preferencial dos “signos indexicais”: não faço menção a este problema para delinear a proeminência alternativa da “iconicidade”, enquanto traço semiótico da imagem, mas para tentar restituir o significado conceitual preciso dessas duas noções (para fixar, como formula Lissovsky, suas respectivas “grandezas de sentido”). Esta “obstinada persistência” do índice é constantemente reclamada nas teorias da fotografia, refletindo aquilo que o historiador norte-americano Joel Snyder identificou como um “argumento de autoridade”, com o fito de fechar caminhos da interrogação sobre a amplitude de problemas da imagem fotográfica (SNYDER, in: ELKINS, 2007): com esse propósito, desmobilizo sobretudo as crenças das teorias clássicas da fotografia em pensarem seu objeto a partir de certas “fantasmagorias” sobre modalidades “naturais” da significação, como aquela que governa a relação entre figuração fotográfica e percepção comum. Face a estes supostos, relembro que não há significação indexical (nem de qualquer outra espécie) sem a mediação interpretativa de relações de causalidade

– não estando a imagem fotográfica imune a este preceito do sentido, mesmo quando ele se exprime mais pelo “mostrar” do que pelo “dizer”.

Na conclusão, tento arrecadar todas estas questões, para firmar o devido equilíbrio entre “dispositivo” e “imagem”, nas teorias da fotografia: reconhecendo que as teorias clássicas nesse campo dependeram da implicação causal entre a significação visual e os engenhos de visualização, é significativo que muitos desses autores reavaliem essa mesma equação lógica, ainda que preservando a importância dos dispositivos fotográficos. A meu ver, esta atitude interrompe a conceituação sobre o fenômeno visual, no patamar de uma incapacitação para dar conta da experiência da imagem – algo que Joel Snyder nos recorda, quando afirma que tal insistência sobre a causalidade silencia o fato perceptivo que retoma a imagem como evento estético (ou apenas visual), e que dispensa tais aspectos de sua origem causal - ou seja, de sua *arché*.

INTRODUÇÃO

Da Fotografia como Engenho

Identificando as “teses do dispositivo” nas teorias da fotografia

“Máquinas de esperar”, “depósitos mecânicos de luz”, “relógios de ver”, “engenhos da visualização”, imagens de “gênese automática”, “lápiz da natureza”, “*camara lucida*”, são todas expressões frequentemente associadas a uma extensa amostragem dos discursos que alegam uma *natureza intrínseca* da fotografia: instituídos praticamente desde a origem das teorias clássicas nesse campo, como hipótese reguladora acerca de uma *arché* fotográfica (uma “origem” das imagens derivada do poder de seus aparatos técnicos), tais discursos fixaram uma ontologia característica de certos tipos de representação visual, resultando num discurso que demarca a fotografia como manifestação da cultura visual da modernidade; tal metafísica da representação visual desponta como uma especial implicação existencial entre seus produtos (imagens, figuras e discursos que elas engendram ou das quais se apropriam) e a materialidade que lhes conferem seus dispositivos originários (identificados com os dispositivos fotográficos).

Nestes termos, supõe-se que o fenômeno fotográfico esteja previamente justificado neste seu aspecto de rendição instantânea ou de

impregnação mecânica do mundo visual sobre superfícies sensíveis. Tomada nesta característica de sua filogênese (a matriz mecânica ou automática de sua geração), esta condição teria inclusive precedência sobre quaisquer daquelas outras características das formas visuais resultantes deste processo: mantêm-se fora de questão os modos pelos quais a imagem fotográfica historicamente entrou nos diferentes circuitos semióticos que a dispararam como fenômeno cultural reconhecível da modernidade, especialmente aqueles que põem em jogo os elementos que fazem de suas imagens instâncias dos processos de comunicação vigentes em nossa cultura e plenamente possibilitados através destas formas visuais.¹

Esta *fenomenologia da instantaneidade* sustenta uma fala sobre a fotografia no âmbito das representações visuais, especialmente quando concedem um valor específico dessas imagens, na sua ponderação com outras modalidades (tais como a pintura e o desenho): a imagem fotográfica é assumida como manifestação de uma discursividade visual cuja experiência é necessariamente marcada por sua procedência causal, uma vez instaurada pela relação entre a experiência visual de seus produtos e obras, de um lado, e a eficácia de seus dispositivos técnicos, de outro.

Pretendo criticar alguns dos pressupostos que ainda condicionam essas ideias, em seus modos de fazer obstáculo a uma visada do fenômeno fotográfico, e que faça mais justiça à *experiência* das imagens do que à sua *história causal*: no contraste com as teorias clássicas, proporei que a questão da significação visual na fotografia seja menos assimilada a seus ambientes mediáticos e mais identificada com protocolos semiótico-pragmáticos de sua circulação cultural. Com esse propósito, pretendo delinear uma *dimensão aspectualizada da instantaneidade fotográfica*, especialmente quando tomamos suas imagens na relação com dinâmicas perceptuais de sua compreensão e avaliação.²

Como ressalva necessária para a saída desse argumento crítico acerca dos dispositivos fotográficos, destaco alguns pontos de partida: em primeiro lugar, não implico contra as teorias clássicas da fotografia uma uniformidade na manifestação dessa atenção aos aparatos tecnológicos: como se verá mais adiante, esta hegemonia do dispositivo nas teorias da fotografia se origina de fontes variadas, como desinência de diferentes

tradições e escolas de pensamento, que serão ilustrados na extensão do exame que proponho a estas teorias.

A título de exemplos desses diferentes interesses pela fotografia, nota-se a presença de matrizes como a da Fenomenologia, Semiologia, Poética, Estética ou Psicologia, todas elas trabalhando problemas como os de suas marcas de intencionalidade, de mediação significativa, ou de agenciamentos práticos/artísticos, mas sempre resguardando a mesma constatação do fenômeno técnico que constitui seus dispositivos. Basta que evoquemos exemplos como o desse breve segmento de um dos textos mais recorrentes na introdução de uma abordagem fenomenológica da imagem fotográfica e de suas requisições de uma ontologia mais apropriada para o *médium* fotográfico:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano, denomina-se precisamente 'objetiva'. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor." (BAZIN, 1983: 125).

Em outro quadrante dessas implicações entre imagem e dispositivo, o problema da fotografia e de seus regimes de sentido (de algum modo já implicando o funcionamento dos chamados "signos indexicais") parece ter menos relação com variáveis interpretativas de uma atribuição de significações, em favor da dimensão originariamente instrumental da operação de gênese da imagem fotográfica. É assim que Philippe Dubois afirma tal princípio de enlace entre "indexicalidade" e "dispositivo", em seu clássico *O Ato Fotográfico*: segundo o autor, encontra-se na "natureza técnica do processo fotográfico, o princípio elementar da impressão luminosa regida pelas leis da física e da química". (DUBOIS, 1993: 50).

Finalmente, nesse outro texto clássico das teorias da fotografia, lavrado na cifra de uma onda estruturalista que varreu as humanidades e a crítica cultural nos anos 50 e 60 do último século, ilustra-se o esforço

para traduzir a questão das modalidades da analogia visual em termos devidamente semiológicos, com a fotografia servindo mais uma vez como fenômeno exemplar. Novamente, é o caráter *tecnologicamente derivado* da significação visual que motiva o argumento sobre a questão dos regimes semânticos da imagem fotográfica (ou de sua vocação mesma para produzir sentidos de atestação aos produtos gerados por essas técnicas):

Ora, em princípio, para a fotografia, não há nada disto, pelo menos para fotografia de imprensa, que nunca é uma fotografia ‘artística.’ A fotografia se dando como análogo mecânico da realidade, a sua primeira mensagem é, de alguma forma, plena de sua substância mesma, não deixando espaço para o desenvolvimento de uma segunda mensagem. (BARTHES, 1961: 129)

Há assim um primeiro ponto a se destacar no exame crítico dessa dominância temática dos dispositivos mecânicos de visualização nas teorias clássicas da fotografia – ao menos no última metade do século passado: a chamada “tese do dispositivo” apenas interessa ao viés crítico de minha avaliação dessas teorias, na medida de seu reiterado compromisso com uma hipótese sobre a especificidade ontológica do fenômeno fotográfico, ou seja, com a diferença radical entre seus modos de significação e aqueles que derivam de outros sistemas da representação visual.

Reforço meu ponto sobre a persistência dessa centralidade atribuída ao dispositivo, na dimensão em que é exercitada na reflexão sobre a fotografia, pelo modo como ela esteriliza os horizontes de expansão dessas teorias, para além desta condição de partida: no intervalo entre os “engenhos de visualização” e os “regimes visuais” da experiência fotográfica, a insistência nessa excepcionalidade mediática condiciona os regimes de significação que orientam a circulação histórica e social dos produtos gerados por essa matriz mesma. Caso exemplar desse fenômeno, a implicação entre “dispositivo” e “indexicalidade” nas teorias clássicas da fotografia nos torna finalmente insensíveis a outros significados associáveis ao “índice” que não sejam aqueles estritamente identificados com um compromisso existencial entre a imagem fotográfica e a realidade de seus objetos.

Ainda assim, deve-se reconhecer a validade de questões derivadas de uma atenção conferida aos aparatos de visualização: a necessidade de

evacuar das teorias clássicas da fotografia a noção do dispositivo é artigo condicionado ao modo como se implicam a crença nos poderes gerativos de sua maquinaria técnica e os supostos metafísicos dessa teorização, ou seja: a noção de que a tarefa de uma teoria da fotografia seja a de estabelecer uma demarcação de natureza entre o “fotográfico” e o “não-fotográfico”. É contra uma absoluta *excepcionalidade mediática* da fotografia que instalo a base de minha crítica: meu primeiro passo nessa direção implica um exame dos pressupostos metafísicos da significação fotográfica, ou seja, a noção de que seu objeto se defina a partir da natureza mesma de seus dispositivos.

A Modernidade como pretexto de uma “ontologia da fotografia”

Há uma curiosa perplexidade que demarca a análise dos produtos da fotografia, sejam estes abordados na condição de fenômenos artísticos ou como vetores da comunicação em seus vários aspectos (informacional, deliberativo, retórico ou demonstrativo): considerado o funcionamento discursivo da imagem fotográfica (e suas similitudes com as dinâmicas da representação pictórica), é costume supor que se deva sobrepor tal caráter representacional da imagem fotográfica à função mediadora conferida pelos seus aparatos tecnológicos de origem; ao falar-se da fotografia na condição de operador de regimes textuais específicos, muitas das teorias que considerarei avaliam como forçosa a condicionabilidade do dispositivo fotográfico enquanto fonte desses mesmos efeitos ou funções da imagem.

Assim sendo, esses argumentos implicam uma prescrição ontológica da especificidade fotográfica, nos modos como cada imagem oriunda de tal fisicalidade da impregnação luminosa se oferece à experiência visual. Uma tal restituição do sentido das imagens ao *traço filoniano* do dispositivo fotográfico manifesta o *ethos* das teorias clássicas da fotografia, na maior parte de sua história: uma tal requisição de *excepcionalidade mediática* da fotografia atravessa, por exemplo, o perfil “modernista” de boa parte dessas teorias, no decorrer do último século³. Um tal aspecto da modernidade que inspira as teorias da fotografia tem uma curiosa

relação com crenças “populares” acerca dos processos que originam esses tipos de imagens.

Em suas primeiras formas, essas intuições eram tipicamente expressas em termos de dar à natureza os meios de representar-se a si mesma, sem a ajuda de um desenhista. Assim concebida, a fotografia consistiria em imagens ‘autogeradas’. Hoje, o mesmo pensamento subjacente é igualmente cifrado em termos do aspecto ‘causal’, ‘mecânico’ ou ‘automático’ do registro fotográfico. Isto varia de autor a autor, mas em cada caso parece pretendido como um termo de contraste para certas características perceptíveis da representação mediada pelo homem, talvez ‘intencional’, ‘feita à mão’ e ‘agenciada’, respectivamente. (COSTELLO, 2018: 9,10)

Ressalte-se que nada de parecido ocorre em outras quadras de reflexão sobre modalidades expressivas, especialmente quando suas bases tecnológicas residem nos mesmos dispositivos fotográficos: nas teorias do cinema, por exemplo (lugar onde as “teses do dispositivo” tiveram seu dia, cimentando muitas reflexões similares sobre a natureza fotográfica)⁴, a noção de que a experiência fílmica pudesse ser corolário dos aparatos técnicos ou instituições culturais do cinema não se consolidou como paradigma de explicação dos produtos fílmicos – a não ser em contextos nos quais a experimentação com a materialidade fotográfica e fílmica estava no centro do programa poético das imagens, como traço da relação entre cinema e artes plásticas, por exemplo.

Em tradições menos familiares ao contexto no qual se desenvolveu entre nós essa correlação entre o valor cultural de produtos e obras e sua dependência das infraestruturas materiais da transmissão cultural, o pensamento de Noël Carroll ilustra os modos de se gestar essa deflação dos dispositivos tecnológicos nas teorias da imagem: considerando especialmente a especificidade mediática do cinema, Carroll alinhou essa hipótese com a necessidade política de delimitação institucional dos estudos fílmicos no ambiente universitário norte-americano; uma vez considerada a complexidade e variedade dos fenômenos cobertos pelos diferentes aspectos da vigência cultural e histórica desses produtos (em aspectos cognitivos, estéticos, narrativos, dentre outros), a preservação

de tais supostos de excepcionalidade mediática não mais fornecem ponto de partida para o exame.

Entretanto, à luz de desenvolvimentos recentes – tanto teóricos quanto tecnológicos – esta não mais parece ser a melhor maneira de conceituar nosso campo de estudos. O que desejo demonstrar aqui é que esta jamais foi a maneira certa de fazê-lo. Sempre foi um erro filosófico tentar fundamentar o caso do filme como arte ou os estudos fílmicos sobre a noção de que o filme é uma mídia única. (CARROLL, 2003:2)

De todo modo, nota-se que o fundamento de todas estas admissões sobre uma natureza intrínseca da fotografia (e do fato de que a experiência destas imagens, na sua apreensão estética, não transcende sua restituição a uma *arché* conferida pelo dispositivo) se manifesta no mais das vezes como mera crença senciente no poder das técnicas fotográficas, um tipo de encanto que contamina o pensamento sobre os poderes exclusivamente técnicos da rendição imediata do mundo visual.

Em suma, neste argumento sobre o dispositivo fotográfico, não se oferecem elementos suficientes de uma comprovação sobre aquilo que estas mesmas teses pretendem estabelecer, ou seja: o fato de que aparatos e instituições mediáticas da fotografia confeririam às imagens, pela força mesma da mediação mecânica propiciada por um dispositivo de visualização, o valor cultural que finalmente se atribuiria às mesmas; e isto ocorreria independentemente dos regimes de discurso, significação, compreensão, apreciação e avaliação pelos quais representações visuais são chamadas a funcionar.

Nós acordamos assim às imagens um particular valor de veracidade: elas são verdadeiras, por assim dizer, de princípio. O que recobre razões passavelmente diferentes. Porque elas nos reportam a como as coisas foram ou como as coisas se passaram. Porque somos assegurados de que são verdadeiras, porque os canais de comunicação pelos quais elas nos chegam são consagrados à informação e, portanto, ‘objetivos’ (...). Para nós, é verdade porque é assim com a imagem, porque foi fotografada ou gravada em vídeo. Frequentemente reportávamos e ainda reportamos esta veracidade particular da imagem fotográfica a seu caráter automático e mecânico da tomada visual e do registro fotográficos, à objetividade da ‘objetiva’, à mistura do real

com a impregnação fotográfica (Benjamin), ao caráter de índice do signo fotográfico. (MICHAUD, 2002: 113)

Até mesmo quando se consideram outros aspectos recorrentes no discurso comunicacional sobre as potências da imagem (como o preceito semiológico sobre sua significação derivada do sistema da língua), igualmente se verifica a força constringente, ainda que velada, de uma tese sobre o traço filogenético de um dispositivo fotográfico: é justamente a crença numa radical indexicalidade da fotografia (derivada da natureza mesma de seus aparatos) que induz a semiologia de primeira geração de Roland Barthes a deter-se nessa questão de um valor semiologicamente deflacionado ou “segundo” da imagem; nesse processo, o sentido fortemente denotacional e ostensivo da fotografia (como “*analogon* perfeito” da realidade) é como que transpassado pelas (ou revezado com as) funções linguísticas do discurso enunciativo, reportativo ou retórico.

Esse caráter utópico da denotação é consideravelmente reforçado pelo paradoxo que já enunciamos, e que faz da fotografia (em seu estado literal), em razão de sua natureza absolutamente analógica, pareça constituir bem uma mensagem sem código. (BARTHES, 1964: 46)

Mantendo-se restrita aos problemas inicialmente endereçados pelas primeiras teorias da fotografia (ou ainda nos marcos de sua teorização forjada pelo *ethos* “moderno” da crítica das imagens), estas interrogações estiveram associadas aos diferentes modos de situar-se a importância de seus dispositivos técnicos de visualização: seja na relação com preceitos críticos da história da arte (em Walter Benjamin), na discussão sobre aspectos de uma “consciência pós-histórica” (em Vilém Flusser), ou então como pretexto para a caracterização dos fenômenos do realismo cinematográfico (em Siegfried Kracauer), as teorias da fotografia firmaram sobre seu *status* de ordenação técnica o princípio a partir do qual suas imagens poderiam ser consideradas, em perspectiva teoricamente mais sólida.

Fotografia, reprodutibilidade técnica e crítica da tradição

É nesse ponto que vislumbramos a introdução do famoso problema da “crise da aura” em Walter Benjamin - assim como seus efeitos sobre a presumida unidade fenomênica das obras de arte, supostamente infensas à reprodução pura e simples (ao menos na perspectiva em que as tradições artísticas consagraram uma tal unidade das mesmas): com o surgimento do cinema e da fotografia, primeiramente enquanto curiosidades científicas, posteriormente como meios técnicos de uma reprodutibilidade constitutiva dos processos produtivos no campo artístico e cultural, Benjamin delineia um universo da produção simbólica que não mais pode ou poderia se reportar à reprodutibilidade senão como a própria condição de possibilidade da experiência cultural de nossos dias.

Para estudar a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, é preciso levar em conta este conjunto de relações. Ele faz surgir um fato verdadeiramente decisivo e que vemos aparecer aqui, pela primeira vez, na história do mundo: a emancipação da obra de arte da existência parasitária que lhe era imposta por sua função ritual. Reproduz-se cada vez mais obras de arte que foram feitas, justamente, para ser reproduzidas. De uma negativa em fotografia, por exemplo, pode-se tirar um grande número de provas; seria absurdo perguntar qual delas é a autêntica. (BENJAMIN, 1982: 217)

Em primeiro lugar, é uma singularidade das técnicas de reprodução que interessa a Benjamin, a saber, aquela que caracteriza formas culturais como as do cinema e da fotografia: o que há de adventício nelas é a mais radical separação que estabelecem entre a unicidade material que caracterizava obras que poderiam ser reproduzidas ou falseadas, de um lado, e aquelas que são resultantes dos modos mesmos de sua produção, porquanto fundadas na reprodutibilidade técnica. Assim sendo, cinema e fotografia se constituiriam como exemplos de um padrão cultural que valoriza algo intrínseco à reprodutibilidade, na medida em que esta é definida como modo de fazer característico da arte moderna. É nesse quadro que emerge o famoso tema da “crise da aura”, através da qual Benjamin diagnostica os efeitos da ampliação da presença das formas reprodutíveis no tecido cultural da contemporaneidade, algo interpretado por muitos como uma espécie de condenação última da modernidade cultural.

Poder-se-ia condensar todos estes desaparecimentos recorrendo-se à noção de aura e afirmar: na época da reprodutibilidade técnica, o que é atingido na obra de arte é sua aura. Este processo tem valor de sintoma; sua significação ultrapassa o domínio da arte. Poder-se-ia dizer, de modo geral, que as técnicas de reprodução destacam o objeto do domínio da tradição. Multiplicando-lhe os exemplares, elas substituem por um fenômeno de massa um evento que não se produziu senão uma vez. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão ou à audição em qualquer circunstância, elas lhe conferem uma atualidade. Estes dois processos conduzem a um considerável abalo da realidade transmitida: ao abalo da tradição, o que é a contraface da crise que atravessa atualmente a humanidade e de sua atual renovação. (BENJAMIN, 1982: 213, 214)

Consideremos uma versão mais expressa dessa argumentação benjaminiana, especialmente quando falamos do *status* cultural das imagens fotográficas em seu revezamento com o mundo da arte - mais particularmente quando as técnicas fotográficas estão a serviço de prover acesso aos exemplares consagrados dessa tradição de diversas épocas e estilos, sob a forma de reproduções fotográficas: na perspectiva em que John Berger enxerga a emergência das técnicas de reprodução, especialmente em seu uso relativo às obras da tradição artística, é esta inflexão da “crise da aura” que Benjamin encena em seu texto clássico.

A invenção da câmara também alterou os modos pelos quais homens viam pinturas feitas muito antes da câmara ser inventada. Originalmente, pinturas compunham a parte integral de um edifício para o qual elas foram concebidas. Por vezes, numa capela ou igreja renascentista, podemos ter a sensação de que essas imagens nas paredes são o registro da própria vida interior do edifício, funcionando como sua memória – dado o modo como se integram à particularidade da construção. (BERGER, 1972: 19)

No que respeita a particularidade da teorização sobre a fotografia, Benjamin não ultrapassa esse patamar adventício de inflexão sobre os quadros precedentes do juízo estético e da valoração cultural da produção artística, caracterizados na fotografia pela incontornável reprodutibilidade de seus modos de produção. É sabido, contudo, que a discussão assim trazida não se reduz a um mero diagnóstico dos

costumes e tradições culturais da apreciação estética da arte: há igualmente em Benjamin fartas menções à necessidade de abordar tais fenômenos no quadro dos efeitos que exercem sobre “modos de sentir e perceber”, próprios a determinadas épocas.

Esse outro aspecto da discussão sobre a fotografia implica decerto sua constituição técnica, mas em um sentido distinto daquele pelo qual a reprodutibilidade aparece como sinal de crise de valores no campo cultural e artístico: no seu famoso ensaio de 1936, esta questão emerge primeiramente no aspecto mais geral de definição do problema, numa passagem bastante referida e comentada, que propõe que “a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (BENJAMIN, 1982: 214); mas é no que respeita os efeitos que isto transporta para a apreciação da fotografia que se deve considerar o alcance dessas teses, pois elas fazem pensar sobre algo que concerne a nossos modos de estarmos diante da imagem - e nas maneiras pelas quais a fotografia, como dispositivo técnico, supostamente alteraria a estrutura e a dinâmica de uma tal experiência.⁵

Nas passagens em que Benjamin discute a fotografia e os modos em que nela sobrevive uma “aura” (aspecto da preservação da unidade, não tanto do material fotográfico, mas dos objetos remotos que a fotografia pode resgatar), recobra-se uma discussão sobre o caráter estético de certos exemplares da arte ou do documento fotográfico, como no caso exemplar de Eugene Atget, em cujas imagens o caráter documental não se apartaria de uma qualidade estética: se o retrato de família exemplifica esse sentido atestador da reprodução fotográfica, mas ainda preservando a mediação desse efeito como sobrevivência de uma experiência temporal da distância dos objetos, as fotos que Atget faz das ruas de Paris (figs. 1 e 2) exercitam esse mesmo sentido documental, mas agora a partir de uma qualidade sensível que evocaria simultaneamente o objeto da imagem e o processo técnico da reprodutibilidade.

Afirma-se corretamente que ele fotografou estas ruas como se fotografava o local de um crime. Também o local de um crime é deserto. O retrato de um local semelhante não tem outro objetivo além de descobrir indícios. Para a evolução histórica, os clichês deixados por Atget são verdadeiras provas documentais. Também eles possuem uma se-

creta significação política. Já exigem serem recebidos num sentido determinado. Não mais se prestam a uma consideração desinteressada: inquietam quem os contempla; para chegar a eles o espectador intui a necessidade de seguir um certo caminho. (BENJAMIN, 1982: 220).



Figura 1: Eugene Atget – Avenue des Gobelins (1926)

Fonte: Museum of Modern Art, New York



Figura 2: Eugene Atget – Au Tambour, Quai de la Tournelle (1908)

Fonte: Museum of Modern Art, New York

Esse outro sinal da interrogação teórica sobre a fotografia em Benjamin assume duas direções distintas, para o debate que se segue: de um lado, indicam-se questões que articulam a presença da imagem fotográfica nos regimes discursivos próprios da informação jornalística com os sintomas de uma alegada “crise da experiência”, replicando problemas de outros de seus ensaios do mesmo período, como aquele dedicado ao romancista russo Nikolai Leskov, “O narrador” - não coincidentemente, no mesmo ano de 1936:

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos para um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo do que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. (BENJAMIN, 1984: 198)

Essa deflação da experiência também se nota em “Pequena história da fotografia”, de 1931, no qual as questões da evolução da fotografia como aparato de visualização estão mais associadas ao percurso histórico de sua popularização e modernização, especialmente no mesmo período no qual Benjamin identifica a importância e a singularidade de Atget. Nesse contexto, suas ideias já acenam com diagnósticos de uma “crise da aura”, especialmente quando implicam uma certa crítica à absorção das suas técnicas a uma lógica cultural centrada nos preceitos da atualidade das informações jornalísticas: ao considerar os retratos oitocentistas de Hill e Adamson (fig. 3), Benjamin identifica uma maneira de render a fisionomia humana ainda não capturada pela lógica da reprodução que tipifica o regime da informação jornalística:

Esses primeiros seres humanos, assim reproduzidos, entravam no espaço visual da fotografia íntegros e puros, ou melhor, sem papéis de inscrição. Jornais ainda eram, então, objetos de luxo, que raramente eram obtidos por compra, e que preferencialmente eram lidos em cafés; tampouco o sistema fotográfico já se tornara instrumento dos jornais e raras eram as pessoas que chegavam a ver seu nome impresso. O rosto humano tinha um silêncio a seu redor, silêncio em que o olhar repousava. Em suma, todas as possibilidades dessa arte do

retrato baseavam-se no fato de que ainda não ocorrera o contato entre a atualidade e a fotografia. (BENJAMIN, 1985: 223)



Figura 3: David Octavius Hill e Robert Adamson - New Haven Fishwives (1845)

Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York

No mesmo contexto, Benjamin ensaia uma segunda direção de sua reflexão sobre a fotografia, com especial ênfase sobre o aspecto em que sua assimilação aos preceitos de industrialização das técnicas de reprodução afeta aquilo que, na sua origem oitocentista, ainda guardava um núcleo de sobrevivência de sua própria “aura”: é precisamente nessa correlação entre a genuinidade dos pioneiros e os aspectos de liquidação da unicidade dos clichês fotográficos que Benjamin investe contra os debates estéticos que insistem em subscrever o valor dessas imagens a um conceito de arte centrado na unicidade material das obras - refletindo preceitos estéticos fundados sobre as relações com a tradições culturais precedentes.

Aqui aparece, com o peso de sua simplicidade, o pedante conceito de ‘arte’ ao qual é estranha qualquer consideração de ordem técnica e que, com o provocador surgimento da nova tecnologia, sente ter soado o seu fim. Apesar disso, é com uma tal concepção fetichista de arte, concepção radicalmente anti-técnica de arte, que os teóricos da fotografia procuraram se defrontar por quase cem anos, sem naturalmente conseguirem o menor resultado. Pois não fizeram nada mais

que querer justificar o fotógrafo exatamente perante aquele tribunal que ele subvertia. (BENJAMIN, 1985: 220)

Tais implicações, contudo, deslocam-se consideravelmente do quadro em que a recepção das teorias benjaminianas implica as relações entre fotografia e técnicas de reprodução. Por isso mesmo, as deixarei em suspenso, nesse ponto da exposição. Pode-se dizer que a influência exercida pelo ensaio de Benjamin sobre a reprodutibilidade resultou de um silenciamento feito acerca de seus endereços críticos mais importantes, possivelmente em virtude de toda sorte de disputas que a emergência de sua publicação em meados dos anos 1930 suscitou em todos aqueles que testemunharam ou definiram o caminho assumido pela forma final desse texto: muitos são os estudiosos da obra benjaminiana que apontam para esse tipo de disputa sobre os modos de transmissão e discussão desse ensaio, marcados por leituras seletivas de suas virtudes e defeitos (caso das recepções de Brecht e Adorno, apenas para ficarmos em dois dos casos mais famosos).⁶

Da apoteose realista ao sumiço do objeto nas teorias clássicas da fotografia

No que respeita a recepção do pensamento benjaminiano para uma teoria da fotografia, a reprodutibilidade técnica e seus impactos sobre tradições artísticas (seja as do passado ou mesmo aquelas instituídas sob a modernidade cultural) tiveram um peso maior do que a análise dos gêneros de experiência visual que emergem dessas imagens: a propósito, as teses de Siegfried Kracauer, colega e amigo de Benjamin, versando sobre o fundamento fotográfico do realismo fílmico, ilustram com clareza essa predominância de um discurso sobre uma hipotética “natureza” fotográfica - derivada de sua caracterização enquanto dispositivo de visualização.

A alegada oposição entre a capacidade de registro imediato que a fotografia propicia (assumida como posição “realista”) ou a consideração de uma inflexão criadora que seria inerente ao meio fotográfico (definida como argumento “formativo”) incorreriam ambas, segundo Kracauer, na desconsideração das características técnicas imanentes ao cinema: desse modo, o debate inteiro sobre o real lugar da reprodutibili-

dade propiciada pela técnica fotográfica pareceria rodar em falso, como diagnóstico de uma modernidade cultural e artística.

Tudo isto significa que tal preocupação com a arte levou os fotógrafos-artistas a negligenciarem, se não deliberadamente a desafiar, as propriedades de seus meios, como percebidas pelos realistas. Tão distante quanto 1843, os daguerreotipistas renunciaram às explorações da realidade pela câmera, em benefício de imagens de foco suave. Adam Salomon [fig.4] confiava no retoque para produção de efeitos artísticos, e Julia Margaret Cameron [fig.5] se permitiu o uso de lentes malfeitas para obter o ‘espírito’ das pessoas retratadas sem interferências perturbadoras do detalhe ‘acidental’. De modo similar, Henry Peach Robinson [fig.6] encorajava o uso de qualquer tipo de ‘desvio, truque e conjuração’ para que a beleza pictórica pudesse emergir da ‘mistura do real e do artificial’ (KRACAUER, 1960: 6,7).



Figura 4: Antoine Samuel Adam-Salomon – “General Giroflore” (1859)

Fonte: Wikipedia Commons



Figura 5: Julia Margaret Cameron – “The Parting of Sir Camelot and Queen Guinevere” (1874)

Fonte: The Victoria & Albert Museum, London



Figura 6: Henry Peach Robinson – “When the Day's Work is Done” (1877)

Fonte: Princeton University Art Museum

Nesse sentido, segundo Kracauer, a perspectiva realista dessas teorias e práticas - menos inspiradas pelo positivismo contemporâneo da emergência da própria fotografia - estaria mais próxima da atitude adequada a uma avaliação sobre a natureza mesma desse meio: a conquista moderna da instantaneidade na história da fotografia⁷ teria aberto um campo para o desenvolvimento de uma abordagem da produção das imagens definida por sua capacidade de segmentar mecanicamente os episódios infinitesimalmente mínimos da evolução de seus vários objetos; mesmo a fisionomia, tão constricta pelas condições específicas do aparato fotográfico oitocentista, poderia se abrir para o vasto arco das variações da expressividade facial, reconfigurando a significação mesma do realismo visual na arte do retrato.

“O que nos assombra hoje em dia é o poder do médium, de tal maneira aperfeiçoado por inovações técnicas e descobertas científicas, de modo a abrir novos e, até então, insuspeitas dimensões da realidade. Mesmo que o falecido Lázló Moholy-Nagy seja em nada um realista, ele reconhecia registros que capturavam objetos em ângulos inusuais ou combinações de fenômenos jamais vistas em conjunto; as revelações fabulosas de alta velocidade, micro e macro-fotografias; as penetrações obtidas por meio de emulsões em infravermelho etc. A fotografia, declara ele, é a ‘chave dourada que abre as portas para as maravilhas do mundo exterior’”. (KRACAUER, 1960: 8)

Ao identificar o realismo fotográfico com a revelação mecânica do mundo perceptível, Kracauer pretende colocar-se acima das linhas do debate que delimitaram as primeiras interrogações sobre a interseção entre o fotográfico e o artístico. Trata-se de uma formulação que encontra acolhida em certas intuições constantes acerca da simultaneidade entre *registro e criação*, através do dispositivo fotográfico: a instantaneidade não apenas derivaria da realidade, na medida em que resulta dos modos de operação de um aparato de visualização, mas supostamente nos ofertaria uma nova iconografia, alargando os hábitos de reconhecimento pelos quais a pintura, por exemplo, configurou-nos um mundo visualmente verídico.⁸

O aspecto de fundamentação tecnológica desse fenômeno é um ponto central da argumentação de Kracauer sobre o realismo fotográ-

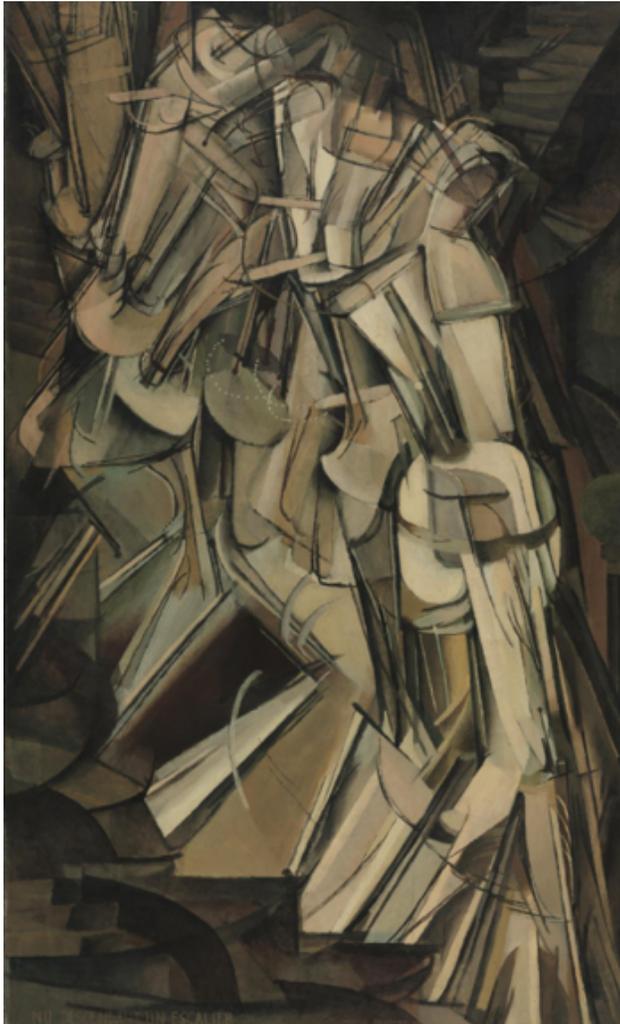
fico, sendo inclusive aquele que conferirá a estrutura na qual o cinema se prolongará na sua vocação de arte realista⁹: alinhado a uma discursividade teórica familiar em nosso campo, e que estipula relações de implicação (quando não mesmo de determinação) tecnológica das transformações culturais e civilizatórias, Kracauer nos oferece todo esse quadro em que o realismo fotográfico, em virtude de sua derivação de um processo técnico de renderização instantânea do mundo visual, nos instrui um tipo de visão completamente determinado pelos modos de produção desses mesmos aparatos.

Mais importante é o modo como Kracauer identifica na “poética tecnológica” da fotografia as influências que todo esse imaginário visual acarreta no âmbito dos formatos e gêneros característicos do mundo da arte: no caso de Marcel Duchamp, e seu “Nu Descendo a Escada”, de 1912 (fig. 7), Kracauer ilustra as passagens entre fotografia e pintura, como tematização artística de efeitos próprios a cada arte; no caso , trata-se da qualidade da cronofotografia de Eadward Muybridge (fig. 8) e Ettiene-Jules Marey (fig. 9), instituindo novos preceitos da codificação pictórica dos movimentos corporais, não mais guiados pela fixidez do instante, mas por sua decomposição plástica, na simultaneidade de um único enquadramento.

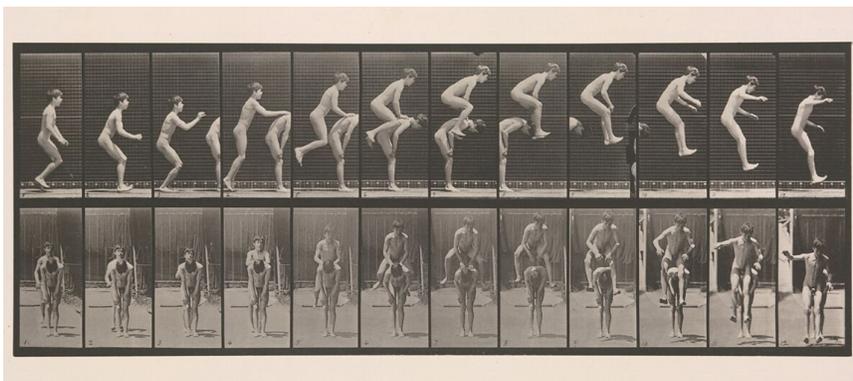
“Que mudança nas relações entre fotografia e pintura! Diferentemente da fotografia oitocentista, que servira, no melhor caso, como auxílio para artistas desejosos de serem fiéis à natureza, - natureza ainda concebida em termos de convenções visuais honorificadas no tempo - as explorações científicas da câmera das primeiras décadas do século XX foram fonte de inspiração para artistas, que passaram a desafiar tais convenções. Parece paradoxal que, de todas as mídias, a fotografia realista poderia então haver contribuído para o nascimento da arte abstrata.” (KRACAUER, 1960: 9)

Contudo, é na versão apresentada pelo filósofo e teórico da mídia tcheco-brasileiro Vilém Flusser que tais registros de um discurso sobre o dispositivo assumem sua faceta mais radicalizada: em sua obra mais conhecida e influente, publicada originalmente em alemão e traduzida no Brasil como *Filosofia da Caixa Preta* (FLUSSER, 1998), esse autor nos oferece uma teoria da fotografia que, em verdade, pouco se rela-

ciona com uma reflexão sobre tudo aquilo que mobilizo os discursos debruçados sobre a imagem técnica e seus efeitos na cultura e nas artes: ao invés disto, Flusser estabelece um pensamento sobre uma “condição pós-histórica”, por sua vez encarnada no fenômeno da fotografia como seu exemplar mais patente.

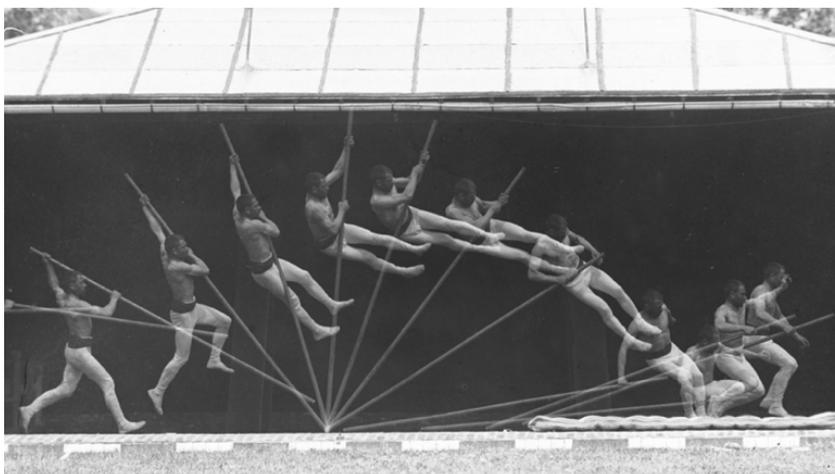


7. Marcel Duchamp – “Nu descendant un Escalier” (1912)
Fonte: Philadelphia Museum of Art



8. Eadward Muybridge – “Boys Leaping Leapfrog” (1887)

Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York



9. Etienne-Jules Marey – “Locomoção Humana IIIB” (1886)

Fonte: Collège de France, Paris

Ao identificar a imaginação como atividade interpretativa e criativa, na qual o problema da imagem pode ser colocado de maneira apropriada, Flusser a caracteriza como fundada por uma capacidade para dinamizar aquilo que se apresenta como unificado ou sintetizado em uma forma estável: de modo semelhante ao que já vimos em Duchamp,

ele identifica os paradoxos do movimento e da fixidez na representação pictórica; contudo, diferentemente do *ethos* modernista na arte do início do último século, Flusser estipula um modelo “mágico” da atividade imaginadora, no aspecto em que realiza a estabilidade das formas visuais como figuração de um dinamismo. Ao atribuírmos à representação o caráter mais importante da experiência e da compreensão da imagem, conferimos a estas realizações o caráter de realidades autônomas, próprias a um pensamento mágico.

“O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver o mundo em função de imagens. Cessa de decifrar as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de cenas. Esta inversão da função das imagens é a idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente – a realidade reflete imagens. Podemos observar hoje, de que forma se processa a magicização da vida: as imagens técnicas, atualmente onipresentes, ilustram a inversão da função imagética e remagizam a vida.” (FLUSSER, 1998: 29)

O sintoma da fotografia para uma consciência “pós-histórica” assemelha-se deste modo a um mero pretexto do pensamento flusseriano sobre a imagem, pouco esclarecendo sobre o caráter da experiência fotográfica - ao menos no sentido em que a maior parte dos textos que declinam “argumentos do dispositivo” o formularam: sua interrogação se abstrai da pregnância cultural e histórica da imagem fotográfica, nas funções características que ela exerce na experiência da modernidade, ou seja: fugimos daquele caminho que pensadores como Benjamin ou McLuhan fizeram para especificar padrões culturais e históricos da sensibilidade reorganizados pelo advento dos meios técnicos da reprodutibilidade ou das extensões tecnológicas da sensibilidade.

Em Flusser, por outro lado, nos encontramos radicalmente instalados nos regimes próprios dessa outra matriz da experiência cultural, na qual as imagens técnicas (a fotografia encenando mais um paradigma do que um objeto de estudo) redesenham a unidade na qual imaginário e mundo se integram: o deslocamento que Flusser propõe, no caso da mediação tecnológica dos universos visuais, é aquele que substitui as funções criativas da imaginação, em sua suposta autonomia de deter-

minação, por aquele dos “programas” característicos dos dispositivos tecnológicos (por ele designados como “caixas pretas”).

“As imagens técnicas são produzidas por aparelhos. Como primeira delas, foi inventada a fotografia. O aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato. Analisá-lo é um método eficaz para captar o essencial de todos os aparelhos, desde os gigantes (como os administrativos) até os minúsculos (como os chips), que se instalam por toda parte. Pode-se perfeitamente supor que todos os traços possíveis dos aparelhos já estão prefigurados no aparelho fotográfico, aparentemente tão inócuo e ‘primitivo’”. (FLUSSER, 1998: 39)

Se a ênfase conferida no caráter tecnologicamente mediado da visibilidade suscita para Benjamin e Kracauer questões sobre os critérios da valoração cultural (de fundo predominantemente estético), o caso de Flusser é inteiramente outro: ele aprofunda os problemas da teorização sobre a fotografia, ao se aproximar de uma espécie de ontologia histórica dos processos da mediatização, mas não nos esclarece, afinal de contas, qual é a natureza distintiva dessa experiência das imagens fotográficas, naquilo que concerniria caracterizar tais vínculos essenciais entre dispositivos, imagens e realidades históricas e culturais.

Não apenas Flusser reproduz os problemas das fases anteriores da reflexão clássica sobre a fotografia (que, ao menos, ainda nos garantiam parâmetros de reconhecimento dos problemas nos quais as tecnologias visuais poderiam ser compreendidas), como também exacerba ainda mais (a ponto de evacuar o objeto mesmo de uma teoria da fotografia) os limites dessa valorização desmedida dos dispositivos mediáticos, agora numa chave “metafísica” - e que resulta num apagamento completo dos parâmetros e coordenadas mais precisas e intelectualmente comunicáveis de sua reflexão. O preço de sua teoria é a desaparecimento mesma da fotografia (ou mesmo de seus produtos ou obras) enquanto objeto de estudo, além de oferecer uma lição de quão longe pode nos levar um discurso teórico sobre a imagem por demais centrado nos poderes determinantes do dispositivo.

CAPÍTULO 1

Fotografia: teoria, interrompida?

Sacrificar o índice para salvar o dispositivo?

Dois casos distintos e relativamente contemporâneos dispararam a sensação de algo mal parado na reflexão teórica sobre a fotografia, como sintoma dos debates nesse campo: a publicação recente de um dossiê, no penúltimo número de uma importante revista de estudos nesse campo, recapitulando as últimas três décadas de teorizações sobre a fotografia – e na qual vislumbramos alguns dos mais notáveis luminares dessas teorias (um dos quais é referência inescapável, com sua principal obra traduzida no Brasil, e já com mais de 10 edições) ensaiarem reposicionamentos de suas ideias anteriores.

Trata-se do número 34 de *Études Photographiques*, publicado em 2016, com dossiê sobre “O que diz a teoria da fotografia/Interrogar a historicidade”: esta publicação resulta de um evento acontecido no Centre Pompidou, em Paris, em maio de 2015, sob o título “Onde se encontram as teorias da fotografia?”, com apresentações de Jean-Marie Schaeffer, Joel Snyder, Michel Poivert, André Gunthert e Philippe Dubois¹. A estratégia declinada por este último autor em particular é encenada como um exercício de fuga aos “discursos sobre o índice”, que

funcionara como paradigma conceitual demarcador de praticamente todos os modos de se referir à fotografia como objeto teórico, a partir dos anos 80 do último século: em seu lugar, Dubois nos propõe que as novas teorias da fotografia investissem nas “potências ficcionais” dessas imagens, recuperando uma ontologia e uma lógica dos “mundos possíveis”, na conexão que estas correntes da lógica modal fazem com as estruturas perceptivas da fabulação e da ficcionalidade.²

Os pontos de chegada dessa linha de argumentação são menos problemáticos do que aqueles de partida: o que há de elogiável nessa súbita deflação da imanência indexical da imagem fotográfica é, de algum modo, afetado pelos pressupostos desse mesmo argumento – uma vez que se situa nas mesmas crenças que sustentaram a antiga tese sobre a própria indexicalidade nas teorias clássicas da fotografia. Em suma, o aspecto criticável desta ultrapassagem do “índice” pela “ficção” é o da identificação quase exclusiva desta nova inflexão das teorias com o advento dos diferentes dispositivos tecnológicos de base da fotografia, como por exemplo o fenômeno mais que reiterado da ultrapassagem do paradigma argêntico para aquele dos formatos digitais.

A transformação é radical, primeiramente, porque todas as teorias do ‘Fotográfico’ dos anos 1980 repousavam sobre um princípio fundamental, primordial já que genético (ligado à gênese da imagem, a seu processo mesmo de constituição, a seu dispositivo – e foi por isso que ele foi ‘ontologizado’): o princípio do traço, da impressão, do ‘isto foi’, do índice (índice). A partir do momento em que este princípio genético da ligação orgânica com o real se torna o fundamento da pretendida identidade do médium, uma especificidade ‘de natureza’, fica claro que o digital ameaça diretamente essa ligação entre a imagem e seu ‘referente real’. Ele vem cortar a ligação ‘visceral’ da imagem com o mundo. A imagem digital não é mais, como a imagem fotoquímica (analgica) uma ‘emanação’ do mundo, ela não é mais ‘gerada’ por ele, ela não se beneficia da ‘transferência de realidade’ (para retomarmos a expressão de André Bazin) da coisa até a representação. E assim, tudo muda, tudo oscila, e tem que ser reconsiderado. (DUBOIS, 2017, p. 41,42)

Do mesmo modo que em outros momentos da obra de Dubois, este seu afastamento com respeito ao “traço” (tomado como sinônimo do “índice”) exprime a sobrevivência do mesmo “argumento do dispositivo”

sobre o qual venho tratando até aqui e em outras ocasiões (PICADO, 2011, 2011^a): o “turno digital” da fotografia seria o disparador de uma tal fuga do índice para a ficção, do mesmo modo que, em outras sendas de debate centradas nos dispositivos de visualização, a confluência da fotografia, do cinema e do vídeo haviam prefigurado (para autores como Raymond Bellour, por exemplo) uma espécie de “ecologia mediática” de aparatos de visualização, que deflacionaram esta “metafísica do índice”, no universo das formas audiovisuais, no cinema, no vídeo e na arte contemporânea.³

Um segundo sintoma desse mal-estar das teorias da fotografia me transporta para outro cenário de debates, desta feita na Universidade de Cork, na Irlanda, em fevereiro de 2005, em evento no qual se encontram outros pensadores do campo da fotografia (oriundos da estética filosófica e da história da arte, quase todos falantes da língua inglesa), reunidos em um seminário sobre o estado da arte dessas teorias, em longas interlocuções sobre a compulsória “indexicalidade” da fotografia - a tal ponto que o coordenador da atividade, ao tentar avançar a conversa para outros tópicos (tais como aquelas trazidas por escritores que falam dos enlaces entre fotografia e mundos da arte), reconhece finalmente a “feroz tenacidade” desta tópica do índice.⁴

Neste caso, trata-se da dificuldade de pensar a categoria semiótica do “índice” na sua real correlação com a definição da fotografia enquanto objeto teórico: a forte excitação das vozes neste debate decorre menos das disputas sobre os rigores semióticos da significação visual, e mais do fato de que boa parte dos participantes ainda encontra-se capturada pelo mesmo paradigma ontológico das teorias clássicas da fotografia - a saber, a suposição de uma espécie de excepcionalidade de suas formas visuais, relativamente a universos da representação pictórica, tais como os da pintura e do desenho.

Este [a indexicalidade] é um assunto ferozmente tenaz, dado que apenas alguns de nós desejam recuperar ao menos uma parte dele. Mas eu desejo realmente continuar na tarefa da primeira parte dessa conversa, que é a de um inventário provisório das maneiras pelas quais a fotografia tem sido explanada nas últimas três décadas. É significativo que o índice sirva como o alfa e o ômega das questões da fotografia (...), mas eu desejaria considerar outros modelos, igualmente. (ELKINS, 2007, p. 156)

Retiro desses dois cenários a hipótese de que a teoria da fotografia interrompeu-se (possivelmente desde sua origem, em meados do século XIX), em torno de dois pontos fundamentais, a saber: de um lado, o de uma especificidade atribuída aos processos “filogenéticos” da imagem fotográfica (invocando a centralidade de seus dispositivos, das modalidades técnicas e de seus preceitos físicos, químicos e informacionais); de outro, o do caráter semioticamente determinado por esse traço de sua origem - demarcando a insistência numa significação irredutivelmente “indexical” de suas imagens.

O “argumento do dispositivo” e o “argumento do índice” implicaram-se mutuamente na história das teorias clássicas da fotografia, conferindo-as com a marca de um discurso interrompido no intervalo entre essas duas balizas: mesmo as eventuais críticas à dominância de qualquer uma dessas duas grandezas nunca ultrapassou por inteiro essa condição imposta à reflexão, como manifesta na naturalidade da ligação entre engenho técnico e significação “existencial”; nos dois cenários, um tal *a priori* conferido aos dispositivos resiste com força considerável nas teorias da fotografia, mesmo quando a indexicalidade é sacrificada em seu altar, seja em nome de preceitos de ficcionalidade da imagem na idade do digital (em Dubois) ou por conveniências associadas à recapitulação da importância de se pensar a fotografia como central nos processos artísticos (em Elkins).

Ao diagnosticar este estado de coisas, proponho um exame crítico sobre os fundamentos que se consolidaram na história dessas teorias, de modo a delinear contradiscursos para as mesmas, em vista de duas variáveis fundamentais: de um lado, conferir uma maior atenção ao trabalho de historiadores da arte e críticos profissionais da fotografia, não apenas na medida com procedimentos artísticos de criação, mas também com os quadros históricos mais precisos das práticas fotográficas do mundo da arte (GUNTHER, 2016); em outro quadrante, proponho um reposicionamento dessas teorias clássicas, deslocando-as da perspectiva inicial, centrada sobre o “ato fotográfico”, para valorizar a “experiência” da imagem, em seu lugar.

Constâncias históricas da modernidade pictórica nas teorias da fotografia

Nas teorias da fotografia com maior valor-de-face entre nós, poucas são aquelas que derivam de uma compreensão rigorosamente histórica acerca de seu objeto: ilustro este ponto pelo recurso que Dubois faz, ao introduzir suas famosas teses sobre o “ato fotográfico”, tomando-os como matriz para teorizar a fotografia enquanto “pragmática do índice”. É assim significativo que o caso adotado por Dubois para ilustrar seu ponto seja o de uma conhecida imagem do artista, cineasta e fotógrafo canadense Michael Snow (fig. 10), sobre a qual Dubois assim discorre:

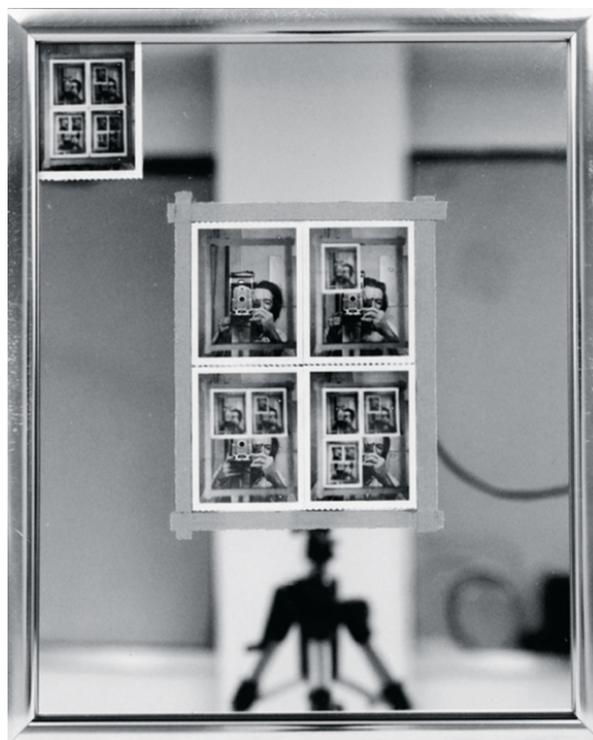


Figura 10: Michael Snow, “Authorization” (1969)

Fonte: National Gallery of Canada, Ottawa

Descrever essa obra não é fácil, justamente porque não é simplesmente uma imagem, uma foto, mas, antes, um dispositivo (uma instalação, para retomar um termo da arte contemporânea) que coloca em

situação, de acordo com uma estratégia complexa que vou descrever, o fotógrafo e observador. A obra de Michael Snow é de fato urdida de forma a nos mostrar finalmente apenas suas próprias condições de surgimento e de recepção. As três perguntas fundamentais que se fazem a qualquer obra de arte (O que está representado? Como aconteceu? Como é percebida?) formam aqui uma única. A partir de então, descrever essa obra colocando-se do ponto de vista do espectador e acompanhando o desenrolar de sua percepção é, num mesmo movimento, acompanhar o processo pelo qual a obra se constituiu. Eis porque *Authorization* – autorretrato fotográfico – é bem mais do que uma foto: é um acionamento da própria fotografia. (DUBOIS, 1993, p. 16)

Nesta predileção pelo trabalho de Snow, talvez se manifeste a escolha apriorística de Dubois pela característica própria do estilo desse artista, mais do que o recurso a dispositivos através dos quais obras fotográficas são, de modo geral, estruturadas em maior ou menor grau. Talvez seja interessante avaliar com maior precisão o papel atribuído aos recursos materiais que esta obra fotográfica verdadeiramente tematiza, a ponto de nos fazer negligenciar (como mais tarde o fará Jean-Marie Schaeffer) a discussão sobre os potenciais perceptuais da imagem fotográfica. Nesse aspecto, abordar autores como Snow implica numa caracterização da natureza dos processos fotográficos no âmbito da arte que podem não encontrar correspondências tão fortes como aquelas que nos dirigi-riam a outros estilos nesse mesmo campo.

É enfim curioso que recaia sobre um artista como Snow (ou mais particularmente em uma obra como “Authorization”, de 1969) o caráter de vindicação para as teses de Dubois sobre a fotografia como “dispositivo”: é igualmente significativo que sua obra mais conhecida e influente, *O Ato Fotográfico* (publicada originalmente na Bélgica em 1983), encontre num caso tão próximo de escolas conceitualistas da arte da década anterior à sua publicação a mais perfeita ilustração de suas teses sobre uma suposta “natureza indexical” da fotografia e de sua concepção enquanto atuação feita sobre um dispositivo. Pergunto-me ademais por que tal escolha não poderia ter recaído sobre outras obras tão significativas quanto esta - como, por exemplo, a de um compatriota de Snow como Jeff Wall: a inflexão que esse outro *corpus* iconográfico atrairia

para os debates acerca da posição da imagem fotográfica no sistema das artes (especialmente em seus trabalhos posteriores a 1978, coevos ao período em que nascia em Dubois o interesse pela fotografia) ilustra uma concepção que em quase nada corresponderia àquela da apoteose dessas teorias, a partir dos anos 1980.

O que a obra de Wall propõe ao exame crítico e histórico sobre os fundamentos das práticas fotográficas no campo da arte é, ao contrário do que ilustra o caso de Snow, uma interrogação expressa sobre seu diálogo com outras disciplinas artísticas, em especial a pintura – valeria dizer, na contracorrente do *ethos* modernista das teorias clássicas da fotografia: a mediação entre estes dois setores da arte visual mobiliza menos os supostos de “automatismo” da origem das imagens ou da “autenticação” que promovem, e mais a estruturação dos gêneros de experiência de testemunho visual consagrados por instituições, modelos artísticos e práticas culturais em torno da imagem pictórica. Em suma, o impacto desse objeto e dessas práticas artísticas é inseparável do papel mediador da própria história da arte, em seu poder de instituir os conceitos que governam a apreciação dessas imagens, sendo que a obra de Wall ilustra este fenômeno à perfeição, pela apropriação que faz da fotografia, no seu modo de dialogar com a tradição pictórica (fig. 11).

Em nossos dias, o exame crítico sobre a obra desse fotógrafo-artista encontra-se no centro de uma importante retomada contemporânea do interesse teórico acerca da fotografia, feita por inúmeros historiadores e críticos da arte - isto sem contar os filósofos situados no campo das teorias estéticas e devotados à fotografia enquanto campo de provas: nesse contexto, predomina a noção de que um conjunto de obras de fotógrafos contemporâneos (tais como Thomas Ruff, Andreas Gursky, Luc Delahaye e Thomas Struth)⁵ combina a capacidade de instalar a fotografia no centro de importantes transformações da arte contemporânea (especialmente nas fases posteriores à *pop art*), sem com isto invocar quaisquer discursos sobre uma “natureza fotográfica” transcendente e imune à evolução histórica das formas pictóricas e de seus regimes experienciais de preferência.



Figura 11: Jeff Wall, “Picture for Women” (1979)

Fonte: Centre Georges Pompidou, Paris

Uma vez mais, a importância da obra de Wall e de alguns desses outros artistas decorre de sua capacidade para posicionar a fotografia em articulação com os debates sobre a experiência pictórica, precisamente por restaurar determinados quadros de experiências visuais, através de operações artísticas (associadas a temas da representação e a escolhas plásticas e funcionais de sua exposição) e discursos teóricos (a história da arte e as tradições pictóricas precedentes como instâncias mediadoras dessa discussão e das próprias práticas artísticas com a fotografia).

Dentre os variados recursos dessa operação característica da arte de Wall, encontra-se a assimilação da fotografia àquilo que Jean-François Chevrier designou como a “forma-tableau”, isto é, os materiais, procedimentos e temas que consagraram a pintura de salões na França, por volta do século XVIII: do ponto de vista material, esta forma implica a valorização da bidimensionalidade e da portabilidade não-monumental para a disposição física das obras (abundantemente empregada pela pintura europeia setecentista e oitocentista); quanto a seus procedimentos de apresentação, ela implica a disponibilidade da imagem em uma proporção adequada à escala humana de apreciação (sempre ao alcance dos olhos, mas sobretudo a uma distância devida do corpo do

apreciador); por fim, emprega a viabilidade poética dos temas propícios a uma experiência dúplici de *alienação* dos ambientes de exposição (salas de museus e galerias) e de *absorção* pela materialidade pictórica da representação (em tópicos da vida doméstica e do cotidiano, todas elas avessas a um *ethos* “teatralizado” de apresentação).

Quaisquer que sejam os elementos que aí se integrem, ele (o *tableau*) supõe uma unidade deduzida dessa delimitação; ele é um lugar, e não uma porção recortada do espaço contínuo. Mais que representar qualquer coisa, ele apresenta um lugar, e um lugar outro que não o espaço circundante. Ele apresenta a própria imagem que o constitui (em sua autonomia material). Ele já é, em si mesmo, uma forma de apresentação da imagem; ao ponto de permitir que se pense que a imagem não possui outra razão de ser. (CHEVRIER, 2006, p.180)

Na medida em que incorpora a fotografia a uma vocação pictórica, alinhando seus modos de exposição a uma história da experiência visual da pintura, Wall institui uma dupla transformação da percepção da fotografia enquanto *médium* artístico: de saída, ele coloca em suspensão as crenças “modernistas” das teorias e histórias da fotografia precedentes, que insistiam em situá-la como restrita aos formatos impressos (com sua escala reduzida de resolução visual e de dimensão física); com isto, Wall viabiliza a inscrição da imagem fotográfica à forma do *tableau*, para indicar uma continuidade histórica dos dois regimes materiais da visualidade (pictórico e fotográfico). Essa abertura ofertada à fotografia permite a Wall a exploração dos gêneros consagrados pela pintura de salões, com especial ênfase sobre a paisagem e o retrato, incorporando através deles os regimes experienciais – aos quais Michael Fried identificou como tópicos “absortivos” da pintura setecentista, à época de Diderot (FRIED, 1980).

Um dos mais importantes desenvolvimentos nas assim chamadas artes visuais dos últimos vinte ou mais anos tem sido a emergência de fotografias em grande formato, no tamanho de quadros, que em virtude de sua dimensão pedem para ser penduradas em paredes de galerias no mesmo modo das pinturas de cavalete, em outros aspectos também aspirando àquilo que poderia vagamente ser chamado de uma significação retórica da pintura, dirigida ao espectador ao

mesmo tempo em que declara sua identidade de artefato enquanto fotografia. (FRIED, 2008: 37)

Para além de permitir um outro tipo de discussão acerca da fotografia (menos determinada por seus dispositivos de gênese e de circulação), Wall introduz adicionalmente uma dimensão da experiência estética da fotografia, situada no diálogo que a “forma-tableau” faz com a matriz histórica da modernidade pictórica, sobretudo nos aspectos desse regime que relacionam a nova escala física da imagem fotográfica com as condições da sua percepção, fruição e apreciação. Com isto, subtraem-se da fotografia os imperativos mediáticos de sua circulação em formatos impressos, assim como se relativizam seus padrões específicos de serialização cultural – conferidos que estes foram, uma vez mais, pelos modelos de sua veiculação em contextos discursivos da cobertura jornalística de atualidades históricas ou dos ditames documentais de sua organização para exposição e consumo culturais.

Dado esse pano de fundo, a emergência dos tableaux fotográficos de Jeff Wall no fim dos anos 1970, combinando valores pictóricos francos com intenções críticas, era algo de inesperado. Wall era bem formado nas teorias críticas da imagem, mas escolheu fazer imagens únicas com nenhum texto além dos tradicionais títulos, num formato específico para a parede da galeria (...). Não havia razão pela qual a arte fotográfica não poderia explorar a escala e o ilusionismo que haviam sido tão importantes para a evolução dos museus e galerias modernos. Encontrar uma obra de arte em tais espaços é experimentar uma incorporação física, em muitos aspectos distinta daquela de ver a fotografia na página impressa ou em sua escala própria. (CAMPANY, 2011: 11, 12)

Neste contexto de reposicionamento da fotografia no campo das artes, constata-se finalmente o quanto aquele gesto de Dubois em salientar as “potências ficcionais” da fotografia é não apenas *equivocado* em sua motivação (ao associar essa nova inflexão ao advento digital), como também *anacrônico* (nos movimentos em curso no mundo da arte, disponíveis antes mesmo do lançamento da primeira edição belga de *O Ato Fotográfico*): não é casual que as edições seguintes de *O Ato Fotográfico* (publicadas na França e passando a conter ensaios adicionais

sobre problemas variados da significação visual da fotografia) permanecem negligenciando praticamente toda a feira dos artistas mencionados pelas obras de Fried, Chevrier, Campamy e Poivert - mesmo com estas novas e sucessivas edições de seu livro clássico tendo sido lançadas apenas depois de 1990. Em suma, a obra de Wall nos concede o testemunho da transformação das relações da fotografia com a arte, não apenas pelos grãos de sal que lança contra o poder de seus dispositivos, mas também demandando a mediação da história da arte como matriz de uma outra concepção sobre a experiência da fotografia, não obstante seu fundamento material ou tecnológico.

Ademais, a obra de Wall denuncia (com quase quatro décadas de antecedência ao “acerto de contas” que Dubois apresenta no evento do Centre Pompidou) a mesma questão dos horizontes ficcionais da fotografia, mas partindo de uma compreensão genuinamente histórica dos transcurso de uma cultura visual que desconhece a rigidez de tais demarcações entre modalidades tecnológicas da produção da imagem: ao contrário das teses mais recentes de Dubois sobre a ficção fotográfica, a reflexão sobre a obra de Wall não faz da inscrição da fotografia a um perfil “pictórico” um preceito sobre a predominância da pintura de cavalete ou das técnicas argênticas e digitais, tomando-as como paradigmas da produção dos efeitos próprios às imagens fotográficas. Na medida em que os regimes da apreciação pictórica são atravessados por um sólido pensamento histórico acerca da fotografia (submetendo a compreensão sobre esse *médium* artístico na sua relação com uma ilimitada capacidade de produção de valores pictóricos), pode-se dizer que a discursividade crítica e teórica instalada a partir de um olhar mais atento de historiadores da arte a esses trabalhos de Wall nos confere provas convincentes desse estado de letargia epistêmica que procuro flagrar nas teorias clássicas da fotografia.

Do Índice à Transparência: prolegômenos a uma “Nova Teoria da Fotografia”?

Considere-se esta outra referência teórica, a do filósofo francês Jean-Marie Schaeffer, em seu *A Imagem Precária*: nascida em contexto similar àquele de *O Ato Fotográfico* (sua primeira edição francesa data

de 1987), sua linha argumentativa avança mais densamente nas implicações filosóficas do conceito semiótico da “indexicalidade” – por isso mesmo introduzindo variantes do debate teórico tradicionalmente desconsideradas nas vertentes dominantes de reflexão sobre uma “natureza” fotográfica. Em primeiro lugar, Schaeffer dissocia a “ontologia” da fotografia, separando-a do *status* conferido à “imagem”, algo que facilitaria a compreensão sobre sua suposta especificidade: sendo ela da ordem de uma *arché*, ela invocaria o lugar mais próprio dos dispositivos. Não por acaso, os primeiros movimentos de sua argumentação enunciam o programa geral de valorização desta matriz de uma “origem” da significação fotográfica, em linhas similares àquelas de Dubois:

Para começar, proponho colocar provisoriamente entre parênteses a noção de ‘imagem fotográfica’ e partir da descrição do dispositivo fotográfico. Pelo menos duas razões me parecem justificar tal decisão. A primeira é totalmente banal: a imagem fotográfica é, em sua especificidade, a resultante de um uso do dispositivo fotográfico em sua totalidade. Resulta daí que a própria identidade da imagem só pode ser captada partindo de sua gênese. A segunda razão é de ordem heurística: as atuais ideias sobre a noção de ‘imagem’ pressupõem que ela poderia apenas ser a reprodução de uma visão (esta última precedendo-a do ponto de vista lógico). Ora, tal concepção impede que se capte a especificidade da imagem fotográfica, ligada ao fato de que ela é sempre o registro de um traço físico-químico. (SCHAEFFER, 1996: 11)

A noção do índice, como tal “registro de um traço físico-ótico”, não surge em correlação com a ortodoxia semiótica do conceito: a propósito, vale mencionar o modo um tanto livre com o qual esta categoria semiótica é abordada nas teorias da fotografia desse período, numa tal flexibilidade que atravessa balizas intelectuais tão remotas entre si como as de Barthes, Benjamin - e particularmente salientes na recepção que deles faz Rosalind Krauss. A meu ver, contudo, o pensamento oitentista conferiu um *status* conceitual ao índice que se autonomizou de uma história desse conceito, ao menos no rigor lógico de sua atribuição como categoria, no pensamento de Peirce: isto é particularmente notável num caso como o do filósofo belga Henri van Lier, conferindo uma qualidade quase lírica ao termo, em sua *Philosophy of Photography* (LIER, 2007), mas com baixíssimos teores de pregnância heurística para a análise da

experiência e das obras e materiais propriamente fotográficos - no que resulta em proximidade de seu perfil com muito daquilo que já aponte para o caso das teorias de Flusser, por exemplo.

De saída, a “indexicalidade” da fotografia não se correlaciona com o problema geral da significação (seja nas correntes semióticas ou na filosofia da linguagem), de tal modo que seu emprego nas teorias clássicas da fotografia não deriva de decisões e capacidades inferenciais da interpretação (como sói ser na abordagem lógica do conceito, em Peirce): ao invés disso, ela é tratada como mero corolário material, afirmada como sendo de uma ordem “lógica” (quando na verdade é “cronológica”) dos modos de funcionamento dos aparatos técnicos da fotografia.

Ainda assim, numa brevíssima nota final de seu livro, Schaeffer nos dá notícia da descoberta que fizera, quando da entrega de suas provas finais a seu editor, de um artigo do filósofo norte-americano Kendall T. Walton (“Transparent Pictures: on the nature of photographic realism”), publicado na revista *Critical Inquiry*, em 1984, e com o qual Schaeffer encontrava-se “praticamente de acordo em tudo”: ao ter conhecimento deste texto, ele manifesta sua admiração pelo que considerava ser uma feliz série de coincidências de propósitos entre os dois argumentos (ainda que não necessariamente símiles na sua abordagem e motivação), no que concernia sua preocupação original com o fenômeno fotográfico.

Por vezes coincidimos até em pontos de detalhe: como a utilização da distinção griceana entre significado natural e não-natural e, inclusive, coincidência improvável, mas ainda assim certa, em referência ao monstro do Lago Ness para ilustrar a especificidade da imagem fotográfica (a argumentação de Walton, não obstante, difere da minha). (SCHAEFFER, 1996: 215)

Este episódio dá sinal do quão coetâneas seriam essas manifestações de um interesse renascido pela teoria da fotografia, não obstante as diferentes matrizes teóricas e geográficas de sua motivação: segundo Schaeffer, ele e Walton insistiriam na ideia de que a fenomenologia (ou, a depender do ângulo, a “pragmática”) da significação fotográfica se instalaria num limite que lhe seria próprio – e demarcado com respeito àquele de outros gêneros de representação visual (em especial, a pintura e o desenho).

Esta é, contudo, uma impressão incompleta e equivocada da avaliação de Schaeffer, sobretudo quando se examina o texto de Walton, considerando em separado as fontes específicas de seu pensamento sobre a fotografia: diferentemente de Schaeffer, o “realismo” que Walton atribui à fotografia (e que justifica o subtítulo de seu próprio artigo) não invoca consigo a delimitação axiológica entre formas de representação (fotografia e indexicalidade, de um lado; desenho e pintura como instâncias da iconicidade, de outro); no início de seu ensaio, Walton insiste contra a ideia de uma modalidade de “realismo” intrínseca à fotografia, ao recusar-se a singularizá-la nos aspectos que conferem tal compromisso ontológico da imagem - especialmente supondo-os como decorrentes dos mecanismos de fixação automática do mundo visual.

Mas o ‘realismo fotográfico’ não é tão especial se isso é tudo o que importa nele: fotografias apenas usufruem mais de alguma coisa que outras imagens possuem em menor quantidade. Essas diferenças de grau, ademais, não são diferenças entre fotografias enquanto tais e desenhos enquanto tais. Pinturas podem ser tão realistas como a mais realista das fotografias, se o realismo residir em sutilezas do sombreamento, perspectiva habilidosa, e assim por diante; algumas delas são, de fato, virtualmente indistinguíveis de fotografias. (WALTON, 1984: 249)

Por outro lado, seu texto interpela algo de próprio, ainda que não exclusivo, aos modos como a fotografia estatui um sentido de realismo visual: em boa medida, como veremos mais adiante, Walton acaba por exercitar mais plenamente o horizonte “pragmático” de sua teoria, ao contrário de Schaeffer⁶; em Walton, o atributo do realismo fotográfico é deslocado da “filogênese” da imagem (de sua aparição como determinada por condições materiais) para aquele da “relação” (de natureza pragmática e ontogenética)⁷ entre as imagens e os sistemas da percepção comum. Ao estatuir tal caráter de “transparência” das representações fotográficas, a resposta de Walton sobre o que há de especial na fotografia assume um perfil distinto daquele conferido por Schaeffer, em *A Imagem Precária*.

Dois pontos adicionais no argumento de Walton sobre o caráter representacional da fotografia se destacam, no momento em que Schaeffer e Dubois assumiam o desafio de conduzir os parâmetros de sua

teorização: trata-se do deslocamento que Walton faz da fonte da artisticidade de certas práticas fotográficas, em contraste com os gêneros de experiência visual constituídos por ela; neste quesito, Walton nos indica não apenas a matriz “pragmática” das teorias da fotografia, mas também aponta para os horizontes “estéticos” do fenômeno fotográfico: ao deslocar a questão da ontologia do fotográfico, ele introduz as variáveis perceptuais das figuras visuais desse universo.

A razão pela qual vemos através de fotografias, mas não de pinturas, está relacionada a uma diferença em como adquirimos informação através de imagens desses dois tipos. Suponha um explorador que emergiu da selva da África central com uma coleção de imagens fotográficas de dinossauros, propriamente obtidas no mato e processadas de imediato. As imagens (...) podem nos convencer de que havia um dinossauro vagando na selva. Alternativamente, suponha que ele surja com um caderno de esboços de dinossauros, devidamente desenhados ao vivo, no campo. Novamente, podemos ficar convencidos da existência de um dinossauro (...). A diferença importante é que, no caso dos esboços, confiamos na crença do desenhista de que havia um dinossauro, de um modo que não acontece no caso das fotografias. (WALTON, 1984, p. 262,263)

Em segundo lugar, tais “modos de ver” se correlacionam com um dado originário das formas visuais, justificando a introdução do atributo de “transparência” para as figuração da imagem fotográfica: o que se modificou fundamentalmente foi, como já vimos, o aceno de Walton à questão das modalidades perceptivas, ao invés do recurso ao conceito de “representação”, enquanto fundado na admissão de uma instância intencional – com uma mediação de origem situada no âmbito das modalidades técnicas ou artísticas de sua determinação.

A formulação de Walton concerne, portanto, menos a uma *ontologia do fotográfico*, e mais a uma *fenomenologia da experiência visual*, por seu turno endereçada às “imagens” enquanto objeto, assim como atravessadas de um sentido próprio de “realismo”. Na origem dessas ideias, a transparência atribuída às fotografias se clarifica no contexto mais vasto e significativo de uma antropologia da experiência ficcional, eventualmente enunciada em seu texto como guia de suas questões sobre a natureza da fotografia, mas demarcando igualmente segmentos de

sua obra filosófica sobre universos visuais: elas são especialmente elaboradas em seu livro clássico sobre as relações entre a imitação (artística ou prática) e as estruturas antropológicas e psicológicas da atividade do “fingimento”, em *Mimesis and Make-Believe* (WALTON, 1990).⁸

Na lição a se extrair de todo esse percurso, consigna-se uma hipótese genuinamente pragmática acerca do fenômeno fotográfico, uma vez que se suspendam em definitivo aquelas considerações das teorias clássicas – tomando a fotografia enquanto “dispositivos” ou “engenhos de visualização”: deslocando-nos daquilo que ocorre na “gênese automática” da imagem (e mesmo consideradas suas diferentes operações artísticas ou técnicas), o fenômeno da “transparência” situa-se mais fortemente na “parte do espectador” (designado alhures pelo historiador E.H.Gombrich, na terceira parte de seu *Arte e Ilusão*) e nos costumes perceptivos que a estruturam, no interior da qual fica inclusive preservada a qualidade propriamente “indexical” dessa estesia.

Finalmente, na história das teorias clássicas da fotografia, estipulou-se um ponto de observação privilegiado, que condicionou nossa atenção sobre um espaço entre os aparatos técnicos e sua operação, evidenciado pelo modo como Dubois e Schaeffer sediaram a ideia da fotografia enquanto “dispositivo”. Três décadas após o zênite dessas teorias, os eventuais acertos de contas críticos sobre pressupostos acerca de uma “natureza” fotográfica ainda se fazem (como vimos nos dois episódios sintomáticos da interrupção das teorias da fotografia) em nome da preservação daquilo que se passa entre o dispositivo e sua agência - portanto delimitados como questões de “arte” ou de “técnica”.

Mas os termos dessa avaliação não podem dispensar em absoluto aquilo que o historiador e crítico Joel Snyder nos recorda, ao afirmar que seu maior temor “sobre essa coisa da causalidade” é o fato de “que ela nos impede de ver fotografias enquanto imagens” (ELKINS, 2007, p. 155): não é a “feroz tenacidade” do índice que deve causar espécie, pois a evocação das “potências ficcionais” da imagem fotográfica continua emergindo, inclusive por obra dessa mesma categoria semiótica; em largas porções do exame textual sob essas teorias, especialmente naqueles segmentos devotados à narratividade, é a parcialidade informativa do índice que funciona, tanto em regimes de veridicação (no registro documental ou

jornalístico) quanto naquele da ficção (como certas teorias narrativas do suspense nos ensinam)⁹. Deste modo, o grande obstáculo das teorias da fotografia continua sendo mesmo a noção do “dispositivo”, pois foi em seu nome que o problema da imagem foi obliterado pela questão da agência artística ou técnica dos “engenhos de visualização”.

CAPÍTULO 2

Dos dispositivos aos “modos de ver”

A “transparência” fotográfica cabe nas “teses do dispositivo”?

Considerando os termos nos quais Schaeffer relata a descoberta tardia do artigo de Kendall Walton sobre a “transparência” das imagens fotográficas, me interessa agora inverter a perspectiva na qual essas das ideias de Walton sinalizam para algo em disputa nas teorias da fotografia - em especial o ponto que justificaria as teses mais “ontológicas” da significação fotográfica, em *A Imagem Precária*, aquelas derivadas de sua caracterização enquanto dispositivo de visualização: como vimos no capítulo precedente, a “transparência” não invocava a fisicalidade dos processos fotográficos como matriz da significação realista das imagens; em contraste, elas favoreceriam economias antropológicas e cognitivas de uma visão estruturada sobre a “contrafactualidade natural” de suas imagens.

Em suma, nesta recordação sobre as proximidades entre suas teses e aquelas do artigo de Walton, Schaeffer deixa escapar o fato de que a “transparência” apenas faz sentido no quadro de uma fenomenologia ou pragmática da ficção (a teoria waltoniana da mimese como jogo de “faz-de-conta”): ao considerar o caso da representação pictórica, em *Mimesis and Make-Believe*, Walton discorre sobre aspectos de uma

elaboração ficcional que fundamenta o caráter representacional assumido por entidades, fenômenos e eventos endereçados pelas imagens, sendo os mesmos devidamente construídos em nossos modos habituais de percebê-los.

Certas analogias entre as investigações visuais de imagens e investigações visuais das coisas do tipo representado pelas primeiras são aproximadamente conectadas com os jogos perceptuais pelos quais as primeiras são tomadas ficcionalmente como sendo as últimas. O exame dessas conexões permite clarificar a explicação da representação pictórica que eu ofereço. Isto também nos auxiliará a apreciar as intuições nas quais as teorias da semelhança se baseiam e enxergar as razões pelas quais elas são incorretas. (WALTON, 1990: 303)

Para melhor apreciarmos o caso da fotografia e de seu alegado realismo, à luz das ideias de Walton, necessitamos nos abstrair desse contexto de sua evocação feita por Schaeffer, para avaliarmos o ambiente particular no qual esses conceitos emergiram, em primeiro lugar. É significativo que o ensaio de Walton tenha aparecido em 1984, numa publicação como *Critical Inquiry*: mantida sob os auspícios da Universidade de Chicago (e sob a especial coordenação do crítico cultural e historiador da arte W.J.T. Mitchell), este jornal cumpriu um papel de fórum de debates sobre a fotografia, em especial no decorrer dos anos 70 e 80 do último século - abrigando textos que alimentaram um repertório de reflexões sobre a fotografia, inclusive propagando-se para outros veículos acadêmicos em língua inglesa.¹

Ao avaliar esse contexto no qual se inserem as ideias de Walton, meu foco situa-se em um espectro das discussões nesse veículo que fazem o pêndulo ceder para o lado da “diferença específica” da fotografia. A partir dos anos 1980, o teor dos debates em torno da mídia fotográfica acentua-se em uma firme polarização das teses que apostavam na possibilidade de sua demarcação ontológica, na fronteira estipulada com o tipo de experiência das representações pictóricas. Ao recobrar essa história do interesse filosófico pela fotografia no período, Diarmuid Costello o identifica com essa espécie de *doxa* arcana, consistindo em caracterizar a mais estrita delimitação entre as imagens fotográficas e seus *outros*, especialmente em casos como os da pintura e do desenho:

Assim concebida, a fotografia consiste de imagens ‘naturalmente’ autogeradas. Ainda hoje, o mesmo pensamento subjacente é igualmente estruturado em termos de aspectos ‘causais’, ‘mecânicos’ ou ‘automáticos’ do registro fotográfico. Ele varia de autor para autor, mas em cada caso parece dirigir-se a um termo de contraste entre algumas características da representação humanamente mediada, talvez ‘intencional’, ‘feita à mão’, e ‘agencial’, respectivamente (COSTELLO, 2018: 9,10)

A expressão mais acabada da acolhida que *Critical Inquiry* concede a uma ontologia da fotografia é, sem dúvida, o longo texto de Roger Scruton, “Photography and representation” (SCRUTON, 1981): esta formulação coroa uma linhagem de artigos publicados anteriormente na revista, na qual se vislumbra um arco temporal dessa argumentação, tendo início com artigos de Rudolf Arnheim, Joel Snyder e Neil Walsh Allen (ARNHEIM, 1974; SNYDER e ALLEN, 1975), recebendo novas inflexões com Scruton, e finalmente arrematada com “Transparent Pictures”, de Kendall Walton, num cenário discursivo que já abordei anteriormente (PICADO, 2011).

Como sugere o título do artigo de Scruton, é a pergunta mesma sobre o conceito da “representação” (e sua eventual utilidade no estudo das formas visuais) que o conduz na argumentação sobre aquilo que é distintivo da fotografia: de saída, ele estabelece que, pensada em seu *status* ontológico (dada a natureza mesma de seu processo de origem), a fotografia simplesmente não se deixa assimilar ao universo das representações visuais. Tudo isto implica concepções muito claras sobre o que seja a fotografia, assim como (e sobretudo) da idéia mesma de “representação”.

Ademais, Scruton faz não apenas um repto à noção de uma estrita “representação fotográfica”: em especial, destaca-se em seu texto a questão de uma “incompetência ficcional” nativa da imagem fotográfica, que se deriva dessa rejeição mesma aos preceitos representacionais da imagem fotográfica, sendo este precisamente um tema que acaba por atrair ao debate (ainda que de modo possivelmente involuntário) os termos da argumentação de Walton sobre o realismo fotográfico.

Astúcias da “fotografia ideal” e a rejeição da intencionalidade (Roger Scruton)

Scruton define o conceito de representação, tomando o modelo no qual pinturas se deixam assimilar a esta idéia: neste caso, ele as define por uma significação que implica um “pensamento intencional” subjacente à sua gênese: nas representações pictóricas, segundo ele, o compromisso ontológico entre a plasticidade das formas visuais e as estruturas de seu reconhecimento perceptivo se constitui na base de um propósito. Falar em pinturas que *representam* alguma coisa significa estipular que a discursividade que informa a imagem é uma decorrência daquilo que ela nos leve a pensar, como parte de sua fruição e apreciação – sendo esta possibilidade conferida por uma intenção originária de sua elaboração, identificada com os atos de seu criador.

Embora não haja espaço para discutirmos o conceito de “compreensão” que está aqui envolvido, é válido mencionar o seguinte ponto: compreender uma pintura envolve a compreensão de pensamentos. Tais pensamentos são, em certo sentido, comunicados pela pintura. Eles sustentam a intenção do pintor, ao mesmo tempo em que informam nosso modo de enxergar o quadro. Tais pensamentos determinam a percepção do homem que vê compreendendo, sendo parcialmente em termos de nossa apreensão dos pensamentos que devemos descrever o que vemos na imagem. (SCRUTON, 1981: 581)

Tal recurso a uma “instância intencional”, como fundamento da representação (manifeste-se ela ou não como sendo a dos propósitos artísticos), antecede fenomenicamente o problema das propriedades representacionais da imagem pictórica: nesse sentido, Scruton relativiza o papel das analogias morfológicas entre imagem e realidade, na dimensão representacional da pintura e do desenho, sem com isto render-se a teorias convencionalistas da representação pictórica, que parecem dispensar por completo a função mesma desta impressão de proximidade perceptual entre formas pictóricas e visão ordinária – nas trilhas em que tais concepções foram entretidas, em chaves semióticas ou da filosofia da linguagem contemporâneas (ECO, 1968; GOODMAN, 1968).

Ainda segundo Scruton, é no âmbito de uma estrutura intencional da representação que podemos preservar as relações de semelhança visual,

sem supormos que elas sejam um puro acidente, no âmbito específico da arte implicada em sua realização: tal caráter intencional da pintura (ou seja, o fato de que é definida como um “pensamento encarnado” nas formas visuais) explica a razão pela qual compreendemos as imagens enquanto fenômenos que guardam relações com aspectos da percepção dos objetos representados. Nesse sentido, o significado da pintura e do desenho é governado por um pensamento intencional que determina aspectos tais como o da semelhança entre imagem e mundo (sendo da ordem da significação, tal relação somente pode ser determinada de modo intencional).

Estamos interessados na relação visual entre pintura e objeto porque é por meio dessa relação que a pintura representa. O artista nos apresenta com um modo de ver (e não apenas um modo de pensar) seu assunto (...). É esta relação visual que parece requisitar elucidação. Não podemos explicar a representação pictórica independentemente do aspecto visual de pinturas e ainda esperar que nossa explicação jogue luz sobre o problema da relação visual entre a pintura e seu assunto. E ainda assim, é esta relação que é compreendida pelo espectador que a aprecia. (SCRUTON, 1981: 582,583)

A rejeição do estatuto de “representações” a fotografias concerne ao modo como a experiência das figuras visuais que constituem suas imagens implica ou não uma suposta instância de intenções, na gênese mesma de sua significação: no caso da fotografia, o caráter puramente “causal” ou “mecânico” da origem de suas imagens afeta a maneira como nos pomos perceptualmente diante delas. Segundo Scruton, os motivos que animam uma fotografia são apenas o resultado de um processo automático de fixação do mundo visual, sendo sua experiência perceptiva determinada completamente por essa causalidade.

A dominância de uma intencionalidade configuradora, no caso da pintura, tem algo a ver com o modo como a atividade perceptiva possui uma dimensão constitutivamente interpretativa – sem que com isto a imagem seja reduzida a um enunciado ou descrição: o caráter “intencional” da pintura evoca os próprios quadros da experiência visual como fenômenos que podem ser avaliados e julgados em seus aspectos – mesmo aqueles relativos à verificação de seu tema, por critérios discursivos (como na representação de episódios históricos ou de temas mito-

lógicos ou das Escrituras). De todo modo, é nesse aspecto que Scruton se fia para caracterizar a fotografia: a causalidade que caracteriza sua gênese interdita a suas imagens a possibilidade de exprimirem um pensamento intencional.

A fotografia ideal, como mencionei antes, está em relação causal com seu objeto e o ‘representa’ por reproduzir sua aparência. Ao compreender algo como uma fotografia ideal, a definimos como exemplificando esse processo causal, que se origina na coisa ‘representada’ e cujo ponto final é a produção de uma cópia de uma aparência. Por cópia de uma aparência, eu quero dizer um objeto de tal modo que o que se vê nele por um homem com olhos e compreensão normais (...) assemelha-se o quanto é possível com o visto quando tal homem observa o objeto em um certo ângulo e num certo ponto da história. (SCRUTON, 1981: 587)

O que me interessa desse argumento é precisamente o sinal que ele libera para explicar o tipo de conexão existencial que preside o funcionamento ou a significação das imagens fotográficas, a saber: o fato de que elas derivam de um dispositivo automático de visualização. Uma vez mais, é a implicação entre a existencialidade dos signos visuais e uma *arché* fotográfica que se encontram postas aqui. Uma consequência plausível deste pensamento (não necessariamente explicitada por Scruton) é a de que, uma vez atentos a esta suposta natureza fotográfica, o fundamento que a condiciona não é o pensamento que conduziu a imagem, mas sim um *dispositivo* ou, nos termos de Scruton, o processo “natural” que origina a imagem (pelo modo de nela encontramos a ação dos aparatos de fixação instantânea do mundo visual).

Decorre daí o modo como Scruton assimila o perfil mais genuíno de uma fotografia “ideal” às mesmas funções pelas quais Dubois identificará, dois anos mais tarde, o corolário semiótico do “ato fotográfico”, sua “indexicalidade”², encarnada nas características de um “golpe de corte” constitutivo da origem do registro visual fotográfico. Em *O Ato Fotográfico*, a ideia do “golpe de corte” é um corolário da “pragmática do índice” concebida por Dubois: ao transportar os aspectos da significação fotográfica dos fenômenos físicos e químicos que definem sua origem (e que auxiliam a que ela seja pensada sob a insígnia da indexicalidade) para

aqueles de sua referência aos quadros espaço-temporais de sua significação, o autor pensa o gesto da fotografia (neste caso, como caráter do dispositivo e não como variável de seus agenciamentos por sujeitos-fotógrafos) como condicionado por esse sentido de um “corte” que a máquina faz sobre cada uma dessas dimensões.

Temporalmente de fato (...) a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. (DUBOIS, 1993: 161)

Sem formular tais ideias em algum jargão filo-semiótico, Scruton sugere esta outra proximidade com as “teses do dispositivo”, ao mencionar tal qualidade “indicadora” da imagem fotográfica, como sua apropriada função dêitica, na contramão de quaisquer pretensões representacionais que se possam a ela subscrever – a partir do exemplo no qual a imagem representa um sujeito que imita um outro personagem, atuando em frente à câmera:

A câmera, então, é usada não para representar alguma coisa, mas para apontar para ela. O assunto, uma vez localizado, cumpre seu papel próprio e especial em um processo independente de representação. A câmera não é essencial no processo: um gesto indicador do dedo poderia ter servido igualmente. Se o exemplo mostra que fotografias podem ser representações, então o que ela mostra é o mesmo que o gesto indicador com o dedo. (SCRUTON, 1981: 589)³

Com o propósito de estabelecer o *status* apropriado do fenômeno fotográfico, Scruton insiste na concepção de uma “fotografia ideal”: nestes termos, não devemos pensar nas assimilações efetivas e culturalmente consagradas, que encontramos associadas às imagens fotográficas (no fotojornalismo, na arte contemporânea, na retórica publicitária e no erotismo visual, dentre outros) e pelas quais a imagem cumpre funções características das representações pictóricas; tampouco nos preocupamos com o fato de que, mesmo tratadas sob o aspecto do “documento” visual, as imagens fotográficas são igualmente abordadas pelas instâncias de mediação intencional que se deixam marcar em

outras maneiras de pensar sua alegada “indexicalidade” (por exemplo, enquanto fonte histórica).

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. (SCRUTON, 1981: 578,579)

Ora, ao demarcar o fenômeno fotográfico em suas eventuais apropriações discursivas (qualificando-as como “poluições” do ideal fotográfico), Scruton reforça este apelo - originário de tantas outras teorias examinadas até aqui - a uma especificidade da fotografia, na ordem dos fenômenos visuais: o que caracteriza sua concepção de uma fotografia “ideal” é o fato de que ela resulta de um mecanismo causal, sobre o qual não interferem instâncias intencionais (ou, se se preferir, uma ordem discursiva determinada).

Contrafactualidade natural e transparência fotográfica (Kendall Walton)

Ao invés de aprofundar a polêmica instaurada pelos argumentos de Scruton (estratégia de resto assumida por uma série de outros textos que corresponderam à provocação deste autor)⁴, Walton adota uma postura mais comedida sobre as diferentes modalidades representacionais das formas visuais. E, neste caso, reconhece que muitas das afirmações mais graves feitas em favor de uma maior discriminação entre fotografia e pintura poderiam ter sido evitadas, de modo a se 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 (abordando a pintura como um absoluto “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 eixo conferido pelas “teses do dispositivo” para aquele de uma valorização de uma experiência concreta da imagem.

Walton prepara assim o terreno para estabelecer a maneira pela qual o dispositivo se restitui 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 fotografia e pintura reside em seus peculiares modos de visão – no caso da fotografia, consistindo em um “ver-atravs”. O realismo que as imagens fotográficas providenciam se constitui como auxílio a cada um de nossos modos habituais de dizer que *vemos alguma coisa* (quando examinamos alguém ou nós mesmos, através do reflexo de um espelho ou através de um microscópio ou telescópio). É nestes termos, inclusive, que Walton estabelece 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 se aplique simultaneamente a meu ‘ver’ meu avô quando olho para um instante 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-atravs-de-fotografias’) distinto da visão – se a ideia 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 os graus de detalhamento necessários a este modo de visão, é evidente que ele não se deixa assimilar à experiência visual de pinturas - e, ao menos neste caso, as teses de Walton sinalizariam um alargamento das teses sobre o dispositivo, nas teorias clássicas da fotografia. A transparência da imagem fotográfica, quando vislumbrada do ponto de vista de seu alegado realismo, poderia haver enfraquecido o sabor mais polêmico das teses de Scruton, mas esta é uma falsa impressão: em um ponto determinado de seu texto, Walton distingue o que se pode ver na

pintura e na fotografia, atribuindo aos objetos da primeira (e não aos da segunda) o caráter de representações de objetos e situações.

Neste ponto, eu estou de acordo. Por que é que vemos Lincoln quando olhamos para suas fotografias e não quando olhamos para seus retratos pictóricos? Esta pergunta requisita uma explanação sobre o ver (ou melhor, sobre a percepção em geral). Eu poderia subscrever alguma versão de uma teoria causal aqui: ver algo é ter uma experiência visual que é causada, de algum modo, por aquilo que se vê. Lincoln (...) é a causa de sua imagem fotográfica e, do mesmo modo, é a causa das experiências visuais daqueles que a veem. (WALTON, 1984: 261)

Ainda assim, há algo no argumento de Walton que se destaca das linhas desse debate sobre o caráter representacional da fotografia: um desses aspectos é o deslocamento do debate sobre a *artisticidade* da fotografia, para o dos gêneros de *experiência visual* que ela promove; neste quesito, em particular, as posições de Walton são fortemente instrutivas para uma abordagem genuinamente estética do fenômeno fotográfico, por deslocar a questão sobre uma ontologia do artístico (aí implicadas suas dinâmicas intencionais), para introduzir em seu lugar as variáveis perceptuais das figuras visuais oriundas do processo fotográfico.⁵

Elemento adicional de destaque é o fato de que tais “modos de ver” são correlatos a um dado originário das formas visuais, algo que justifica a introdução desse atributo de “transparência” de suas formas visuais. Deste modo, a distinção entre modalidades visuais, caracterizando a transparência fotográfica, reforça finalmente este aspecto da rejeição a que se fale 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 situar o ponto sobre o conceito de “representação”, como atributo de uma instância necessariamente intencional.

Mais decisivo na formulação de Walton não é a ontologia do fotográfico, mas a fenomenologia da experiência de seus produtos, definidos como “imagens transparentes” – e caracterizadas, nessas condições, pela propriedade de seu “realismo”. Na origem destas ideias, a transparência atribuída às fotografias implica uma antropologia da experiência ficcional, eventualmente enunciada em seu texto como motivo de

suas questões sobre o realismo fotográfico. Nestes termos, a riqueza de suas ideias não constitui justificativa para legitimar o *status* da indexicalidade, como regime de significação preferencial ou exclusivamente próprio às imagens fotográficas, como nas teorias clássicas da fotografia.

No fundamento desta abordagem da experiência visual, segundo Walton, as fotografias são portadoras de uma “dependência contrafactual natural”, ou seja: ao vermos essas imagens, nossa disposição de impor dúvidas à veracidade de seus objetos será sempre dependente dos aspectos segmentados pela imagem, e não por qualquer dado colateral ou externo à sua manifestação (o discurso do fotógrafo ou as técnicas específicas para sua obtenção). Este aspecto da experiência visual tem relações com a *arché* fotográfica (pois implica a noção de uma imagem resultante de um dispositivo), mas o ponto de Walton interessa mais por suas consequências cognitivas e perceptuais da experiência visual 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 veem, 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. (WALTON, 1984: 264)

É assim evidente que o tema da “transparência” em Walton constitui uma das matrizes mais importantes de uma fuga possível à mera rejeição do *status* representacional das imagens fotográficas, segundo as teses de Scruton: a importância de seu argumento e as implicações que ele suscita para o debate não podem passar ignoradas por aqueles que procuram refletir sobre as funções que a imagem fotográfica cumpre.

Ver diretamente e ver com o auxílio da fotografia são diferentes modos de percepção. Não há razão para esperar que as experiências de ver nos dois modos sejam similares. Ver algo através de um microscópio, ou através de um espelho distorcido, ou sob a água, ou em condi-

ções peculiares de iluminação, não é bem como ver essas coisas diretamente ou em circunstâncias normais – mas não há razão para negar que ver em todas essas outras maneiras é ver. (WALTON, 1984: 255)

Em suma, ao invés de pensar a *filogênese* da fotografia (sua dimensão de mero “fluxo fotônico”, propiciada pelos dispositivos de rendição fotográficos), adota-se com Walton uma perspectiva *ontogenética* de sua caracterização: restituídos às diferenciações propostas por Schaeffer, em *A Imagem Precária*, teríamos que começar nossa interrogação pela fotografia canônica ela mesma, para então desvelar por seu intermédio aquela cota correspondente ao sistema das crenças que assumimos sobre os poderes de conexão existencial de suas imagens (até aqui integralmente debitadas dos dispositivos fotográficos).

Da “fotografia ideal” ao “evento fotográfico” (Diarmuid Costello e Dawn M. Wilson)

Argumentos como os de Walton ou, ainda mais remotamente, de Snyder (que abordaremos na conclusão desse livro) poderiam exercer uma contraforça à dominância de argumentos sobre regimes de sentido da fotografia (representacional, narrativo, estético, semiótico) e seus dispositivos ou processos de gênese. Contudo, ressalvados os méritos desses dois autores, dois problemas emergem para a reação crítica às teses de Scruton, em geral: de um lado, elas não invocam uma crítica sobre o tema central da natureza mesma da fotografia ou de suas imagens e funções, mas sobretudo o alcance de certos conceitos dessa tese mesma - dentre os quais, a relação entre representação, percepção e intencionalidade, ou ainda o da possibilidade de padrões estilísticos inerentes à operação dos dispositivos fotográficos (BROOK, 1983; WARBURTON, 1986).

Em segundo lugar, estes textos assumiram a única estratégia possível para a defesa de representação em fotografias, que consiste numa posição ainda mais conservadora que aquela de Scruton: para além de sinalizarem uma tendência a diminuir o *status* ontológico da fotografia, o impacto mais evidente destas reações conferiu à discussão sua inflexão mais particular, a saber: a de uma necessária atribuição de lugar distin-

tivo aos dispositivos fotográficos, persistindo na remissão a seu caráter de dispositivo visual excepcional (ALWARD, 2012; KING, 1992).

Apenas mais tarde é que se vê emergir uma formulação sobre modos de se estatuir a fotografia como objeto, situados numa plataforma que demanda sua fenomenologia, a partir dos traços que a distinguem radicalmente de outros universos da produção visual: autores como Dawn Wilson e Diarmuid Costello identificam nas teses de Walton e Scruton, não obstante suas diferenças, a mesma matriz que os leva a reorientar o interesse filosófico pela fotografia, implicando uma desmontagem crítica de pressupostos como o da “transparência” ou da “causalidade” da imagem fotográfica.

É válido destacar (...) que esses debates tiveram início e foram numa larga medida sobredeterminados por dois textos publicados trinta e tantos anos atrás nas páginas desse jornal [*Critical Inquiry*]: “Photography and representation”, de Roger Scruton e “Transparent pictures”, de Kendall Walton. O debate dentro da filosofia analítica da fotografia engendrado por esses textos continua forte até hoje, com novos artigos aparecendo no *British Journal of Aesthetics* e no *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. (COSTELLO e IVERSON, 2012: 682, 683)

Caso especialmente admirável de toda essa reconstrução teórica (na correlação com problemas localizados na chave da filosofia analítica e da história da arte contemporânea), é aquele de Dawn M. Wilson⁶, jovem professora de filosofia da Universidade de Hull, que confronta certos aspectos da argumentação de Scruton, ainda que partindo da sede mesma de suas proposições originárias, a saber: a ideia de que a causalidade da gênese fotográfica afeta aquilo implicamos como sua interdição à representação. Nesse sentido, a autora se equipa para fugir ao traço característico da maior parte dos argumentos elaborados contra Scruton, que são genericamente motivados por aspectos outros que o do mérito sobre o caráter representacional da fotografia.

A maior parte das respostas ao ceticismo de Scruton são versões da proposição de que Scruton desconsidera a extensão na qual a intencionalidade ocorre na fotografia – ou, ao menos, em alguns tipos de fotografia. Mesmo que tais respostas ofereçam razões de apelo ou convincentes para considerar a fotografia como forma de arte, elas

não sacodem a posição de Scruton, porque não podem forçá-lo a abandonar sua noção de uma fotografia ideal. Minha abordagem é a de argumentar que Scruton compreendeu mal o papel da causalção em sua discussão sobre a fotografia. (PHILLIPS, 2009: 327,328)

Neste caso, Phillips explora a relação entre fotografia e causalidade, na maior extensão possível de seus processos de gênese visual, sejam quais forem seus aparatos de base: um primeiro ponto a se considerar é o da relação entre a “procedência causal” da imagem e seu “assunto”, já que esse aspecto da relação intencional da imagem leva Scruton a definir tal relação como sendo “intencional” na pintura e “puramente causal” na fotografia. Segundo Phillips, não se trata de supor que fotografia e pintura deveriam ser ambas intencionais, mas sim que, sob um regime puramente causal, por que é que a fotografia não poderia possuir um “assunto”: para ela, uma primeira consequência das teses de Scruton contemplaria essa admissão de que a fotografia não possui objetos (ao menos no sentido em que a representação é intencional).

A autora tenta esclarecer sobre o que que significa dizer que algo é “resultado” de (ou foi “causado” por) alguma coisa: ilustrando esse problema com o caso das marcas de ondas do mar, formando linhas na superfície da areia da praia, ela nos diz que as linhas são “causadas” pelo movimento das ondas (no sentido de serem o seu “resultado”), mas que seria inadequado dizer que as linhas são o “assunto” ou o “objeto” do movimento das águas. A causalidade do processo fotográfico não justifica que as imagens fotográficas não podem ser “acerca de” alguma coisa (como objetos representados pela pintura o são, de modo intencional):

Ao invés das linhas da maré na praia, a maior parte das fotografias é deliberadamente produzida. Scruton argumenta que o mero envolvimento de um ato intencional não é parte essencial da relação fotográfica (...) e que a criação deliberada de uma imagem não faz da imagem mesma um veículo de um pensamento representacional (...). Ambos os pontos estão corretos, mas o fato de que ele apela para o assunto em absoluto significa que seu relato seja absolutamente estrito. Se uma fotografia ideal está em uma relação inteiramente causal com os objetos fotográficos, então é como a linha da maré na areia. Se uma fotografia ideal tem um assunto, então, em algum aspecto, a relação não é meramente causal. (PHILLIPS, 2009: 331)

De modo a manter a tese de que, sendo determinada causalmente, a fotografia não possui objetos ou assuntos representacionais, Wilson identifica aquilo que vemos na imagem fotográfica como algo que pode ser descrito dentro dessas condições: sua estratégia é portanto a de avaliar os argumentos de Scruton, mas partindo de sua própria elaboração (quando diz, por exemplo, que os objetos fotográficos são “elementos de um evento fotográfico”); com este conceito, a autora visa repor a generalidade com a qual Scruton definira ou caracterizara a causalidade da fotografia ideal. De fato, sua estratégia consiste em substituir a noção de “processo” ou “mecanismo” fotográficos (que estrutura a posição de Scruton sobre a causalidade fotográfica) por aquele do “evento fotográfico”.

Por outro lado, esse mesmo conceito permite a Wilson qualificar a concepção da fotografia ideal como envolvendo uma compreensão ou caracterização por demais reduzida (“mínima”, segundo suas palavras) da proveniência causal da fotografia: ao realocar no “evento fotográfico” o problema da causalidade de sua gênese, ela identifica o espaço no qual Scruton estaria justificado em reduzir o problema da interdição à representação fotográfica, já que a fotografia ideal contemplaria apenas a relação causal entre a aparência dos objetos e a mecânica de sua gênese. No lugar dessas duas condições, Wilson propõe um maior detalhamento do processo fotográfico, de modo a determinar as condições em que a causalidade é operante, podendo até determinar as relações de identidade de aparência do objeto fotografado na própria imagem. Pode-se dizer que a causalidade estrita no processo fotográfico encontrar-se-ia, segundo Wilson, apenas no “evento fotográfico”, parte específica e delimitada da operação do dispositivo:

O evento fotográfico é o registro da imagem luminosa. A luz que chega à superfície fotossensível é registrada durante um período, provocando mudanças materiais na superfície. A ocorrência desse tipo de evento é a etapa definitiva do processo fotográfico. Sem ela não haveria fotografia. Depois que um evento fotográfico ocorre, o que resta é um registro do evento. Um registro é um dado armazenado. Pensaremos no registro de um evento fotográfico como um quadro de filme não revelado ou arquivo digital. Esses registros não exibem uma imagem visual, portanto, nesta etapa do processo fotográfico,

ainda não existe nenhuma fotografia. Uma fotografia só surge na etapa seguinte do processo de produção, quando uma imagem visual é exibida. (WILSON, 2012: 103)

Segundo Wilson, não apenas o *evento* fotográfico não constitui, em si mesmo, uma *imagem*, como também não é o fator através do qual podemos determinar que o resultado da fotografia tenha uma tal significação: a consideração desse ponto assume uma especial importância em sua argumentação contra Scruton, na medida em que é aí que se afirma a proveniência causal da fotografia (sem com isso determinar o descrédito da imagem em sua carga devidamente representacional): em suma, o “evento fotográfico” é uma decorrência da causalidade do processo, mas não tem qualquer implicação naquilo que assumimos na imagem fotográfica como seu valor de representação e significação visuais; a materialidade que converte o “evento” em “imagem” desloca o problema da representação visual de sua relação com o dispositivo fotográfico para o da experiência visual propriamente dita, o que reforçando, sob outra luz, questões já indicadas pela argumentação de Walton. Nada disto significa que considerações sobre a causalidade estejam interditas na discussão sobre a imagem e seu processo formativo: isto não obstante, a ingerência causal tem pouco a ver com aquilo que faz da fotografia assunto de uma teoria, especialmente quando necessitamos tratar dela na correlação com universos visuais, ao considerarmos que mesmo a pintura já envolve igualmente tais condições relativas a seu processo de feitura.

O ponto final do processo multi-estágios da fotografia é a criação da imagem visual e nesse ponto há mais potenciais para uma variedade de fatores que afetam significativamente e aparência do produto final. Uma fotografia impressa em papel Cibachrome terá propriedades visuais bem diferentes de outra instalada numa caixa de luz. Uma fotografia de carteira diferirá em seu impacto, na comparação com uma fotografia projetada na frente de um edifício. Estas podem ser chamadas cópias de uma mesma fotografia, precisamente na medida em que elas possuem uma história causal que se restitui ao mesmo evento fotográfico – mas a experiência para seus espectadores de cada uma pode diferir dramaticamente e, de modo importante, ser influenciada

por conhecimento dos fatores materiais envolvidos em sua produção. (PHILLIPS, 2009: 339)

Ainda que reconheça o particular mérito das observações críticas de Phillips, Scruton ainda procura validar a persistência de suas próprias ideias sobre a demarcação da fotografia em seus limites: contudo, ao invés de aquiescer que sua própria definição de causalidade é que seria a fonte dos problemas de sua argumentação sobre uma natureza da fotografia, ele prefere desconhecer a sutileza da desmobilização feita pela autora, apenas reconfortando-se na delicadeza adotada por ela, ao lhe devolver o ônus da reconstrução de suas ideias. Scruton supõe que Phillips o teria salvado de seus pressupostos - quando, na verdade, sua teoria da fotografia enquanto “puramente causal” não teria outra base empírica senão a da ficção de uma “fotografia ideal”.

No meu artigo original, eu descrevi a fotografia “ideal” – significando a fotografia devotada à relação fotográfica (como eu a compreendia), e que é largamente apreciada como modo de registrar “como aquilo foi”, “qual era sua aparência”, “o que aconteceu”, e assim por diante. Eu admitia que se pode usar a fotografia e as técnicas fotográficas de outros modos, como para divergir do interesse pelas fontes causais da imagem – mesmo para algo de caráter ficcional. Mas eu argumentava que, assim que se tome essa empresa a sério (...), deve-se mover para longe do processo causal que define a fotografia, agora na direção dos processos figurativos e simbólicos que são característicos da pintura. Eu penso que o argumento de Phillips é um tipo de endosso a essa observação, e que salva a fotografia enquanto arte representacional, ao custo de salvá-la da fotografia. (SCRUTON, 2009: 453)

Sem pretender entrar nos detalhes desses autoenganos de Scruton, avanço a seguir na elaboração sobre aspectos mais “imanentes” da imagem fotográfica, sem desconsiderar o eventual interesse estético que possa mover nossas relações com este universo visual: proponho assim que nos desloquemos da “causalidade” (seja ela patente ou não do processo fotográfico) para aquele da “transparência” das imagens fotográficas, significando com isto que nos movemos de uma característica da *arché* fotográfica para um aspecto determinado dos nossos modos de responder a seus produtos (em suma, suas “imagens”) – ou, se se

preferir, que saíamos do argumento de Scruton para aqueles das novas teorias da fotografia.

“Valor epistêmico” e “interesse estético” nas novas teorias da fotografia

Com a chegada de novas abordagens ao ambiente de discussões, nos encontramos em face de problemas característicos dos modos de pensar a fotografia, em linha com tendências da estética filosófica contemporânea (na chave analítica que lhe é própria, nos contextos acadêmicos de língua inglesa): preza-se assim a discussão sobre a imagem fotográfica, na sua relação com a depuração de conceitos tais como os de “causalidade” e “intencionalidade”. É decerto discutível se uma teoria da fotografia poderia se legitimar, na condição de um mero exercício acerca de conceitos filosóficos e lógicos, mas o fato é que estes novos autores reclamam seus experimentos de pensamento para propor sob tais bases uma “nova teoria da fotografia”: de minha parte, considero este aspecto da estética contemporânea dedicada à imagem fotográfica como algo a ser considerado, sobretudo em face de sua baixa circulação em nossos ambientes da pesquisa em artes e comunicação no país.⁷

Ao recapitularem aspectos importantes da motivação filosófica sobre a fotografia, Diarmuid Costello e Dawn Phillips se concentram especialmente em duas grandes linhas nas quais os processos de origem das imagens fica implicado na interrogação sobre a fotografia: na primeira delas, a discussão sobre o eventual interesse que suas imagens suscitam se identifica com o traço “automático” de sua gênese; na decorrência desse ponto, eles advogam que uma estética da fotografia deve incorporar o “valor epistêmico” de suas imagens, na medida em que este aspecto de sua significação se derivaria do tipo de processo gerativo de suas imagens.

Dentre as múltiplas fontes desse discurso sobre o “valor epistêmico” das imagens fotográficas, destacamos a argumentação de Aaron Meskin e Ted Cohen: em várias oportunidades, esses autores avaliam as possíveis conexões e necessárias disjunções entre as potencialidades informacionais da imagem e sua qualificação propriamente estética, nem sempre articulando modalidades pictóricas pautadas por finalidades representacionais (como no caso da relação entre fotografia e pintura), mas

sobretudo relativas às capacidades de aportar conhecimento detalhado e confiável sobre aspectos dos objetos detectados, na linha das comparações entre fotografias e outras espécies de próteses visuais (COHEN e MESKIN, 2004; MESKIN e COHEN, 2008)

Neste contexto, os autores identificam algumas intuições que motivam todo o contencioso das discussões acerca da fotografia: de algum modo, elas unificam o “valor epistêmico” e o suposto “interesse estético” desse tipo de imagens, sem que impliquem as consequências relativas às modalidades de significação fotográfica, em seus aspectos de verificação. De saída, o processo fotográfico é automático, na exata medida em que as imagens dele resultantes sejam consideradas a partir de um tipo especial de “realismo”. Esse aspecto do “realismo” da imagem, como decorrência do “automatismo” do processo fotográfico, fixa uma relação de determinação entre modalidades de origem da imagem e seu “valor epistêmico”: de tal modo é assim que seu interesse estético somente poderia derivar de tal determinação entre mecanismo e compromisso ontológico. Em tais bases, segundo Costello e Phillips, se fixa todo o debate acerca da fotografia, fundado em tais pressupostos de uma proveniência causal de suas imagens:

Nestas formulações, o termo ‘automático’ está no lugar de uma variedade de noções usadas para caracterizar o processo fotográfico, tais como: mecânico, independente de estados mentais, desprovido de agente, causal, físico, imediato. O termo ‘realista’ poderia ser substituído por uma igualmente larga variedade de termos, usados para caracterizar o status de fotografias, tais como: autêntico, fiel, objetivo, acurado. (COSTELLO e PHILLIPS, 2009: 2)

Ao restringirem o alcance de uma tal concepção da fotografia, os autores articulam essa duplicidade de interesses epistêmico e estético, a partir de considerações originárias de uma filosofia da arte aplicada à fotografia: sem recusarem por completo o registro “ontológico” das teses sobre uma “natureza” fotográfica, Costello e Phillips a abordam a partir dos registros que a aproximem de universos visuais pautados por finalidades ou “intencionalidades” aproximadas, como aqueles da representação pictórica. É nesse contexto que boa parte das discussões sobre o valor filosófico da fotografia são postulados no debate: tanto em Scruton quanto em seus eventuais oponentes, é o problema do quão

comprometidos possam ser o conceito epistêmico de “causalidade” e a noção estética de “realismo” fotográficos.

Muitos críticos argumentaram, contra Scruton, que fotografias podem envolver intencionalidade suficiente para contar como artes representacionais, nesse sentido. A maior parte das respostas desse tipo vocalizam uma intuição compartilhada e bem fundamentada de que nossas respostas a grandes fotografias são, em uma larga medida, uma apreciação da contribuição técnica e estilística dos fotógrafos. Respondendo a cada argumento ou exemplo de tal espécie, Scruton argumenta em uma dessas duas maneiras: ou a imagem mantém-se numa relação meramente causal com seu objeto e nosso interesse estético é, na verdade, apenas interesse nesse último; ou a imagem mantém-se em relação intencional com seu objeto, caso em que o contraexemplo não é uma fotografia genuína, mas ao invés, uma pintura. (COSTELLO e PHILLIPS, 2009: 5,6)

Costello e Phillips consideram igualmente a importância e o valor intrínsecos das posições de Walton sobre a qualidade do realismo fotográfico, consignado como “transparência”, especialmente naquilo em que deslocam a discussão de uma estética da imagem fotográfica, com respeito a considerações sobre sua gênese automática: para os dois autores, as teses sobre o “ver-através” constituíram um marco ainda mais importante da formulação conceitual sobre o interesse estético dessas imagens. Reconhecendo o traço contraintuitivo dessa tese (quando identifica o “ver-através” como visão literalmente direta dos objetos fotográficos), o simples deslocamento do interesse pela fotografia de seu modo de produção para as propriedades da experiência que engendram já confere um potencial interesse estético sobre a fotografia.

Para além de deslocar a questão filosófica da fotografia do contexto em que seu processo causal tem importância prioritária, colocando o interesse estético acerca da imagem no âmbito dos tipos de experiência que têm nascença aí, Costello e Phillips identificam em Walton uma importantíssima disjunção entre o “ver-através” (próprio da experiência fotográfica) e a interdição a que tais imagens sejam “representações”. Os problemas inerentes à formulação de Walton não interdita suas virtudes em remover as condições restantes nas quais a vindicação da causalidade

do processo fotográfico servia como pedra de toque para a crítica ou interdição da fotografia enquanto representação ou como ficção.

No que respeita aquilo que condiciona trazer as imagens fotográficas ao universo da arte (ou, como seu corolário material, a uma capacidade de instanciar ficções), a argumentação de Walton nos situa no centro nervoso de uma “pragmática da ficção”, previamente elaborada em *Mimesis and Make Believe* (WALTON, 1990): ainda que Walton mencione que “vemos literalmente” os objetos que as imagens exibem, é evidente que tal admissão não resiste ao exame mais elementar dessa experiência visual, ainda que certos aspectos de nosso acesso epistêmico a seus objetos seja evidentemente mais próprio das fotografias (de um modo como não se dá em pinturas ou desenhos).

Uma fotografia pode nos permitir ver realmente algo que não poderia ser visto de outro modo – como, por exemplo, a posição das quatro patas de um cavalo que galopa. Mas pode ser também ficcional que vejamos isto quando observamos uma fotografia. O fato de que vejamos realmente estas coisas não torna esse nosso fazer ficcional nada menos fantástico. Pois, se realmente vemos isto com o auxílio de uma imagem fotográfica, é ficcional que possamos ver o mesmo a olho nu, e isto permanece sendo impossível. (WALTON, 1990: 330)⁸

Considerada na perspectiva daquilo que outras tecnologias fotográficas permitem acessar (como o raio X ou as imagens de ressonância magnética), as imagens fotográficas são claramente mediadas por um *sistema da visualidade* que as apresenta em correlação mais expressa com o mundo visual - de tal modo que esse “ver-através” é evidentemente uma transparência mais “imaginada” do que efetivamente “sentida” ou rigorosamente “percebida”.

Na perspectiva de Walton, qualquer vindicação de estar em ‘contato perceptual’ com um objeto deve cumprir duas condições. A primeira é que, para contar como ver, uma experiência deve depender causalmente e contrafactualmente daquilo que é visto. Dizer que eu vejo através de fotografias implica que o meu ver é naturalmente dependente daquilo que estava em frente à câmera quando a fotografia foi tomada; fosse ela diferente, o que se veria na fotografia teria registrado essa diferença (...). A segunda condição de Walton é a retenção de ‘relações reais de similaridade’. Ler uma descrição gerada

por computador de um objeto preenche a dependência contrafactual natural, ainda que não constitua o ver o objeto descrito. (COSTELLO e PHILLIPS, 2009: 8)

Assim sendo, as imagens fotográficas exemplificam essa “transparência”, por derivarem naturalmente dos objetos registrados. Mas seu modo de nos instalar nessa contiguidade depende de “modos de ver”, encarnados em finalidades variadas, desde as imagens documentais, vernaculares, médicas, jurídicas, científicas e artísticas. Este ponto tem consequências nada triviais para uma fundamentação da fotografia, agora centrada na experiência das imagens que ela propicia: ao invés de tomarmos sua proveniência causal como matriz mesma de sua significação (baliza sobre a qual sua qualidade indexical foi tradicionalmente assimilada aos dispositivos fotográficos), devemos pensar esse aspecto do realismo fotográfico, sob a marca da “transparência” ou do “ver-através” que caracteriza os modos como situamos a imagem fotográfica, nas dinâmicas interpretativas dessa experiência.

É deste modo que, no caminho ilustrado pelo percurso das novas teorias da fotografia, abre-se uma via para pensarmos a permanência da categoria do “índice”, desde que dissociada da suposição de um tal compromisso ontológico da imagem como debitável das modalidades tecnológicas que caracterizam os engenhos de visualização da fotografia (ou da fisicalidade que estrutura seu funcionamento e agenciamento). Para tanto, precisamos retomar uma determinada significação da indexicalidade, aspecto que pode nos levar às vizinhanças de uma ortodoxia semiótica do conceito (mas que prometo evitar, sem com isto violentá-la em demasia).

CAPÍTULO 3

Fantasma na imagem/fantasma na teoria

Serão os índices espectros de um *a priori* das teorias da fotografia?

Uma das epígrafes deste livro ilustra um ponto com o qual me entretenho frequentemente, abordando os esforços das teorias clássicas da fotografia em se estabelecerem: a passagem na qual o filósofo da linguagem John Langshaw Austin discorre sobre as diferenças entre “ilusões” (*illusions*) e “delírios” (*dellusions*) perceptivos me parece correlata a certos discursos sobre o realismo fotográfico, em especial quando tratadas na perspectiva de um alegado poder dessas imagens em instanciar a viabilidade de que vejamos fantasmas (na medida em que deles haja registros fotográficos). É através desta imagem que identifico esta espécie de sombra discursiva projetada sobre as reflexões neste campo: partindo do modo no qual muitas destas teorias se condicionaram para pensar as tecnologias da reprodução visual, alega-se uma experiência de excepcional transitividade perceptiva derivada daquilo que resulta dessa infraestrutura da produção visual – seja nas práticas sociais que definem a circulação da fotografia ou nos sistemas de crenças que determinam o particular efeito de realismo que obtemos das mesmas.

Numa linha diversa daquela que sugere a tópica da fantasmagoria enquanto dado perceptivo (em razão da “história causal” que preside a gênese dessas imagens), pergunto por que é que cremos teoricamente que fotografias nos permitam *ver coisas diretamente*: se admitimos a existência de ordens de entidades como fantasmas, espectros e espíritos, na medida mesma de sua instanciação fotográfica, há no suposto desta crença um atributo de “realismo” embutido em nossas inclinações perceptivas, em face de imagens fotográficas, além de um evidente vazamento dessa senciência perceptiva para os quadros lógicos a partir dos quais as teorias clássicas da fotografia sedimentaram seus fundamentos. Questiono tal suposto (obra de uma longa tradição que consolidou a teoria da fotografia como campo de pesquisas), identificando-o com uma qualidade espectral mais profunda, de modo que sou levado a perguntar sobre os reais fundamentos de nossa crença em uma nativa “transparência” dessas imagens: em suma, é sobre os significados reais e conceituais de um “ver-através” de fotografias que desejo discorrer agora.

Na minha argumentação, reitero primeiramente a “tenaz persistência” da tópica da indexicalidade permeando os debates sobre uma natureza própria da imagem fotográfica (ELKINS, 2007), para restituí-la a um espectro filosófico de uma modalidade “natural” da significação. Contrasto esse ponto ao sentido derivado de regras convencionais da conversação, tema característico de certas correntes da filosofia da linguagem e que estranhamente visita as teorias da fotografia, na maior parte das vezes sem a devida mediação.

Neste primeiro momento, desejo ainda demonstrar como boa parte dessas teorias, exercitadas a partir de um largo e heterogêneo arco de doutrinas, filosofias e fenômenos, resulta em uma tese que estrutura tal qualidade “existencial” da imagem fotográfica, estritamente em razão dos aparatos físicos, químicos e informacionais da gênese desses ícones, implicando aí inclusive as supostas analogias e sobredeterminações entre aparatos óticos e estruturas naturais da percepção (SNYDER e ALLEN, 1975) – e que alhures passei a designar em seu todo como um “argumento do dispositivo” das teorias clássicas da fotografia (PICADO, 2017).

Na segunda parte de minha exposição, recobro a amplitude alcançada pela noção semiótica do “índice” e de suas possíveis aplicações à teoria

da fotografia, para além da sua assimilação a uma mera “ontologia da imagem fotográfica”, a partir de um caminho trilhado por tradições menos frequentes da discussão teórica sobre a fotografia entre nós: partindo da noção de que as imagens fotográficas ilustram uma modalidade “transparente” de significação (na hipótese de um “ver-através” de fotografias), certos autores recobririam temas tradicionais dessas teorias, associados ao sotaque mais “metafísico” da reflexão sobre a fotografia.

Nesse espírito, argumento um pouco mais sobre o “ver-através”, no modo como Walton pode formulá-lo como matriz de uma consideração sobre a impressão de um contato instantâneo com os objetos representados fotograficamente, em contextos de jogos de “faz-de-conta” que governam a experiência dessas imagens (WALTON, 1990). Uma vez mais, não é a “ontologia da imagem fotográfica” (na significação conferida por sua *arché* natural) que comanda esse processo, e sim uma pragmática que orienta as relações entre o fenômeno fotográfico - com sua naturalidade causal - e as dinâmicas gestálticas da percepção comum, que oferecem a este jogo as matrizes conceituais de seu funcionamento na experiência visual.

Podem signos “naturais” representar alguma coisa?

A se considerar o rigor do conceito de “representação”, por que não deveríamos estender à fotografia esse mesmo *status* de sua significação, no modo como se dá a circulação cultural de seus ícones (na ilustração de atualidades jornalísticas, na atestação jurídico-policia e científica, na documentação histórica e social, dentre outras aplicações)? Na perspectiva em que ataca este problema, já apreciamos a resposta negativa de Scruton, em função do rigor conceitual com o qual emprega o conceito de “representação”: sua argumentação conflui de modo sintomático para aqueles aspectos das teorias clássicas que constituíram a moeda pela qual se fez sua apoteose oitentista: qualidades como “causalidade”, “automatismo”, “involuntariedade” e símiles são algumas das quais a teorização sobre a fotografia acolheu para solidificar-se - legitimando a posição dessas imagens, na cultura da modernidade.¹

O que me interessa em argumentos como o de Scruton é algo que frequentemente se apresenta nos debates sobre a fotografia, quando a

excepcionalidade constitucional de suas imagens é a exigência dessa teorização mesma: nessas teorias, o tipo de conexão existencial que preside a gênese das imagens se transfere imediatamente para o plano de sua significação perceptiva – estas formas visuais derivam de um dispositivo de visualização que instaura um regime de significações que se restitui à história causal das imagens. A única diferença entre estes registros das teorias clássicas e o argumento de Scruton é que o processo causal da *arché* fotográfica condiciona a impossibilidade de restitui-la a padrões de intencionalidade:

A fotografia ideal também está em certa relação com seu assunto: uma fotografia é uma fotografia de alguma coisa. Mas a relação aqui é causal e não intencional. Em outras palavras, se uma fotografia é a fotografia de um objeto, segue-se daí que o objeto existe, e se x é uma fotografia de um homem, há um homem particular de quem x é uma fotografia (...). A fotografia ideal também produz uma aparência, mas a aparência não é tão interessante como realização de uma intenção quanto um registro de como o objeto real se apresenta. (SCRUTON, 1981: 579)

A ideia de tomar a fotografia como instância pictórica do ato ou gesto de apontar, tópica recorrente das teorias clássicas da fotografia, é o pretexto perfeito para que Joel Snyder exercite plenamente sua justa impaciência com essas analogias - seja em sua intervenção nos debates do Centro Pompidou ou na Universidade de Cork, em enérgica oposição a este modo de se pensar a significação da imagem fotográfica:

Onde está o apontar? [apontando para um copo de água à frente]. Isto é um índice (...). Digamos que eu olhe para uma fotografia desse copo de água, e você dissesse 'Algo está apontando'. Mas não há nada que esteja apontando. É uma imagem da garrafa, não uma imagem do copo para o qual se aponta. Se você está dizendo que a fotografia nos permite ficar atentos ao copo, quem poderia querer discutir isso? Mas a imagem não é ostensiva, muito embora possamos apontar para a figura e dizer (corretamente), 'este é um copo'. (ELKINS, 2007: 136,137)

Já comentei aqui que, mesmo em jargão extra ou pré-semiótico, as teorias clássicas da fotografia transpiram esse passivo de um idílio sobre

uma significação “natural”: quando esses argumentos buscam menos uma desqualificação de pretensões estéticas, em lugar de uma aproximação mais “fenomenológica” da aparição da fotografia no horizonte cultural da modernidade, é essa *transferência física* do mundo visual para a superfície da imagem que enfeitiça o pensamento – como se testemunhássemos uma modalidade de extensão de nossa percepção natural que pudesse reter fisicamente a totalidade de propriedades do mundo visual.

André Bazin nos reporta assim os encantos de um outro tipo de “realismo”, mais situado na infraestrutura material da arte e da técnica fílmicas do que na história dos estilos narrativos – portanto sobredeterminada na sua materialidade fotográfica (BAZIN, 1983). E mesmo nas vertentes semiológicas dessas teorias, ilustra-se o esforço em traduzir a questão das modalidades da analogia visual em termos dos efeitos de significação das imagens que decorrem do modo de sua aparição segundo convenções. Uma vez mais, é o caráter *tecnologicamente derivado* da significação que motiva o argumento sobre o valor de significação das imagens fotográficas – aspecto que fica acentuado, na consideração sobre a particularidade analógica (segundo Barthes, “perfeita”) da imagem fotográfica, no contexto mais vasto da produção discursiva do acontecimento jornalístico, numa famosa chave que o mesmo Barthes cunhou para a imagem fotográfica, como “mensagem sem código”. (BARTHES, 1961)

E mesmo na língua filosófica familiar a Scruton, já se identificara o advento da fotografia com modalidades “naturais” de significação – desafiando a inclusão das imagens fotográficas ao *status* de sucedâneos visuais desse fenômeno: nessa região de debates, mesmo conferindo sinais trocados com a rejeição de Scruton ao *status* de “representação” para fotografias, prevalece ainda nas novas teorias da fotografia a noção de que estas instituem uma particular qualidade da experiência visual de “transparência” – ou seja, são formas de representação que propiciariam uma modalidade mais direta e instantânea do “acesso perceptivo” a seus objetos, sem a mediação de uma “intenção” (já que instituídos pela natureza mesma do processo mecânico de sua origem).

Ademais, estas outras vertentes da tese sobre a particularidade da representação fotográfica apelam a ideias de uma significação “natural”, para situar essas imagens no âmbito da experiência de conexão existen-

cial com seus objetos – aqui cifrada como tipo de significação estruturada pela “dependência contrafactual”, ou seja, causalmente determinada pela existência dos objetos da representação. A noção de uma modalidade “natural” da significação se origina da pragmática conversacional de Herbert Paul Grice, sendo expressamente assumida por muitos dos autores das novas teorias (ABELL, 2005; ALWARD, 2012; ATENCIA-LIÑARES, 2013; COHEN e MESKIN, 2004; SLUGAN, 2017).

Mas o que pretende Grice ao definir os significados “naturais”? Em face da variedade de sentidos sob os quais falamos de eventos, indivíduos, acontecimentos ou contextos que “significam” alguma coisa, duas ideias se originam daí: em primeiro lugar, o atributo da significação resulta de uma expressão linguística intencional; muito embora se interprete esse sentido da intenção de “significar”, como correlato daquilo que a linguística estrutural cunhou como “arbitrário”, o próprio Grice adverte que a “não-naturalidade” cobriria aspectos mais abrangentes dos fenômeno de sentido do que aqueles designados por sua “convencionalidade”.

Pois algumas coisas podem ‘significar’ (em um sentido não-natural), não sendo, por isso mesmo, signos (por exemplo, palavras não o são), e outras não são convencionais em nenhum sentido (por exemplo, certos gestos); enquanto algumas coisas que significam naturalmente não signos daquilo que elas significam. (GRICE, 1957: 379)

No que respeita a significação “natural”, Grice a situa através de fenômenos cuja encarnação acusa a função e a natureza mesmas de um “signo” (de algum modo, sugeridas pelo fato de que, na citação logo acima, ele rejeita às palavras um tal estatuto semiótico): estes são eventos tomados na sua relação de implicação “natural”, no que respeita seu modo de fazer sentido. Na maior parte de sua reflexão, Grice propõe que a dimensão “não-natural” do significado de expressões se fixa especialmente em situações manifestamente intersubjetivas de comunicação.

É neste contexto que Grice aporta um exemplo fotográfico das diferenças entre significações “naturais” e “não-naturais”: ao incluir a situação em que exhibo a alguém uma imagem fotográfica de uma pessoa assemelhada à sua esposa, a percepção dessa semelhança não decorreria, segundo Grice, de minha intenção “não-natural” em induzir tal crença

- mas do fato de que a fotografia mesma aportaria esta qualidade, em virtude de seu processo físico de geração: usada como mero exemplo da relação entre “significado” e “intenção”, a menção de Grice à fotografia reproduz o quadro conceitual através do qual a transitividade “natural” da imagem fotográfica será pensada a seguir.

Claramente que, no caso (...), o reconhecimento de fazê-lo crer que há alguma similaridade entre o Sr. X e Madame X é (mais ou menos) irrelevante, com respeito a este efeito da fotografia. O Sr. X poderia ser levado pela fotografia mesma a suspeitar que se tratava de Madame X, mesmo se, ao invés de haver mostrado a imagem a ele, eu a houvesse deixado em seu quarto por acidente; e eu (como o portador dessa fotografia) não ficaria ciente do fato. (GRICE, 1957: 383)

É esse passivo não-tematizado das teorias de Grice sobre o significado (a saber, a noção mesma de sua modalidade “natural”) que inspirará pensadores a tomar o fenômeno fotográfico como exemplo dessa modalidade: no ensaio de Scruton, presenciamos a emergência de um interesse pela imagem fotográfica, situado na admissão de que ela nos forneceria acesso a universos da significação e da referência que dispensam por completo o recurso a instâncias intencionais da significação; não é casual que aqui ressurgam imagens como aquelas do “traço” (CURRIE, 1999), da “transparência” e do “ver-através” (WALTON, 1984, 2008), todas como maneiras de rejuvenescer a clivagem entre espaços axiológicos da compreensão e da experiência de grupos de representações visuais – reforçando assim o fosso que separa fotografia, pintura e desenho.

Na impossibilidade de abordar essas questões em sua devida extensão², centro-me sobre a reflexão de Gregory Currie sobre a representação fotográfica: em direção contrária à de Scruton, este autor mantém-se, contudo, na admissão de uma fundamental diferença entre modos de acessarmos a informação visual oriunda de diferentes modalidades visuais. De saída, Currie rejeita o suposto de que tenhamos, através de fotografias, um acesso privilegiado a objetos da percepção: não obstante, ainda há o que se fazer com respeito ao tipo de relação que mantemos com estas imagens, na propriedade inconfundível que manifestam com relação a outros tipos de representação visual.

Como tratarei das questões da percepção de fotografias mais adiante, me restrinjo às admissões de Currie sobre o que é “específico” a fotografias – já que o vemos exercitar aí esta fantasmagoria de uma radicalidade transitiva da significação fotográfica, sob a forma do “traço”: pensada primeiramente enquanto representação, aquilo que se requisita das imagens fotográficas é menos relativo aos “estados intencionais” que ela exprime ou indica, e mais ao fato de que sua transitividade é uma outra modalidade de representação. Se avalia a causalidade do processo fotográfico como interditando que suas imagens sejam representações, Currie qualifica essa diferença entre fotografias e não-fotografias, mas reclamando para elas uma dimensão representacional:

Tão logo façamos a distinção dentro da classe das representações entre o natural e o intencional, podemos fazer justiça a nosso intuito de que fotografias e pinturas são diferentes tipos de coisas, sem chegarmos ao extremo de dizer que fotografias nos conferem um contato perceptivo com seus objetos. Poderemos dizer, ao invés, que fotografias são representações naturais e pinturas são intencionais. (CURRIE, 1991: 25,26)

Ao considerar as qualidades inatas de “documentação” fotográfica (em contextos diversos de sua aplicação, especialmente no caso do cinema), Currie se aproxima desse costume do pensamento clássico em identificar os produtos da técnica fotográfica com aspectos de sua significação existencial – dadas as relações de sua filogênese como contíguas a seus objetos: é assim que ele formula a noção da imagem fotográfica como “traço visual”, reforçando o ditame das teorias da fotografia em apartar seus produtos com respeito àqueles que caracterizam a mediação artística ou intencional dessa mesma gênese.

Para compreender o contraste entre traço e testemunho, que se compare uma pintura e uma fotografia. O pintor poderia construir uma semelhança com seu objeto tão vivida e detalhadamente que alguém poderia tomá-la como uma fotografia. Mas a fotografia não é apenas um artifício para fazer pinturas de modo mais rápido e barato; a fotografia é um traço de seu objeto, enquanto a pintura é um testemunho. (CURRIE, 1999: 286)

A meu ver, tal requisição de “traço” para a imagem fotográfica permite a Currie garantir que sua discussão se mantenha no arco das variedades de representações visuais – mas ainda se mantendo no costumeiro padrão de segregar a imagem fotográfica de quaisquer aspectos que a vinculem à significação da pintura e do desenho. Persistem em Currie as mesmas admissões que instruíram as teorias clássicas, resultando na compreensão de que “índices” visuais somente podem ser restituídos ao pensamento sobre a fotografia, na condição de exprimirem relações de significação “naturais”. Preservando o caráter representacional dos “traços”, a teoria de Currie permanece capturada pela ideia de que o “índice” prescinde de mediações lógicas e interpretativas ou de sofrer a interseção de estados intencionais para poder significar.³

Seriam apenas “causas naturais” que fazem a significação dos índices?

Na história das teorias da fotografia, somos sempre restituídos às mesmas imagens de sua *arché*, conferida pelas relações de “causalidade”: se a significação visual da fotografia é conferida por sua “indexicalidade”, ou se o modo de “ver-através” de fotografias se define pela “transparência” dessas imagens ou por sua “dependência contrafactual”, é porque, afinal de contas, a imagem fotográfica é o resultado de um processo causal e natural – aspecto que atravessou os discursos da história e da teoria desse meio, como *a priori*.⁴

Ora, esta contiguidade da imagem fotográfica, mesmo não sendo sinônimo da indexicalidade, ainda exprime um corolário lógico ou semiótico dessa “emanação do referente”, sendo característica das crenças que circundam estas imagens, refletindo o modo como elas são produzidas – ou, pelo menos, do modo como somos informados acerca desse fato, em nossas crenças sobre a significação dessas imagens (MICHAUD, 2002). Quando alguém afirma que a experiência da fotografia é a “tematização de sua *arché*” (SCHAEFFER, 1996), me pergunto sobre até que ponto o conhecimento do processo fotográfico é realmente um aspecto daquilo que percebo na imagem – ou, por outra, se esta informação de uma contigüidade natural entre imagem e realidade é a única que tenho em vista na experiência da fotografia.

Na história de sua reflexão, o processo fotográfico foi comparado a um sem-número de fenômenos nos quais supõe-se que a atribuição de significação é uma operação originária do mundo natural – ou, em linguagem filosoficamente mais própria, é um resultado de relações causais: assim sendo, a fotografia já foi comparada a cata-ventos, pegadas no solo, manchas de sol na pele, sombras projetadas numa superfície, linhas da maré na areia, todas assimiladas à noção de que perfilar aí a imagem vindica a noção do “traço” ou do “índice” - na medida em que tais modalidades da significação dependem de relações no mundo físico ou natural.

É assim que a imagem fotográfica se deixa assimilar à “significação natural” – no modo como Grice a concebe entanto “traço”, como já visto. Mas tais padrões “naturais” do sentido não podem ser reclamados, sem a devida cláusula de uma mediação cognitiva dessa atribuição de causalidade: destaca-se entre as mesmas aquela de não se confundir a origem “física” dos processos fotográficos com a atribuição de significação perceptiva de suas imagens. Tal exigência de mediação conceitual foi negligenciada pelas teorias que correlacionaram a “transparência” com a “causalidade” natural da *arché* fotográfica – o que resultou em confusão entre estatutos significativos da imagem - enquanto “índice” - e processos materiais que caracterizam sua gênese (tais como “projeção”, “impregnação”, “impressão”, “delineamento”, dentre outros).

Ao prosseguirem nessa linha, as teorias clássicas da fotografia (e mesmo as mais novas) reduziram a indexicalidade a uma pura subscrição de causalidade contrafactual, de tipo “natural”, sem o concurso de uma cogitação interpretativa ou de estados intencionais que orientem seu agenciamento.

É precisamente nesse contexto que as ideias de Walton sobre modalidades próprias de experimentar fotografias (como “ver-atravs”) se revestem de importância central para instalar uma cunha sobre esse mecanismo costumeiro de significar a fotografia através da causalidade de sua *arché*: de saída, o argumento sobre a “transparência” fotográfica é apenas colateralmente derivado de uma discussão sobre a natureza intrínseca dos processos ou dispositivos fotográficos; de maneira mais importante, é a particularidade da experiência da imagem fotográfica que conta, sobretudo na singularidade que instaura em “modos de ver”.

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 suscita um certo tipo de imersão existencial face 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 nossos modos de percebê-la e, até mesmo, valorizá-la.

Em todos esses casos, os apreciadores participam do que chamo de jogos perceptivos de faz-de-conta: jogos visuais no caso de pinturas, esculturas e a pintura de Jasper John telas, auditivas no caso da música representativa, e jogos que são visuais e auditivos no caso do teatro. É fictício, no jogo de cada um, que se vê uma mulher ou um avião na frente do outro ou um alvo ou bandeira, ou que se ouve o galope dos cavalos ou o canto dos pássaros, ou que se observa [o Rei] Lear andando de um lado para o outro e ouvindo suas fúrias. As representações são (para colocá-lo muito brevemente) coisas cuja função em um determinado ambiente social é servir como adereços em ambientes suficientemente jogos perceptivos ricos e vívidos de faz de conta. (WALTON, 2008: 136)⁵

A convergência entre modos de ver e imaginação ficcional (o fato de que as imagens fotográficas são, segundo Walton, “suportes em jogos de faz-de-conta”) é ilustrativa dos defeitos das teorias clássicas da fotografia em não apenas implicar a “naturalidade” da imagem fotográfica e a “causalidade” de sua origem, mas também de isolar esta qualidade visual de qualquer outro contexto de sua significação na experiência perceptiva da imagem – como se a “transparência” fotográfica fosse resultante exclusiva da fisicalidade do processo fotográfico, nos conduzindo a pensar sua completa independência com respeito a agenciamentos humanos:

A ideia de que as fotografias têm uma ligação ‘mecânica’ com aquilo que são fotografias, que diferem fundamentalmente a esse respeito de desenhos, esboços e pinturas, que são mediados humanamente, e que por causa disso as fotografias de alguma forma nos colocam em contato mais próximo com o mundo do que imagens ‘feitas à mão’

fazem, tem sido um tema constantemente recorrente nas discussões sobre fotografia. Persiste diante de determinadas objeções, e apesar da dificuldade de enunciá-lo de forma coerente. Nem precisamos ser lembrados de que a maioria das fotografias, como imagens de outros tipos, são feitas por pessoas e refletem os interesses, desejos, visões do fotógrafo, entre outras coisas. (WALTON, 2008: 126)

Walton primeiramente implica no conceito de representação as características da imagem fotográfica que definem em sua condição mais particular de “imagens transparentes”, sem contudo excetuar o contexto no qual elas funcionam como instrumentos de certos tipos de experiência: no caso das representações pictóricas, Walton as define como suportes ou adereços (“*props*”) em dinâmicas lúdicas do “faz-de-conta”, sendo que fotografias cumpririam o mesmo tipo de finalidade – com a ressalva de serem percebidas como “transparentes”. Walton restitui a experiência visual da fotografia àquela sua mesma matriz conceitual das representações - ou seja, como partes de um jogo ficcional no qual “imaginamos ver” aquilo que a representação nos propõe como evento.

Uma imagem de uma tartaruga é um adereço em jogos nos quais espectadores imaginam ver uma tartaruga, e imaginam suas experiências visuais reais da imagem como sendo a de ver uma tartaruga. É uma ficção, no mundo do jogo, que a tartaruga seja um objeto de suas visões. A maior parte das abordagens da representação pictórica reconhecem apenas o mundo da imagem, e mantêm o espectador do lado de fora desse mundo, observando-o. (WALTON, 2008: 74)

Seria absurdo supor que Walton atribuísse à “transparência” uma qualidade que separasse a imagem fotográfica da estrutura na qual funcionam representações visuais, em geral – quando, de saída, ao replicar os vários questionamentos que seu ensaio provocara no decorrer dos anos, ele sempre reconheceu na imagem fotográfica o caráter de funcionar para seus espectadores como sendo rigorosamente “representações”: ainda que fotografias sejam “transparentes”, ou que a experiência de apreciar aquilo que exibem implique num “ver-através”, nada disto significa negligenciar a mediação que caracteriza o modo de ver representações – um “imaginar-ver”, efeito de jogos de “faz-de-conta”.

Se a fotografia faz dobra, no âmbito das representações visuais (por seu significado implicar uma “dependência contrafactual” na atribuição dos objetos representados), isto não a separa da estrutura na qual pinturas e desenhos instauram essa mesma imaginação de uma visão - no caso da pintura, mediada pelas intenções do artista e assumida vicariamente pelos espectadores. Um dos aspectos mais debatidos pelos questionamentos das teses de Walton era o da significação do realismo fotográfico como implicando o “valor epistêmico” dessas imagens, ou seja: o fato de que, dado o modo como se originam causalmente, as imagens fotográficas seriam recursos mais eficazes para atribuir certas características a seus objetos.

Para Walton, o perfil representacional da fotografia, ainda que atendendo a tais demandas, é mais pronunciadamente afirmado naqueles aspectos em que a imagem auxilia a ativação de nossas capacidades imaginativas - e, em última instância, até mesmo ficcionais - para fazer um contato perceptivo dos objetos representados. Mais do que isto, é o fato de que esta possibilidade induzida pela fotografia é, em verdade, uma faculdade genuína da percepção ordinária, aspecto para o qual Walton faz o devido destaque:

Um dos maiores objetivos de ‘Transparent pictures’ era o de mostrar que a obtenção de informação não era a única função importante da percepção. Temos por vezes interesse em ver coisas, em estarmos em contato perceptivo com elas, à parte de quaisquer expectativas de aprendermos algo sobre elas. Este interesse nos ajuda a explicar o porquê às vezes mostramos e cuidamos de fotografias de nossos amados (ou de uma estrela de cinema ou atleta ou herói pessoal), mesmo uma obscura e mal revelada fotografia, muito tempo depois de havermos extraído qualquer informação importante ou interessante que ela pudesse conter, e porque às vezes preferimos uma tal fotografia a uma pintura realista ou desenho que venha carregado de informação. Valorizamos a experiência de ver nossos amados (mesmo indiretamente), a experiência de estarmos em contato perceptivo com ele ou ela, por sua própria conta, e não como modo de adquirir conhecimento. (WALTON, 2008: 131,132)

Nesta última passagem, pressente-se uma comunidade entre o “ver-através” de fotografias e a “gratuidade” da experiência estética da imagem

– num modo que reflete ideias arcanas da estética filosófica do final do século XVIII, com a noção do “desinteresse” que preside certas relações sensíveis com a natureza e com a arte. Mais importante, adquirimos também a noção de que a alegada “naturalidade” da significação visual da fotografia não pode ser simplesmente debitada da pura fisicalidade de sua aparição – pois ela nos ocorre como fenômeno de compreensão e de sensibilidade: não há “indexicalidade” fotográfica que não dependa daquilo que pensemos perceptiva e conceitualmente sobre a “contiguidade” entre quaisquer eventos; nenhuma pura ocorrência natural de causalidade produzirá essa percepção da “transparência”, se não formos capazes antes de articulá-la conceitualmente nas imagens que percebemos.

As ordens de experiência que obtemos da percepção de fotografias (informativas, afetivas, plásticas, narrativas, dentre tantas) não são conferidas pelo mero acontecimento físico da impressão do mundo luminoso sobre uma superfície sensível – não decorrem, para ficarmos no jargão das novas teorias, do caráter de “evento fotográfico” que designa a pura informação ótica que antecede a formação da imagem propriamente fotográfica (COSTELLO e PHILLIPS, 2009): sem a mediação das estruturas conceituais e intencionais que instanciam essas mesmas qualidades perceptivas na experiência, não haverá nenhum sentido humano, lógico ou estético a partir do qual possamos dizer que “vemos-através” de fotografias aquilo que elas contêm.

A noção de “transparência” das imagens fotográficas – e, mais precisamente a das modalidades do “ver-através” – não pode ser separada das condições em que representações são assimiladas às estruturas necessariamente pragmáticas do “faz-de-conta”: do mesmo modo, é instrutivo lembrar àqueles autores que ainda hoje hipotecam a noção da “indexicalidade” como correlato lógico da significação fotográfica, que esta mesma categoria semiótica não deve ser igualmente separada dos paradigmas inferenciais em que signos funcionam necessariamente – aspecto de uma heurística da compreensão histórica da arte notado, por exemplo, por historiadores como Michael Baxandall e Carlo Ginzburg (BAXANDALL, 2006; GINZBURG, 1985).

Se os exemplos que nobilitam esse tipo de significação parecem pertencer quase integralmente à esfera dos fenômenos da natureza

(pegadas, rastros, movimentos, sombras e que tais), é sempre bom recordar que há aspectos dessa significação que não decorrem de uma pura “causalidade física” – pois a direção do vento ou os contornos das sombras acusam formas de reconhecimento da causalidade que são antes constructos conceituais do que puros eventos físicos. Nesse aspecto, inclusive, poderíamos especular sobre uma co-naturalidade entre o modo como o reconhecimento de uma significação “indexical” depende de ajustes com a proximidade morfológica entre signos e objetos: não preciso lembrar ou voltar ao exame da ortodoxia semiótica da classificação dos tipos de signos, em Peirce para notar esta implicação entre a contiguidade dos “índices” e os padrões da semelhança dos “ícones” – aspecto observado por comentadores que perscrutaram a falta de rigor das teorias clássicas da fotografia, em seus modos de identificar a “indexicalidade” fotográfica na contramão da “iconicidade” pictórica (CHATEAU, 1997; ELKINS, 2003; LEFÈBVRE, 2009; PICADO, 2020).

Seja por intermédio de um exame sobre as dinâmicas imaginárias da ficção perceptiva, com Walton, ou por um suposto *zurück zu Peirce* que nos force a contemplar a necessária mediação inferencial entre diferentes estratos de uma tipologia da significação visual⁶, algumas das mais recentes teorias da fotografia nos conduzem para fora dessa fantasmagoria das teorias clássicas. Como sugeri no início desse capítulo, o sintoma mais danoso das teorias da fotografia não seria tanto o da possibilidade de “vermos fantasmas” em imagens fotográficas (algo acomodável como ilusão perceptiva ou jogo de “faz-de-conta”, suposto ficcional da causalidade natural da imagem fotográfica), mas sim o do tipo de fantasma verdadeiramente paralisante que consiste em pensar que vejamos a própria natureza diretamente através de fotografias, em razão mesmo de seu dispositivo e de sua *arché*.

CONCLUSÃO

Eternas oscilações entre dispositivo e imagem nas teorias da fotografia

Entre o “modo fotográfico” e os regimes visuais

No caminho feito até aqui pelas grandes linhas das teorias da fotografia, ressalto o quanto se negligenciou, no esforço de conferir seu “noema”, as dinâmicas em que aquele que aprecia as imagens realiza sobre as infraestruturas materiais da gênese visual da fotografia. Em Dubois e Schaeffer, por exemplo, esta falta decorre da apoteose conferida ao dispositivo fotográfico, sendo em seu nome que se constrói a *arché* da imagem como centro dessa mesma elaboração. E mesmo os esforços para recobrar alguma cota devida à parte do espectador, em nome de uma “pragmática da imagem”, ela se dá por apelo à experiência da imagem convergindo para as operações do dispositivo - não evacuando o fato fundamental de que, segundo ambos, não há significação fotográfica separada dessa sua condição de se originar um dispositivo.

Este esforço malfadado de “pragmatização” das teorias de Dubois e Schaeffer recolhe aspectos não tematizados pela vaga semiológica do pensamento sobre a fotografia, especialmente na letra de Barthes e de seus epígonos: situar a centralidade do dispositivo permite às teorias clássicas conter a deflação que a semiologia de primeira geração faz

sobre o problema da significação visual (algo que permaneceu como tabu, mesmo para Umberto Eco), com o aspecto que a convencionalidade da língua conferira aos regimes de significação da imagem - como Barthes a pensara, tanto em “A mensagem fotográfica” como na “Retórica da Imagem” (BARTHES, 1961, 1964); substituído agora pela indexicalidade, derivada dos supostos poderes do dispositivo, este pressuposto do compromisso ontológico entre imagem fotográfica e realidade já era uma artimaia da ilusão semiológica de muitos desses autores.

Do mesmo modo, o pensamento oitocentista sobre a fotografia acomodava - no conforto desse “argumento do dispositivo” - as evocações que André Bazin antes fizera a uma “ontologia da imagem fotográfica” (BAZIN, 1983), apenas que aprofundando-se menos naquilo que era o fito baziniano (a saber, estipular os fundamentos ontológicos do realismo cinematográfico) para glorificar o dispositivo fotográfico como categoria epistemológica e origem tematizada da experiência da imagem fotográfica. De algum modo sumariado por aquilo que lhes conferem Dubois e Schaeffer, fica estabelecida a base de uma pedagogia das teorias da fotografia. Numa famosa passagem de *O Ato Fotográfico*, Dubois aventa a ideia de uma verdadeira *episteme* fotográfica, de tal modo a delimitar o inquérito de uma pragmática da imagem, a partir da base estabelecida pelo seu dispositivo:

É compreensível portanto que, ao ter como objetivo (...) interrogar ‘a fotografia’, não pretendo tanto analisar fotografias, ou seja, a realidade empírica das mensagens visuais designadas por esse nome e obtidas pelo processo ótico-químico que se conhece. Pretendo antes atingir ‘a fotografia’ no sentido de um dispositivo teórico, o fotográfico, se quisermos, mas numa apreensão mais ampla do quando se fala do ‘poético’ com relação à poesia. Aqui vai se tratar de conceber esse ‘fotográfico’ como uma categoria que não é tanto estética, semiótica ou histórica quanto de imediato e fundamentalmente epistêmica, uma verdadeira categoria de pensamento, absolutamente singular e que introduz uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer. (DUBOIS, 1993: 59,60)

Há entretanto outros contextos nos quais a noção mesma do dispositivo não impediu que suas imagens fossem abordadas na perspectiva de uma maior individuação do efeito de ordem sensorial a elas atribuído:

nesse particular, as ideias do filósofo canadense Patrick Maynard sobre a relação entre a fotografia e seu advento técnico certamente implicariam um pensamento acerca dos aparatos visuais – sem reforçar contudo a dominância do *médium* fotográfico para discriminar quadros conceituais de sua apreciação cultural ou de reconhecimento material; ao contrario desse caminho característico das teorias clássicas, Maynard vislumbra no estatuto tecnológico da fotografia um outro aspecto do pensamento sobre aquilo que reconhecemos de significativo nas suas formas visuais.

Portanto, para o presente, podemos concordar com uma compreensão regrada cotidianamente e definir a fotografia como uma ‘ciência’ – ou melhor, como arte ou ‘processo’: isto é, como uma família de tecnologias que compreendem modos de fazer coisas. Podemos caracterizar a fotografia em termos de tecnologias para obter ou guiar a produção de imagens em superfícies sensíveis por meio da luz (entendida em seu sentido vasto), sem necessariamente entender tais imagens como ‘fotografias’”. (MAYNARD, 1997: 20)

Maynard é particularmente importante, pois mesmo sem desconsiderar a dimensão patentemente instrumental das infraestruturas tecnológicas da fotografia, não faz dessa admissão uma base para expandir essas características, em nome de um discurso teórico que segregue sua experiência com respeito a outras manifestações da cultura visual. É assim que ele introduz um aspecto que, nas funções predominantes da imagem fotográfica, preserva sua função representacional em linha com o das formas pictóricas: nesse contexto, a diferença que a fotografia introduz (mas que pode instruir uma nova relação com a pintura e o desenho) é a de funcionar como “detecção” de aspectos mais ou menos salientes dos objetos capturados – sem contudo deixar de reconhecer que outras técnicas pictóricas permitem igualmente o exame dessas características indexadas dos processos de gênese visual, a que costumeiramente designa-se na arte pictórica como sendo a “fatura” da imagem (as matérias e os modos de aplicação do material pictórico sobre a superfície):

Para além de serem imagens de coisas e fotografias de (talvez outras) coisas, fotografias são, como pinturas à pena ou aquarelas, artefatos de processos produtivos dos quais seus efeitos e estados podem ser

evidenciados. Dado um efeito, podem-se detectar vários de seus fatores causais em multitude, uma vez assumidas certas leis causais e condições iniciais específicas. (MAYNARD, 1989: 264)

Nessa linha, um discurso sobre o dispositivo estará no horizonte de uma reflexão avançada sobre a fotografia, o que não significa com isto que os resultados da ação sobre tais aparatos devam ser avaliados apenas em função das características originais dos mesmos - ou ainda da presumida causalidade mecânica que presidiria sua origem: se uma reflexão sobre a fotografia fará jus a inteira extensão da experiência na qual ela se encontra inscrita, é evidente que seu caráter de dispositivo não pode ser assumido como elemento de uma ontologia da imagem fotográfica, mas como parte integrante de uma economia pragmática de seus variados agenciamentos possíveis (e, ainda mais, no contexto comunicacional, ela deverá ser assimilada ao universo das regências discursivas nas quais a imagem fotográfica encontra-se, por assim dizer, capturada).¹

Não é surpreendente que estas mesmas visões persistam em outros quadrantes da reflexão sobre a fotografia – mesmo quando não circulantes em nossos próprios currículos sobre o assunto: na linhagem de autores e tradições anglo-saxônicas, descobrem-se os mesmos preceitos de uma valorização de sua excepcionalidade mediática, ainda que menos derivada dos processos físico-químicos ou digitais de sua origem do que de certa arbitrariedade com a qual se firma a rubrica da “indexicalidade” como sua marca mais específica: em fontes tão distintas quanto as de Rosalind Kraus (que amplifica lições combinadas de Benjamin e Barthes) e Roger Scruton (cujo ensaio vale mais pelo efeito que suscita do que por seus méritos intrínsecos) são apenas cristalizações mais visíveis daquilo a que James Elkins designou como a “tenaz persistência” dessas teorias.

Ao concluir este percurso, pretendo então vindicar pela última vez a rejeição sobre esta dominância dos dispositivos nas teorias clássicas da fotografia, ponderando que sua preservação mais recente – na descoberta que Dubois proclama sobre “potenciais ficcionais” da imagem fotográfica (DUBOIS, 2017) – constituem falsos pontos de fuga, pois nelas ainda se preserva a união entre imagem e dispositivo – com sua significação atribuída a sua alegada *arché*. Insisto que tal preferência pelo dispositivo

implica na rejeição de teses que advoguem uma relativa autonomia dos regimes de sentido da imagem - assim como, por corolário, da posição da fruição e da apreciação, como instâncias da deliberação sobre o valor da experiência que se obtém das imagens fotográficas.

Do mesmo modo que nas teorias clássicas, os debates posteriores ao artigo de Scruton sinalizam um suposto não tematizado dessa demarcação entre causalidade e intenção, a saber: o fato de que um outro perfil desses jogos entre causalidade e propósito se endereça menos às supostas “marcas da autoria” (como indicativos de uma gestão intencional do aparato fotográfico), mas a algo de mais profundo nessa motivação que assumimos para subscrever tais sinais de uma intencionalidade fotográfica - a saber, aquele que agora apõe à imagem resultante desse processo os regimes ordinários da apreciação e da valorização de suas imagens. Tais enlaces entre fotografia e “modos de ver” (ou, em termos mais gerais, entre “representação” e “percepção”) constituem um tipo de acento sobre a dimensão estética de suas imagens que não mais exige o pedágio da consagração “artística” de sua circulação cultural - como parece ser o aspecto de um não pouco número daqueles que reagem ao ceticismo das teses de Scruton.²

Os argumentos de Walton destacam-se, a meu ver, como exemplo mais nítido dos ganhos que tal relativização feita aos poderes do dispositivo acarreta, em favor da “transparência” visual que demanda uma maior centralidade sobre modalidades e dinâmicas perceptivas: ao suspender a pergunta sobre proveniências causais da imagem, para tratar da imagem e de sua apreciação, Walton valoriza a dimensão experiencial de sua significação, na forma de um “ver-através”. Quando as discussões que se originam da intervenção de Walton ao debate valorizam esse aspecto de sua importância, diria que elas favorecem a emergência de uma maior radicalidade na avaliação teórica da fotografia enquanto modalidade representacional - finalmente nos permitindo sair da exigência de que a fotografia necessita possuir dignidade ontológica para ser discutida a sério.

Como enuncio no subtítulo do livro, o caminho de uma nova teoria da fotografia que seja menos centrada por questões sobre sua natureza (“o que é a fotografia?”) talvez implique a admissão de que o único modo de pensarmos sobre as relações que mantemos com seus produtos (qual

tipo de visão é própria a suas imagens) seja a de admitir que esta novidade da teoria cobra o preço de uma relativa indefinição de sua proposição mesma, no que respeita a nitidez de seu objeto – menos como “dispositivo”, mais como “modo de ver”: em suma, evadir-se da metafísica das teorias clássicas nos leva a definir que *a teoria da fotografia deve mesmo ser impura*.

Fotografia como evento de percepção

Examinemos o trabalho etnográfico (e, em certa medida, também jornalístico) do fotógrafo franco-baiano Pierre Verger, no aspecto sob o qual, mesmo podendo ser inapreensível a um olhar menos atento, ainda assim é um traço central de sua iconografia: a escolha dos pontos-de-vista sob os quais ele endereça seus temas, própria a um discreto *contra-plongée*, tem o duplo efeito de conferir uma dignidade pictórica a seus assuntos, como também nos faz pensar (pelo fato de que esta característica de suas imagens percorrem uma série considerável de sua obra) sobre o tipo de enquadramento por ele adotado para se chegar a seus motivos de interesse³.

Mesmo que isso derive de fatores ou condições técnicas da operação fotográfica de Verger (o tipo de câmera e as condições de visualização, ambas implicando a construção de tais efeitos), seu aspecto mais notável é idêntico àquilo que Joel Snyder e Neil Walsh Allen qualificam na experiência da fotografia, como não independentes da visão de pinturas. Avaliando uma imagem da fotógrafa inglesa Julia Margaret Cameron, tendo como modelo Alice Liddell, musa das aventuras de Alice, por Lewis Carroll (fig. 12), a mesma diferença do ponto de vista entre a visão normal e a fotográfica os faz questionar o caráter das operações fotográficas, como dimensão fisicamente situacional de sua proveniência.

Ao olharmos para a fotografia, realmente duplicamos a posição da câmera em nossa imaginação – acreditamos que somos mais baixos que a Senhorita Liddell, ou que estejamos nos abaixando ou agachados à sua frente? Apenas num sentido vago e metafórico. A experiência é bem mais como olhar para uma pintura, em muitos de seus aspectos. Quando olhamos para uma pintura de uma figura que domina o quadro, pintada do ponto de vista que a Sra. Cameron adotou, não

reconstruímos mentalmente a cena real no estúdio do artista, com as peculiaridades de sua córnea, retina e nervo ótico, de modo a representar a figura como a fez. Ao invés disto, nossa reação imediata é a de estarmos olhando para uma pessoa orgulhosa e arrogante, e concluímos a análise de que o artista usou uma certa maneira de representar para nos dar aquela impressão. (SNYDER e ALLEN, 1975: 153,154)



Figura12: Julia Margaret Cameron, “Pomona” (1872)
Fonte: The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

Este argumento desqualifica os esforços das teorias clássicas em alinhar o problema de uma experiência visual da fotografia aos quadros da percepção ordinária – na mesma direção em que Currie critica as ideias de Walton sobre o alinhamento entre “transparência” e “dependência contrafactual” (CURRIE, 1991). Publicado em 1975, apenas um ano após o artigo de Arnheim, “On the Nature of Photography”, na mesma *Critical Inquiry*, o texto de Snyder e Allen poderia haver inspirado, já naquele momento, uma alternativa ao domínio de discursos sobre a ontologia da fotografia – algo que não se deu por variadas razões, infelizmente: como resultante, o texto de ambos figura como luminosa manifestação da resistência intelectual contra o *ethos* das teorias clássicas da fotografia.

Ainda segundo Snyder e Allen, as visões dominantes da fotografia enquanto “depósitos mecânicos de luz” (expressão de Arnheim) e a predileção por abordar os caracteres distintos da fotografia a partir de sua caracterização enquanto *médium* estão na raiz das dificuldades para a consolidação dessas teorias em bases aceitáveis – por exemplo, em contraste com a história da arte: a incapacidade das teorias clássicas em ultrapassar o patamar do senso comum sobre o “automatismo” ou a “objetividade” de suas imagens é aquilo que, segundo os autores, faz com que pouco se encontre de genuína inteligência na reflexão sobre a fotografia, enquanto representação.

Dizem-nos que quando olhamos para uma fotografia, estamos em regime de ‘férias do artifício’ – mas, por que deveríamos estar de férias? Dizem-nos que a fotografia é uma ‘co-produção da natureza e do homem’ – mas tal produção se alinha àquelas de Michelangelo diante de um pedaço de mármore, ou de um geneticista com suas linhagens de milho, ou algum outro tipo de produção diferente? Dizem-nos que é errado olhar para uma fotografia como se ‘feita e controlada pelo homem’ – mas o que descobrimos se olhássemos para elas precisamente desse modo? Em acréscimo, poderíamos perguntar como é que o ‘fato reconhecido’ por Arnheim de que ‘os próprios objetos físicos imprimem sua imagem’ é realmente um fato, e como o próprio processo fotográfico garante realmente muito do que quer que seja da relação entre imagem e representado. (SNYDER e ALLEN, 1975: 148)

Ao sumariarem as variadas assunções sobre a especificidade fotográfica, os autores identificam nelas dois modelos principais: naquele que soa mais fundamental e representativo, a fotografia é um “mecanismo”, pelo qual as características de seu “processo” ou dos “dispositivos” que a compõem devem ser tomados na matriz daquilo que qualificará suas imagens, seja como “provas”, “índices”, “documentos”, ou que tais. Por óbvio, esta caracterização ilustra aquilo que designei até aqui como “argumento do dispositivo”.

O segundo paradigma dessas teorias é identificado por Snyder e Allen como “modelo visual”: trata-se de tomar a “imagem” fotográfica (mais especialmente, o processo ótico-químico que a origina) como assimilada ao processo da gênese visual em nosso aparelho ótico: este argumento é corolário do “modelo mecânico” (assim como, em sede

semiótica, o argumento da “indexicalidade” deriva das “teses do dispositivo”), mas assume uma característica que necessita ser tratada à parte. Pois é o “modelo visual” que abriga as teses que estipulam uma demarcação entre a fotografia e outras modalidades, como decorrência de processos naturais da formação do mundo visual na percepção comum. Em particular, o argumento de Snyder é o mesmo que vai situá-lo como voz dissonante, nos debates organizados por James Elkins, na Universidade de Cork, em 2005 (ELKINS, 2007).

A crítica de Snyder e Allen tem distintas motivações para cada modelo: no caso do “mecanismo”, ela deriva da incorreção histórica da relação entre tecnologias e representações visuais; o “visual” é rejeitado por suas imprecisões acerca das limitações e das vantagens da visão “própria” a fotografia. É através da crítica desse último modelo que arrematarei as proposições que faço sobre uma reconstrução das teorias da fotografia. A idéia de que a imagem fotográfica “representa” ou “registra”, por razões ligadas a seu dispositivo, constitui um absurdo, em razão das diferenças entre os dois modos de percepção (o natural e o fotográfico).

Uma fotografia nos mostra ‘o que poderíamos ter visto’ em um dado momento no tempo, de um certo ponto de vista, se mantivéssemos nossa cabeça imóvel e fechássemos um olho, e se víssemos com o equivalente de uma lente de 150 ou 24 mm, e se víssemos coisas em Agfacolor ou em Tri-X, revelado em D-76 e impresso em papel Kodabromide número 3. Ao tempo em que todas as condições fossem adicionadas, a posição original teria se revertido: ao invés de dizer que a câmera nos mostra o que nossos olhos poderiam ver, agora estabelecemos a proposição nada iluminadora de que, se nossa visão trabalhasse como uma fotografia, então poderíamos ver as coisas do mesmo modo que a câmera o faz. (SNYDER e ALLEN, 1975: 152)

Cinco anos mais tarde, o próprio Snyder revisitará alguns dessas críticas do “modelo visual”, radicalizando sua rejeição a que haja uma *differentia specifica* da imagem fotográfica: se a percepção natural oferece às teorias da fotografia um alibi para distanciar as imagens fotográficas das pictóricas, isto implicou na construção de um modelo da percepção natural, cujos critérios de exatidão modelaram a *arché* fotográfica. Tal concepção encontra obstáculo em tradições teóricas da história e da filosofia da arte que – seguindo idéias de E.H.Gombrich e Nelson Goodman

- nega qualquer critério de correção da representação visual fundado na redutibilidade das imagens a estados naturais da percepção comum.

A solução de Gombrich para o problema da representação realista o permite negar que as pinturas realmente aparentem-se com a natureza. Imagens realistas alcançam seu propósito ao 'sugerir uma leitura em termos de objetos naturais.' Gombrich desloca a questão do 'parecer-se' da representação ela mesma para o do julgamento do espectador. A similaridade da imagem e da natureza não é como a similaridade de um fac-símile com seu original (que é explicável em termos de uma teoria da cópia), mas 'é a similaridade entre as atividades mentais que ambas podem excitar, na busca do significado, no teste de consistência, expresso no movimento do olho e, mais importante, nos movimentos da mente.' (SNYDER, 1980: 501)

Eliminado o caminho da correspondência da fotografia a estados naturais, a construção de um discurso teórico sobre este objeto ficaria comprometida em seu fito de demarcar diferentes modalidades de representação: se não há uma visão "natural" com a qual equiparar a imagem, nem mesmo a fotografia poderia reclamar esse lugar de proximidade com a "verdade" visual, apenas em razão de seu dispositivo: para Snyder, a saída estaria em inverter a estratégia das teses sobre a especificidade da fotografia, fazendo o caminho histórico de sua consolidação enquanto gênero visual, a partir dos modelos dominantes da representação pictórica, no momento de sua aparição histórica enquanto forma de geração de imagens.

Sua argumentação assume um caráter revelador para as teorias clássicas da fotografia, assim como de seu fracasso exemplar em delimitar estas imagens como objeto de estudos inconfundível. Essa radicalização de Snyder desloca a suposta especificidade da fotografia, mas preserva um aspecto de seu modelo "visual", apenas endereçando-o de modo mais genérico. A fotografia pareceu sempre constituir uma espécie de limite em torno do qual foi possível contemplar uma relação de correspondência entre representação e mundo, fundada na fisicalidade da percepção – mas agora exteriorizada como conquista técnica do processo fotográfico. Com autores como Gombrich, Gibson e Goodman, tais admissões não passam pelo teste de sua justificação, razão pela qual a fotografia perde seu privilégio enquanto campo de provas de uma modalidade natural de representação visual.⁴

Para Snyder, contudo, é necessário estabelecer essas questões no patamar da relação entre imagens (de quaisquer fontes que sejam, pictóricas ou fotográficas) e regimes da percepção: se uma relação “natural” entre imagem e mundo fica interdita (se a fotografia não mais experimenta o privilégio de parecer mais “física” do que outras formas da produção visual), tampouco devemos pensar que a percepção, enquanto tal, constitua um fenômeno ao qual as imagens (as fotográficas, em especial) deveriam prestar tributo, como provas desse alegado “realismo”. A saída de Snyder é que, naquilo que respeita sua proximidade com a percepção, a fotografia apenas realiza sua vocação representacional (nem melhor, nem pior do que o desenho ou a pintura) na correlação com uma modalidade de percepção que já é “pictórica”.

De modo a estabelecer o ‘programa’ da representação pictórica realista, devemos adotar um modelo da visão como sendo ela mesma pictórica. Assim que caracterizamos a visão como pictórica, é possível divisar meios de ‘transformar’ ou ‘traduzir’, ou ‘copiar’ a imagem visual. Ao dizer que o requisito básico da representação realista é a ‘pictorialidade’ da visão, não pretendo implicar que haja apenas um modelo estandarizado da visão como pictórica operando em todo ou mesmo na maior parte dos casos da representação pictórica realista (...). Esta explicação da representação pictórica realista é o único modo pelo qual podemos compreender nossa poderosa crença na relação privilegiada entre imagem e objeto da representação. O que fazemos ao representar pictoricamente é estabelecer uma congruência entre uma imagem vista ‘naturalmente’ que construímos de acordo com regras pictóricas e uma representação dessa visão ‘natural’. As regras de construção são as mesmas para ambas as imagens. (SNYDER, 1980: 503,504)

Um tal modelo para pensar o caráter realista da imagem não apenas realoca o problema sobre o que é próprio às imagens fotográficas, mas sobretudo alinha as funções representacionais e perceptuais de fotografias e pinturas - menos pelo caráter historicamente precedente das formas e técnicas pictóricas, mas sobretudo por fazê-las derivar igualmente de uma subscrição a padrões perceptivos que não são pensados a partir de uma suposta “natureza” - seja por proveniência causal ou agenciamento intencional. Considerada a plasticidade que as teorias da visão contemporâneas aportam ao fenômeno perceptivo, o realismo

pictórico deve ser considerado no lume de uma essencial *movência* de suas formas, não apenas de tipo histórico ou cultural (considerado o aspecto social e temporalmente partilhado de seus conteúdos), mas também fenomenológica - já que a percepção é definida pelo traço moldável das relações entre corpos e objetos sensíveis.⁵

Um modelo “pictórico” da percepção permite anotar nas imagens fotográficas os elementos de tais dinâmicas perceptivas, como integrados na imagem, ao mesmo tempo em que não se restituem forçosamente a uma concepção puramente “física” dos fenômenos perceptivos. Ao se rejeitar um paradigma “natural” da representação fotográfica (seja ele fundado no dispositivo ou na percepção comum que a fotografia replicaria), abandona-se a noção de que as teorias nesse campo apenas valem se seu objeto se depurar das dinâmicas nas quais ele se dissolve e se perde na experiência das imagens: a meu ver, a crença em uma *episteme do fotográfico*, que demarcou as teorias clássicas da fotografia, é francamente um delírio – mas não uma ilusão, para lembrarmos a epígrafe de Austin, no início desse livro. Se a teoria da fotografia deve pagar o preço de uma tal impureza (deixar-se misturar na plasticidade fenomênica e histórica da visão) para finalmente fazer algum sentido, tanto melhor.

REFERÊNCIAS

ABELL, Catherine. "Pictorial implicature". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 63/1: pp. 55,66, 2005.

ALWARD, Peter. "Transparent Representation: photography and the art of casting". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*: pp. 9,17, 2012.

ARNHEIM, Rudolf. "On the nature of photography". In: *Critical Inquiry*. 1/1: pp. 149,161, 1974.

ATENCIA-LIÑARES, Paloma. *Arts and Facts: fiction, non-fiction, and the photographic medium*. PhD Thesis in Philosophy, London: UCL, 2013.

AUSTIN, John Langshaw. *Sense and Sensibilia*. Oxford: Oxford University Press, 1962.

BARONI, Raphaël. *La Tension Narrative: suspense, curiosité, surprise*. Paris : Seuil, 2007.

BARTHES, Roland. "La message photographique". In: *Communications*, 1: pp. 127,138, 1961.

_____. “Rhétorique de l’image”. In: *Communications*, 4: pp. 40,51, 1964.

BAXANDALL, Michael. *Padrões da Intenção: a explicação histórica dos quadros* (trad. Vera Maria Pereira). São Paulo: Cia das Letras, 2005.

BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In et al.: *A Experiência do Cinema* (Ismail Xavier, Ed.). Rio: Graal, 1983: pp. 121,128.

BELLOUR, Raymond. *L’Entre-Images*. Paris: Éditions de La Différence., 1990.

_____. *La Querelle des Dispositifs*. Paris: P.O.L., 2012.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Walter Benjamin: magia e técnica, arte e política* (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1985: pp. 165,196.

_____. “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Walter Benjamin: Obras Escolhidas*, vol. 1 (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Cia das Letras, 1994: pp. 197, 221.

_____. “Pequena história da fotografia”. In: *Walter Benjamin – coleção Grandes Cientistas Sociais* (trad. Flavio René Kothe). São Paulo: Ática, 1985: pp. 219,240.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 1972.

BROOK, Donald. “Painting, photography and representation”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42/2: pp. 171,180, 1983.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem* (trad. Vera Maria Xavier dos Santos). Bauru: EDUSC, 2004.

CAMPANY, David. *Picture for Women*. London: Afterall Books, 2011.

CARROLL, Noël. *Engaging the Moving Image*. New Haven: Yale University Press, 2003.

CHATEAU, Dominique. *Le Bouclier d’Achille: théorie de l’iconicité*. Paris : L’Harmattan, 1997.

CHEVRIER, Jean-François. *Jeff Wall*. Paris: Hazan, 2006.

COHEN, Jonathan; MESKIN, Aaron. "On the epistemic value of photographs". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62/2: pp. 197,210, 2004.

COSTELLO, Diarmuid. *On Photography: a philosophical inquiry*. London: Routledge, 2018.

_____. "What's so new about the 'New Theory of Photography'?" In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 75/4: pp. 439,452, 2017.

_____. and IVERSON, Margaret. "Introduction: Photography between Art History and Philosophy". In: *Critical Inquiry*. 38: pp. 679,693, 2012

_____. e PHILLIPS, Dawn M. "Automatism, Causality and Realism: foundational problems in the philosophy of photography". In: *Philosophy Compass*. 4/1: pp. 1, 2, 2009.

CURRIE, Gregory. "Photography, painting and perception". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 49/1: pp. 23, 29, 1991.

_____. "Visible Traces: documentary and contents of photographs". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 57/3: pp. 285,297, 1999.

DOLEZEL, Lubomir. *Heterocosmica: fiction and possible worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

DUBOIS, Philippe. "Da Imagem-Traço à Imagem-Ficção: o movimento das teorias da fotografia de 1980 a nossos dias" (trad. Henrique Codato e Leonardo Gomes Pereira). In: *Discursos Fotográficos*. 13/22: pp. 32,51, 2017.

_____. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios* (trad. Marina Appenzellier). Campinas: Papirus, 1993.

ECO, Umberto. *La Struttura Assente*. Milano: Bompiani, 1968.

ELKINS, James. "What does Peirce's sign theory has to say to Art History?". In: *Culture, Theory and Critique*. 44/1: pp. 5,22, 2003.

- _____. (org.). *Photography Theory*. London: Routledge, 2007.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- FRIDAY, Jonathan. "Transparency and the photographic image". In: *British Journal of Aesthetics*, 36: pp. 30,42, 1996.
- FRIED, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- GIBSON, James J. "The information available in pictures". In: *Leonardo*, 4: pp. 27,35, 1971.
- _____. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hirlsdale: L. Erlsbaum, 1986.
- _____, GOMBRICH, Ernst Hans; ARNHEIM, Rudolf. "Exchange of letters". In: *Leonardo*, 4: pp. 195, 203, 1971.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história* (trad. Federico Carotti). São Paulo: Cia das Letras, 1985.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Art and Illusion: studies in the psychology of pictorial representation*. Princeton: Princeton University Press, 1960.
- _____. *The Image and the Eye: further studies in the psychology of pictorial representation* London: Phaidon, 1982.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Hackett, 1968;
- _____. "Letters". In: *Leonardo*, 12: pp. 174,176, 1979.
- GUNTHER, André. *La Conquête de L'Instantané: archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841/1995)*. Tese de Doutorado em História da Arte, Paris: EHESS, 1999.
- _____. « Esthétique de l'Occasion: la naissance de la photographie instantanée comme genre ». In: *Études Photographiques*. 9: pp. 64,87, 2001.

_____. “Une Illusion Essentielle: la photographie saisie par la théorie. In : *Études Photographiques*, 34, 2016.

IVINS JR., William M. *Prints and Visual Communication*. Cambridge: MIT Press, 1953.

KING, William J. “Scruton and the reason for looking at photographs”. In: *British Journal of Aesthetics*. 32/3: pp. 258,265, 1992.

KRACAUER, Siegfried. In: *Theory of Film*. New York: Oxford University Press, 1960.

LEFEBVRE, M. “The Art of Pointing: on Peirce, indexicality and photographic pictures”. In: *Photography Theory* (James Elkins, ed.), op. cit: pp. 220,243.

_____. “Photography and Semiotics: use and purpose”. In: *Critical Inquiry*, 48/4: pp. 742,773, 2022.

LIER, Henri van. *Philosophy of Photography*. Leuven: Leuven University Press, 2007.

LISSOVSKY, M. “O portal do instante”. In: *Contracampo*. 9: pp. 221,238, 2004.

_____. *A Máquina de Esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

_____. “Apresentação”. In: PICADO, Benjamim. *O Olho Suspenso do Novecento: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014: pp. 5,9.

LOPES, Dominic. *Four Arts of Photography: an essay in philosophy*. Chichester: Wiley, 2016;

LOPES, Dominic. *Understanding Pictures*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MAYNARD, Patrick. “Drawing and Shooting: causality and depiction”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44/2: pp. 115,129, 1985.

_____. “Talbot’s Technologies: photographic depiction, detection, and reproduction”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47/3: pp. 263,276, 1989.

_____. *Engines of Visualization: thinking through photography*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l’Invisible*. Paris : Gallimard, 1964.

MESKIN, Aaron ; COHEN, Jonathan. “ Photographs as evidence”. In: WALDEN, Scott (org.). *Photography and Philosophy: essays on the pencil of nature*. Oxford: Blackwell, 2008: pp. 70,90.

MICHAUD, Yves. « Critiques de la crédulité ». In: *Études Photographiques*. 12: pp. 110, 125, 2002.

NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography: from 1839 to the present day*. New York: The Museum of Modern Art, 1949.

PAREYSON, Luigi. *Estetica: teoria della formatività*, Milano: Feltrinelli, 1954.

_____. *Os Problemas da Estética* (trad. Maria Helena Nery Garcez). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVEL, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge: Havard University Press, 1986.

PEIRCE, Charles Sanders. “On a new list of categories”. In: *The Essential Peirce, vol. 1* (Nathan Houser, Christian Kloesel, eds.). Bloomington: Indiana University Press, 1992: pp. 1,10.

PHILLIPS, Dawn M. “Photography and Causation: responding to Scruton’s scepticism”. In: *British Journal of Aesthetics*. 49/4: pp. 327, 340, 2009.

PICADO, José Benjamim. “A Natureza Técnica da Sensibilidade (II): o cinema como arte, extensão e automatismo”. In: *Textos de Cultura e Comunicação*, 31/32: pp. 5,24, 1994.

PICADO, Benjamim. “Sobre/Pelo/Contra o Dispositivo: revisitando a arché da fotografia”. In: *Matrizes*. 4/2: pp. 165,181, 2011.

_____. “Engenhos de Visualização e ‘modos de ver’: um outro discurso sobre a arché fotográfica”. In: *Contemporânea*. 9/11: pp. 99,116, 2011^a.

_____. “Assinaturas do Instante na Fotografia: causalidade, geometria e expectância em Henri-Cartier Bresson e Pierre Verger”. In: *Fronteiras: estudos mediáticos*, 15/1: pp. 13, 23, 2013.

_____. *O Olho Suspenso do Novecento: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

_____. “Dos Objetos da Comunicação à comunicabilidade sensível: experiência estética e tecnologias da comunicação”. In: *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 38/1: pp. 151,168, 2015.

_____. “Materialidades e Tecnologias da Comunicação: um falso início para o que há de comunicacional na experiência estética”. In: *Comunicação e Sensibilidade: pistas metodológicas* (Carlos Magno Mendonça, Jorge Cardoso Filho e Eduardo Duarte, eds.). Belo Horizonte: Selo PPGCOM, 2016: pp. 120,140.

_____. “Fotografia: teoria, interrompida?”. In: *Galaxia*, 36/1: pp. 59,71, 2017.

_____. “O Fantasma da Teoria: o que significa ‘ver-através’ de fotografias?”. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, 53: pp. 168,187, 2020.

_____. “(Des)aventuras do índice nas teorias da fotografia”. In: *Ínterin*, 25/2: pp. 9,16, 2020^a.

_____. e LINS, Consuelo. “Dimensões da relação estética na obra fotográfica de Cao Guimarães”. In: *Significação*, 44/47: pp. 278,297, 2017.

POIVERT, Michel. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.

ROUILLÉ, André. *La Photographie: entre document et art contemporaine*. Paris : Gallimard, 2005.

RYAN, Marie-Laure e THON, Jan-Noël. *Storyworlds Across Media: toward a media-conscious narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.

SAVEDOFF, Barbara E. *Transforming Images: when photography complicates the picture*. Ithaca: Cornell University Press, 2000.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária: sobre o dispositivo fotográfico* (trad. Eleonora Bottman). Campinas: Papirus, 1996.

SCHIER, Flint. *Deeper Into Pictures*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986;

SCRUTON, Roger. "Photography and representation". In: *Critical Inquiry*. 8/3: pp. 577, 603, 1981.

_____. "Replies to critics". In: *British Journal of Aesthetics*. 49/4: pp. 451,461, 2009.

SLUGAN, Mario. "Taking Bazin seriously". In: *Projections*, 11/1: pp. 63,82, 2017.

SNYDER, J. "Picturing vision". In: *Critical Inquiry*. 6/3: pp. 499,526, 1980.

_____ e ALLEN, Neil Walsh. "Photography, vision and representation". In: *Critical Inquiry*. 2: pp. 143,169, 1975.

STERNBERG, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Ithaca: Johns Hopkins University Press, 1978.

TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essays in Photography*, Sedgewick : Leets Island, 1980;

WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

_____. "Transparent Pictures: on the nature of the photographic realism". In: *Critical Inquiry*. 11: pp. 246, 277, 1984.

_____. *Marvelous Images: on values and the arts*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

WARBURTON, Nigel. "Individual style in photographic art". In: *British Journal of Aesthetics*, 36: pp. 389, 397, 1986.

WICKS, Robert. "Photography as a representational art". In: *British Journal of Aesthetics*, 29/1: pp. 1,9, 1989.

WILSON, Dawn M. "Philosophical scepticism and the photographic event". In: *Thinking Photography – Using Photography* (Jan-Erik Lundström & Liv Stoltz, eds.). Stockholm: Centrum für Fotografi, 2012: pp. 98,109.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell, 1953.

WOLLHEIM, Richard. *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

_____. *Painting as an Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio: Paz&Terra, 1977.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Eugene Atget, “Avenue des Gobelins” (1926) - Museum of Modern Art, New York

Figura 2: Eugene Atget, “Au Tambour, Quai de la Tournelle” (1908) - Museum of Modern Art, New York

Figura 3: David Octavius Hill e Robert Adamson, “New Haven Fishwives” (1845) - The Metropolitan Museum of Art, New York

Figura 4: Antoine Samuel Adam-Salomon – “General Giroflore” (1859) - Wikipedia Commons

Figura 5: Julia Margaret Cameron – “The Parting of Sir Camelot and Queen Guinevere” (1874) - The Victoria & Albert Museum, London

Figura 6: Henry Peach Robinson – “When the Day’s Work is Done” (1877) - Princeton University Art Museum

Figura 7: Marcel Duchamp – “Nu descendant un Escalier” (1912) - Philadelphia Museum of Art

Figura 8: Eadward Muybridge – “Boys Leaping Leapfrog” (1887) - The Metropolitan Museum of Art, New York

Figura 9: Ettienne-Jules Marey – “Locomoção Humana IIIB” (1886) - Collège de France, Paris

Figura 10: Michael Snow, “Authorization” (1969) - National Gallery of Canada, Ottawa

Figura 11: Jeff Wall, “Picture for Women” (1979) - Centre Georges Pompidou, Paris

Figura 12: Julia Margaret Cameron, “Pomona” (1872) - The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

NOTAS

Clique sobre o número para retornar ao texto

Apresentação

1. Identifico este aspecto mais “combativo” de minhas formulações (PICADO, 2011 e 2011^a), especialmente quando identificava o “argumento do dispositivo” com o entusiasmo oitentista das teorias da fotografia: esta é a época em que a dominância desse pensamento se encarnava em obras como as de Philippe Dubois (*O Ato Fotográfico*) e Jean-Marie Schaeffer (*A Imagem Precária*). Neste contexto, ainda que com menor presença em nossos ambientes de discussão (mas igualmente centrados sobre as infraestruturas materiais da fotografia), os textos de Roger Scruton (“Photography and representation”) e Kendall Walton (“Transparent Pictures: on the nature of photographic realism”) exprimem aspectos não muito distintos desse mesmo argumento.

2. Numa perspectiva menos transcendental e mais funcional, diria que este enlace dos dispositivos com a sensibilidade implicaria uma inversão dos fluxos de sua eficácia, para introduzir a importância de uma noção como a das “*affordances*”, nas teorias ecológicas da percepção, em James Jerome Gibson (GIBSON, 1978): este conceito designa uma faculdade adaptativa da visão animal, que consiste nos ajustes pelos quais a percepção resulta das intera-

ções que a criatura faz com o ambiente; no caso da fotografia, esta inversão implicaria uma consideração sobre como o próprio desenho dos dispositivos é condicionado por horizontes de sua apropriação perceptiva e motora.

3. Minhas discussões sobre a centralidade do dispositivo nas teorias da fotografia constituem um segmento de inquietações manifestas contra uma dominância da atenção sobre modalidades tecnológicas da transmissão cultural - por seu turno definidas como padrões preferenciais dos fenômenos de comunicação privilegiados em nosso campo de estudos (PICADO, 2015; 2016): em minhas formulações acerca de um “horizonte estético” das interrogações sobre a comunicação, com foco sobre os regimes mediáticos da transmissão cultural, identifico certas posições que caracterizam uma transferência deste debate para o estatuto da fotografia como tecnologia de reprodução - nos escritos de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e John Berger, por exemplo.

4. Para se avaliar uma tal importância do “índice” nesses outros campos de sua aplicação, basta reconhecê-lo, à luz do que escrevem diversos historiadores culturais (dentre os quais Carlo Ginzburg e Peter Burke) sobre este conceito enquanto parte de uma heurística do exame histórico, inclusive compondo um paradigma da cogitação disciplinada sobre a natureza dos objetos de estudo nesse campo – aspecto recordado por muitos daqueles que pensam uma espécie de epistemologia dos saberes dessa ordem (BURKE, 2004; GINZBURG, 1985). No campo das teorias narratológicas, restituo apenas os casos exemplares de Meir Sternberg e de Raphaël Baroni, que qualificam a experiência da tensão narrativa (em seus paradigmas como o do “suspense” e da “curiosidade”) pelo modo como o texto literário libera sinais parciais (aproximados da noção do “índice”) da organização semântica da história, com respeito a sua evolução temporal ou qualificação de seus agentes (STERNBERG, 1978; BARONI, 2007).

Introdução

1. Na extensão de todos esses circuitos que fizeram da fotografia (e de seus fundamentos tecnológicos) um elemento crucial da discussão sobre conceitos como os da artisticidade, fidelidade, semelhança nos estudos da arte e da comunicação, destacam-se os trabalhos de historiadores que sistematizaram o

pensamento sobre a fotografia a partir desse *ethos* modernista de sua inscrição à história cultural (NEWHALL, 1949; TRACHTENBERG, 1980; POIVERT, 2010; ROUILLÉ, 2005; FRIED, 2008).

2. Anoção do “aspecto” foi historicamente associada a determinadas teorias filosóficas que, desde os apontamentos de Ludwig Wittgenstein, na segunda parte de suas *Investigações Filosóficas* (WITTTGENSTEIN, 1953), estipularam a função representacional das imagens a certas operações de seletividade gestáltica da visão, resultando em efeitos de dinamização das formas estáveis da representação pictórica – seja na arte da caricatura ou na sugestão do movimento, em imagens fotojornalísticas e na pintura de temas narrativos. A fonte da teorização sobre tais pormenores deriva de filosofias que situavam propriedades tais como as da “semelhança icônica” (ECO, 1968) ou “vivacidade” (GOMBRICH, 1960) – mas sempre fixando a matriz do fenômeno nas interações entre propriedades pictóricas e dinâmicas perceptivas (LOPES, 1996; SCHIER, 1986). Uma intrigante assimilação destas questões da especificidade nas teorias da fotografia é o argumento de Barbara Savedoff, em seu *Transforming Images*: o poder dessas imagens deriva-se da idéia de que, mesmo resultando de uma aparente imediatividade do mundo visual, a fotografia instaura um sentido de “transformação”, inacessível a uma experiência visual de primeira ordem (SAVEDOFF, 2000).

3. Tal espírito das teorias da fotografia identifica o fenômeno em que suas imagens adquirem um *status* aparentemente autônomo de refúgio da temporalidade, especialmente notável a partir da consolidação das técnicas da instantaneidade visual: essa inspiração, que opera na mesma linha em que o pensamento estético de Clement Greenberg identificou a importância da atenção aos meios próprios para a crítica da arte moderna, é particularmente cara à historiografia e crítica da fotografia, em Beaumont Newhall. Com o auxílio das idéias de Dominic Lopes, relativizo os poderes das teses modernistas para se segmentarem integralmente daquelas teorias que as antecederam – por sua vez, respondendo ao repto das tradições estéticas precedentes, que condenam o valor artístico da fotografia, precisamente em razão de seu caráter tecnologicamente derivado (LOPES, 2016).

4. Uma estratégia costumeira de certas escolas intelectuais com mais influên-

cia em nossos universos de pesquisa foi a da relativização do próprio conceito de “dispositivo”, de modo a separá-lo momentaneamente dos aparatos técnicos - como nas ideias da fase tardia do pensamento de Christian Metz, que “deixou claro que o Dispositivo não é apenas o aparato técnico, mas toda a engrenagem que envolve o filme, o público e a crítica; enfim, todo o processo de produção e circulação das imagens onde se atuam os códigos internalizados por todos os parceiros do jogo. Deste modo, o Dispositivo se põe como uma ‘instituição social da modernidade’ que começa então a ser decifrada em suas bases mais profundas.” (XAVIER, 2005: 176). Por óbvio, esta não é a conotação atribuída ao dispositivo, nem mesmo no modo como são reclamadas em face de uma alegada, mas jamais cumprida, “pragmática da imagem” (como no próprio Dubois e, mais tarde, com Jean-Marie Schaeffer).

5. Em autores como Dominic Lopes e Kendall Walton, é precisamente este tema de nossa atitude estética perante a imagem que confere uma fenomenologia própria à visão de fotografias – seja na instauração de “transparência” (WALTON, 2008) ou no modo de ver fotografias que desafia esta mesma ideologia do testemunho visual, como “primeira arte da fotografia” (LOPES, 2016). Num quadro mais dedicado às interações entre qualidades oriundas das tecnologias e as dinâmicas perceptivas, encontram-se as ideias de Patrick Maynard sobre uma “visão fotográfica”, em seu *The Engine of Visualization* (MAYNARD, 1997).

6. Em minhas próprias explorações sobre o assunto, menciono essa discussão sobre a viabilidade de uma experiência aurática na fotografia oitocentista, no modo como Benjamin comanda um outro modo de se pensar a questão da imagem e de seus regimes de sentido. Situo estas questões para além de quaisquer considerações sobre a gênese material das formas visuais, propiciada por aparatos ou técnicas de reprodução, assim como reporto as dificuldades em se estatuir essa ordem de problemas nas teorias estéticas mais circulantes no campo de estudos da comunicação, precisamente em razão da centralidade aí posta sobre tais dispositivos da transmissão cultural (PICADO, 1994).

7. Este processo histórico para se obter a captura do instante na história das técnicas fotográficas é central para as teorias da fotografia, no modo como

permitem generalizar questões trazidas pelos historiadores da modernidade cultural: no plano mais remoto, elas nos identificam com aquilo que Benjamin aporta às nuances nas quais é a evolução mesma dessas capacidades que acelera o afastamento da fotografia de suas origens (BENJAMIN, 1985); em perspectivas mais contemporâneas, elas nos confrontam com as dinâmicas nas quais uma tal “conquista da instantaneidade” engendra novas figurações pictóricas, próprias ao fotográfico (GUNTHER, 1999, 2001), assim como nos permitem traçar as várias dimensões de uma certa fenomenologia da temporalidade, desenvolvida por obra dos fotógrafos trabalhando em campo, e operando as variedades de uma faculdade de “expectância”, como traços de seus respectivos “estilos de esperar” (LISSOVSKY, 2004, 2009).

8. Esse sentido alegadamente inaugural das percepções infundidas pela fotografia é abordado em teorias estéticas contemporâneas, com maior ênfase sobre as dinâmicas perceptivas aí implicadas, em detrimento do suposto de uma estrita determinabilidade dos aparatos em instituir tais efeitos de transformação: destaco aqui especialmente as teses de Barbara Savedoff - com as derivações de suas observações, feitas por Dominic Lopes, ao abordar as potencialidades da fotografia para a abstração visual (SAVEDOFF, 2000; LOPES, 2016).

9. Este é um ponto que, em outra perspectiva teórica, será igualmente desenvolvido pelo crítico francês André Bazin, em seu famoso texto sobre a ontologia da imagem fotográfica (BAZIN, 1983).

Capítulo 1

1. Há um registro em vídeo dessa jornada, disponível no site do Centre Pompidou: destaco a mesa em que falam Dubois e Snyder (in: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/szLv2uL>). Há uma versão em português dessa intervenção de Dubois, publicada em dossiê sobre a “Novos Olhares na Fotografia Contemporânea”, em um número de 2017 da revista *Discursos Fotográficos* (in: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/30295/21457>).

2. A noção de “mundos possíveis” tem uma história que nos restitui a proble-

mas de epistemologia e lógica das ciências, mas que se rebate sobre os estudos literários, em várias de suas abordagens sobre o estatuto ontológico das entidades ficcionais (DOLEZEL, 1998; PAVEL, 1986). Para os fins com os quais Dubois evoca essas potências ficcionais da fotografia, é possível que o autor as identifique adicionalmente com os trabalhos de Marie-Laure Ryan e Jan-Noël Thon sobre os enlaces entre mundos ficcionais e ambiências transmediáticas (RYAN e THON, 2014).

3. A reavaliação sobre a hipotética centralidade dos dispositivos específicos da fotografia feita por Dubois e Bellour apenas concede que o problema dos aparatos de produção da visualidade seja pensado no quadro mais alargado das interações entre variadas infraestruturas materiais do cinema e do mundo da arte, algo que se materializa na idéia de um espaço intersticial das formas de produção visual e audiovisual contemporâneas, designado como “entre-imagens” (BELLOUR, 1990) – e cuja presumida disputa ou “querela” se dá, em verdade, na relação *entre* dispositivos da produção e da circulação das obras, e não (por assim dizer), *para além ou aquém* dos mesmos, portanto deixando de envolver as interações entre imagens e regimes de percepção (BELLOUR, 2012).

4. O debate em questão foi integralmente transcrito na coletânea organizada pelo historiador da arte James Elkins, em *Photography Theory* (ELKINS, 2007): a única voz destoante de toda essa dominância das teses da indexicalidade é, como no caso do dossiê de *Études Photographiques*, a do crítico e historiador Joel Snyder: o endereço preferencial de seus reparos ao índice endereça-se menos à ortodoxia semiótica deste conceito (na correta exegese das idéias de Charles Sanders Peirce) e mais no de sua vulgarização, para fins de estipulação teórica acerca do realismo visual fotográfico (algo que, nas teorias da fotografia, foi obra quase exclusiva da crítica e historiadora da arte Rosalind Krauss).

5. Estes são alguns dos artistas referidos por historiadores e críticos da fotografia contemporânea, como Jean-François Chevrier, Michael Fried, David Company e Michel Poivert (CHEVRIER, 2006; COMPANY, 2011; FRIED, 2008; POIVERT, 2010), além de filósofos como Diarmuid Costello e Dominic Lopes (COSTELLO, 2018; LOPES, 2016).

6. Ao reavaliar suas concepções acerca da fotografia (naquele mesmo evento no Centre Pompidou, referido logo no início deste capítulo), o próprio Schaeffer se recorda, com patente frustração, de como a recepção de *L'Image Precaire* acabou situando suas ideias sobre a fotografia no mesmo âmbito das teorias “ontológicas” precedentes nesse campo, num sentido oposto ao de sua esperança de oferecer uma abordagem “pragmática” do dispositivo fotográfico. O link da palestra de Schaeffer na referida jornada encontra-se aqui: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/nUDAiTY>.

7. No uso que faço do termo “filogênese”, refiro-o às abordagens de certos ramos da psicologia e da pedagogia do desenvolvimento (por exemplo, em Piaget e Vigotsky), designando as características da criatura definidas como herança da espécie (filogenéticas), contrapostas àquelas que implicam a participação do indivíduo nas dinâmicas de reforço e condicionamento social da conduta (ontogenéticas). Uma vez transpostas para o debate sobre a fotografia, as teses que reforçam uma significação dessas imagens como derivadas da natureza de sua feitura se associam à filogênese, como aspecto de sua natural fisicalidade originária, ao passo que aquelas que inscrevem tal valor do realismo visual às dinâmicas gestálticas da mediação perceptiva, orientando padrões simbólicos de sua circulação social e cultural, seriam da ordem da ontogênese.

8. Ao situarmos o problema da transparência nesse contexto da disposição antropológica para o fingimento, descobrimos enfim o quão diferente é essa requisição de uma *pragmática da ficcionalidade*, no modo como a vindica Walton, especialmente quando comparada às teses sobre “potencialidades ficcionais” da fotografia, em Dubois: de saída, a perspectiva waltoniana não situa os dispositivos ficcionais no centro das economias cognitivas da ficção, reservando a elas apenas o *status* de “adereços” (*props*), empregados com o fito de gerar um “faz-de-conta”; em decorrência, o problema da ficção fotográfica deve-se menos aos aspectos do dispositivo do que às faculdades e disposições embutidas nas estruturas cognitivas de nossas relações com o mundo e com as estruturas pragmáticas de seu emprego, assunto de uma extensa tradição de filósofos da linguagem que trabalham com os atos de significação próprios da ficção.

9. Numa nota anedótica, relato o debate que mantive com Dominic Lopes,

por ocasião de um encontro do London Forum of Aesthetics, dedicado ao tema das novas teorias da fotografia, em 2005: na oportunidade, ao comentar sobre a persistência dessa conotação “epistêmica” da categoria do índice nas teorias da fotografia, eu destacava esse outro aspecto da indexicalidade, como efeito da incompletude semântica que tipifica o suspense na intriga narrativa; em resposta, Lopes insistia sobre o fato de que o índice apenas interessa pelos aspectos “existenciais” das modalidades de significação visual na fotografia – e mais especialmente naquilo que sugere modos de agenciamento sobre a materialidade visual da imagem.

Capítulo 2

1. Neste sistema das publicações que ambientaram o debate teórico sobre a fotografia desse período, destaca-se também o *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (publicado pela American Society of Aesthetics) e o *British Journal of Aesthetics* (mantido pela British Society of Aesthetics). Em relação ao tom mais eclético da *Critical Inquiry*, estes dois outros jornais são versados numa discussão estética mais estruturada pelos rigores da tradição analítica da filosofia anglo-saxônica – e nesse sentido, se apartam do linguajar pós-estruturalista que fez a fama de veículos como *October*, este último dirigido por Rosalind Krauss.

2. “O ponto de partida é, portanto, a natureza técnica do processo fotográfico, o princípio elementar da impressão luminosa regida pelas leis da física e da química. Em primeiro lugar, o traço, a marca, o depósito (...). Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia se aparenta com a categorias de ‘signos’, em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento) a ruína (traço do que havia ali), o sintoma (sinal de uma doença), a marca de passos, etc. Todos esses sinais têm em comum o fato ‘de serem realmente afetados por seu objeto’ (Peirce, 2.248), de manter com ele ‘uma relação de conexão física’ (3.361). Nisso, diferenciam-se radicalmente dos ícones (que se definem apenas por uma relação de semelhança) e dos símbolos (que, como as palavras da língua, definem seu objeto por uma convenção geral).” (DUBOIS, 1993: 50)

3. É curioso como este pensamento é indicativo de uma linhagem determinada da filosofia da arte, especialmente quando confrontada com o fenômeno fotográfico: neste caso, as ideias de Scruton aproximam-se daquilo que o crítico e filósofo da arte Richard Wollheim formularia acerca dos modos de percepção próprios à pintura, igualmente implicando uma clivagem axiológica entre modalidades de produção pictórica – ideias que perpassam sua preocupação em caracterizar a “pintura como arte”, em seu livro de mesmo nome (WOLLHEIM, 2002) ou mesmo as dimensões objetuais de obras de arte, em *A Arte e seus Objetos* (WOLLHEIM, 1994). No caso de Wollheim, deve-se conceder que suas teorias contemplam uma dinâmica própria à pintura, como resultando daquilo que ela demanda ao papel das estruturas perceptivas na atribuição desses efeitos. “Deve-se salientar que isto se aplica à visão própria às fotografias, isto é, ao ato de ver fotografias como fotografias. Pois é possível fazer-se uma fotografia e depois utilizá-la como representação pictórica; neste caso, ela deve ser vista da mesma maneira que se vê uma representação, ou seja, em conformidade com os mesmos padrões de correção.” (WOLLHEIM, 1994: 180)

4. Há uma extensa listagem de autores e textos - dos quais destacamos apenas alguns exemplares - e que se confrontaram com as ideias de Scruton, quase todas situadas no âmbito de justificar a viabilidade da “representação” fotográfica e das “marcas de intenção” que podem suscitar a uma experiência visual mais atenta: a maior parte dessas réplicas desconsidera determinados pontos originários de Scruton, de modo tal que não angariam maior tração contra seus argumentos originais (cf. BROOK, 1983; FRIDAY, 1996; KING, 1992; WARBURTON, 1996; WICKS, 1989). Apenas bem mais tarde é que o debate em torno dessas ideias de rejeição à representação fotográfica encontrará sua melhor solução, a partir de estratégias argumentativas que constroem do interior mesmo das ideias de Scruton sobre uma “fotografia ideal”, com os autores que abordam a questão do “evento” fotográfico, distinguindo-o do problema da “imagem” fotográfica.

5. Neste ponto, talvez valha a pena considerar as proximidades entre essas ideias waltonianas de “transparência” fotográfica (como problema relativo às modalidades de estipulação perceptiva da imagem) e perspectivas teóricas como aquela da “formatividade” da percepção estética ou do estatuto artístico

da representação pictórica – em autores como Luigi Pareyson e Richard Wollheim: no primeiro caso, podemos especialmente avaliar os aspectos em que se estipulam dois modos de se considerar uma “gênese” da obra de arte - conforme sua artisticidade, de um lado, ou seus modos de ser percebida e avaliada, de outro (PAREYSON, 1954; 1997); em Wollheim, podemos identificar os modos em que a artisticidade da pintura é apreciada, seja como aquilo “que o artista faz” ou aquilo “que o espectador faz” (WOLLHEIM, 2002). Pode-se dizer que, face a estas polaridades de uma teoria estética, Walton requisita um olhar sobre o realismo fotográfico que faz mais pressão sobre o lado da percepção do que sobre aquele dos agenciamentos práticos da manufatura visual da imagem – seja em regime poético ou puramente técnico.

6. A título de esclarecimento para o leitor, informo que, em outras oportunidades de sua produção intelectual, esta autora assina seus artigos sob seu antigo nome de solteira, Dawn Phillips. No decorrer de meu argumento, farei menção a estas duas identificações da autora, quando for oportuno.

7. Os endereços mais nítidos dessa proposição de uma “nova teoria da fotografia” se encontram mais programaticamente formulados em Diarmuid Costello e Dominic Lopes (COSTELLO, 2018; LOPES, 2016), assim como nos círculos de discussão congregados em torno da British Society of Aesthetics e da American Society for Aesthetics - e em seus respectivos veículos, o *British Journal of Aesthetics* e o *Journal of Aesthetics and Art Criticism* – compondo com *Critical Inquiry*, a linha auxiliar dessa propagação do interesse teórico da estética analítica sobre a fotografia. Um ótimo sumário de todas essas idéias se encontra no artigo de Costello, “What’s so new about the “New Theory of Photography?” (COSTELLO, 2017).

8. De modo bem significativo, na nota de rodapé a esta mesma passagem de *Mimesis as Make-Believe*, Walton remete esta ideia de uma atividade perceptiva em regime estético (concebida como “faz-de-conta”), identificando-a precisamente com sua reflexão sobre o realismo fotográfico, em seu artigo “Transparent Pictures”.

Capítulo 3

1. Em capítulos anteriores, enumerei autores das teorias clássicas da fotografia que evocaram essa mesma qualidade “mecânica” de seus processos de gênese, menos para depreciar a imagem fotográfica em seu aspecto de ser mais “registro” que “representação” (como faz Scruton), e mais para acentuar sua significação adventícia no campo da arte e da cultura – em casos como os de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e André Bazin, (e seus epígonos, como Susan Sontag e John Berger).
2. Dou apenas notícia de um grupo de autores contemporâneos, todos situados no campo da filosofia analítica, congregados em torno de algo que designam como “nova teoria da fotografia” - a propósito da qual cifram problemas relativos a diferentes ramos das teorias da linguagem, do conhecimento e das teorias estéticas, à luz do exame sobre os vários regimes de funcionamento da imagem fotográfica. Exemplares dessas posições teóricas encontram-se nas obras de Dominic Lopes e Diarmuid Costello (LOPES, 2016; COSTELLO, 2018). Um apanhado compreensivo dos autores e problemas dessas novas vertentes encontra-se na tese de doutorado de Paloma Atencia-Liñares (ATENCIA-LIÑARES, 2013).
3. Este vínculo entre “traços” e “índices” reflete uma costumeira negligência das teorias clássicas com respeito à ortodoxia semiótica dos signos indiciais, em Peirce: de um lado, por fazer supor uma clivagem entre a existencialidade dos últimos, na relação com a pura morfologia dos ícones – aspecto notado especialmente por comentaristas que debatem a falta de rigor semiótico nas teorias clássicas da fotografia (CHATEAU, 1997; ELKINS, 2003; LEFEBVRE, 2007, 2022).
4. Sem desconhecer as devidas particularidades de muitas dessas teses sobre a significação existencial da imagem fotográfica, ainda insisto em meu argumento de que tais diferenças entre autores e tradições das teorias clássicas da fotografia refletem muito mais as especificidades dos léxicos de escolas de pensamento aqui exercitadas (do estruturalismo semiológico, da pragmática ou da filosofia analítica) do que um real afastamento de cada uma destas em relação a diagnósticos de saída sobre a “naturalidade” fotográfica, em razão da “fisicalidade” de seu processo de origem.

5. Destaque-se aqui que o ponto de Walton se dirige, ao menos nesse contexto específico, a um outro polo da argumentação de demarcação, no campo das teorias estéticas devotadas a universos visuais - no caso, as teses de Richard Wollheim sobre modalidades da percepção próprias à apreciação de pinturas, centradas na fenomenologia da experiência de “duplicidade”, definida como uma modalidade de “ver-em”, especialmente elaboradas em ensaios complementares de seu *Art and its Objects* (WOLLHEIM, 1980), assim como na sua forma mais madura, no segundo capítulo de *Painting as an Art* (WOLLHEIM, 2002).

6. Especialmente na recapitulação do sistema categorial da semiótica de Peirce, o filósofo e teórico do cinema canadense Martin Lefebvre produziu uma admirável exegese dessas ideias, articulando sua composição lógica e aplicabilidade aos contextos metafísicos do pragmatismo peirceano (LEFEBVRE, 2007): em particular, note-se como este autor qualifica a indexicalidade fotográfica, no quadro mais amplo das 10 classes que Peirce elabora em 1903, a partir da unidade triádica do signo entre *ground/objeto/interpretante* – e especialmente nas relações que a existencialidade dos “índices” faz com a discursividade dos “dicentes” e a morfologia dos “ícones”, complexidade espetacularmente negligenciada pelas teorias clássicas, quando celebram a indexicalidade fotográfica (PICADO, 2020^a).

Conclusão

1. Em duas oportunidades, abordei a questão de uma “estilística fotográfica”, procurando trabalhar os agenciamentos intencionais de criadores do campo, mas articulando-os com matrizes ou padrões que envolvem sobretudo os horizontes de efeito dessas operações – especialmente relativos às potencialidades perceptuais das mesmas (PICADO, 2013; PICADO e LINS, 2017). Especialmente no primeiro caso, as noções de “fatura”, aplicadas ao modo de trabalho de certos fotógrafos criadores são especialmente debitadas do trabalho de Maynard, especialmente em seu texto “Drawing and Shooting: causality and depiction” (MAYNARD, 1985).

2. Em especial, as teses mais recentes das “novas teorias” (especialmente quando delimitam o lugar da mais estrita causalidade como situado antes do fenômeno visual, no âmbito de um “evento fotográfico”) promovem uma genuína delimi-

tação da fotografia enquanto objeto - parecendo apenas restringir em demasia esses pontos ao da caracterização de seus potenciais artísticos (como parecem ser os casos de Dominic Lopes e Diarmuid Costello). Nesse contexto específico, a estratégia desses autores se diferencia, para o bem de uma teoria da fotografia mais centrada sobre suas imagens, com as idéias de Dawn M. Wilson.

3. Em minhas explorações ao assunto, abordei o caso de Verger apenas como uma das variáveis desse exame a uma “estilística” da fotografia documental – no caso desse autor, mais centrada sobre o trabalho de controle intencional das luminosidades, fora das condições de estúdio. Nesse sentido, contraste sua sensibilidade, especialmente aqueles da população negra da Bahia e de Pernambuco, relativamente a seu compatriota e contemporâneo Cartier-Bresson - este mais voltado a um tratamento da geometria da rendição visual, assim como para as dinâmicas de expectância que estão na raiz do sucesso da instantaneidade bressoniana, todas figuras da representação sintética das ações na cobertura do cotidiano jornalístico (PICADO, 2013).

4. Neste caso, as diferenças que se estabelecem, no modo de se tratar a questão do realismo visual refletem menos a demarcação entre modalidades técnicas ou artísticas de sua construção (lugar no qual os teóricos da fotografia situaram a especificidade mediática como metro para estabelecer a distinção de seu objeto), e mais no âmbito das matrizes teóricas para se pensar o assunto. Estamos de volta àquelas duas balizas do “perceptualismo” e do “convencionalismo” nas filosofias da representação visual, discriminadas por Dominic Lopes (LOPES, 1996). O aspecto mais documentado dessa demarcação teórica de discursos sobre as imagens encarna-se nos debates no jornal *Leonardo*, no decorrer dos anos 1970 - e disparados pelo artigo de J.J.Gibson, “The information available in pictures” (GIBSON, 1971). Como ele replica as teses perceptualistas de Gombrich, em *Art and Illusion*, especialmente na medida em que o historiador reclama suas fontes ao trabalho do psicólogo da percepção, é natural que a intervenção de Gibson suscite prontas respostas dos vários personagens envolvidos – dentre os quais os próprios Gibson e Gombrich, além de Rudolf Arnheim e Nelson Goodman, em sucessivos números da mesma revista (GIBSON, GOMBRICH, ARNHEIM, 1971; GOODMAN, 1979).

5. No quadro de uma determinada fenomenologia da percepção visual, particularmente sistematizada pela última fase do pensamento filosófico de Maurice Merleau-Ponty, os problemas de uma concepção sobre a plasticidade inscrevem as funções cumpridas pela experiência dos sentidos, no aspecto de seu alinhamento com as características da ação corporal que ela condiciona e orienta (MERLEAU-PONTY, 1964) – aspectos abundantemente tratados em diferentes escolas da ciência psicológica da visão no último século, dentre as quais abordamos aqui aquelas oriundas da “ecologia da visão”, nos escritos tardios de James J. Gibson (GIBSON, 1986).



Benjamim Picado é Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), e Professor Titular do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense, onde coordena o Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia e de Narrativas Visuais e Gráficas (GRAFO/NAVI), o Laboratório de Estudos sobre Intrigas Mediáticas (Media_Müthos) e a Rede Integrada de Pesquisa sobre Teorias e Análise da Fotografia (Rede_GRAFO). Autor de *O Olho Suspenso do Novecento: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno* (Azougue, 2014) e organizador da coletânea *Escritos sobre Comunicação e Experiência Estética: sedimentos regimes modalidades* (Selo PPGCOM/UFMG, 2019).