

## **SOBRE O DISPOSITIVO/CONTRA O DISPOSITIVO<sup>1</sup>** ***revisitando a arché da fotografia***

Benjamim Picado<sup>2</sup>

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

**Palavras-Chave:** 1.Fotografia 2.Dispositivo 3.Representação Visual

---

1. « Máquina de esperar », « engenhos da visualização », « gênese automática », « lápis da natureza », todas estas são expressões frequentemente associadas a uma extensa amostragem dos discursos que refletiram (e ainda permanecem demarcando o pensamento mais recente) sobre uma suposta *natureza* da fotografia: estabelecidos como modos de pensar sobre o caráter hipoteticamente determinante de uma suposta *arché* propriamente fotográfica, estes discursos tentam fixar uma espécie de ontologia característica de certos tipos de representação visual (e no caso da fotografia, com uma especial relação de implicação entre o caráter de seus produtos e a natureza de seus dispositivos originários de fixação da imagem).

Nestes termos, supõe-se que o fenômeno fotográfico esteja como que previamente justificado neste seu aspecto de *rendição instantânea* ou de *impregnação mecânica* do mundo visual numa superfície sensível. Este mesmo dado de sua filogênese teria inclusive precedência sobre quaisquer daquelas características que marcariam os modos pelos quais a imagem fotográfica entra nos circuitos semióticos que a disparam, especialmente quando entram em jogo os dados que tornam a imagem resultante um elemento de variados processos de comunicação (sobretudo quando esta envolve uma dimensão de produção discursiva da visualidade).

Esta fala tão frequente sobre a fotografia se sustenta então numa espécie de fenomenologia das representações instantâneas, especialmente quando estas colocam em causa seu valor específico face a outros tipos de representação visuais, sendo a fotografia assumida assim na

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Estéticas da Comunicação”, do XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.

<sup>2</sup> Departamento de Estudos Culturais e Mídia, Universidade Federal Fluminense.

condição de *dispositivo visual*: de fato, esta operação pela qual a origem instantânea da imagem fotográfica, assim como os processos e mecanismos que a engendram, são sintetizados como fundamento ontológico de sua significação é precisamente o que suscita a aparente eficácia pela qual esta tese exerceu um determinado poder constringente em quase toda a história da reflexão sobre esse meio de expressão visual, em particular.

No presente contexto, nos interessa avaliar criticamente alguns dos pressupostos e das estratégias argumentativas sobre as quais este discurso pôde se sustentar, de modo a impedirmos vislumbrar o fenômeno fotográfico, a não ser na sua condição de *engenho de visualização*. No horizonte deste exame, interessa uma proposição pela qual a questão da significação visual na fotografia possa ser menos assimilada aos entornos mediáticos de seu funcionamento (o que justificou até aqui este “discurso sobre o dispositivo”) e mais às condicionantes dos protocolos semióticos para sua compreensão (ou seja, nos circuitos propriamente comunicacionais em cujo interior vemos assimilada a dimensão aspectualizada da instantaneidade com a qual a fotografia é frequentemente relacionada).

A este propósito, algumas ressalvas são evidentemente necessárias: em primeiro lugar, não supomos com este exame que as teses sobre o dispositivo fotográfico se manifestem, por definição, como necessariamente uniformes, em seus respectivos conteúdos: como veremos mais adiante, estas teses são motivadas por questões de origem muito variada, a depender dos autores e tradições com as quais trabalhamos neste exame. E mesmo nos casos em que se pode observar certas linhagens ou escolas de pensamento, como subjacentes a estas reflexões, é igualmente considerável a flutuação com a qual a questão das relações entre gênese automática e significação visual se manifestam concretamente, em cada uma destas teses.

Segunda observação, a escolha destes diferentes discursos pode suscitar questões sobre a momentânea oportunidade de sua evocação ao debate, dado supor-se que alguns de seus principais representantes manifestam atualmente certo distanciamento com respeito a elas: aparte o fato de que isto é apenas parcialmente verdadeiro, deve-se avaliar a pertinência desta suposta reserva à luz do fato de que muitas destas obras supostamente proscritas por seus próprios autores continuam sendo reeditadas e, sobretudo, continuam exercendo forte influência no modo corrente de se pensar sobre o fenômeno fotográfico, o que nos faz pensar sobre a autoridade (e até mesmo a sinceridade) deste auto-repto feito às teses originárias deste discurso.

Já se apelou alhures a este tipo de discurso sobre a fotografia pela alcunha de “argumento do dispositivo”, sem que, entretanto, se tenha abordado suas respectivas filigranas históricas e tópicas (Picado, 2005): assim, nos resta ainda oferecer, ao menos em linhas gerais, a substância mesmo das teses desta linha temática mais ou menos freqüente, assim como os efeitos que elas exerceram sobre a reflexão acerca da fotografia, mais especialmente no que respeita os aspectos plásticos e representacionais e os entornos comunicacionais do fenômeno fotográfico.

Entretanto, antes mesmo de entrarmos nos detalhes que mobilizam o viés crítico deste exame, procuremos vislumbrar estas teses numa mirada mais ampla possível de sua apresentação: em nosso contexto intelectual, a vertente francófona desse discurso exerceu decerto um maior predomínio em nossos modos de pensar a ontologia da fotografia na base de sua filogênese

mecânica. Isto posto, entretanto, não há porque supor que este especial discurso sobre a fotografia tenha se restringido necessariamente às questões específicas desta tradição intelectual, muito pelo contrário. Como exemplo desta amplitude, examinemos a seguir o caso de uma bem conhecida obra desta reflexão mais próxima a nossa própria tradição de pensamento, e como nela se deslinda a influência ou ao menos a vizinhança de um discurso outro sobre a natureza da fotografia.

2. Numa nota final de seu denso ensaio sobre o dispositivo fotográfico, *A imagem Precária*, Jean-Marie Schaeffer nos dá notícia da descoberta recente que houvera feito, no momento em que entregava as provas do livro a seu editor, de um artigo de Kendall Walton, “Transparent Pictures: on the nature of photographic realism”, publicado na revista *Critical Inquiry* (Walton, 1984): tomando conhecimento deste texto, Schaeffer manifesta certa admiração face ao que considerava ser uma feliz coincidência de propósitos entre as duas linhas de argumentação (não necessariamente símile na abordagem), no que respeitava a preocupação original com a natureza mesma do fenômeno fotográfico e a necessidade de demarcar nesta reflexão, a devida diferença entre os modos de significação próprios ao universo visual (Schaeffer, 1987).

Pois bem, o que este episódio parece desvelar (como espécie de sintoma de uma cultura intelectual) é o fato de que este período no qual encontramos estes textos é marcado por uma certa renascença do interesse pela fotografia, sobretudo caracterizada pelo modo de concebê-la enquanto uma manifestação algo própria do universo das representações visuais que nos são mais familiares: quando menos, podemos reconhecer o horizonte comum no qual estes dois textos, marcados por origens de formulação geográfica e intelectual de resto tão variadas, podem se endereçar a um fenômeno comum, a partir de uma considerável vizinhança de caracteres.

Em Schaeffer e Walton, pode-se portanto aferir este patamar no qual a fotografia é eminentemente definida enquanto um singular *dispositivo de visualização*. Assumir, entretanto, o ponto de vista deste discurso, na suposição de tal uniformidade das duas propostas, é incorrer em ilusões sobre o modo como a fotografia pode ter sido pertinentizada, em cada um destes textos. No que respeita a linhagem semio-pragmaticista da qual derivam as questões que Schaeffer lançou ao dispositivo fotográfico, já as conhecemos em profundidade, pois em boa medida elas continuam informando o modo como frequentemente refletimos acerca das relações entre significação e existência, dada a natureza dos aparatos de rendição próprios da fotografia (Schaeffer, 1987; Dubois, 1983).

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

A impressão de que o contexto intelectual dos debates no qual se gestam estes dois textos é o mesmo se justifica, em certa medida, pelo fato de que ambos parecem demarcar a reflexão sobre a fotografia, a partir das mesmas estratégias de argumentação: por exemplo, ambos

parecem insistir na idéia de que a fenomenologia do fotográfico se instala num espaço que não pode ser confundido com aquele que demarcou o pensamento sobre outros gêneros de representação visual (em especial, a pintura e o desenho). O recurso aos poderes dos dispositivos respectivos a cada modalidade de expressão parece justificar-se em face desse instinto teórico de diferenciação ontológica de cada um desses meios. Trata-se, entretanto, de uma impressão incompleta e parcial daquilo que mobiliza um texto como o de Walton, por exemplo, sendo isto que desejamos examinar, a partir de agora.

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

De uma maneira geral, o aspecto mais saliente desta primeira dentição das discussões é precisamente o da polarização entre duas posições sobre o *status* ontológico da fotografia: do lado de Arnheim, desde o título mesmo do ensaio, manifesta-se o propósito de argumentar sobre uma suposta “natureza” da fotografia, assumidamente oriunda do automatismo pelo qual suas imagens ou representações se fixam para a apreciação visual; do lado de Snyder e Allen, afirma-se, ao contrário, que as supostas peculiaridades dos aparatos fotográficos de fixação do mundo visual não acarretam a assumida distinção ontológica com a qual se busca refletir teoricamente acerca da fotografia. Deste modo, segundo eles, a significação de um instante fotográfico não seria derivada do automatismo do processo fotográfico.

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

Nestes termos, parece inevitável que a própria natureza da questão que lançam sobre o *status* da fotografia se deixe marcar pela avaliação do peso que se possa assumir que seu dispositivo de origem deva ter: isto nos faz recordar uma famosa armadilha dos argumentos da metafísica, a chamada “barba de Platão” (Quine, 1951), pela qual a pergunta sobre a natureza de alguma coisa nos compromete de saída com a realidade mesma deste algo, até quando argumentamos contra ela (no caso, a pergunta sobre a natureza da fotografia nos engaja de antemão com a realidade de seus dispositivos e de seus supostos efeitos, mesmo quando questionamos este seu poder de determinação).

Daí decorre que a estratégia argumentativa predominante nesta fase dos debates seja, por definição, negativa, isto é: identificada a imagem fotográfica com a história mais extensa das representações pictóricas (e com a similaridade das funções de reportagem, memorização, celebração, distinção social, reconhecimento, comentário, entre tantas outras cumpridas por estas), cabe especular sobre até que ponto a fotografia deve ser interrogada, a partir de sua caracterização como parte desta linhagem mesma de manifestações e funções. É a resposta a esta primeira questão que demarca os limites entre as duas posições que começam a caracterizar o debate sobre a natureza fotográfica, a partir dos textos de Arnheim e de Snyder/Allen.

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

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

Como sugere o título do artigo, é o problema da representação que conduz Scruton a uma pergunta sobre aquilo que é distintivo da fotografia: sem maiores delongas, o que o autor pretende estabelecer é que, pensada a partir de seu *status* ontológico mesmo, a fotografia simplesmente não pode ser assimilada ao universo das representações visuais. Tudo isto implica decerto concepções muito claras sobre o que seja a fotografia, assim como sobre a idéia mesma de representação, uma vez que esta é liminarmente negada às imagens fotográficas. Vejamos como Scruton se sai em cada um desses tópicos, começando pelo último deles.

Num patamar mais genérico de caracterização, a noção de representação que interessa a Scruton (aquela a partir da qual ele define o modo como as pinturas se deixam assimilar a esta idéia) é de uma espécie pela qual a suposta significação de uma obra implica em um pensamento intencional subjacente a sua origem mesma: no caso das representações pictóricas, o caráter de eventual compromisso ontológico entre a manifestação plástica das formas visuais e as estruturas de seu reconhecimento perceptivo não se constitui na base de uma estrita causalidade entre a representação e a visão, mas como decorrência de uma intencionalidade constitutiva da representação visual ela mesma. Falar em pinturas que representam alguma coisa significa assim estipular que o universo de discurso da imagem é

neste caso uma decorrência do que se pode supor que ela leve a pensar, uma vez dado o propósito original com o qual ela foi elaborada.<sup>3</sup>

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

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

Uma conseqüência possível deste pensamento (não propriamente expressa por Scruton) é a de que, ao falarmos da *arché* mesma da fotografia, o que se encontra em seu fundamento não é o pensamento que conduziu a imagem, desde sua origem até sua apreciação, mas isto sim um dispositivo (ou mesmo o processo pelo qual somos levados a reconhecer a autoridade da imagem pelo modo como implicamos a ação dos aparatos de fixação da imagem como sendo sua razão mesma de ser).

Neste ponto, vale ressaltar que, no início mesmo de seu texto, Scruton nos adverte sobre o modo como deseja que pensemos sobre o que define a fotografia enquanto objeto de reflexão. Com o propósito de estabelecer o *status* apropriado ao fenômeno fotográfico (sobretudo de modo a não torná-lo misturado àquele da família das imagens pictóricas), Scruton insiste na concepção de uma “fotografia ideal”: nestes termos, não devemos pensar nas assimilações efetivas que encontramos tão freqüentemente associadas às imagens fotográficas (no fotojornalismo, na fotografia de arte, na retórica fotográfica da publicidade e do erotismo visual), pelas quais a imagem oriunda destes dispositivos acaba por cumprir funções características das representações pictóricas.

De modo a destacar o pensamento sobre o fenômeno fotográfico de suas eventuais apropriações discursivas, Scruton reforça este apelo, originário de tantas outras teorias, a uma especificidade da fotografia: o que caracteriza a sua “fotografia ideal” é o fato de que ela resulta de um mecanismo causal de rendição do mundo visual, sobre o qual não operam

---

<sup>3</sup> Este recurso a uma instância intencional (manifestando-se ou não como sendo a dos propósitos artísticos) marcará, um pouco mais adiante, o modo como Richard Wollheim definirá os traços da pintura enquanto arte, especialmente quando a avalia na perspectiva daquilo que o artista faz (Wollheim, 1987).

instancias intencionais ou, se se quiser, uma ordem discursiva determinada. Mais adiante, ao avaliarmos certas vertentes das teorias do dispositivo, tentaremos refletir mais detidamente sobre os fundamentos retóricos desta ideia da fotografia: por ora, nos interessa avaliar o conteúdo mesmo desta concepção, e verificarmos até que ponto se pôde avançar rentavelmente a noção de que os aspectos físicos da origem da imagem fotográfica seriam determinantes na definição do *status* ontológico da fotografia mesma. É a tese de Walton sobre a *transparência* das imagens fotográficas que vai finalmente se descortinando aqui.

5. A ácida franqueza na qual Scruton estipula a interdição à cidadania fotográfica na república das formas representacionais teria que provocar decerto (e este talvez fosse seu desejo secreto) a fúria de tantos quantos fossem os que supusessem que a natureza intrínseca da fotografia não deveria se manifestar a partir de um critério necessariamente negativo. Tal reação não tardou a ocorrer, pois muito se escreveu sobre estas idéias, sobretudo em reação ao acentuado ânimo polêmico das teses de Scruton. Mas, uma vez que estas idéias se apresentavam sob a marca de reação crítica a esta ontologia negativa do fotográfico, nota-se que o teor das reações a Scruton já se manifestava, de saída, como uma espécie de estratégia defensiva, face ao debate sobre o conceito mesmo de representação visual.

Dois problemas emergem, a partir do momento que examinamos certas características da reação crítica às teses de Scruton: de um lado, elas abordam temas variados, dadas as implicações das estratégias retóricas adotadas na origem do debate; assim sendo, o repto a fotografia *qua* representação não invoca reações necessariamente vinculadas a uma reflexão sobre o tema central da natureza mesma da fotografia, mas sobretudo ao alcance de certos conceitos fundamentais da tese de Scruton (a relação entre representação, percepção e intencionalidade; o problema da semelhança e da implicação factual entre imagem e realidade; os fundamentos ontológicos da distinção entre a fotografia e outras formas representacionais).

Por outro lado, estes textos assumiam, implicitamente, a única estratégia possível para a defesa das relações entre fotografia e representação, a saber, uma posição mais conservadora ou defensiva no debate (Currie, 1991): para além do fato de isto sinalizar uma certa tendência a diminuir o *status* ontológico da fotografia, pelo viés de sua assimilação a família das representações visuais, o impacto mais evidente desta forma da reação era aquela que fazia implicar no debate a necessidade de se reconhecer o lugar distintivo do dispositivo, numa ontologia do fotográfico. Quando menos, este é um ganho de saída na posição assertivamente polêmica de Scruton, contra a qual poucos poderiam fazer frente e cujas conseqüências no prolongamento das reflexões sobre a fotografia poderemos avaliar mais adiante.

Por ora, nos interessa localizar um aspecto ou uma ideia que se tornará central na orientação destes debates e que tem correlação com um modo específico no qual as idéias de Scruton foram defendidas deste ataque inicial: é neste particular contexto que poderemos avaliar, por exemplo, a importância das idéias de Kendall Walton (referido em retrospecto, por Jean-Marie Schaeffer), acerca de uma hipotética transparência da representação fotográfica, e do modo como este argumento permite sustentar o valor das teses sobre o dispositivo fotográfico, como elementos centrais de uma reflexão sobre a fotografia.

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

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

Isto posto, Walton prepara o terreno para estabelecer a maneira pela qual o dispositivo pode se restituir ao debate, a partir de uma discussão sobre os modos de percepção caracteristicamente fotograficos. É neste ponto que emerge a afirmação mais forte de seu texto, quando propõe que a diferença entre a fotografia e a pintura reside no caráter peculiar do modo de visão próprio à primeira, que consiste em um “ver-através”.

Assim sendo, o realismo de que as imagens fotográficas nos provêm se constitui como um tipo de auxílio a cada um de nossos modos habituais de dizer que vemos alguma coisa (tal como quando vemos alguém ou nós mesmos, através do reflexo de um espelho ou um fenômeno inacessível a olho nu, através de um microscópio ou de um telescópio). Com todos os graus de detalhamento necessários à caracterização deste modo peculiar de visão, é evidente que ele não pode ser assimilado à visão de pinturas, por exemplo e, neste caso, as teses de Walton parecem sinalizar para um prolongamento de horizontes das teses sobre o dispositivo.

A tese sobre a transparência da fotografia, quando vislumbrada do ponto de vista do que propicia a uma avaliação de seu realismo pode parecer haver enfraquecido o sabor mais polêmico das teses de Scruton, mas esta é uma falsa impressão: em um ponto de seu texto, Walton distingue o que se pode ver na pintura e na fotografia, e atribui aos objetos da primeira e não aos da segunda o caráter de representações de objetos e situações.

Deste modo, a distinção entre modos de ver, que caracteriza a transparência fotográfica reforça este aspecto da rejeição a que falemos rigorosamente de “representações fotográficas”. O que se modificou fundamentalmente foi, como já vimos, o acento mais apropriado na questão dos modos de ver, ao invés de um recurso ao conceito de representação enquanto fundada na intencionalidade.

**6.** Adotamos um marco eventual para reaccessarmos um aspecto mais ou menos freqüente da reflexão sobre a fotografia, a saber, a questão do valor atribuído a seu dispositivo de base. Privilegiar a menção pontual que Schaeffer faz ao ensaio de Walton teve apenas o propósito de trazer a luz algumas linhas de continuidade desta discussão, em contexto intelectuais tão diversos.

É evidente, por outro lado, que a tradição dos debates de onde emergem estes dois textos não é a única a evocar a fotografia como objeto de reflexão, mas não seria exagero estipular que em todas elas seria bem possível que nos confrontássemos, ainda uma vez mais, com estas mesmas ordens de questões que evocam o poder do dispositivo fotográfico, como aspecto

ligado a definição da significação de suas imagens.

Sem o devido espaço para explorar em extensão este debate, nos cabe apenas destacar alguns dos problemas que nos parecem muitas vezes dificultar a reflexão sobre a fotografia e que se derivam, em boa medida, da recorrência com a qual se pensa sobre ela a partir de critérios que poderíamos chamar de ontológicos: de um lado, ainda que a tese sobre o específico fotográfico não mais goze de tanto prestígio entre aqueles que pensam sobre o caráter da fotografia, é muito claro que o modo como ainda se insiste em definir a imagem fotográfica a partir desta peculiar conexão existencial entre suas figuras e o mundo visual nos restitui as marcas de um discurso sobre o caráter distintivo de imagens. Basta que notemos como tão frequentemente se vincula a imagem fotográfica à indexicalidade, por razões mais próprias à natureza dos dispositivos do que relativamente aos modos de compreender as imagens, nos contextos específicos de sua assimilação e circulação.

Um aspecto que merece destaque aqui é que, em muitos destes textos, faz-se expressamente a requisição de que pensemos na fotografia, a partir de uma certa ideação oriunda do reconhecimento de seus dispositivos, e que menos atenção devotemos aqueles universos da circulação das imagens nos quais a fotografia acaba por funcionar na regência de ordens discursivas transcendentemente à natureza mesma de seus aparatos de origem. Esta estratégia retórica (expressa em Schaeffer e Scruton, por exemplo) nos faz pensar sobre o quanto dependente de uma concepção filogenética da fotografia são as teorias do dispositivo.

Em face deste recurso, uma avaliação crítica desses discursos deve reclamar para a fotografia a necessidade de uma consideração sobre os entornos comunicacionais aos quais a agência dos dispositivos está sempre e necessariamente coligada, mesmo quando os efeitos destas imagens levam em conta uma crença senciante no poder de atestação da fotografia: ainda que a função puramente indexical do registro fotojornalístico seja parte constitutiva de sua gênese mesma, não há como e porque desconsiderar o modo como certos cânones da representação de acontecimentos permeiam a produção da atualidade e da atestação que supúnhamos antes exclusiva do dispositivo fotográfico.

Outro dado relativamente importante a se destacar e que boa parte destas reflexões se origina de uma interrogação sobre o lugar da fotografia no universo das artes visuais: nestes termos, a reação de Scruton contra a representação na fotografia manifesta um repto mais ou menos generalizado dos discursos, que reclamam uma inscrição do *corpus* fotográfico aos espaços institucionais da arte, mas sem que se deva pagar por isto mesmo os devidos tributos da submissão aos modos de ver e sentir que são característicos de outras formas representacionais, historicamente sedimentadas.

Este ponto, mais próprio a uma política do campo social das artes do que aos marcos categoriais de uma reflexão sobre o fenômeno visual, não deveriam impedir que a fotografia pudesse ser abordada, a partir de sua assimilação a certas vertentes do modernismo pictórico, por exemplo: a este propósito, os escritos de Rosalind Kraus dão prova de uma vitalidade possível do conceito semiótico de indexicalidade, sem com isto assimilar a discussão sobre a fotografia a idéias confusas como a da transparência de seus modos de significação, como em Walton.

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

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

Em suma, ao invés de pensarmos na filogênese da fotografia (sua dimensão originária de mero fluxo fotônico, propiciado exclusivamente pela natureza dos dispositivos de rendição fotográficos), devemos adotar uma perspectiva ontogenética de sua caracterização: para restituirmo-nos às diferenciações propostas pelo próprio Schaeffer, em *L'Image Precaire*, temos que começar pela imagem canônica e desvelar nela o quinhão que corresponde àquelas crenças que assumimos acerca da conexão existencial, própria do dispositivo, integrando-a finalmente a nossos modos habituais de compreender a função corrente dessas imagens.

### Referências Bibliográficas:

- Arnheim, Rudolf (1974). "On the nature of photography". In: *Critical Inquiry*. 1/1: pp. 149,161;
- Currie, Gregory (1991). "Photography, painting and perception". In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 49/1: pp. 23, 29;
- Dubois, Phillipe (1983). *L'Acte Photographique*. Bruxelles: Labor;
- Krauss, Rosalind (2000). *Le Photographique: pour une théorie des écarts*. Paris: Macula;
- Lissovsky, Maurício (2009). *A Máquina de Esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio: Mauad;
- Maynard, Patrick (1997). *The Engine of Visualization: thinking through photography*. Ithaca: Cornell University Press;
- Picado, Benjamim (2005). "Duas Abordagens sobre Imagens e Discursividade: pistas para uma semiótica visual". In: *Contemporanea*. 2/1: pp. 195,210;
- Quine, W.v.O. (1948). "On what there is". In: *Review of Metaphysics*. 5: pp. 21,38;
- Schaeffer, Jean-Marie (1987). *L'Image Precaire; du dispositif photographique*.
- Scrutton, Roger (1981). "Photography and representation". In: *Critical Inquiry*. 8/3: pp. 577, 603
- Snyder, Joel e Allen, Neil Walsh (1975). "Photography, vision and representation". In: *Critical Inquiry*. 2/1: pp. 143,170;

Walton, Kendall (1984). « Transparent Pictures : on the nature of photographic realism ». In : *Critical Inquiry*. 11/2 : pp. 246,277 ;

Wollheim, Richard (1987). « What the artist does ». In : *Painting as an Art*. New York : Princeton University Press ;