

FOTOGRAFIAS DO DISPOSITIVO: POR UMA EXPERIÊNCIA DO COTIDIANO

Victa de Carvalho

Em meio aos inúmeros discursos apocalípticos a respeito da perda do referente e da credibilidade da imagem, percebemos um forte movimento em busca do realismo nas produções imagéticas atuais. Seja na televisão, no cinema ou na fotografia, experimentamos diferentes modalidades de retorno ao realismo através de uma evidente explosão de narrativas do comum e do cotidiano que parecem, à primeira vista, ocupar o vazio deixado pelas imagens descomprometidas com o real, promovido pelas novas tecnologias digitais. Sob essa perspectiva, tudo nos leva a crer que no exato momento em que a imagem parece estar sob o risco máximo da ilusão absoluta e da perda da credibilidade, novas estratégias entraram em cena com o objetivo de devolver à imagem a experiência do realismo na atualidade. No entanto, pensar as estratégias de produção de imagens e seu interesse pelo realismo no contexto contemporâneo implica na revisão do próprio estatuto do Real e das suas formas de representação.

Em oposição aos discursos tecnicistas que decretaram a morte da referência e da representação na atualidade, e em oposição às análises que insistem em manter uma postura teleológica em que a técnica é a questão central capaz de determinar a quantidade de analogia com o real, dirigimos nossa reflexão para a possibilidade de criação de novas formas de ser e de estar no mundo a partir de estratégias de visibilidade que questionam o realismo das imagens cotidianas. Para o desenvolvimento desta proposta, importa rever a discussão sobre os dispositivos de produção de imagem e sua relação com discursos realistas.

Trata-se aqui de repensar a relação entre fotografia e realismo na atualidade a partir do trabalho do fotógrafo Phillipe Lorca Dicorsia. Para dar conta desta análise propomos deslocar a questão da representação para o dispositivo, tendo em vista uma concepção do dispositivo que não se limita a uma dimensão

técnica, mas também a dimensões estéticas e discursivas, e é capaz de produzir novas formas de subjetividade. Manter o foco de análise na quantidade da analogia, o que é de uma forma ou de outra a questão da representação, poderia resultar em uma armadilha que nos levaria a um problema puramente técnico que remete, na maioria das vezes, a uma enganosa visão teleológica da história dos dispositivos imagéticos.

A fotografia dos anos 80 marca o momento de intensificação de uma produção fotográfica que evidencia o ordinário, o banal e que aposta nas narrativas do cotidiano, tornando-se um objeto privilegiado para pensarmos algumas das questões previamente apresentadas. De um modo paradoxal, são produções intrigantes que causam uma forte sensação de estranhamento diante da realidade, que poderíamos definir como uma perda da familiaridade entre o sujeito que percebe e o real percebido. Grande parte desta produção encontra ressonância no realismo, ao mesmo tempo em que se aproxima de um discurso que remete à impossibilidade de um real puro e livre de artifícios.

A questão aqui levantada diz respeito à complexa relação entre a fotografia e o realismo, principalmente depois dos anos de 1980, a partir de seu interesse pelo comum, pelo ordinário. É importante identificar o que está em jogo nesses registros que ao mesmo tempo nos inserem numa narrativa cotidiana e nos distanciam do real, tendo em vista estratégias técnicas e discursivas estabelecidas por um dispositivo previamente criado.

Direcionar nosso foco de interesse para o cotidiano, hoje, poderia parecer ingênuo tendo em vista o forte interesse pelo homem comum e pelo ordinário ao longo de todo o século XIX . A Modernidade marca o nascimento de um observador que é incapaz de observar o mundo sem também observar-se a si mesmo, como demonstra Michel Foucault em relação ao limiar discursivo que permitiu o nascimento das Ciências Humanas. Foucault, em “As Palavras e as Coisas”, aponta o reposicionamento do sujeito no século XIX a partir do momento em que este se torna também objeto de seu próprio conhecimento. A bipartição clássica entre sujeito e objeto confunde-se nesta intrigante troca de papéis que abre caminho para experimentos intelectuais e artísticos sobre um mundo que já não é completamente legível. Sem dúvida, importantes problematizações entre

conhecimento e arte podem ser articuladas a partir da chamada crise da representabilidade para pensarmos os próprios limites da representação.

Nosso interesse aqui remonta à produção fotográfica americana dos anos 80 por se afastar de um discurso realista da imagem técnica baseado na representação transparente da realidade para se aproximar de modalidades de realidades construídas, visíveis e miscigenadas. Trata-se de pensar como o cotidiano, hoje, apresentado através da proposta de Phillippe Lorca DiCorsia, pode ser ele mesmo, de um modo paradoxal, o produtor de uma experiência realista através da tática de apreensão do real que supõe a intervenção e a construção desse real a ser apreendido. Que experiência de real está sendo proposta por estas imagens que a princípio parecem inseridas em um discurso realista, mas em seguida nos inserem em um contexto de estranhamentos?

Esta investigação se orienta através de duas hipóteses principais:

1. As estratégias contemporâneas parecem se diferenciar da exploração do banal e do comum como forma de transgressão tal como celebrada pelas vanguardas modernistas. Hoje, parece haver uma incorporação do ordinário não no sentido de buscar as invisibilidades que ele esconde, mas com a intenção de promover uma indiscernibilidade entre o real e o falso, entre a representação e a apresentação, entre indivíduo e massa, entre vivo e morto.
2. A segunda hipótese, decorrente da primeira, é uma aposta de que não se trata mais da necessidade de revelar o real, pois essa experiência já se faz inacessível, mas trata-se de uma construção da realidade visível a partir de um dispositivo previamente criado.

Pensar a experiência de realidade hoje implica em perguntar pelas estratégias de visibilidade que tornam visível o real. A estratégia de Phillippe Lorca diCorsia nos possibilita pensar em uma realidade que já não se dá a surpreender, um cotidiano inacessível a não ser sob a forma de uma imagem que promove ao mesmo tempo a experiência do estranhamento e um efeito de realidade. A ambigüidade de suas imagens sugere uma situação de máximo controle em que

o objetivo é a impressão de descontrolo, uma ambígua naturalidade. O resultado parece ser a construção de uma realidade para ser vista.

Desse modo, a imagem não poderia ser pensada como uma simples representação da realidade preexistente, mas, como em Foucault, uma “máquina de simulação capaz de produzir múltiplos efeitos” que, por sua vez, são produtores de novas formas de subjetividade. As imagens fotográficas de Phillipe diCorsia nos permitem questionar se o que está em jogo é ainda o desejo de uma reprodução da realidade cotidiana através de um efeito de semelhança, ou a criação de propostas que misturem diversas categorias de formas inéditas e criativas. A difundida hipótese de um “alargamento do real” que permeia o pensamento sobre a fotografia desde o seu nascimento poderia se incorporar a este estudo pela via da criação de realidades miscigenadas, na qual a distinção entre o que é real e o que é simulação não é mais a distinção fundamental.

Fotografia e Realismo

Muito se diz a respeito do ganho de realismo inaugurado pela imagem fotográfica, passando a esta o estatuto de presença e documento incontestável do Real e da Verdade. Tais concepções acerca da natureza da imagem fotográfica estão baseadas em seus aspectos icônicos e indiciais e, portanto, sobre um real previamente instituído, pronto para ser surpreendido e capturado pelo aparelho fotográfico. “Repensar estas estratégias, por sua vez, implica a revisão das noções de verdade e de realidade implícitas nestas assertivas” (FATORELLI, A. 2003:24); é preciso compreender o significado da realidade para cada época e o modo como foi representado pelos artistas.

Ainda no século XIX, inúmeras fotografias foram produzidas pelo fotógrafo naturalista Fox Talbot em que pessoas evidentemente posadas simulavam uma cena cotidiana sem dar a ver que sabiam da presença da câmera. Tais estratégias pareciam atribuir veracidade e apontar para a objetividade do meio fotográfico. Essa aparente naturalidade aliada a uma ilusão de não saber estar sendo fotografado difere das imagens produzidas pelos estúdios de daguerreotipia da época, em que o objetivo dos fotografados era se parecer mais

com uma imagem idealizada e projetada por eles do que de fato com a realidade em si.

A discussão é retomada por Jeannene M. Przyblyski ao ressaltar em suas reflexões a tendência, nas décadas de 1860 e 1870, de direcionar a câmera para eventos do cotidiano. Tudo indica que à medida que a fotografia começou a captar o real, este se tornou inconcebível e inimaginável sem a presença da fotografia. As imagens feitas em Paris, no histórico ano de 1871, são exemplos inquestionáveis de uma realidade que se apresentava como tal para ser vista e fotografada. O desejo de visibilidade expresso nestas imagens se dá através das poses e dos olhares com que homens e mulheres encaravam a câmera. Tais combinações do falso e do real formaram imagens híbridas, complexas do ponto de vista da fotografia.

Dezenas de fotografias como essa foram feitas nos bairros populares, por toda a cidade, no dia em que se abriu caminho para a declaração da Comuna. As poses para a câmera registravam momentos que pretendiam demonstrar a disposição dos parisienses para defender seus arredores contra a invasão inimiga. (PRZYBLYSKI, 2004, p. 289).

A história da fotografia é, de maneira geral, marcada pela diversidade de discursos a respeito de sua especificidade e de sua relação com o real. Diversos autores apontam para uma habitual distinção entre fotografia documental e ficcional, ou entre realismo e abstração, sendo a vertente documental aquela que acentua a importância do referente e do aparelho, e a fotografia ficcional ou experimental aquela que prioriza a interferência da subjetividade do fotógrafo no sentido de apostar no uso criativo de técnicas e linguagens. É comum dizer que essa polarização promoveu, por um lado, a chamada “fotografia-direta” e, por outro lado, os experimentalismos vanguardistas. No entanto, a insistência nessa separação não nos parece produtiva para a reflexão na medida em que “inibe a visibilidade das questões que a produção fotográfica apresenta” (FATORELLI, A. 2003, p.32).

Herdeira da “fotografia-direta” difundida por Stieglitz, a fotografia documental se estabelece ao longo do século XX a partir de diferentes abordagens do real. A fotografia documental desempenha importante papel tanto na Europa quanto na América, a partir de expressivos trabalhos como os de Lewis Hine, Walker Evans, Robert Frank, Garry Winogrand e Erich Salomon e

outros. São, sem dúvida, fotografias que guardam singularidades relativas à proposta de cada autor, mas que podem ser inseridas em um mesmo contexto de captura e de representação do real.

A partir dos anos 80, fotógrafos como Jeff Wall, Cindy Sherman, Florence Paradeis e Phillip-Lorca diCorsia voltam-se para o cotidiano de modo diferente dos fotógrafos documentaristas, visando a construção de uma realidade sem limites precisos entre real e ficcional, sujeito e objeto, público e privado, vivo e morto. A realidade passa a ser concebida como um território de intervenção, de fragmentação, de temporalidades múltiplas, distorções e repetições. As imagens são aqui privilegiadas na medida em que apontam para um real miscigenado, um cotidiano hibridizado, para a experiência de um real impuro e indiscernível.

As primeiras experiências de Phillip-Lorca diCorsia foram feitas com a colaboração de amigos e familiares em situações cotidianas. Inúmeras repetições da mesma cena eram feitas até que o fotógrafo ficasse satisfeito com a imagem apreendida. Em “Mario” (1978) já é possível perceber a mescla de cotidiano e artificialidade na própria ação banal de buscar uma comida na geladeira contrastada com a artificialidade do flash eletrônico. Trata-se de uma cena aparentemente simples e cotidiana, não fosse a preocupação com o instante certo do click, a iluminação e a cor da imagem. O personagem parece alheio à câmera e o observador ocupa o lugar de um *voyeur*.



Algumas de suas imagens estabelecem um forte diálogo com fotógrafos documentaristas de outras épocas. “Igor” é um homem pensativo sentado no banco de um vagão do metrô segurando seu peixinho em um saco plástico, e guarda forte ressonância com o trabalho de Walker Evans feito no metrô de Nova York. Na famosa série “Subway Portrait” (1938-41), Walker Evans manteve sua câmera escondida enquanto fotografava os passageiros distraídos na tentativa de fazer seus verdadeiros retratos, sem máscaras ou falseamentos. A fotografia documental para Evans se referia a um estilo artístico baseado na ilusão de transparência inerente ao meio; já para diCorsia a construção consciente da realidade como forma de documento é o que está em jogo.



As imagens construídas por diCorsia apontam para um efeito de distanciamento, uma operação de estranhamento que nos carrega para fora da imagem, nos emprestando o papel de *voyeurs*. As figuras solitárias parecem absorvidas em reflexão e, portanto, não conscientes da presença de nenhum observador. Tais imagens nos remetem a uma experiência que poderia ser definida por uma sensação de estranhamento em relação ao familiar, apesar do forte “efeito de realidade”.



A temática do estranhamento foi, sem dúvida, amplamente discutida e divulgada pela literatura e pela fotografia de vanguarda futurista e surrealista através de inúmeras propostas visando aumentar o intervalo entre percepção e reconhecimento. O que talvez diferencie as imagens de diCorsia de trabalhos vanguardistas, como por exemplo as imagens de Bill Brandt, é a aposta de que é possível manter um equilíbrio entre a ficção e a experiência de realidade sem de fato ter que escolher entre um e outro.

O que se particulariza nas imagens de diCorsia é a potencialização da idéia de impossibilidade de captura de uma realidade pura, isto é, a idéia de que o real está de tal modo miscigenado com as práticas de representação e seus discursos que não há como entendê-lo fora de seus dispositivos. A experiência de realidade contemporânea surge como absolutamente impura, miscigenada, híbrida, e não pode ser surpreendida de forma inocente. Diante dessas imagens, já não faz sentido pensar numa separação entre ficção e realidade, natural e artificial. As imagens aqui apresentadas nos permitem mergulhar numa virtualidade onde as imagens fabricadas tornam-se híbridas e transitórias, e onde somos forçados a redimensionar valores estéticos em vista não do reconhecimento, mas de novos modos de ser.

O contexto é familiar, cotidiano, corriqueiro, no entanto, tais imagens tornam-se profundamente deslocadas do seu contexto, estranhas a partir de

uma iluminação profundamente artificial, de uma abordagem com forte ressonância com o cinema e um forte efeito *voyeurístico* causado pelas estratégias do dispositivo. As estratégias apresentadas pelo autor levam em conta não apenas a parte técnica do dispositivo - escolha da câmera, filme, *flash* -, mas também as formas de discurso implícitas nas suas escolhas. Nesse caso, o dispositivo fotográfico poderia ser compreendido como uma estratégia de produção de uma realidade miscigenada, indiscernível e inapreensível de outra forma, um modo de apresentação do real mais do que uma captura transparente ou um decalque da realidade.

Fotografias do Dispositivo

A questão sobre o dispositivo vem sendo amplamente discutida por pesquisadores não apenas das artes visuais, mas também da sociologia, antropologia, psicologia. O pensamento sobre o dispositivo tem origem no estruturalismo francês baseado na idéia de que todas as relações entre sujeito e mundo são construídas a partir de um dispositivo. Mas, são as reflexões de Foucault ¹ que expandem o conceito de dispositivo em múltiplas dimensões, tornando-o determinante nas relações entre visibilidade e subjetividade. O dispositivo em Foucault não é constituído apenas por sua parte técnica ou por um equipamento, mas por um regime de fazer ver e de fazer falar. É composto por curvas de enunciação e de visibilidade, e não há como escapar de suas lógicas de saber e poder. A partir dos estudos de Foucault, o dispositivo torna-se um modelo teórico com diversas aplicações ².

Ainda sob uma perspectiva foucaultiana, consideramos que o dispositivo não corresponde apenas a um sistema técnico, ou maquínico, mas que ele propõe estratégias, produz efeitos, direciona e estrutura as experiências, apresenta diferentes instâncias enunciativas e figurativas. Ou seja, compreender

¹ Ver: Foucault, M. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1997.

² O panóptico, modelo de prisão criado por Jeremy Bentham no século XVIII, torna-se a partir dos estudos de Foucault uma metáfora para a transversalidade do poder nas instituições modernas através das estratégias de confinamento e disciplina. Diferentes forças estariam atuando nesse dispositivo, tendo em vista não apenas a sua dimensão arquitetônica, mas também instâncias enunciativas e o regime de visibilidade correspondente.

o dispositivo como mecanismo de construção de realidade cria uma situação complexa que aqui não poderia ser analisada sob a égide do real e do falso, do sujeito e do objeto, caso contrário estaríamos considerando que algo pudesse existir fora de um dispositivo, fora das dinâmicas de saber e poder, o que não nos parece possível.

A idéia de uma experiência de realidade pura e livre de linhas de força, livre de estratégias, fora do dispositivo, nos leva a uma espécie de nostalgia em relação a um real puro e livre das mediações. A oposição entre natural e artificial nos remete ao problema da mediação técnica. No entanto, a aposta aqui é de que essa mediação, parte da lógica própria ao dispositivo, não aponta para uma perda de realidade, mas para um dos modos pelos quais a realidade pode se fazer aparecer. O que nos parece interessante na análise de Foucault para pensar as imagens fotográficas do dispositivo é exatamente a impossibilidade de pensá-las fora desse contexto.

Ao longo da história dos dispositivos de produção de imagem não é difícil perceber que um mesmo dispositivo é capaz de desempenhar diferentes papéis dependendo do momento histórico. O dispositivo da câmera escura, por exemplo, representou um modelo de visão e percepção passiva até o século XVIII, e deu lugar a um modelo de percepção ativa ao longo do século XIX. Poderíamos pensar também a fotografia como dispositivo que dá lugar a modelos teóricos diferentes de acordo com o regime de visibilidade vigente.

As fotografias do dispositivo se fazem a partir de interferências diretas na realidade e ainda estabelecem relações com outros dispositivos. São imagens que apresentam realidades paradoxais e indiscerníveis, fora de uma lógica temporal linear e sucessiva. A vantagem de pensar a fotografia a partir do dispositivo é justamente escapar das armadilhas da representação que definem seus elementos por oposição – sujeito/objeto, presente/ausente, real/ilusão.

Se as mudanças que possibilitaram o regime de visibilidade na modernidade se baseiam na idéia de um aumento das possibilidades visuais, a partir do desenvolvimento de próteses como a luneta e o microscópio, permitindo a visualização de mundos antes invisíveis, hoje identificamos novamente um

discurso que dissemina a idéia de alargamento do campo das possibilidades visuais. Contudo, cremos que a experiência contemporânea guarda algumas singularidades que a diferenciam da experiência moderna. A multiplicação das possibilidades dessas imagens fotográficas do dispositivo se apresenta como um sintoma de um regime de visibilidade paradoxal que não se baseia mais em dualismos excludentes, mas que permite a miscigenação de práticas e conceitos.

Referências Bibliográficas

BATCHEN, G. Guilty Pleasures. In: LEVIN, T. Y.; FROHNE, U.; WEIBEL, P. (OrgS). **CRTL Space**: rethorics of surveillance from Benthan to Big Brother. London: MIT Press, 2002.

BENTHAN, J. O panóptico ou a casa de inspeção. In: SILVA, T.T. (Org). **O panóptico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BRUNO, F.; PEDRO, R. Entre aparecer e ser: tecnologia, espetáculo e subjetividade Contemporânea. **InTexto** [online] N. 11 Disponível em: <http://www.intexto.ufrgs.br/n11/a-n11a9.html>

BRISSAC, N. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 2004.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. v.1.

DELEUZE, Gilles. O que é o dispositivo?. In _____. **O mistério de Ariana**. Lisboa: Passagens, 1996.

_____. Os Estratos ou formações históricas: o visível e o enunciável. In: _____ **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

EXPÓSITO, A.M. El tiempo suspendido: fotografía y narración. **Studium** [online]. N.16. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/>

FATORELLI, A. **Fotografia e viagem**: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1997.

FREUD, S. **Obras completas**. In: _____. O estranho. Rio de Janeiro: Imago. v. XVII.

GALASSI, P. Photography is foreign language. In: **Phillip-Lorca diCorsia**. New York: Museum of Modern Art, 1995.

LISSOVSKY, M. **A Máquina de Esperar** [online]. Disponível em http://www.pos.eco.ufrj.br/disciplinas/file.php/65/minhas_publicacoes/mlissovsky2.pdf

_____. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. In: DOCTORS, M. (Org.) **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

TUCKERMAN. I. Michel Foucault, hoje, ou ainda: do dispositivo de vigilância ao dispositivo de exposição da intimidade. **Revista Famecos**, n. 27. Porto Alegre, 2005.