

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO EM LINGUAGENS VISUAIS

INCOMPLETUDE, FOTOGRAFIA
CEZAR BARTHOLOMEU

Rio de Janeiro

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

CEZAR BARTHOLOMEU

INCOMPLETUDE, FOTOGRAFIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito necessário para obtenção do Título de
Doutor em Artes Visuais.

Orientadora Prof. Dr. Maria da Glória Ferreira

Rio de Janeiro

2008

BARTHOLOMEU, Cezar Tadeu.

Incompletude, Fotografia. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAV-EBA, 2008. xp.

Tese – Universidade Federal do Rio de Janeiro escola de Belas Artes – UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

1. Fotografia contemporânea 2. Arte Contemporânea 3.Fenomenologia

INCOMPLETUDE, FOTOGRAFIA

CEZAR BARTHOLOMEU

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para obtenção do Título de Doutor em Artes Visuais.

Banca Avaliadora

Prof. Dr. Glória Ferreira (orientadora)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Martin Grossmann
USP

Prof. Dr. Milton Machado
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Paulo Venâncio Filho
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Cristina Salgado (suplente)
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Livia Flores (suplente)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Tudo que tem forma morre.

Provérbio indiano

"D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent"

Epitáfio de Marcel Duchamp

"Ela caracteriza também, como já disse, o ideal romântico sempre obstinadamente

atraído não por qualquer coisa mas por "outra coisa."

A busca romântica é igualmente destinada ao fracasso eu diria mesmo programada ao

fracasso, por não ter objeto real ou que se possa definir."

Clément Rosset, **Fantasmagories**

"I never fall apart, because I never fall together."

Andy Warhol, A filosofia de Andy Warhol

SINOPSE

"Incompletude, Fotografia", a partir da necessidade de relacionar artista, arte e campos afins como a história, filosofia e psicanálise, examina e trata da Fotografia como problema contemporâneo. O conceito e funcionamento da Foto foram, sob essa necessidade, configurados a partir de conceitos transversais, como incompletude, cegueira e sobrevivência; e de instâncias metodológicas, como aparição, desconstrução e desejo. Constituiu-se, desse modo, ponto de vista fora de suposta autonomia modernista da Foto, mas igualmente fora da pós-modernidade da imagem. O conceito de aparição, que designa uma instauração estética, permitiu propor uma teoria plural da foto.

As modalidades da aparição da fotografia que resultam desse exame são Ausência/Material, que se referem ao problema da mimesis, Extensão/Contingente, que se referem ao problema geral do evento e Automatismo/Projetado, que se referem à estruturação da lógica da analogia. Sua relação de suplementação permite perceber a foto como signo-evento, bem como intervalo entre eventos. Desse modo o objeto foto, bem como os gestos de formação e de experimentação são considerados em sua relação atual com o mundo.

ABSTRACT

Photography, based on specific point of view build by artist, art and related fields of knowledge as history, psychoanalysis and history, is treated as a contemporary problem. Such problem was built using hybrid concepts, as incompleteness, blindness and survival, and methodological instances as apparition, deconstruction and desire. A point of view was in this way built outside of the supposed autonomy of the photograph, but also out of the supposed post-modern image. The concept of apparition, that indicates an aesthetic event, allowed proposing a pluralist theory of the photographic phenomenon.

The resulting modalities of photographic apparition show a movement of supplementation. Material/Absence, refers to the problem of mimesis, Contingent/Extension refers to the general problem of the event, and Projected/Automatism that deals with the logical structure of the analogy, allow finally understanding the photograph as sign-event, as well as interval between events. In this way the photographic object, as well as the gestures of formation and experiencing can be considered in their actual relation to the aesthetic constellation that we call reality.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe, cujo suporte e estímulo foram e são inestimáveis, bem como a Douglas Bartholomeu e Viviane Neves. Agradeço à Glória Ferreira, pela gentileza e por sua delicada orientação, bem como aos professores do programa. Agradeço a Dudu Candelot, Marcelo Evangelista, Cristina que está na Suécia e a Osmar, amigos que me suportaram nesta fase isolada e monotemática. Gostaria de agradecer também aos amigos Inês de Araújo, Roberto Conduru pelo estímulo, pela competência e pelas discussões sempre proveitosas. Agradeço a Helena O'Neal e a Rômulo Portella pela ajuda nos momentos finais. Por fim, agradeço aos amigos de Paris: Catherine Rebois, Mirel Banica, Viviane Matesco, Ligia Canongia, Maria Luisa Távora e Claudia Andrade, pelos encontros, desencontros e infinitas exposições. E dedicado a Wagner, que fez Paris morrer.

SUMÁRIO

<i>SINOPSE</i>	<i>VI</i>
<i>ABSTRACT</i>	<i>VII</i>
<i>AGRADECIMENTOS</i>	<i>VIII</i>
<i>SUMÁRIO</i>	<i>IX</i>
<i>1. INTRODUÇÃO</i>	<i>10</i>
<i>2. FOTOGRAFIA, SOBREVIVÊNCIA, INCOMPLETUDE</i>	<i>18</i>
<i>3. APARIÇÃO, DESCONSTRUÇÃO, DESEJO</i>	<i>45</i>
<i>4. MODALIDADES DA APARIÇÃO DA FOTOGRAFIA</i>	<i>124</i>
<i>4.1. CINDY SHERMAN – RETARDO INFINITO</i>	<i>130</i>
<i>4.2. AUSÊNCIA – MATERIAL</i>	<i>148</i>
<i>4.3. EXTENSÃO – CONTINGENTE</i>	<i>176</i>
<i>4.4. SHERRIE LEVINE – TAUTOLOGIA COMO ALEGORIA</i>	<i>224</i>
<i>4.5. AUTOMATISMO – PROJETADO</i>	<i>238</i>
<i>5. CONCLUSÃO</i>	<i>287</i>
<i>6. BIBLIOGRAFIA</i>	<i>293</i>

1. INTRODUÇÃO

Para o artista, a questão da teoria está implícita na relação que se articula entre arte e mundo. Se sua prática artística se coloca direta e criticamente nessa relação com o mundo, é porque a teoria informa essa prática, possibilitando ao artista posicionar-se em relação à tradição. O que parece, às vezes, ser problema de nova ou velha arte definido pela crítica pode ser, para o artista, o problema de visada mais simples ou mais complexa em relação a mundo, arte e tradição.

É na perspectiva desses interesses, entre crítica e prática, mundo e tradição da arte que se propõe estudar a Fotografia aqui produzindo teoria; estudo que, portanto, deriva da mesma curiosidade que provoca a prática. Ainda que o uso da Fotografia seja definido pelo artista por afinidade intuitiva, a necessidade da obra de arte afetar o mundo demanda estudar o meio pelo qual se pretende esse afeto, estudo que ocorre de diferentes modos, incluído este, o acadêmico.

A escrita deriva diretamente da experiência prática com a Fotografia e é informada por esses conhecimentos silenciosos que são testemunhados quando a Fotografia ocorre, experimentados quando a Fotografia é produzida, e desejados quando insatisfeitos com a teoria. Não se pretende, evidentemente, instituir teoria para o autor, mas definir teoria na posição de artista insatisfeito como um dos conhecimentos que cotejam a experiência da arte. Desse modo, o desenvolvimento desta tese, mesmo que estritamente teórico, na verdade busca responder a indagações intuídas na prática artística e é nesse sentido que sua pesquisa e articulação faz sentido no campo da pós-graduação em arte.

Por outro lado, há, nesta escrita, consciente declinação que busca localizar negativamente a prática, em primeiro lugar, no esforço de tentar produzir um trabalho relevante do ponto de vista acadêmico; em segundo lugar, porque a prática deve ser

preservada de uma perspetivação teórica; e em terceiro lugar, porque o conhecimento próprio da arte aparece, na escrita académica, como falta de organização lógica, já que incluiria inevitavelmente em seu tecido o negativo do sujeito que se vê na teoria – uma mácula da qual se pretende escapar.

A pesquisa que se tem por objetivo fazer aqui relaciona-se com a Fotografia como meio. Na relação da visualidade com o mundo, o que se chama de Fotografia canónica assume especificidade de tal modo fixada, que poderia ser tomada como a essência do meio. Se para as artes plásticas tal aspecto fixo pareceria ligar-se a uma leitura historicista e formalista do meio (que relaciona a Fotografia à Forma da Renascença), na arte contemporânea (que não reviu tal problemática sob um valor) esse aspecto aparentemente formalista da Fotografia parece não oferecer problema: não apenas a Fotografia, mas os meios técnicos são considerados transparentes. Usa-se a Fotografia, mesmo no campo da arte, sem se pensar em seu uso; assume-se tal aspecto fixo pragmaticamente, o que implica vários problemas. A Fotografia é discutida teoricamente, mas, ao se discutir seu uso, fala-se estritamente de imagem (ou seja, da representação desprovida da materialidade e alienada de sua especificidade de produção), num silêncio que acaba por recuperar aspectos reaccionários para essa categoria, sem que se desenvolva, nesse uso, ética própria que é necessária não somente à produção de imagens, mas à produção de arte (considerados a quantidade e papel das imagens no mundo).

Nessa dimensão do pensar a Fotografia como arte na instância do contemporâneo existem múltiplas visadas que possibilitariam escapar da forma canónica e de um pensamento da essência que designa tal forma como 'natural'. A escolha será por estabelecer um problema fenomenológico que incorpore uma dimensão abstrata do meio (assegurando variações dessa forma canónica), o que é proposto justamente a partir do modo como a arte não assume como dada a essência de um meio, mas o imagina – projeta-o, testando seus limites positiva e

negativamente. Esse problema teórico, portanto, só pode ser armado na fronteira entre teoria e prática. A partir desse local, deve surgir um padrão para o meio que não é fixo, mas trajeto, movimento ligado ao fenômeno que é, mais do que o mero objeto (a imagem ou a foto), o fenômeno de sua aparição, palavra, que, na verdade, dispõe do fenômeno do objeto em qualquer um de seus pontos como instauração – no desejo que motiva sua produção até sua disposição no mundo do desejo.

Para tanto tenta-se deflagrar, em primeiro lugar, uma série de problemas que parecem dispersos. Na verdade, essa série de problemas, autores e visadas configuram um panorama que apresenta os problemas relevantes para tal elaboração, revelando em sua armação o início desse ponto de vista que se deseja construir, as discussões que rodeiam contemporaneamente a Fotografia, sua concepção como meio, seu problema artístico e sua história. Na perspectiva dessa visada fenomenológica, articula-se marcos teóricos que permitam, senão constituir, ao menos introduzir a necessidade de outra fenomenologia da foto a partir da noção de incompletude.

Embora essa palavra, tão forte, seja imediatamente associada pelo título ao conceito de Fotografia (parecendo igualar-se a uma recusa geral da metafísica, ou sua completa admissão), é possível avançar que a incompletude não se define precisamente enquanto conceito, mas deve fazer perceber uma espécie de recorrência da negatividade em todas as etapas da Fotografia como fenômeno – como signo ou como simulacro, refere sempre o sujeito negativamente, ao passado, a algo que está além ou a uma justificação exterior ao objeto: "Pois nenhuma verdade fotográfica pode se auto-fundar: sempre lhe faltará o apoio de

um elemento exterior que a valide, conformément ao que enuncia, creio, um dos dois teoremas de Gödel."¹

Percebida essa incompletude que caracteriza a Fotografia e as questões mais amplas que se configuram a partir dela, o problema será o de indicar as modalidades da aparição da Fotografia, ou seja, considerada tal incompletude (ou por ela motivada), explicitar quais os trajetos de seu fenômeno, isto é, como podemos caracterizar o modo particular da instauração estética da Fotografia.

Desse modo, no capítulo "Fotografia, sobrevivência, incompletude", será feita rápida introdução ao problema tratado, partindo de uma discussão local, ocorrida em seminário de Fotografia proposto recentemente por James Elkins, que indica um impasse geral referente à teoria da Fotografia e sua busca pela essência do meio.

A partir desse impasse, busca-se observar a dinâmica dos problemas contemporâneos da Fotografia e da arte de modo a evidenciar rapidamente uma tomada de posição em relação aos autores e problemas propostos; autores como Roland Barthes, Rosalind Krauss e Georges Didi-Huberman, entre outros, são imediatamente chamados a evidenciar o estado contemporâneo da questão da Fotografia, pois são considerados os mais relevantes a partir de suas contribuições na história, crítica e teoria.

Ao mesmo tempo, nesse capítulo, se configurarão os objetivos mais gerais deste estudo, que dizem respeito a essa aparição da Fotografia (sua instauração estética), a partir da qual se poderá especificar essas modalidades, e o problema do estudo, discussão e especificação das outras instâncias metodológicas que possibilitam, ao dissolver o objeto da fotografia nos eventos de que faz parte, tal estudo que permitirá especificar tais modalidades da aparição. Ao longo desse panorama desenvolve-se objetivos secundários que se fixam

¹ "Car aucune vérité photographique ne peut s'autofonder: il lui manquera toujours l'appui d'un élément extérieur qui la valide, conformément à ce qu'enonce, je crois, un des deux théorèmes de Gödel", Clément Rosset, **Fantasmagories**, p.32.

como conceitos transversais, unindo problemas do campo da arte, da fotografia e mesmo de outros campos, tais como a filosofia e a psicanálise: é o caso do conceito de cegueira, que se indica uma alienação que impossibilita ver a imagem, o problema da sobrevivência da Fotografia, entendido como uma espécie de manutenção ou reiteração de sua aparição (ou ainda melhor: resistência da aparição), e mesmo o conceito de incompletude, que indica o modo pelo qual a Fotografia demanda ser vista sempre fora da autonomia (o que não justifica, no entanto, a visada pós-moderna que a vê como pretexto, e sim a necessidade de observá-la como fenômeno).

Em seguida, no capítulo "Aparição, desconstrução, desejo", desenvolve-se mais profundamente pesquisa sobre a teoria da Fotografia corrente, sobretudo focada em três campos principais: psicanálise, semiótica e fenomenologia, considerando-se os principais autores e os principais conceitos com os quais se lida para tratar da foto.

A partir da necessidade evidente de sair do conceito de autonomia da Fotografia, elege-se a questão fenomenológica para lidar com o problema, questão que será desenvolvida a partir de três conceitos que considera-se instâncias metodológicas necessárias ao entendimento da Fotografia. O primeiro é o conceito de aparição, que deriva da estética e implica a obra de arte numa espécie de paralelismo com a fenomenologia ao tratar da instauração estética e conceitual do objeto como um jogo que se arma. O conceito de aparição servirá para discutir a conceituação filosófica da arte (e segue-se com a imputação da Fotografia) a partir de Hegel, ainda que resumidamente; trata-se, no registro do problema da aparição, da persistência problemática da questão da forma no contemporâneo e, finalmente, das teorias que se posicionam a favor ou contra sua importância para o estudo da arte contemporânea.

Se a Fotografia aparece como signo, sua aparição exige relacioná-la com aquilo que está fora. A compreensão da Fotografia na negatividade que se deseja (e que, argumenta-se, é

necessário incorporar a seu fenômeno), será produzida no estudo da questão da desconstrução, proveniente da negação derridiana da metafísica, o que fará ver o objeto fotográfico como um dispositivo no qual a imagem é apenas um elemento do funcionamento; se lidará rapidamente, do mesmo modo, do conceito de parergon, isto é, dos objetos que estão entre obra e mundo, sem ser um nem outro, sem entrar em seu questionamento mais profundo da estética kantiana, mas situando-o no problema da foto como elemento que, ao mesmo tempo, é sintoma e tampão do problema ontológico da Fotografia.

A desconstrução derridiana, contudo, não pode ser vista como método, e sim como conceito problema de sua filosofia; e torna-se necessário apelar para o elemento que efetivamente desconstrói e expõe a incompletude da Fotografia. O desejo de inscrever os objetos do mundo produz e põe em ação a Fotografia (e a imagem nela representada) e, ao mesmo tempo, o desejo insatisfeito declara sua falência e incita a apropriação da foto para uma economia de consumo e alienação das imagens. O conceito de desejo é altamente problemático, idealista como conceito por sua flexibilidade, e invoca a problemática da psicanálise como objetivo para o estudo da foto que será necessário ter em mente sempre evitar. Observa-se, de modo geral, as teorias propostas pela psicanálise e pela teoria da Fotografia de origem psicanalítica que poderiam informar desses trajetos implicados no aparecimento do objeto foto; elas lidam prioritariamente com as noções metapsicanalíticas de desejo e pulsão que serão observadas guardando a soberania do problema artístico.

No último capítulo, "Modalidades da aparição da Fotografia", articula-se textos de crítica sobre as obras de Cindy Sherman e Sherrie Levine, que devem inspirar e corroborar o olhar sobre esse movimento da aparição que será visto, nesse ponto, como funcionamento do objeto, isto é, na inscrição dos conceitos de aparição, desconstrução e desejo como funcionamento da Fotografia.

A aparição da Fotografia, finalmente, se estruturará como signo-evento, conceito em que o signo compõe e relaciona um evento de origem e um evento de experimentação. Esse conceito compete e compõe com o conceito de signo-intervalo entre eventos, isto é, há necessidade de considerar a formação da Fotografia como um processo que irá se produzir (e assim no qual ela ainda não está presente) e, por outro lado, os efeitos desse objeto naquilo que ele possui de negatividade ou virtualidade. Sua aparição, desse modo é analisada a partir de 6 categorias apresentadas como pares entre os quais ocorre uma suplementação de sentido, em acordo com esse ponto de vista que explora positividade e negatividade da Fotografia.

O par Ausência/Material se refere ao problema da presença na Fotografia, e designa o problema geral do desejo de presença daqueles objetos que foram fotografados. Nessa aparição, o que foi desejado e que está representado sempre se configura como ausente, isto é, é atestado pela representação na distância do espaço e do tempo. A possibilidade de presença própria da Fotografia, designada na aparição como Material, se configura a partir das possibilidades de intensificação da ausência (nas quais a materialidade da fotografia busca elaborar a ausência como presença da coisa representada) até a produção de um sentido próprio que prescinde da representação, e tem como objetivo buscar o sentido da Fotografia numa elaboração concreta.

As categorias Extensão/Contingente buscam questionar-se sobre o problema do evento e sua relação com a Fotografia. Na Fotografia, a representação do evento aparece primeiramente como representação do espaço, uma das qualidades que a designa como Extensão. O uso da palavra extensão, retirada da obra de Descartes, se justifica por causa da prioridade dada à espacialização, mas também pelo modelo de visão e de luz presentes em sua obra. A partir do gesto que retira a Fotografia de seu evento de origem – da continuidade espacio-temporal, percorre-se o problema do aparecimento da foto, que se relaciona com essa continuidade como ponto, mas que demanda retornar a continuidade, caracterizando-se

igualmente por sua Contingência, isto é, sua incapacidade de conectar-se de volta a essa continuidade e, ao mesmo tempo, sua emulação própria de uma estrutura espacio-temporal.

Finalmente, as categorias Automatismo/Projeção, que pareceriam inicialmente remeter a conceitos psicanalíticos, na verdade se referem à qualidade da analogia da Fotografia, isto é, ao traço que equipara os eventos e produz o modo específico de representação da Fotografia. Esse traço se caracteriza pela emulação realista de evento em sua particularidade, e, ao mesmo tempo, por sua justificação que ocorre numa lei que remete a imagem a uma idealidade. Essa combinação caracteriza a Fotografia como uma alegoria na qual se justapõe a assinatura do autor e uma simbolização, a partir das quais se determina finalmente a sobrevivência da imagem contra a cegueira, isto é, a possibilidade da ocorrência do afeto que fecha o circuito entre os sujeitos e a imagem como fenômeno. A partir dessa articulação entre assinatura e convenção simbólica define-se a última modalidade da aparição da Fotografia, que, em seu automatismo, possibilita uma aparição da foto como escória ou alucinatória da imagem, isto é, a produção de sentido que despreza o traço e ocorre em um desequilíbrio da articulação na qual, à despeito daquilo que está representado ou não, infere-se sentido.

Desse modo, três das modalidades da aparição, Ausência, Extensão e Projeção referem-se à positividade da aparição, enquanto as categorias do Material, Contingência e Automatismo implicam a negatividade do fenômeno da Fotografia. O desenvolvimento destas últimas três categorias, como pesquisa, apresenta grande interesse considerado o uso da Fotografia na pesquisa artística e quanto aos problemas da sobrevivência da imagem. Tais categorias revelam, a partir de sua estrutura caracterizada pela suplementação, paralelos com pesquisas e autores de diferentes campos que são observados, e resultam, em sua totalidade, mais do que teoria, panorama de funcionamento do meio que possibilita pensar sobre as possibilidades da aparição no âmbito da arte como aparição crítica, isto é, como imagem que problematiza o campo da arte bem como o sujeito em seu fenômeno.

2. FOTOGRAFIA, SOBREVIVÊNCIA, INCOMPLETUDE

Todo texto sobre Fotografia parece tem início perguntando-se o que a Fotografia é.

E o que se responde ,a partir do senso comum, é que a Fotografia é, naturalmente, o objeto que se desprende da tecnologia: a Fotografia é seu produto, a foto.

Em recente seminário sobre a Teoria da Fotografia,² organizado e então publicado por James Elkins, mais de 30 especialistas contemporâneos no assunto retomam a pergunta com resultados desastrosos, pois, ainda que determinados tópicos sejam postos em discussão por ser essenciais ao problema da Fotografia, não se consegue chegar a conclusão ou acordo.

Conceitos como o "índice"³ (advindo da teoria de Charles Sanders Peirce) ou "*punctum*"⁴ (proposto por Roland Barthes em **A câmara clara**) não são admitidos como suficientes para a elaboração de uma teoria unificada da Fotografia. A maior parte desses conceitos é denunciada em um momento ou em outro, porque são vagos ou insuficientes para tratar de seu objeto: o índice e sua aplicação à Fotografia, por exemplo, são considerados corrupção ou má compreensão da teoria dos signos de Peirce; sua dependência da iconicidade da Fotografia, como signo que designa o traço de causa ou contigüidade, é um enorme complicador de sua capacidade como conceito. O *punctum*, por outro lado, como fulcro ou sintoma fotográfico do fenômeno que inclui o espectador, é desprezado como resposta subjetiva de Barthes à morte de sua mãe; se o *punctum* não pode ser comunicado ou transmitido, não se adequaria à produção de uma teoria. O conceito pouco diria sobre a natureza da Fotografia em geral e funcionaria mal como ferramenta para produzir conhecimento. Por fim, Elkins e os demais participantes da mesa-redonda constataam que, na

² Ocorrido em 27 de fevereiro de 2005 na University College Cork, Irlanda e editado como o primeiro volume da série Art Seminar sob o nome de **Photography Theory**.

³ "A indicialidade é condição necessária, mas não suficiente." Margaret Iverson, The Art Seminar in James Elkins, **Photography Theory**, p.156. Todas as citações que se seguem são tradução livre do autor.

⁴ "O *punctum* é solipsístico e acaba com diálogo e discurso, a não ser que o interpretemos de modo livre (...)" James Elkins, The Art Seminar in James Elkins, **Photography Theory**, p.157.

verdade, é o próprio objeto da teorização que resiste, já que múltiplos processos, imagens e funções⁵ podem em um momento ou em outro ser chamados de Fotografia.

A própria obsolescência do processo químico que caracterizou a Fotografia no século 20 agrava ainda mais o problema, demonstrando a necessidade de incluir a historicidade no problema ontológico – de modo que talvez não haja essência da Fotografia, mas qualquer forma de resposta operatória postulada deverá ser definida no tempo.

É fato que o aspecto técnico da fotografia passa por uma transformação. Com ela, parecem retornar os argumentos que relacionam de modo direto a técnica ao conceito de progresso e estes, aos de história e arte. Nesse momento em que o processo fotográfico, tal como sedimentado no início do século passado, foi substituído por tecnologia digital, discute-se não apenas a transformação ou não da Fotografia, mas a possível transformação do próprio regime de produção do que se chama de imagem, compreendido como paradigma que reuniria toda a produção de modo unificado (pode-se, por exemplo, citar o conceito de medialogia de Régis Debray como exemplo de tal consideração).

Nesse caso, a possível iminência de transformação histórica faz com que a questão de natureza essencial pareça assumir complexidade e importância ainda maiores: o que acabou ? O que se transformou ? O que foi inventado ? O que é a Fotografia, o que é essa nova Fotografia? O quanto elas diferem?

A natureza de tais perguntas parece ser a de um universalismo arcaico (sobretudo se formuladas no contexto da arte) em que não importa a posição de quem pergunta ou o campo do saber do qual é feita, restando a divisão entre sujeito e objeto e a naturalidade presumida desse objeto sobre o qual se pergunta. A contrapartida dessa naturalidade é a ausência de sujeito da pergunta. Aquele que cria o problema e que determina 'o que a coisa é' é anônimo.

⁵ São Fotografia diversos processo, tais como daguerreótipos, calótipos, papel com sal de prata, processo direto a base de ouro, múltiplos conceitos de luz a gravar: diversas faixas de radiação, radiografias, kirlian; ou ainda diversas funções e práticas, por exemplo, documental, aérea, Fotografia como arte.

Essa objetividade, suposta no sujeito indeterminado, faz localizar o problema no âmbito de uma instituição, de modo a manter a resposta fora do tempo e do espaço (como verdade). E, se o objeto da pergunta é uma tecnologia – "o que é a Fotografia?" – parece natural que tal pergunta e sua resposta pertençam ao campo da ciência; a resposta seria completamente óbvia ('é isso', essa coisa definida pelo senso comum) ou completamente obtusa ('é a gravação dos fótons...' definida pela ciência).

Mesmo na ausência de autor da pergunta,⁶ é importante perceber que, se o que motiva e caracteriza a investigação de natureza ontológica é desejo de conhecer seu objeto, a forma da pergunta produz separação – uma exclusão: a afirmação 'o que é' define igualmente 'o que não é'. Busca-se definir o limite do objeto afirmado a partir de sua essência; o problema é o de constituir uma interioridade contra as coisas do mundo⁷, ou ainda, na ânsia de um novo produto. Perguntar o que é a Fotografia, ou o que é a imagem, implica, normalmente, determinar característica essencial que justifica todo o processo, característica que deve suplantar quaisquer outras em esquema de eficiência econômica. Implica admitir que a Fotografia não é muitas, que seu funcionamento não se altera e que sua forma se adequa à forma da pergunta 'o que é?'.

Essa pergunta é um problema para o campo da arte, na medida em que o campo pressupõe a possibilidade de experimentação – na verdade, pode-se dizer que o campo se define pela possibilidade de experimentação. Por outro lado, é evidente que essa pergunta que busca a essência ainda está no centro de importantes questões da arte contemporânea. A Fotografia e as imagens técnicas possuem importante papel no desenvolvimento de uma arte

⁶ A própria arte pôs em suspenso o problema do sujeito no modernismo e sobretudo na escolha de Duchamp por uma neutralidade estética, ou seja, na escolha em produzir fatos estéticos para os quais se assumia um sujeito universal na obra. Neste estudo o problema do sujeito retornará ocasionalmente como questão, mas não como sujeito na diferença antropológica e sim implicado na construção de nosso problema, isto é, no âmbito de uma fenomenologia.

⁷ Ou, como postulará a filosofia de Badiou, 'ser' é o que pode conhecer do evento; 'ser' é demarcado e sinalizado por uma estrutura que permite reconhecer ser como ser antes de ser conhecido.

contemporânea, pois relacionam diretamente à questão artística a questão da indústria (e da indústria cultural), evidenciando (e propiciando) o deslocamento geral do problema da arte em relação à proeminência da questão plástica, isto é, da questão do fazer e da forma. Essa relação, porém, é complicada, uma vez que a Fotografia na arte contemporânea é usada sobretudo enquanto imagem; sua leitura crítica e teórica, condicionada por crescente desconfiança em relação a uma arte baseada em meios, tende a não ver questões calcadas na forma da Fotografia.

Ainda que se afirme que "a especificidade dos meios não existe mais",⁸ característica da produção contemporânea exemplificada, no caso do seminário, pela relação entre a pintura e a fotografia nas obras de Jeff Wall e Andreas Gursky (o que é ironicamente comprovado pelo interesse recente de Michael Fried pela obra desses artistas), de modo paradoxal, os debatedores do já citado **The Art Seminar** se ressentem da ausência de praticantes que os ajudem a responder à pergunta "o que é a Fotografia?". Não só responder à questão sobre sua essência, mas respondê-la com a propriedade que distingue o puro discurso acadêmico, que pode facilmente se descolar da verdade de seu objeto, do discurso calcado na prática: "Mas hoje, é conspícuo que não haja fotógrafos praticantes participando da mesa."⁹ O artista, assim, teria como função aterrar o discurso na prática e facilitar a redução de sua prática a um problema de essência. Por que um artista ajudaria a responder à pergunta, sobretudo se para os artistas a questão dos meios é problema ultrapassado?

A resposta pode muito bem ser que o problema não está ultrapassado, mas sempre em ultrapassagem – porque o artista com ele se confronta em cada operação, ao perguntar-se 'o que estou fazendo?'. Talvez um artista seja indicado para responder sobre o problema

⁸ "Media specificity is no more (...)", Margaret Iverson em *The Art Seminar*, in James Elkins, **Photography Theory**, p.199.

⁹ "But today, it is telling that there are no practicing photographers around the table—" Jan Baetens em *The Art Seminar*, in ELKINS, James. **Photography Theory**, p.172.

ontológico porque esse problema possui muitas respostas ("são tantas as verdades", diria Leonilson), ou porque, para o artista, a questão não é posta na forma da pergunta "o que é?" e, se o é em algum momento do processo, a resposta não é dada na forma da língua, isto é, a resposta ultrapassa qualquer sistema de significação,¹⁰ já que o fenômeno das obras demanda para ser experimentado, a cada vez, diferentes e particulares raciocínios e sensações. É justamente tal particularidade que caracteriza a experiência da arte, devedora de instabilidade em relação a um código definido *a priori*, que localiza, incorpora e finalmente abriga, na obra final, a diferença entre os sujeitos e o deslocamento no tempo e no espaço da obra (aquilo que pode ser lido agora, não pode ser lido em outro tempo ou em outro lugar). Nesse sentido, parte da questão da arte contemporânea é pensar contra a globalização como estabelecimento de um léxico, e contra a determinação do sentido da obra de arte fixada na presunção de sua leitura ou experiência objetiva: é necessário permitir novas leituras, definidas não apenas por uma diferente conjuntura, mas por diferentes aberturas a novas conjunturas originadas na própria obra.

A questão contraditória que se apresenta, portanto, na pergunta sobre uma possível essência da Fotografia não deve ser respondida pelos produtores de arte como teoria, e não se coloca mais como problema da prática (o que equivaleria ao ponto de vista modernista). O que o artista pode, na ciência das questões que regem sua prática, é propor um problema na fronteira da teoria, perguntando-se, no caso em questão, que é o da Fotografia, sobre o modo pelo qual se reenquadra o problema da forma entre teoria e prática do meio – por um lado, segundo a lição modernista, a forma não pode ser instada prioritariamente como problema, já que se produziria, tanto prescrição formalista, quanto produto passível de consumo e alienação, e, por outro lado, a Fotografia como meio não permite instituir a formação em seu processo, já que o artista ou se localiza dentro da Fotografia, como funcionário que aplica o

¹⁰ Satisfaz e ultrapassa o problema estruturalista.

dispositivo, ou fora da Fotografia, como sujeito que questiona a aplicação do dispositivo. O que se percebe, em uma opção ou na outra, é que ignorar o problema da forma implica adotar uma forma pronta, isto é, o problema da forma persiste, mesmo que não tratado, como problema, já que tudo tem forma e o problema da forma persiste impregnado de ideologia na tradição (mesmo a tradição de combate à forma); o que é particularmente verdadeiro para um dispositivo como a Fotografia na pós-modernidade.

Se o trabalho do artista não se caracteriza por pesquisa baseada em meios na qual a idéia de meio funciona como estabilizador de natureza essencialista, o problema do meio pode retornar como espectro de uma convenção a ser obedecida; como voracidade alienante da codificação a priori que persiste como redutora da experiência da arte. A questão a tratar estaria, portanto, na teoria e em seu modo de rever a questão – na relação da teoria que (in)forma (com) a produção artística. Pois evidentemente não há como separar estas duas instâncias, teoria e prática, a não ser institucional, funcional ou didaticamente: a teorização produz os valores que informam a produção de arte, seu sistema e sua recepção.

No caso da Fotografia, talvez a relação entre teoria e prática incorra em um problema específico, que se desdobra como problema da arte contemporânea. A questão é identificada por Rosalind Krauss de modo exemplar em recente livro, **Reinventare il médium**, no qual a crítica e historiadora americana trata não do problema de um campo ampliado dos meios clássicos das artes plásticas, mas de outro movimento que em sua opinião, ocorre na Fotografia:

Portanto, vários fios se entrecruzam ao mesmo tempo. O primeiro poderia ser aquele da emergência da fotografia como objeto teórico. O segundo, pode-se identificá-lo com a destruição da Fotografia, de suas condições de meio estético em uma operação de transformação que influencia todas as artes. Em

terceiro pode ser considerada a relação entre obsolescência e as possibilidades de redenção no próprio fato de tornar-se fora de moda.¹¹

É interessante que o tom de Krauss seja de alguém que observa e mapeia um campo, já que, ao contrário, o que se lê é profundamente valorativo: basta pensar que nunca tantas fotos foram realizadas e que nunca tanta experimentação foi feita com Fotografia dentro ou fora do circuito das artes plásticas. A destruição da Fotografia, na verdade, pode ser lida como a destruição da ilusão ontológica da Fotografia em relação à qual somos confrontados, como testemunhas históricas, à transformação tecnológica do meio. Para os artistas, no entanto, a ontologia não é sempre uma ilusão? Nenhum artista se satisfaz com o que *é*; talvez essa seja uma definição de artista.

Para Rosalind Krauss, a diferença entre a Fotografia canônica e a Fotografia que está em ação na arte contemporânea é que esta última se caracteriza por lidar crescentemente (ou talvez se deva dizer radicalmente) com a Fotografia como objeto teórico; a Fotografia como arte demandaria a reinvenção da Fotografia por parte dos artistas, mas uma reinvenção que, na verdade, remete à manipulação crítica do dispositivo; a derivação estrutural de seu campo ampliado (segundo o conceito de Krauss) revelaria sua complexidade antinatural e permitiria 'arte nova'.

Krauss está especialmente preocupada com o campo da Fotografia como arte. Suas recentes declarações fazem pensar que o problema de uma teoria da identidade da Fotografia canônica estaria resolvido com o conceito de índice, isto é, todo o problema se calcaria nessa forma de signo que resumiria a identidade da Fotografia (ainda que sua presença no mundo e

¹¹ "Dunque, vari fili s'intrecciano insieme. Il primo potrebbe essere quello dell'emergenza della fotografia come oggetto teorico. Il secondo potremmo identificarlo con la distruzione della fotografia delle sue condizioni di médium estético in un'operazione di trasformazione che influenza tutte le arti. Il terzo può essere considerato il rapporto tra obsolescenza e le possibilità di redenzione insite nello stesso essere *fori moda*." Rosalind Krauss, **Reinventare il medium**, p.49

na arte gere outros problemas complexos – por exemplo, a necessidade de rever as categorias formadoras da história da arte). Tal posição entretanto, é fundada em um pensamento mais variado: em **O Fotográfico**, a autora indica como um problema, no campo da Fotografia, o recurso à ontologia, justamente porque seu caráter essencial tende a desprezar o problema histórico; sustenta, por outro lado, na prática fotográfica, a importância do corte fotográfico na elaboração da obra de Stieglitz; indica ainda, recorrendo a Foucault, a questão de um resgate histórico da obra fotográfica como problema arqueológico. Talvez então a ênfase na questão teórica não seja definitiva e sim o caso de um argumento isolado que demonstrou amplamente sua aplicabilidade. De qualquer modo, se a Fotografia, como afirma Krauss, renasce como objeto teórico, isso confirmaria a razão por que os participantes do debate, incapazes de chegar a uma conclusão sobre sua essência, reivindicam a intervenção de artistas.

O interesse não estaria na produção estética por parte dos artistas, mas em sua produção como teoria – na dimensão inovadora ou projetiva de seu enfrentamento empírico (do problema teórico), isto é, na possibilidade da prática de alimentar a teoria, mesmo sem passar pela formulação do objeto¹².

Essa empiria, que se origina de uma mesa-redonda, não é admitida no campo da teoria facilmente, já que a relação entre os valores que se institui e a história que os informa é dura; a instauração de um novo objeto de arte, como nova verdade artística, se caracteriza por transformar de modo impensado ambos, justamente porque o artista parte dessa empiria.

Krauss revela antes de tudo seu engajamento com uma questão filosófica como viés do problema artístico – o que marca Krauss, Danto, De Duve, Hal Foster e outros é uma guinada em direção a uma crítica de arte que enfatiza a questão teórica da arte e que focaliza o

¹² É nessa relação que se concebe o problema proposto aqui.

problema de uma auto-reflexividade, reflexividade que se expande para fazer a crítica das possibilidades do funcionamento do objeto artístico.

Tal crítica funda-se no problema da verdade (que opõe, na arte, realidade e ilusão) e por fim opõe o problema da forma (por várias razões, mas não menor entre elas o aspecto incontrolável da sensualidade da forma) ao de seu conteúdo, sobretudo seu aspecto teórico que sobrevive como auto-reflexividade do campo. A Fotografia, nesse ponto de vista, é por um lado um fato cultural inquestionável (cuja forma 'indicial' é, segundo Krauss, paradigmática), que deve ser investigado em seu poder de agenciamento e veiculação de valores. Por outro lado, a Fotografia é puro realismo e ilusão: qualquer forma que possua só pode ser reacionária, seja esse julgamento filosófico (seja o problema da ilusão, seja o da essência), seja ele histórico (porque a forma é localizada de modo formalista na história, ao relacionar a invenção e o desenvolvimento da forma da fotografia só à forma da imagem na renascença e ao iluminismo).

Esse julgamento que valoriza negativamente ilusão e representação evidentemente não ocorre na teoria da Fotografia. A representação é dado com o qual se deve lidar e assim o problema da ilusão não é o ponto de partida de um problema de valor crítico na Fotografia. De outro modo, o problema da forma parece, à primeira vista, ser anacrônico ou 'reduzido' na Fotografia; a questão de uma autonomia da forma não tem procedência na Fotografia e historicamente se instala de modo problemático. Pode-se, por exemplo, observar o conceito da fotografia 'experimental' ou 'de arte' na obra de Vilém Flusser: para o autor dos anos 70 (momento de convergência dos campos da fotografia e da arte), o que diferenciaria o campo da Fotografia como arte de seus outros usos seria justamente o fato do artista não ser *funcionário* do aparato, mas subvertê-lo (operá-lo, diria Barthes), o que demandaria tal enfrentamento. Tal idéia poderia ter sido enunciada por Krauss. Para Flusser, no entanto, o conceito de operação subversiva do aparato refere-se principalmente à politização da operação

da câmera e isto se alinha ao problema do consumo e difusão institucional das imagens. Para Krauss, o problema é visto a partir do exterior, na demolição do próprio conceito de 'meio'. Em Flusser, o problema estético é, de certo modo, ampliado para sua conjuntura (para a produção e o consumo da foto), mas, ao mesmo tempo, sua politização é uma forma de especificação que pensa a exterioridade do objeto numa diferença de sentidos no tempo e no espaço. Ao contrário, no caso de Krauss, percebe-se, na condição da exterioridade, a generalização do problema.

À Fotografia como objeto teórico corresponde a decadência do jogo de sua forma. A exigência contida em tal análise de Krauss está em acordo com uma análise valorativa dos fatos, que, sob o ponto de vista crítico e filosófico, parece ter por objetivo buscar manter a efetividade da obra no tempo e no espaço. O indicial, como suplemento, permanece agregado a algo que se encontra sempre além; identificar a obra de arte com a teoria e o indicial implica remetê-la a idealidade e buscar eliminar toda particularidade, sobretudo aquela ilegível.

A análise de Krauss não está apenas em acordo com um raciocínio que valoriza o índice em detrimento do ícone, mas evidencia as características da implementação de logocentrismo identificado por Derrida em **Gramatologia**. Esse ponto de vista do primado da *écriture*, ou seja, da ilusão metafísica que opera baseada na ilusão da escrita que representa a fala (e assim torna tudo tradutibilidade e ilusão da presença), está presente como funda nas teorias de Krauss, parece ser constituído na formação de Krauss e na relação dos projetos que articula: o fundo kantiano do ponto de vista de Greenberg sobre o modernismo; a leitura barthesiana da obra de Peirce (uma leitura específica da qual Krauss se apropria enfatizando o Barthes estruturalista); e, mais recentemente, a psicanálise lacaniana (que Krauss usa para ler Picasso e na qual surrealismo, Barthes e Lacan se confundem e se misturam). Tais relações são mantidas em sua leitura da relação entre formalismo e estruturalismo (citada, aliás, de

modo biográfico em **Art after 1900**¹³) bem como na leitura de David Carrier de seu percurso intelectual;¹⁴ tais relações marcam a utilização dos conceitos, suas releituras e sua valoração.

O papel da Fotografia na obra de Rosalind Krauss persiste sendo o de um pretexto para produzir o que chama de "teoria de campo unificado"¹⁵ – teoria que generaliza toda produção de arte sob estratégia única, inspirada por seu conceito de indicial formulado no celebre texto de 1977, *Notas sobre o índice*.¹⁶ Ainda que tal teoria tenha sido produzida contra o pluralismo que caracterizava o início da pós-modernidade – a idéia de uma arte contemporânea estruturada criticamente (sob as teorias do pós-estruturalismo) – talvez seja importante perceber que seu raciocínio continua sendo caracterizado pela exclusão: em sua teoria o meio 'deixa' de ser estético (deixa de incluir uma experimentação formal e uma experiência sensual) para tornar-se teórico e, ao mesmo tempo, os outros meios deixam de funcionar como tal, 'tornando-se' indiciais.¹⁷

Essa oposição pressupõe que o problema da forma (consequência da conceituação de um meio enquanto local de produção estética) seria insuficiente para caracterizar conhecimento que transforma o meio ou o problema de sua teoria e em última instância, o mundo; essa é uma lição histórica legada por questões conceituais da história da arte e pela apropriação do modernismo pelo capitalismo. A impotência da forma (no papel de instância principal da arte) é admitida como verdade para grande parte da produção após a arte conceitual e, como consequência, percebe-se que o problema da forma torna-se um problema a ser excluído, tornado transparente ou subordinado a um problema de comunicação. Nesse caso, não se explicaria a necessidade de artistas por parte dos participantes do seminário (se

¹³ Rosalind Krauss, **Art after 1900**, p.32-39.

¹⁴ Em "Rosalind Krauss and american Philosophical Art Criticism".

¹⁵ Rosalind Krauss, *Notes on the obtuse* in James Elkins, **Photography Theory**, p.339

¹⁶ Publicado em duas partes na revista *Artforum* e reeditado em seu livro **The originality of the avant-garde and other modernist myths**.

¹⁷ Novamente, como a autora descreve em *Notas sobre o índice*.

há um problema puro de teoria, os debatedores do *Art Seminar* deveriam ter chegado a um acordo mínimo).

Poder-se-ia, de outro modo, aventar que esse modo de produção (o da autonomia, ou prioridade do problema da forma) estaria ultrapassado, porque incorporado ao problema do meio como objeto teórico (e talvez fosse importante pensar em que medida a História da Arte demonstra que essa oposição entre teoria e prática estética formulada por Rosalind Krauss é apenas didática e nunca verdadeiramente pode ocorrer). Nesse caso, o papel do problema da forma seria o da geração não de um centro e nem mesmo de uma âncora da metáfora como obra, mas de um agente desestabilizador do conceito – a alternativa do problema da forma é tornar-se um problema de insubordinação: sobretudo na Fotografia, a pergunta a ser feita é 'onde implementar a formação no processo fotográfico?'¹⁸, pergunta que põe em crise, ao mesmo tempo, teoria e prática. Essa não parece ser a posição de Krauss, para quem (o que se verifica na quase-totalidade de seus textos) o problema da obra é sempre o da grande verdade sobre a arte¹⁹ – a necessidade de uma novidade histórica (de sua formulação crítica) condiciona o caráter excludente da teoria, que se justifica, no caso da Fotografia, no avanço tecnológico (no qual as condições de experimentação estética na Fotografia parecem se alterar ou, para Krauss extinguir-se).

De qualquer modo, nesta última possibilidade (da forma como desestabilização que faz o meio trabalhar) evidencia-se uma posição possível para o artista contemporâneo; uma posição que não cria uma teleologia da arte da forma à antiforma. Não se trata, portanto, de persistir na dicotomia forma e não-forma, ou forma e conceito, mas em ambos os casos, sair da dicotomia para perceber outro papel para a forma. Uma posição na qual a construção do fenômeno da arte, como aparição, é consequência de problemática em que o meio é

¹⁸ Situar a formação em tal processo implica não apenas desviar-se do problema da fixação canônica da foto, mas uma revisão de sua conceituação e prática implicadas em seu fenômeno.

¹⁹ Poderia se dizer o mesmo para a teoria de fundo hegeliano de Arthur Danto.

considerado de modo amplo em perspectiva teórica inclusiva. Uma posição que persiste subjetiva e objetiva, lidando com abstração e contingência e, sobretudo, determinando nova inflexão do problema da arte (como conhecimento) no qual se preserva, de certo modo, a autonomia do campo (mas não a do objeto ou a dos meios). Este é o problema, portanto, que se deseja tratar, na posição de artista levado a pensar e produzir teoria: constituir uma teoria pluralista que permita pensar a experiência da arte e o problema das variações de formação vinculadas ao dispositivo que parece rejeitá-las.

outros pensadores espelham tal posição, e em vez de vincular o problema da arte a uma grande teorização unificada, buscam o resgate de seu aspecto contingente. Poder-se-ia citar, mesmo nos Estados Unidos, uma lista de detratores da teoria de Krauss:²⁰ seu principal contendor no campo da Fotografia talvez seja Joel Snyder, que aponta a fragilidade da importação teórica de Krauss bem como a inanidade do conceito de índice. Snyder considera que, tanto na teorias de Krauss quanto nas que a informam, o problema de origem, que é o de oposição entre ícone e índice, seria um falso problema (porque essa oposição é impossível por várias razões: porque as categorizações de signos não foram feitas para funcionar desse modo, porque o índice precisa de uma formulação icônica para ter peso entre outras razões).

O problema a ser investigado então estaria no campo de uma crítica que não se proponha a formular uma grande teoria que abstraia as obras *a priori*, ao contrário. A teoria deve, ao observar a individualidade das obras, antes encontrar seu movimento que desejar formular novas categorias imóveis, para as quais as obras são apenas ilustrações; deve ser plural. Antes que observar um aspecto excludente da Fotografia, é necessário observá-la em funcionamento na imbricação de imagem, traço e mundo.

²⁰ Explicitados no livro de David Carrier, **Rosalind Krauss and american philosophical art criticism: from formalism to beyond postmodernism**.

A questão da arte como fenômeno, o problema da dificuldade da teorização e leitura objetivas da obra e produção de arte são características de uma geração mais recente de historiadores, filósofos e críticos. De modo interessante, a observação do aparecer como metodologia contemporânea da teoria de arte é flagrantemente deixada de lado pelos intelectuais da **October** na escrita de seu **Art after 1900**. O livro é caracterizado por um amplo esforço de escrita e compilação da arte contemporânea como problema (as obras, sua história e as condições de sua produção, valoração e leitura), o que resulta em um panorama sólido, no qual psicanálise estruturalismo, formalismo, análise sócio-histórica e desconstrução (como método) pós-estruturalista são mencionados. De modo bastante convencional, os críticos/historiadores não apontam para a filosofia nem mencionam seriamente a fenomenologia.²¹

Por outro lado, observa-se na contemporaneidade da teoria da Fotografia e da imagem elementos que enfatizam a importância de teorias que busquem por um lado, o funcionamento e, de outro, a imanência do objeto: a recentíssima teoria da Fotografia busca utilizar a noção de performativo, advinda da obra de J.L. Austin, persistindo numa visada estruturalista (que é fortemente criticada por Derrida). Peter Osborne revê o conceito kantiano de unidade distributiva para conceituar a Fotografia em sua relação com outros meios e tecnologias escapando de uma leitura ontológica sobre o meio. Geoffrey Batchen, historiador, trata da gênese da Fotografia sob o ponto de vista da desconstrução. Frédéric Neyrat, imerso no pensamento pós-estruturalista, aborda o funcionamento de uma noção de imagem desprovida de dentro e fora.

Esses autores, bem como outros que se seguirão neste trabalho, localizam-se em diferentes linhas de pensamento. A questão, no entanto, não é propriamente encontrar acordo metodológico entre os autores, mas compreender tal panorama de modo a definir situação:

²¹ Rivalidade explicitada em outro livro da série Art Seminar editado por Elkins: **Art History versus Aesthetics**.

"Sou também um artista – se isso significa algo nesse contexto pós-derridiano, significa que a pessoa (e ele ou ela estão longe de estar sozinhos nisso) deve tirar lições práticas da teoria."²²

Em todo caso, encaminha-se a teoria de modo a compreender a fotografia como objeto de arte em seu funcionamento, que não é mais restrito a seu interior (como disseminação materialista de matéria ou produto). As obras de tais autores apontam para tal tendência de engajamento da forma no problema do fenômeno do meio, e na consideração complexa do que esse meio pode ser, o que, ecoado, confirma a insatisfação com as teorias atuais da Fotografia que a pensam de modo utilitário e a operam de modo frequentemente reacionário.

Mesmo a fenomenologia – palavra que parece reunir agudamente o problema de tal tendência ao relacionar o acontecimento e a imanência – também não se reduz a um método ou mesmo a uma só tradição de pensamento. Se por um lado há na contemporaneidade grande aproximação entre arte e filosofia, por outro lado tal relação entre filosofia e arte (bastante marcada pela arte conceitual) tem sido deixada de lado por parte dos artistas por várias razões – porque o ramo da filosofia da arte é problemático e, ocasionalmente, foi restritivo e prescritivo em relação à arte, mas sobretudo porque o campo da filosofia depende historicamente de uma universalidade e permanece, de muitos modos, ligado ao conceito de verdade. Em oposição a tal modo de abstração da filosofia, o problema da cultura e, incidentalmente, das teorias e ciências que tratam da cultura parece proporcionar ao artista contemporâneo determinado grau de concreção, atualidade e efetividade de suas obras; é o caso, por exemplo, do recurso à antropologia, recurso que é apoiado por sua relação crescente com a História da Arte. Entretanto, o que deve caracterizar (ou deve caracterizar) a fenomenologia é essa mesma concreção do acontecimento, na qual a inclusão do problema da matéria e da forma parece oferecer um grau de resistência à assimilação do objeto e da teoria

²² "I am also an artist – if that means anything at all in this post-Derridean context, it means someone (and he or she is, of course, far from being alone in this) who must draw practical lessons from theory." Victor Burgin, **The end of art theory**, p.106.

de arte por uma teoria da cultura cujo problema de fundo ainda responde de modo duvidoso ao estruturalismo.

A relação entre a produção de arte e sua teorização formula-se de modo diverso, por exemplo, na obra de Georges Didi-Huberman. Esse filósofo e historiador da arte é informado por um rol amplo e heterogêneo de pensadores, que inclui Freud, Warburg, Deleuze e Benjamin, aliando as tradições do pensamento sobre arte francês e alemão. De modo resumido, para Didi-Huberman, "uma das forças da imagem é de funcionar ao mesmo tempo como sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)."²³ Essa forma, naturalmente, deve tanto a Freud (uma vez que o sintoma, para Didi-Huberman é também uma manifestação do inconsciente freudiano) quanto a Walter Benjamin (na forma de uma história que se constitui como montagem). Real e inconsciente se contrapõem na formação da obra, que deve ser vista, contudo, como seu funcionamento; ela é essa dupla interrupção que só se pode sobrepor de modo paradoxal.

A montagem, para Benjamin, não era apenas uma técnica e nem mesmo o paradigma da obra de arte. A heterogeneidade da montagem, moderna e radical, mostrava uma experiência além da arte. A partir da forma da obra experimenta-se o futuro – a incongruência da história e da cultura. No problema do acontecimento de sua heterogeneidade está o valor da experiência da arte. Didi-Huberman, por outro lado, acrescenta como visada da obra de arte o conceito de Benjamin de constelação, isto é, do fragmento que espelha o conceito. Essas reformulações da estética freudiana (com o conceito de sintoma) e da estética de Benjamin são a base da obra de Didi-Huberman como um problema de construção de método – como tratar da heterogeneidade sem pressupor uma obra de arte clássica, sem recorrer à interioridade presumida da pergunta: 'o que é?'. Deve-se

²³ "L'une des grandes forces de l'image est de faire en même temps symptôme (interruption dans le savoir) et connaissance (interruption dans le chaos). Georges Didi-Huberman, *L'image brûle* in ZIMMERMAN, Laurent, *Penser par les images*, p.31.

escrever (revela-se formulando em escrita) a heterogeneidade como a obra, de modo a fazer a escrita percorrer, do mesmo modo, seu interior e exterior. À figura do áugure, que lê a constelação benjaminiana, soma-se a do arúspice, que lê as entranhas.

O fenômeno heterogêneo da obra (para revelar-se/ser revelada), de acordo com Didi-Huberman exige percorrer um determinado périplo que vai a seu exterior, constituído por outras obras, que apontam e são apontadas por essa que está em questão. O périplo, que pareceria inicialmente ter caráter historiográfico, torna-se um estudo descentrado sobre o fenômeno de uma obra, capaz de deslocar sua visada entre abstração e contingência. O problema da obra tona-se um problema antropológico, uma vez que as obras podem ser reveladas em suas bordas exteriores, por sua diferença. O problema da identidade da obra, na verdade, torna-se amplo problema de diferença.

É interessante que essa forma (que não se pode efetivamente chamar de método, porque se efetiva na particularidade da forma de cada obra que exige e é exigida), a forma de um périplo (a constelação como périplo), parece bastante com a do livro de Barthes que trata do problema da Fotografia: **A câmera clara**, que tem início com a mãe já morta; sua questão central é o estudo da representação a partir dessa morte.

Por sua pungência e, mais, pela impossibilidade de transmitir essa pungência essa fotografia torna-se invisível, impedida de aparecer como centro do livro (o que efetivamente é). A análise, de fato, opera uma espécie de terapia ao analisar outras obras, que, como fio, deveriam apontar para essa. O livro é ilustrado principalmente por retratos, que são observados na autonomia imposta não apenas pela modernidade da Fotografia, mas por essa espécie de respeito ao ser retratado – ser que é na verdade, certificado pela Fotografia:

Nada a ver com um corpus: só alguns corpos. Nesse debate, no fim de contas convencional entre a subjetividade e a ciência eu chegava a essa idéia bizarra: por que não haveria, por assim dizer, uma ciência nova por objeto? Uma *mathesis singularis* (e não mais *universalis*)?²⁴

A falta de desejo de generalizar está em direta conexão com o corpo – nesse caso, o corpo do morto que, intratável, não pode ser assimilado pela linguagem (não pode ser abstraído desse modo).

Os principais conceitos propostos sobre a Fotografia no livro, *studium* e *punctum*, derivam diretamente da possibilidade dessa assimilação. O *studium* refere-se à imagem assimilável pela linguagem, a imagem na qual a dor não sobrevive e na qual não sobrevive a pungência: desse modo não há fenômeno e nessas fotografias persistiria a relação sujeito/objeto. Por outro lado, a imagem pode apresentar o não codificado, que Barthes chama de contingente: o conceito de *punctum* é o centro da análise de Barthes. *Punctum* é o próprio nome do fenômeno quando a imagem afeta, ou seja, quando a representação efetivamente faz vigorar o sentimento representado. Barthes, porém, pouco diz sobre o *punctum* (o qualifica mas não o define) e não pode mostrá-lo. O *punctum* não pode ser comunicado. A única coisa que Barthes pode fazer é evidenciar em outras imagens, aquilo que poderia ferir, aquela característica potencial que toda fotografia tem:

Decidi então "tirar" toda a Fotografia (sua "natureza") da única foto que com segurança existiu para mim e tomá-la de certo modo como guia de minha última busca. Todas as fotografias do mundo formavam um labirinto. Eu sabia que no centro desse labirinto não encontraria nada além dessa única foto, cumprindo a palavra de Nietzsche: "Um homem labiríntico jamais busca a verdade, mas unicamente sua Ariadne."²⁵

²⁴ Roland Barthes, *A câmara clara*, p.19

²⁵ Roland Barthes, *A câmara clara*, p.109-110.

Para tanto Barthes se apropria do conceito de noema, que provém da obra de Husserl²⁶ (de 1913) e se refere ao problema do estabelecimento do objeto para a visada fenomenológica. A palavra noema designa o modo de aparecer do objeto e, portanto, seu funcionamento fenomenológico. O que caracteriza o noema é a inclusão, na análise, da consciência vivida e orientada sobre o objeto (*cogitatum*), bem como a posição do mundo que é indiciado no objeto (de modo estranhamente semelhante à própria fotografia). Desse modo a fenomenologia não concebe seus objetos como objetos para um sujeito, mas como evento complexo no qual sujeito e objeto estão, como um em ação. O noema define a aparição do objeto na imanência e, no caso de Barthes, é usado como estrutura de funcionamento de toda fotografia como fenômeno.

Para Barthes, o noema explicita o potencial que faz com que uma fotografia (*studium*, aquela que é tratável) aponte para esse retrato da mãe, que não pode ser visto. O noema define aquilo que pode ser compartilhado entre as fotografias (na verdade, *interfuit*,²⁷ definido por Barthes como o noema da Fotografia, é seu novo nome e define o modo de seu aparecimento). De fato, a relação particular entre essas fotografias e aquela que está ausente é quase que o tempo todo velada. Em Barthes efetivamente todo o método está dado, mas a fotografia não *aparece*. A representação da mãe não pode ser esvaziada, nem mesmo referida explicitamente por outras formas, pois fazer perder sua autonomia seria como matar novamente a mãe.

Fazer sobreviver a imagem.

A sobrevivência pareceria inicialmente advir do problema temático no livro de Barthes. A mãe morre e deseja-se que a mãe não morra. Deseja-se que sobreviva, e a imagem parece, ao reatualizar um momento da imagem da mãe, ter o poder de fazê-la

²⁶ Em Edmund Husserl, **Idées directrices pour une phénoménologie**, p.300.

²⁷ Traduzido como "isso foi".

sobreviver. Não é, no entanto, sobre essa sobrevivência do objeto da fotografia que se fala (embora ela esteja implicada nessa outra que interessa a este estudo), mas da sobrevivência da própria imagem²⁸ em sua condição de simulacro,²⁹ isto é, da capacidade da imagem de enganar a despeito de, por exemplo, não ser nossa mãe ali representada ou de nossa mãe não estar morta, ou de a imagem ter tal pobreza que não se possa reconhecê-la como mãe representada – a capacidade de a imagem enganar a despeito dessas distâncias que separam imagem de mundo e sujeito da imagem. Sobrevivência da imagem, no entanto, não equivale a uma restituição da universalidade do fenômeno da imagem ('todos sofreremos como filhos de uma mãe morta ao ver seu retrato...'), mas estratégias mínimas de funcionamento. A opção pela recusa da imagem (já que nela não pode-se fazer sobreviver..., já que ela é apenas simulacro) ou por tratar mórbida e obliquamente do arquivo é pequena e covarde.

Fazer sobreviver a imagem, no fundo, define globalmente a posição de trabalho do artista. Posição utópica, talvez, mas também realista, pois não há escapatória da condição de simulacro. As estratégias da produção de arte dos anos 70 – a de apostar na concretude das obras, posicionando-as até fora do âmbito das instituições da arte, ou ainda pensar as obras a partir de um antiformalismo, buscando esvaziar o problema da forma retornam sempre ao problema da representação como inserção no sistema de arte; a dependência desse sistema persiste agravada por uma forma contingente à obra. E se o problema da forma evidentemente não define a qualidade do objeto ou sua inserção no campo da arte, ainda é problema grave a ser tratado: em vez de 'o conteúdo é a forma' que caracterizava o discurso sobre a modernidade referente às obras, retomar-se-ia o problema a partir do inverso: 'a forma é o conteúdo', tomando como ponto de partida, portanto, instâncias do problema estruturalista

²⁸ Não se trata do conceito de sobrevivência relacionado a Aby Warburg e, mais recentemente Didi-Huberman, que possui implicações históricas de outra ordem, embora possam ser relacionados.

²⁹ Ainda que a palavra simulacro descreva bem a perda de poder ou qualidade da imagem, a questão não é, evidentemente, a de retornar a um ideal platônico.

e reavaliando o que efetivamente se aproveita e finalmente difere. O aparecimento, que é a própria condição do fenômeno do objeto artístico, deve ser caracterizado pela sobrevivência.

A sobrevivência depende de um suplemento, quer o chamemos de *punctum*, quer o chamemos de sintoma. Esse suplemento permite a re(a)presentação da imagem: ela sobrevive porque está sempre se diferenciando, sempre explicitando seu limite e sua diferença: é sempre incompletude facetada entre teoria e prática, entre forma e conceito na experiência de sua aparição.

Seja no problema da teoria ou prática, a condição que se explicita para o artista é a da incompletude, isto é, da indefinição das posições que constituem seu objeto – seja obra, seja meio, seja conteúdo ou seja o campo da própria arte. Tratar da constituição do fenômeno da 'obra', projetando seu aparecimento, é tratar de uma posição em dúvida (ou, poder-se-ia dizer, de várias posições de dúvida relacionadas), em que a própria ciência do aparecimento pode ser observada como faceta, pois, se há claras semelhanças com a forma do problema fenomenológico, na arte não resta, no entanto, nenhuma das salvaguardas definidas por Husserl: sem visão pura, ausência do sujeito, conhecimento puro, neutralidade do mundo, limite – não há o pressuposto *a priori* de que se chegará ao conhecimento³⁰, nada pode assegurar a obra.

Ver a imagem significa perceber que ela não existe de modo autônomo (como sugere o conceito original de noema), mas, por outro lado, significa perceber que não existe de modo esvaziado como pretexto de algo que está além. A imagem existe, portanto, na determinação de um intervalo particular (daí tem início sua semelhança com um problema central da fenomenologia) e o gesto que a produz perdura no objeto. Como afirma Jean-Luc Nancy:

³⁰ “Noutras palavras: a fenomenologia é uma ontologia ingênua na medida em que parte da distinção “consciência” – “objeto””. Éric Alliez, **Da impossibilidade da fenomenologia**, p.64.

Se é possível que o mesmo traço, a mesma distinção, separe e faça comunicar (comunicando também a própria separação...), é porque o traço da imagem (seu traçado, sua forma) é ele mesmo (algo de) sua força íntima: pois essa força íntima, a imagem não a representa, mas ela está lá ela a ativa ela tira e retira ela a extrai, retendo-a e é com ela que a imagem nos toca.³¹

É importante observar que Nancy faz uso da fenomenologia sob um outro ponto de vista, no qual se afasta de Husserl. A imagem não guarda um indício daquilo que a gerou, do fundo do qual se distinguiu: não se trata de um conceito de suplementação no objeto ou, pelo menos, não é suplementação como signo. Ao contrário, a imagem compartilha uma força com esse fundo que produz ambos, imagem e fundo, de modo que a imagem difere do conceito de simulacro. É necessário, portanto, afastar-se de uma fenomenologia caracterizada pela inclusão do mundo no intervalo como metáfora, mas compreender que a incompletude do objeto já é o mundo e que a incompletude de objeto e mundo é gerada, como movimento, por uma força que o mantém assim.

A pergunta "o que é?" parecia inicialmente assegurar uma resposta clara, mas essa pergunta possui uma naturalidade enganosa. Poder-se-ia, como Krauss, responder: a Fotografia é...um objeto teórico (o que tornaria todo artista redundante), e talvez essa seja a última forma possível de responder a essa pergunta. Essa resposta, entretanto, é incompleta, pois não respeita esse resguardo do gesto que afirma mundo e produz imagem (resguardo que produz opacidade entre mundo e imagem 'lida'). No caso da imagem, a palavra que designa esse resguardo ético é sobrevivência; sobrevivência de sua opacidade que também é sua pungência, que se torna, na prática do artista, um problema (de uma intriga a ser formulada).

³¹ "S'il est possible que le même trait, la même distinction, sépare et fasse communiquer (communiquant aussi la séparation elle-même...), c'est que le trait de l'image (son trace, sa forme) est lui-même (quelque chose de) sa force intime: car cette force intime, l'image ne la "représente pas, mais elle l'est elle l'active elle la tire et elle la retire elle l'extrait tout en la retenant et c'est avec elle qu'elle nous touche." Jean-Luc Nancy, **Au fond des images**, p.18

Se a pergunta "o que é" não cabe mais, não é porque a resposta ou a investigação não sejam necessárias: o problema é que a forma enunciada não é mais possível. É necessário produzir uma forma não enunciável na forma, ou melhor, uma forma que permita segmentos de enunciação e na qual restarão pequenos enunciados, como facetas. Em ambos os casos – o da forma da obra de arte que resiste à enunciação e o dos fragmentos de discurso – constituem-se relações paradoxais, só compreensíveis na explicitação de um movimento duplo (ao contrário da velatura produzida por Barthes); de ~~dentro~~ para ~~fora~~, de ~~fora~~ para ~~dentro~~ (já que a própria investigação deve desmontar os conceitos de dentro e fora). No caso da imagem, o movimento é o de explicitar aquilo que cega.

A *épokhé* fenomenológica (isto é, a separação que define o que é o intervalo a ser analisado) em autores como Didi-Huberman e Jean-Luc Nancy, vai claramente além de um processo clássico tal como definido por Husserl, num problema mais profundo do que simplesmente a perda da naturalidade desse intervalo (a naturalidade da forma ou da presença). Ao contrário, percebe-se não apenas o esforço de constituição dessa *épokhé* como lugar de conhecimento para o fenomenólogo, mas também, uma negatividade na qual a autonomia das coisas se desmantela. Justamente o modelo clássico da fenomenologia é criticado por Éric Alliez:

Para tentar sair da evidência fenomenológica da fase do espelho, meio formador do objeto e do sujeito, poderíamos nos perguntar se, longe de ser uma noção última, não seria a própria carne “que deve ser suportada e passar para as outras potências da vida”, na medida em que “a carne é apenas o termômetro do devir.”³²

³² Éric Alliez, **Da impossibilidade da fenomenologia**, p.92.

Reivindica-se para a fenomenologia uma dimensão que seja verdadeiramente abstrata e, desse modo (o que interessa no caso da Fotografia), projetiva. Se o corpo morto que sobrevive na imagem causa estranhamento – o corpo da mãe de Barthes frente ao olhar e, mesmo frente à linguagem, o que dizer da sobrevivência da Fotografia após a morte de seu processo ?

A estranha metáfora da carne que é 'termômetro de seu devir', ainda que metáfora de ordem naturalizante (de processo que pouco tem de natural e que possui condicionantes técnicas, relativas ao gosto, às necessidades sociais, valores estéticos etc...), pode fazer ver que a identidade ou estabilidade da Fotografia como processo sempre foi e é uma ilusão. Ao longo de sua invenção e de sua modernização como processo industrial, a Fotografia nada mais foi do que a materialização de um devir – do uso renascentista da *camera obscura* até a perspectivação nas objetivas modernas; dos processos fotossensíveis artesanais até sua industrialização; da imagem única até sua multiplicação. Justamente, o problema do devir, seja da cultura, seja da arte (incluído aí o problema dos meios artísticos, se for o caso), define uma das tarefas da pesquisa artística, e desse modo se justifica esse longo panorama de autores e idéias, proposto entre contemporaneidade da arte, da teoria da arte, e da teoria da Fotografia.

Se a teoria normalmente não busca esse devir – porque não pode em geral extrapolar seu objeto –, um de seus encantos possíveis persiste no desenvolvimento de pontos de vista diversos. Essa diversidade, que no campo da ciência tende ao fratricídio, para a arte é, antes de tudo, produtiva.

A diversidade de fontes parece ser produtiva na posição fenomenológica de Didi-Huberman e Nancy. Ainda que possuam ponto de vista teórico cuja genealogia pode ser recuperada (sobretudo a influência das teorias do pós-estruturalismo, nas obras de Deleuze, Lyotard ou Derrida) e primem pelo uso da desconstrução, que empregam como

fenomenologia particular, não assumem esse discurso como método ou verdade a ser indiscriminadamente aplicada. É o que indica novamente Alliez em seu exame das relações entre fenomenologia e arte ao citar Meschonnic:

O discurso do pós-moderno é mímica do pós-moderno (...) na medida em que é um performativo do pós-moderno³³ – ao qual só restará resistir pelas vias imateriais de uma fenomenologia negativa (que alega, sob um nome ou outro, o inapresentável na própria apresentação³⁴): sua mímica transcendente ou transcendental...³⁵

Justamente, na obra de pensadores como Didi-Huberman, Nancy e mesmo Alain Badiou, o problema do intervalo de análise fenomenológico é posto em crise (por seu modo de indiciar *metaforicamente* o ser e o mundo);³⁶ busca-se recusar tal mímica transcendente. A *épokhé* não se apresenta como método que se arma, mas, ao contrário é tomado como o objeto, seja na escolha das obras de que se tratará, seja na escrita que formaliza a teoria. O que resulta é a inclusão do problema de outras obras (é o caso de Didi-Huberman), da ação que produz a imagem (é o caso de Jean-Luc Nancy³⁷ em **Au fond des images**) ou mesmo do mundo afetado pelas imagens:

É o fato de que, no próprio ato de fazer uma imagem (a despeito das intenções práticas de quem a faz e de seus usos subsequentes), age-se no mundo e, fazendo-o, muda-se sua relação com o objeto representado, consigo mesmo e com a existência em termos gerais.³⁸

³³ Meschonnic, H. apud Éric Alliez, **Da impossibilidade da fenomenologia**, p.145.

³⁴ Lyotard, J.-F. apud Éric Alliez, **Da impossibilidade da fenomenologia**, p.145.

³⁵ Éric Alliez, **Da impossibilidade da fenomenologia**, p.145.

³⁶ Ainda que, informados por Derrida, provenham na verdade de uma fenomenologia heideggeriana e os termos propostos por Husserl a ela não se estendam.

³⁷ Ou mesmo de Phillipe Dubois, ainda que só no nível de enunciação.

³⁸ "This is the fact that, in the very act of making an image (irrespective of one's practical intentions and subsequent uses of the image) one literally acts upon the world, and in so doing, changes one's relation to both the represented object and to oneself, and to existence in more general terms." Paul Crowther, *Aesthetics in Art History (and vice-versa)*, in James Elkins, **Art history versus aesthetics**, p.126.

A busca de uma real exterioridade por parte de autores como Nancy e Didi-Huberman é informada, antes de tudo, por um problema conceitual que se arma junto ao método – o problema é o método, e o método é o problema. Suas obras não são calcadas na produção positiva de um intervalo (do fenômeno), mas na descoberta arqueológica de que esse intervalo sempre esteve lá (para a história, para a psicanálise ou para a antropologia). A negatividade de que tratam, portanto, é diferença ontológica que, como impureza, produz (enquanto permanece subsumida) os objetos tal como são percebidos. Ela, finalmente, define a amplitude do movimento duplo do fenômeno do objeto.

Não cabe, nesta introdução, insistir em análise mais aprofundada das diversas concepções de arte segundo a fenomenologia. As que foram mencionadas e examinadas brevemente, ao introduzir a tese, explicitam-se como forma, mais do que como problema acadêmico adequadamente estruturado e tratado e explicitam mais amplamente tanto o quadro de problemas a ser tratado quanto o quadro de recusas. A intenção é permitir ao texto acadêmico (na verdade, ao pensamento) adotar uma forma que dê conta dos múltiplos problemas contemporâneos associados à investigação artística que faz uso da Fotografia enquanto se pensa teoricamente o objeto.

A forma da tese é o primeiro dos problemas metodológicos a serem enfrentados – definida na relação entre a teoria e a prática e a prática do artista (que será tratada desde a generalidade até artistas específicos) e a prática deste autor (que se resguarda enquanto prática); em seguida, é necessário enfrentar a relação dos diversos autores que tratam do assunto e suas teorias, e essas teorias devem ser criticadas, comparadas e, finalmente, expostas na diferença com a teoria que aqui se articulará.

Na análise que se segue, sob essa forma que foi tanto pensada quanto intuída, o problema da Fotografia (da constituição de conceito que trate de seu fenômeno como um

intervalo) retornará ocasionalmente ao problema das diversas linhas e conceitos que possam sustentar sua concepção fenomenológica, bem como uma concepção fenomenológica da arte, na medida da necessidade do objeto. O exame da questão geral do aparecimento da Fotografia também será encaminhado criticamente, a partir do exame da obra de artistas contemporâneos em acordo com esse ponto de vista.

Mas talvez seja necessário propor ainda uma última alternativa à pergunta que produz escotoma (a pergunta "o que é?"). Talvez ela prenuncie nossa falha pois, finalmente, só possa ser respondida de um modo: a prática (daí a exigência de seu resguardo).

Sobre essa prática (a ambigüidade de sua forma contemporânea) e a investigação que se propõe aqui, pode-se ainda adiantar: na incompletude, na dor da imagem que é coisa fraturada, para a qual se deseja a sobrevivência, não é apenas a dúvida que caracteriza a posição do artista. Deve acompanhá-la o desejo. Acompanhar o aparecer da Fotografia é acompanhar o movimento do desejo.

A Fotografia (essa operação) pareceria inicialmente igualar-se ao funcionamento do aparato, mas, a partir do desejo, percebe-se, na verdade, que a Fotografia mais do que operação, é, em seu modelo canônico, *conversão – do desejo da (à) cegueira*.³⁹ Assim, não se constitui como simples vetor material de uma coisa a outra (sob uma estrutura dual constituída a partir de sua abstração e que caracteriza o estruturalismo⁴⁰) – real e representação, fotografado e fotógrafo, por exemplo – nem categorias destinadas a um inteligente raciocínio dialético que destrói seu objeto. Ao contrário, não há origem, nem direção, nem simetria, mas talvez, uma economia constituída nesse intervalo que tem seu movimento definido na contrapartida presente no título desta tese: incompletude.

³⁹ Ou seja, do desejado ao não visto da imagem. Esse intervalo que é ainda mais extenso na concepção de Didi-Huberman, para quem a imagem vai "Do real ao inconsciente". Em Didi-Huberman, *L'image brûle in Penser par les images*, p.37.

⁴⁰ "(...) signos são estruturados em pares opostos que constroem sua significação.", Hal Foster, *Art after 1900*, p.33.

3. APARIÇÃO, DESCONSTRUÇÃO, DESEJO

A questão da Fotografia aparentemente tem início em território bastante familiar à estética: a oposição entre real e ilusório (e, secundariamente entre sensual e racional) está em jogo na estética desde as primeiras idéias sobre o tema, em **A República**, de Platão. Sob esse valor, a Fotografia seria forma particularmente perversa de ilusionismo⁴¹ e é sob esse valor que se desenvolve historicamente sua relação com as artes plásticas.

Seu nascimento modernista faz ver, por um lado, o realismo que atrai praticantes curiosos e ávidos por sua utilidade e, por outro essa ilusão que se posiciona de modo contrário à verdade concreta da arte modernista. Alguns dos principais argumentos sobre a Fotografia ocorrem sob esse ponto de vista, da pecha de arte burguesa, por parte de Baudelaire, até o desprezo de Greenberg. É necessário, para encontrar um caminho metodológico para compreender a Fotografia, antes de mais nada, repensar seu valor (definido filosoficamente), o que será feito neste capítulo percorrendo o problema teórico da Fotografia no contemporâneo, e, na sequência, conceitos que permitam se aproximar desse objeto integrando-o a seu fenômeno; desse modo busca-se na aparição, na desconstrução e no desejo, nesses conceitos diversos, a possibilidade de tratar da Fotografia.

O primeiro problema a ser enfrentado ao lidar com a Fotografia (que se impõe como característica a ser percebida) é sua incompletude, isto é, sua inabilidade em constituir algo que não se esvazie no 'fora'. E entre os elementos que a constituem – representação, modulação da imagem, traço (seu modo de remeter ao evento de origem através da luz),

⁴¹ Que se fundamenta na manutenção do modelo de visão cartesiano, que é mantido no tempo, e se confirma na desconfiança iluminista em relação a imagem, um aspecto iconofóbico que demanda controlar e submeter a imagem a uma pedagogia, o que é expresso na obra de Diderot, ou, mais recentemente, na descrição de Argan em **Arte Moderna**.

existência material – e o fora, um real repleto de conotações culturais e elementos sensuais que podem remeter de volta à Fotografia, dá-se jogo de relações paradoxais que nunca se fecha completamente: a incompletude é a palavra que escolhemos para indicar que a Fotografia é antes de tudo um signo; ela compõe um evento que somente se completa no real. Não se pode fazer da determinação (como autonomia modernista) uma regra da Fotografia (mesmo que o aparato e a tecnologia funcionem em sentido contrário) e essa indeterminação é uma condição de seu potencial artístico.

Toda teoria de Fotografia que parte da pergunta "o que é?" – a pergunta relacionada a metafísica tradicional – aplica a seu objeto uma metodologia pronta, o que leva à depuração do objeto (dirigida à autonomia, ou mesmo à autonomia do evento do signo), e não enfrenta a incompletude que o objeto exige.⁴² Por um lado, o realismo e o uso disseminado da Fotografia canônica definem a crença na Fotografia como documento (a crença na virtude metafísica do ícone, que se alia ao que Derrida chama de teologia da presença). Por outro lado, a mesma pergunta, argumentada pela história e pela maior parte das ciências sociais (incluídos aí as teorias da cultura e seu modo de lidar com a arte), chega à conclusão de que a Fotografia é um veículo para forças econômicas, ideológicas, políticas etc.⁴³ ... sem interesse em si mesma; este seria o extremo oposto, que toma a incompletude simplesmente como o nada (na fotografia como monumento, que acredita na virtude metafísica do índice). Ao se depurar forma ou conteúdo permanece-se com um valor de fundo que pende entre duas opções clássicas na filosofia: o real e a ilusão.

⁴² Essa incompletude poderia servir de modelo para as outras imagens – para os outros meios de reproduzir imagens? Possivelmente.

⁴³ É o caso, por exemplo, de uma linhagem de historiadores contemporâneos da Fotografia, como John Tagg, que tomam a noção de traço como pretexto para atribuir um discurso às imagens.

É, portanto, necessário evitar provisoriamente a pergunta 'o que é?'. É o caminho que tomam vários pensadores contemporâneos da Fotografia, cujas teorias buscam propor avanços na compreensão desse objeto.

É verdade que a referência a pensadores contemporâneos da foto deve indicar um campo em que se impõe o uso arraigado do conceito de índice (na verdade, de todo ferramental da teoria semiótica) para explicar a Fotografia; este conceito, porém, é informado em rede prévia de teoria que lhe ultrapassa em complexidade.

Toda teoria contemporânea de Fotografia é devedora de Walter Benjamin, cuja obra persiste influenciando todo debate sobre Fotografia, considerando que traz à baila problemas como sua historicidade (seja seu papel na história, seja o papel da história no desenvolvimento da identidade do meio), o conceito de aura e, sobretudo, a multiplicação da Fotografia como questão, multiplicação que caracteriza o objeto e seu fenômeno, e que nunca foi profundamente tratada pela teoria. A influência de Benjamin é sentida no principal livro já escrito sobre a Foto, **A câmara clara**, de Roland Barthes, que desenvolve a partir de um ponto de vista especulativo e, ao mesmo tempo, profundamente informado, uma sutil teoria sobre a Foto; a mesma influência é vista no ponto de vista de Rosalind Krauss expresso em **O fotográfico**, cuja obra é das primeiras que relaciona profundamente arte e foto, o que faz com que a autora reenquadre crítica e teoricamente a foto como objeto.

É lícito adiantar que o problema que se define aqui, o de uma existência da Fotografia como fenômeno que pode ser compreendido a partir de aparição, desconstrução e desejo (na própria proposição de aparição, que demanda desconstrução, movimento que é operado pelo desejo), este estudo que se apresenta como um exame sobre a Fotografia, é igualmente devedor do ponto de vista de Walter Benjamin. O ponto de vista de Benjamin persiste enormemente original, na medida em que poucas teorias conseguem mesmo se aproximar de seus temas: como falar da relação entre Fotografia e História, ou sobre a multiplicação como

questão fundamental do meio sem tropeçar antes em problemas como essência – nos limites que o próprio métodos posteriores se impõem?

O estado da questão da Fotografia começará a ser observado a partir da formulação de um panorama crítico sucinto entre os principais pontos de vista sobre o objeto, isto é, a semiótica, a psicanálise e a fenomenologia, de modo a não só retornar ao problema metodológico que foi sumariamente proposto na primeira parte, mas também explicitar a necessidade de implementar, em relação à Fotografia, essas três instâncias necessárias a seu estudo.

O viés da psicanálise parece relacionar-se bem com os problemas da produção de Fotografia. Há teorias que exploram a psicanálise e sua relação com a Fotografia; a transposição dessas teorias para as ciências sociais, no entanto, é complexa, o que define o limite de sua utilidade e conseqüente popularidade. Rosalind Krauss, por exemplo, ao lidar com as inevitáveis questões psicanalíticas presentes no legado do surrealismo, termina por relacionar de modo superficial o conceito de Barthes, o *punctum*, ao *tiché*⁴⁴, de Lacan, em **L'informe**. Há outros conceitos que parecem funcionar particularmente bem com o aspecto impessoal da Fotografia, constituindo com ela uma espécie de par. Por exemplo, determinados autores levantam o conceito de automatismo e de contingência (como retorno ao real pela Fotografia, sob o efeito de um *unheimlich*⁴⁵ freudiano), mas, no entanto, isso ocorre de modo pontual e sem efetivar exatamente sua existência como um conceito propriamente fotográfico, o que limita sua exploração, seu aprofundamento e sua aplicação fora da própria psicanálise.

⁴⁴ Conceito da obra de Lacan, seminário XI que se refere a uma opacidade na relação com o outro que fere, remete ao real e ao sujeito ao mesmo tempo, refere-se em última instância à materialidade do sintoma na imagem.

⁴⁵ Conceito freudiano de estranhamento que remete ao real.

O problema, da relação entre Fotografia e surrealismo, bastante tratado por Krauss (em **L'amour fou**), disseminou-se em leituras diversas que ligam a Fotografia a conceitos específicos da psicanálise. Por exemplo, as noções de fetiche são usadas para explicar a multiplicação da foto, constituindo-se do mesmo modo que as coleções: é o caso de alguns artigos de Andy Grundberg⁴⁶ e de Jean-Pierre Bourgeron,⁴⁷ por exemplo, ou do livro de Serge Tisseron, **Le mystère de la chambre claire**, que relaciona os dois temas de modo original, já que se examina a relação em questão fora de leitura acadêmica, ou seja, se examina o meio de modo a compreender suas verdadeiras relações, tentando não submeter a foto nem às necessidades do campo da psicanálise, nem a leituras dogmáticas. É bem verdade que Tisseron luta para não admitir o limite dos conceitos psicanalíticos e, seu conceito-chave, o 'envelope psíquico', de origem lacaniana, ainda que pouco aprofundado deve ser mencionado, uma vez que esse limite entre foto e mundo psíquico é transposto de modo original numa experiência de ordem fenomenológica real.

Talvez o exemplo mais forte de uma teoria psicanalítica da Fotografia esteja em ação, porém, na obra de Georges Didi-Huberman, que se dedica à construção do conceito de sintoma (como centro gerador do fenômeno da obra de arte). O sintoma, resultado formal do inconsciente na obra possui uma natureza psicanalítica, e pode ocorrer até na Fotografia (negando o conceito de indiferenciação semiótica da imagem fotográfica enunciado por Barthes, já que um sinal poderia diferenciar-se, pondo em questão o resto da imagem). O assunto é tratado por Didi-Huberman em diversos de seus livros: sobre Marey (**Mouvements de l'air: Etienne-Jules Marey, photographe des fluides**), sobre as imagens do holocausto (**Images malgré tout**), tratando do minimalismo e ao mesmo tempo revisando o conceito de aura de Benjamin (em **O que vemos, o que nos olha**) e, sobretudo, reinventando a estética da

⁴⁶ Em On the dissecting table – the unnatural coupling of surrealism and photography in **The critical Image**, p.80-87.

⁴⁷ Em La collection sur le divan, in **La recherche Photographique**, n.10, p.45-49.

psicanálise freudiana (em **Invention de l'histérie**, livro no qual relaciona as idéias estéticas de Freud ao arquivo fotográfico compilado por Charcot). Sua formulação metodológica é complexa, uma vez que cada um desses livros é escrito na particularidade do problema que constitui e enfrenta; o conceito de sintoma às vezes parece envolto em subjetividade e transforma-se a partir do objeto analisado; amplo, parece estar em construção. A obra de Didi-Huberman, desse modo, não busca propriamente transmitir um modelo de crítica de arte e seus livros não dão a ver facilmente seu *modus operandi*, sobretudo porque dependem do profundo conhecimento histórico e antropológico imerso na problemática das obras; no entanto, é devido dizer que o argumento psicanalítico de Didi-Huberman em relação à Fotografia (talvez tão denso quanto questionador) merece uma leitura atenta no que tange a justificativa de um irracional que produz ou aparece como sintoma na foto. Seguindo o conceito de Didi-Huberman de 'interrupção no caos e interrupção no saber' que caracterizaria a obra de arte, pode-se dizer que a grande questão da Fotografia estaria, para Didi-Huberman, efetivamente no modo pelo qual o sintoma catalisa e fratura a representação da Fotografia, ainda que persista como parte de uma imagem feita dentro de um programa, que a constrói, em um golpe, em bloco. Para Didi-Huberman, é evidente que o sintoma é a própria condição da sobrevivência da imagem, como uma espécie de reserva caótica de sentido, a partir da qual o sujeito se alinha à doença do produtor, bem como reinventa a obra com novos sentidos numa catarse que é sua atualização.

Do mesmo modo que em relação à psicanálise, as tentativas de observar a Fotografia sob o ponto de vista da fenomenologia têm sido freqüentemente pontuais. Na fenomenologia, em geral, o problema da Fotografia é preterido em prol do conceito de imagem, presente em diversas obras mais ou menos engajadas filosoficamente, ou ainda desviado para estudos específicos que tratam da Fotografia como uma abstração fantástica, como é o caso de Max Milner (que estuda em **La Fantasmagorie** uma óptica fantástica) ou Clément Rosset (que

trata, em **Le réel et son double**, da foto como ilusão e em **Phantasmagories**, a propõe como pura ilusão mágica). É necessário citar, evidentemente, o livro de Barthes **A câmara clara** (referência incontornável do assunto), o excelente livro de Régis Durand, **Le temps de l'image** (talvez o melhor sucessor de Barthes do ponto de vista do contemporâneo), o desigual **Estética da Fotografia** de François Soulages (que transita entre a filosofia e a prática de artistas franceses) e a recente compilação de escritos de Damisch sobre o assunto: **La denivelée** (que mesmo em textos curtos evidencia um ponto de vista original). O livro de Durand marca particularmente uma guinada do ponto desse vista fenomenológico em relação à Fotografia, uma vez que sai do registro intuitivo e empírico do exame do tempo na foto de Barthes para uma elaboração profunda e consistente.

O que, entretanto, se observa em grande parte do debate atual de Fotografia é a tentativa de renovar a ontologia da Fotografia sob o ponto de vista da semiótica, retornando ao conceito de indicial – sobretudo, considerada a preocupação de que tal conceito não resista à transformação do processo de analógico para digital. Os outros argumentos parecem enfraquecidos diante desse problema que aparenta ter grande impacto no uso da Fotografia; sobretudo seu uso como documento, que faz confrontar os temas do realismo e da neutralidade à decadência da teoria do índice (à falha dessa teoria na fotografia digital), confronto necessário para manter sua utilidade. Enquanto a fenomenologia e a psicanálise tratam em geral do problema da Fotografia no âmbito da arte, interpretando, as ferramentas da semiótica parecem servir, de modo mais amplo, para o uso de fotos e arquivos em análises caracterizadas pelo uso de paradigmas.

Segundo Peter Osborne, professor de Filosofia na Universidade de Middlesex, o problema da Fotografia surge a partir de sua condição de meio, no confronto entre a decadência do conceito de universal da Filosofia (a relação problemática entre a estética e a arte) e as novas teorias da cultura e seu uso da imagem, calcadas no estruturalismo e no pós-

estruturalismo de, entre outros, Lacan e Foucault. Osborne é autor de diversos livros, em que examina, a partir dos anos 70, três temas: a Fotografia, a arte conceitual inglesa e a filosofia.

Em seu entender, a Fotografia sofre má conceitualização por parte das teorias da cultura. Segundo seu ponto de vista, as teorias de Peirce foram mal apropriadas, o que o leva a criticar pesadamente a estruturação dos *visual studies*): "Tenho dito que as semióticas baseadas em código e de origem saussureana produzem e reproduzem 'estética' como seu outro não-significante."⁴⁸ Isso tende a confirmar o ponto de vista afirmado entre teoria e prática e entre Fotografia e teoria na primeira parte da tese: é necessário rever o problema da forma, sobretudo o problemático caso da forma da Fotografia.

Osborne sugere que tal oposição (entre significante e não-significante estético) guarda elementos de uma leitura kantiana do campo da estética, elementos que persistem na fundação semiótica dos *visual studies* e que deveriam ser revistos. De acordo com Osborne, o caráter do signo indicial na teoria peirceana é muito diverso de suas leituras posteriores. "Para Peirce, não há índice sem semelhança."⁴⁹ O índice só pode afirmar sua existência no ícone, ou seja, uma vez que a representação analógica deixe perceber, em sua qualidade, o traço indicial – na verdade, para Peirce não existe índice sem ícone, pois a representação é o que declara a causalidade, principal característica do índice. Isso implica que, na Fotografia, ícone e índice sejam mutuamente constitutivos como signos. A primazia do ícone é um dado geral da teoria peirceana, e se aplica igualmente à Fotografia: "Ícone é um tipo de signo cuja qualidade representacional é primeira e caracteriza sua posição como principal."⁵⁰ Essa característica hierárquica da teoria peirceana, na qual o ícone está sempre em primeiro lugar é

⁴⁸ "Saussurean and code-based semiotics, I have suggested, produce and reproduce 'aesthetics' as their non-signifying other", Peter Osborne, **Philosophy in cultural theory**, p.29.

⁴⁹ "For Peirce, there's no indexicality without resemblance." Peter Osborne, **Philosophy in cultural theory**, p.27.

⁵⁰ "An icon is a representamen whose representative quality is a firstness of is as a first", Charles Sanders Peirce, *Philosophical writings in Justus Buchler*, **Philosophical writings of Peirce**, p.104.

sumariamente ignorada pelas interpretações posteriores da teoria de Peirce, que se apropriam de partes de sua teoria do signo.

No entender de Osborne, a partir de tal leitura errônea, o conceito de Fotografia se desvia. Considerando que a Fotografia não pode mais ser vista a partir da linguagem, já que as qualidades do signo fotográfico só podem ser separadas didaticamente, sua identidade não se restringiria ao índice ou ao ícone. A Fotografia deve ser referida às imagens em que tradicionalmente esses elementos estejam imbricados: as imagens teológicas, em relação às quais, seria secularização.⁵¹ Esse tratamento pode ser observado em elementos da obra de Benjamin e nas revisões contemporâneas das imagens teológicas, como ocorre sutilmente em **Likeness and presence** de Hans Belting, ou na obra de Didi-Huberman.

O que caracterizaria as imagens teológicas, bem como a Fotografia, segundo Osborne, seria o fato de que compartilham do ser daquilo que as produz.⁵² Esse ser que foto e modelo compartilham (que Osborne chama de carga existencial-ontológica), porém, deriva do modo pelo qual a imagem participa do ser que a criou. Ora, é evidente a partir desse raciocínio que se torna impossível separar os signos – o funcionamento do índice como índice depende de sua iconicidade; por outro lado, não pode ser submetido a exame porque é sobrenatural (seguimos a forma da imagem teológica). A "Invenção da Fotografia traz à existência uma nova forma ontológica, naturalizando a estrutura teológica da imagem"⁵³. Essa naturalização, entretanto, é só aparente, e visa escamotear o fato de que a "Fotografia é uma tecnologia teológica; o paradigma secular da participação do sentido no real."⁵⁴

⁵¹ Para Derrida, a forma teológica do rastro instituído (que é a base do conceito de *différance*) é outro momento histórico-filosófico do desenvolvimento da *écriture*, o que pode ser observado em **Gramatologia**.

⁵² O que, guardadas as distâncias, se assemelha à análise de Jean-Luc Nancy sobre a imagem. Ou seria mesmo possível retornar ao conceito de aura de Benjamin.

⁵³ "The invention of photography brought to life a new ontological form, naturalizing the theological structure of the image", Peter Osborne, **Philosophy in cultural theory**, p.34.

⁵⁴ "Photography is a theological technology: the secular paradigm for the participation of meaning in the real." Peter Osborne, **Philosophy in cultural theory**, p.35.

No entender de Osborne, tal participação do sentido leva a conclusões de interesse: em primeiro lugar, não concorda com o argumento que não vê diferença semiológica na imagem fotográfica. Esse, o argumento do Barthes de "A retórica da imagem" (o argumento da "mensagem sem código"), não se sustentaria, já que a Fotografia é sempre lida, perceptivamente, a despeito de sua contingência analógica, como algo produzido, algo arranjado, e assim, toda a representação seria passível de emissão de sentido, a despeito da produção em bloco da imagem que caracteriza a Fotografia canônica. Além disso, segundo Osborne, o modo de participação da Fotografia no real diz respeito à criação e destruição de sentido entre materialidade e semiose. Basta, portanto, pensar na competência compositiva de fotógrafos como Cartier-Bresson ou mesmo Sebastião Salgado para perceber que parte de suas estratégias está em criar tal diferença de sentido, fazendo uso consciente de um repertório de formas e conceitos em cada elemento da imagem.

O argumento de Osborne repele um conceito comum ao campo da semiótica:

O estético não é um tipo de significante, nem mesmo, falando estritamente, um modo de significação, mas um aspecto da experiência de significado. Articulando um tipo especial de experiência do significado, através do vão entre materialidade e sentido, representa uma crítica ao próprio conceito de significante.⁵⁵

O estético (o sensual), assim como o real, não é o outro do significado. Tal oposição, claro, é justamente aquela problematizada pela arte. O estético obviamente não é apenas um suporte material para o significado, e não pode ser chamado de modo de significação (justamente porque a teoria tem de dar conta do caso 'natural', no qual as aparências são

⁵⁵ "The aesthetic is not a type of signifier, or even a mode of signification, strictly speaking, but a type or aspect of the experience of meaning. In articulating a special kind of experience of meaning, across the gap between materiality and meaning, it represents a critique of the concept of the signifier itself", Peter Osborne, **Philosophy in cultural theory**, p.32.

opacas e, no caso dos objetos artísticos, da particularidade de sua construção). Se a arte se articula como experiência significativa, porém, fica claro que o estético pode referir-se diretamente à percepção e à significação, ultrapassando o espaço clássico que Osborne lhe confere – entre materialidade e sentido, ou seja, classicamente, 'forma'. Ainda que sutilmente, Osborne refere o estético (e toda possibilidade do estético) a uma filosofia clássica (ao mesmo tempo em que opõe 'estético' e sentido).

O que permanece contraditório no argumento de Osborne é que, enquanto afirma que o que é ontologicamente distinto na Fotografia é epistemologicamente secundário (o índice), afirma que especificamente, o que caracteriza o índice na Fotografia é, em primeiro lugar, participar do ser de seu referente (e em segundo lugar uma imobilização do tempo passado). Está claro que o retorno à imagem teológica como modelo carrega elementos de conotação metafísica que demandam uma revisão mais complexa. A Fotografia não participa do ser do referente de nenhum modo; ela apenas declara, evocando a aparência da coisa, que algo é ou foi (ou seja, não diz nada sobre o ser do referente). Justamente, "O aspecto fotográfico da imagem denota apenas denotação. A 'mensagem fotográfica própria' é simplesmente 'isto é real'".⁵⁶

O que Osborne chama de 'participar do ser do referente' pode confundir. Se, ao observar uma imagem, alguém diz "isto é real",⁵⁷ na verdade está dizendo isto (esta foto) atesta, aponta ou se refere ao real de modo realista. Refere-se à foto, e não à foto como seu referente. Seria um equívoco perceptivo e cognitivo completo confundir uma foto com o real; o que uma fotografia faz, ao contrário é atestar algo afastado no tempo ou no espaço. O próprio Osborne em outro momento, afirma:

⁵⁶ "The photographic aspect of the image denotes only denotation. The 'photographic message proper' is simply 'this is real'", Peter Osborne, **Philosophy in cultural theory**, p.29.

⁵⁷ O que se aproxima enormemente do noema de Barthes.

A Fotografia oferece experiência imobilizada da contingência de profunda relevância metafísica e força existencial: 'a inaudita identificação da realidade ('isso foi') com a verdade ('ai está') ... esse lugar louco em que afeto (amor, compaixão, luto entusiasmo, desejo) é garantia do Ser'.⁵⁸

O que há verdadeiramente na Fotografia, no máximo, é a atestação de que algo é, e de sua contingência. A atestação, porém, é sempre negativa, porque a coisa que 'é' (na foto, representada) nunca 'está' (nesse espaço e tempo). No fenômeno da fotografia é próprio relacionar algo que 'é' com o fato de que 'não está'. O que 'está', por outro lado, junto à coisa que 'não é' é a aura. Isso indicaria a atribuição, pelo traço, de um terceiro tipo de signo, ignorado até agora na análise e que não se pode dissociar de qualquer leitura de uma fotografia: o símbolo, isto é, um significado convencionado a partir do traço.

Aquilo que é considerado de natureza epistêmica não pode, portanto, ser dissociado da ontologia, já que não se pode fraturar a relação entre traço produtivo e imagem nem afirmar que o simbólico não produza diferenciação de sentido na imagem, e nem mesmo afirmar a separação real entre denotação e conotação na formação e em seguida no fenômeno do objeto fotográfico – o máximo que se pode dizer é que algo resta a determinar no sentido do objeto.

Fato é que Osborne, apesar de sua grande competência e seriedade, falha ao tentar implementar a relação com a imagem teológica, justamente porque, em vez de retornar a essa imagem como problema para o contemporâneo (como fazem Didi-Huberman, Nancy e Belting, trazendo como densidade a historicidade dessas imagens), continua sob a estruturação semiótica do pensamento e dos conceitos, retornando ao problema do ser na filosofia. Submete, assim, a questão da imagem a estruturação e razões provenientes de outro campo. O mesmo ocorre em texto posterior, em que busca aplicar à foto as noções de forma

⁵⁸"Photography offers an immobilized experience of contingency which is of profound metaphysical relevance and existential force: 'the unheard-of identification of reality ('that-has-been') with truth ('there-she-is')...that crazy point where affect (love, compassion, grief enthusiasm, desire) is a guarantee of Being", Peter Osborne, **Philosophy in cultural theory**, p.36.

dominante e unidade distributiva, conceitos advindos da teoria kantiana (novamente, procedendo a uma análise extremamente interessante). Submeter o objeto e buscar justificá-lo frente a um paradigma exterior é o modo de ação estruturalista. Tal procedimento falha em estabelecer identidade própria, considerando que essa participação do ser da Fotografia no ser das coisas é apenas uma característica do jogo ontológico da fotografia (que se caracteriza, na verdade, por um esvaziamento e possui caráter negativo que será tratado no tópico Ausência/Material). Situada, segundo Osborne, em um nível epistêmico sob a identidade de ícone indicial, finalmente a foto apenas adquire pragmática mais velada e complexa, isto é, um limite pré-definido do campo de sua atuação como meio – dos sentidos, emoções e formas que pode inventar.

Se o conceito de índice, apesar da revisão que postula um retorno à imagem, é mantido pelo ponto de vista da filosofia, talvez seja porque esta não tenha como se aproximar diretamente dos objetos, de modo que o problema de Osborne termina por converter-se em um problema da filosofia da semiótica (ou, melhor, filosofia contra a semiótica).

A leitura de Peirce e de outros teóricos da linguagem também possibilitam a novos teóricos pesquisadores resgatar conceitos a partir das variações ocorridas no momento de estruturação do campo. O próprio conceito de índice, na verdade, sofre variações importantes, que, neste momento de desgaste e banalização do conceito, retornam e sofrem reexame. Observa-se, por exemplo, por parte de alguns autores, a exploração da diferenciação proposta por Umberto Eco entre índice (referente à causalidade) e index (que passa a referir a contigüidade). O mesmo ocorre com a figura do *deix* ou dêitico, presente em **Elementos de semiologia** de Barthes, ou ainda, mais recentemente, com o conceito de 'performativo', originado na obra de J.L. Austin, de 1962, **How to do things with words**, como diferentes estratégias de revisão do conceito de indicial na teoria de Fotografia.

Na maioria dos casos, o que se busca reforçar (e que já existe, de certo modo, no conceito de índice) é o laço da linguagem com o real, o que visa manter a estrutura de análise em que a linguagem funciona como paradigma para a Fotografia, por um lado, e evitar, por outro, lidar diretamente com uma realidade que se evita ver.

Umberto Eco propõe, em texto de 1988, diferenciar índice e index a partir da ambigüidade do conceito de índice de Peirce. Essa diferenciação, retomada posteriormente por Daniel Soutif⁵⁹ e que também está presente em **A imagem precária** de Jean-Marie Schaeffer, tem como objetivo separar o aspecto causal, originalmente expresso no conceito de índice, de seu aspecto designativo, que agora corresponderia ao signo chamado de index. A questão de fundo nessa diferenciação, no caso da teoria fotográfica, é dupla: em primeiro lugar, o index não depende do ícone – a Fotografia sempre aponta, designa algo a ser visto, independentemente da clareza da imagem. O problema ontológico da Fotografia, então, poderia ser resolvido nessa qualidade de signo. Em segundo lugar, o index possui um aspecto positivo, pois, ainda que a coisa fotografada esteja no passado, sua designação ocorre no agora. Isso leva Soutif a propor homologia entre Fotografia e museu, já que "(...), em um caso, a contigüidade espacial é requerida enquanto, no outro, aquele da relação causal, é a ausência que é requerida."⁶⁰

O problema é que enquanto o conceito de index serve como modelo para o funcionamento da Fotografia e efetivamente possibilita análises como a de Soutif (que no entanto tendem a ignorar toda uma série de problemas decorrentes dessa relação⁶¹ entre foto e museu), permanece o problema de uma ontologia que exclui e que não leva em conta, por exemplo, o jogo contraditório da referência da Fotografia que aponta para o aqui e o agora e,

⁵⁹ Daniel Soutif, De l'indice a l'index, **Les cahiers du MNAM 35**, e recentemente traduzido pela revista **Arte & Ensaios**, n.13.

⁶⁰ Daniel Soutif, De l'indice a l'index, **Les cahiers du MNAM 35**, p.76.

⁶¹ Problemas que percorrem o livro de Douglas Crimp, **On the museum's ruins**, ou ainda o Cap.7 de **Prosthetic Gods**, de Hal Foster, ou, ainda mais seminalmente, toda uma discussão gerada pelo 'museu imaginário' de Malraux.

ao mesmo tempo, para o passado de um espaço que está além – problema crítico no caso de seu uso nas análises das ciências sociais.

Esse aspecto do indicial que 'aponta' corresponde ao conceito de dêitico e é explorado por Rosalind Krauss a partir de sua leitura do Barthes de **Elementos de Semiologia** e complementa sua leitura do índice. A palavra refere-se ao signo lingüístico que só faz sentido se existencialmente referido: por exemplo, se se enuncia a palavra 'eu' ou 'você' depende-se de uma situação que está fora da linguagem para que o sentido se complete e não apenas isso: a palavra na verdade é o suplemento, é o traço do existente, pois 'eu' ou 'você' só têm significado na relação com o existencial, que define uma posição. Krauss o chama de '*shifter*', chamando a atenção para seu aspecto suplementar – para o fato de que o signo lingüístico, ao 'engatar' e 'transformar-se', na verdade não possui significado próprio e apenas faz alterar a atribuição do significado.

Nessa linha de pensamento que relaciona real à linguagem como modo de compreender o funcionamento da Fotografia, talvez o conceito mais recente e mais em voga seja aquele inspirado na teoria de Austin dos atos de linguagem (*speech acts*). A obra de Austin trata de dois tipos de frase: constatativas e performativas. Segundo o autor, o performativo afeta o real de modo imperativo, declaratório ou contratual: "(...) indica que pronunciar a frase é realizar uma ação – não é normalmente pensado como apenas dizer algo".⁶² A linguagem, assim, a partir do conceito de performativo (e da dificuldade de Austin em estabelecer clara separação entre performativo e constatativo) explicitaria seu duplo caráter, que é o de existir como referência e como ação.

Do mesmo modo que as outras recentes (e não tão recentes) revisões variantes do indicial, o uso do conceito de performativo na interpretação do funcionamento da Fotografia

⁶² "(...) it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something", ⁶² J. L. Austin, **How to do things with words**, p.7.

explora, para explicar a foto, a capacidade da linguagem de relacionar-se com o real – a capacidade de a linguagem em si ser um acontecimento no real, em vez de apenas referir. Enunciar, por exemplo "Prometo que serei claro" exemplo típico de frase performativa, não é apenas um enunciado lingüístico, mas uma promessa real em si. A linguagem não apenas está ligada ao real, mas demonstra participar de um contrato social (que possivelmente ela inicialmente forme), uma vez que é compartilhada como sistema de signos e também como ocorrência no real para o grupo no qual foi enunciada (o que explicaria o funcionamento da Fotografia como moeda, para a qual afirma-se "isto é real" quando sabe-se que, na verdade, se compartilha o contrato de que 'isto atesta o real').

O que caracteriza, entretanto, a preocupação recente com os conceitos de performativo e constativo, e que motiva a tentativa de promover sua homologia com a Fotografia é exatamente a suposta capacidade de resolver o paradoxo do conceito de índice na Fotografia, isto é, o modo pelo qual o objeto declara, ao mesmo tempo o 'aqui e agora' e o 'passado e além' da imagem, ligando real e representação pela referência.

David Green, professor da Universidade de Brighton, na Inglaterra e criador do Photoforum, advoga o uso do performativo para analisar a presença da imagem fotográfica na arte conceitual. Segundo Green, o uso da linguagem na arte conceitual se caracterizaria pelo caráter performativo – o que a tornaria exame tanto da linguagem como arte quanto da linguagem como atos inscritos no real (cujo caso mais radical seria a obra de Lawrence Weiner, no modo como a linguagem se pretende matéria com que se realiza uma escultura, mas também como tudo que ela referencia também torna-se matéria). Essa natureza dupla que o performativo teria o poder de interconectar também estaria presente na Fotografia, cujo aspecto supostamente contraditório do indicial emularia a relação entre performativo e constativo, incluindo mesmo as sutilezas entre um e outro tipo de ato de fala.



Figura 1. *A Translation from one language to another*, Lawrence Weiner, 1969/1996

No entanto, parece que a relação do conceito dos atos de fala sofre, desde seu início, de um encantamento com a palavra performativo, cuja essência deseja-se que a fotografia emule (um encantamento sobretudo chave na arte contemporânea): deseja-se que ela dê conta do aspecto fenomênico do real ao produzir a representação, e deseja-se ver a intenção na representação (e deseja-se, no fundo, sair do campo da semiótica para lidar com o real). O performativo e o constativo justificariam a passagem teórica da foto como objeto ao evento que a produziu.

Mas a enunciação performativa, para sua aceitação, depende da convenção do grupo, ou seja, do contexto.⁶³ No entanto, em relação aos atos de fala, é importante perceber que o que é convencionado não é a mensagem (não é, melhor dizendo, todo o fenômeno do ato de fala), mas a aceitação ou não desse ato (não se discute o 'eu prometo', mas a aceitação da promessa). Resulta que nesse ponto de vista do senso comum, o performativo é incapaz de lidar com o problema de uma foto que não é canônica, e, seguindo a crítica de Derrida, é igualmente incapaz de dizer algo mais sobre a natureza da relação entre fotografia e seu modelo.

A Fotografia pode ser produzida, como fenômeno, de modo muito mais complexo. Além disso, a sobrevivência ou não do evento representado na foto não depende do grupo, mas primariamente, por causa da naturalidade e do realismo, do modo pelo qual o fotógrafo produz a representação; a justificação dessa naturalidade, por sua vez, não é produzida apenas pelo senso comum que a toma como imagem do olho, mas por uma lógica que simula a naturalidade. Ainda que o grupo possa ou não projetar o fenômeno representado a partir de seu desejo e do conhecimento das convenções da representação fotográfica, resta o fato de um grau desse evento está gravado logicamente (o que garante uma autoridade do naturalismo da imagem) mas, ao mesmo tempo, sempre restará uma indeterminação daquele evento que produz a foto igualmente como opacidade.

Poderia parecer a princípio, sob a palavra performativo, que a Fotografia seria particularmente dotada para lidar com as manifestações efêmeras como happenings, performances, obras in situ etc., já que os representaria de modo transparente. Para uma crítica atuante no campo da Fotografia como Catherine Francblin ocorre justamente o contrário. A autora afirma que entre a Fotografia e as obras in situ há uma espécie de atração

⁶³ Derrida em *Assinatura acontecimento contexto*, faz um breve exame da questão. Ao analisar o problema do performativo, ressalta que depende de uma ética ou teleologia que indica sua relação com a metafísica; ao incluir um caso de citação ao performativo cria uma crise no sistema de Austin que revela sua fraqueza.

e repulsão (que parece, no caso da Fotografia, emular o movimento da pulsão, que será visto mais adiante). Ao tratar de obras do land art como a célebre **Spiral Jetty**, Francblin indica que a fotografia produz fenômeno diverso daquele da obra em questão, entre a complementaridade e a traição: "O que ela perde é o caráter transversal da obra, pois da transparência ela produz uma aparência; do espaço, uma superfície; do fundo, uma forma, da qual ela retém só os limites visíveis."⁶⁴ Realmente, em relação à essas obras vivas, a Fotografia demonstra ambivalência, pois aponta para determinados fragmentos daquilo que ocorreu e os retém, representados, como um agora da obra.

Francblin, no texto, rebaixa a Fotografia, promovendo a riqueza da obra *in situ*, valorando sua concretude contra as características da Fotografia canônica: remete-se negativamente à ilusão e à representação. Fica entretanto evidente, mesmo nessa citação curta (que nem mesmo articula o problema da duração temporal e a relação com o corpo que se transforma nas duas modalidades de trabalho), que o problema não é propriamente a representação como redução, como a autora quer fazer ver. Seja qual for o modo fotográfico empregado (interpretativo, documental, lírico), a Fotografia produz, na verdade, outro problema – outro fenômeno: "A obra *in situ* enfim, começa onde a Fotografia termina."⁶⁵ Ou, nas palavras do filósofo Jean-Paul Curnier:

Então, porque propõe ao reconhecimento "algo" de preciso, ela convoca à integração da experiência comum uma experiência humanamente impossível no suporte figurativo. Desse ponto de vista ela

⁶⁴ "Ce qu'elle rate c'est le caractère transversale de l'oeuvre, car de la transparence elle fait une apparence, de l'espace une surface, du fond une forme, dont elle ne retient que les contours, les limites visibles." Catherine Francblin, *Une image en transit*, **Cahiers du MNAM** n.27, p.59.

⁶⁵ "L'oeuvre *in situ* en somme, commence là où la photographie s'arrête." Catherine Francblin, *Une image en transit*, p.64.

absolutamente não constitui uma repetição de experiência; suscita, ao contrário, a invenção de uma experiência singular.⁶⁶

Desse modo, a partir da impossibilidade de acessar a particularidade do evento de origem, evidenciam-se as limitações do conceito de performativo: "O termo dêitico está sempre fora da linguagem, potencialmente subvertendo-a e pondo-a em suspenso; do mesmo modo, o performativo seqüestra o constativo e revela que é provisório e contingente."⁶⁷ Novamente, a incompletude da Fotografia como fenômeno (e mesmo da linguagem como fenômeno) impõe um limite ao alcance teórico do conceito: entre dois eventos, a Fotografia não é adequação ou sincronização transparente, mas uma ligação que é, ao mesmo tempo, fratura.

Ainda que a teoria do performativo seja muito diferente das anteriores, já que seu caráter ontológico está ligado à frase (em revisão do projeto semiológico feita por Paul Ricœur, que tem por objetivo atacar as bases aristotélicas da teoria da forma⁶⁸), ou seja, admitindo um ponto de vista que não é completo, sua busca pela essência da Fotografia finalmente remete de volta ao problema fenomenológico, pois o performativo pouco informa, na verdade, sobre esse fenômeno composto pela foto. Chega-se, com o performativo, a um ponto no qual ou se admite que esse paradigma mínimo que caracterizaria uma ontologia nada significa (menos ainda do que um suplemento), ou que em sua complexidade (que finalmente é a do real) ele pouco serve como estrutura e a partir dele, nada se afirma sobre o aspecto

⁶⁶ "Or, parce qu'elle propose à la reconnaissance "quelque chose de précis" elle convoque l'intégration de l'expérience commune dans un support figuratif relevant d'une expérience humainement impossible. De ce point de vue elle ne constitue en rien une "répétition" d'expérience elle suscite au contraire l'invention d'une expérience singulière", Jean-Paul Curnier, De la photographie comme mémoire des ruines in **Photographie comme destruction**, p.19.

⁶⁷ "The deictic term is always outside language, potentially subverting it and putting it into brackets; just as the performative hijacks the constative and reveals it to be provisional and contingent.", David Green and Joanna Lowry, From presence to the performative in David Green, **Where is the photograph?**, p.60.

⁶⁸ Evidente nas discussões ao longo de **A metáfora viva**.

fenomênico desse real. De um modo ou de outro, é o fenômeno do real que termina por se afirmar, sobre a foto e sobre esse pretense paradigma. Porque não, então, passar da Fotografia à realidade do real imediatamente, isto é, investigar sua relação como um fenômeno? A insistência em manter um paradigma para o fotográfico, na verdade, indica tanto a sedução por parte das imagens (para usá-las) quanto persistente iconofobia por parte das ciências sociais que antes de tudo deseja controlá-las e esvaziar a particularidade de sua experiência.

Será necessário assim investigar a foto como objeto que é composta e que, do mesmo modo, compõe o evento; deve-se buscar conceito capaz de indicar a instituição dessas composições como deflagração ou jogo, lidando diretamente com foto, evento e mundo.

Se se considera a Fotografia jogo paradoxal que relaciona real e representação, necessariamente pensaremos em sua conceituação como configuração que se arma e se movimenta: não há ser, mas há um 'estando' da Fotografia no mundo que se arma a partir de instauração estética. É lícito, portanto, que a própria configuração metodológica da teoria busque aproximar-se dessa forma caracterizada primeiramente pela ausência de centro, isto é, da ausência de essência, retornando ao problema sob viés fenomenológico.

A ausência de centro tem como consequência a facetação, isto é, a relação entre foto e real constitui-se como instâncias em jogo, que se deflagram; nesse sentido, a instauração da foto permite ver e relacionar aquilo que está fora ou além. Ou melhor, não deve existir propriamente fora ou além, porque tais posições não podem ser defendidas em vista de o objeto ter sido constituído e só fazer sentido na relação com esse além (o mundo, a teoria, a história da arte, por exemplo). Desse modo, a particularidade da configuração do objeto deve ser compreendida como algo amplo, que não se particulariza apenas no tempo e no espaço de uma gravação (como referência) ou de sua percepção (como signo-evento), mas nas relações que se produzem.

A idéia de uma estrutura, que incorpore refrações em sua opacidade e translucidez, poderia indicar não apenas a particularidade do objeto, mas, possivelmente, o problema fenomenológico de um espectador cujo ponto de vista particulariza o intervalo a ser considerado. Caso se faça tal inclusão, está claro que deve ser feita no âmbito de uma comunidade, de modo a preservar a configuração particular entre dentro e fora do objeto. Se se tratasse de um indivíduo, não seria possível produzir teoria, considerando que a particularidade do ponto de vista pode não dizer nenhuma verdade sobre o objeto. No caso contrário, se assumiria uma universalidade para o sujeito que retira completamente o objeto de sua particularidade. Por outro lado essa inclusão implicaria o conceito e historicidade da palavra espetáculo, isto é, do evento de formação de uma comunidade e a complexidade das relações desse evento e dessa formação com a institucionalidade da arte contemporânea, o que caracterizaria, por sua amplitude, um problema em si; o sujeito deve, portanto, ser incluído no intervalo fenomenológico de estudo. No entanto, a verdadeira questão é que o objeto não se institui como particular apenas na relação com o sujeito; sua particularidade é sua aparição, e sua aparição efetiva sua particularidade.

Não obstante, restam duas instâncias constitutivas principais que é devido observar: a incompletude (o esvaziamento que é próprio e declarado pelo objeto) e o jogo (das relações sensuais e conceituais constituídas dentro, fora, e entre dentro e fora). O que seria necessário para dar acesso a tal particularidade do problema da Fotografia na arte, configurando, desse modo, uma metodologia passível de compreender esse fenômeno e de reler a teoria contemporânea da Fotografia?

Uma vez que a teoria e mesmo esta teoria fazem parte de um problema de prática artística, se pensaria prioritariamente no jogo, isto é, no problema da multiplicidade de posições que constituem o objeto, posições que devem estar em relação (e talvez em relação de determinação) umas com as outras. Por um lado, é necessário propor a teoria do evento

que pretende compreendê-lo teoricamente e por outro lado, a teoria participa secundariamente e *a priori* de sua formação (já que o objeto se expõe ao mundo como um jogo que é formado a cada vez que aparece: desse modo sua exposição ao mundo é crítica, mesmo suficientemente crítica para gerar novos modos teóricos); daí o aspecto paradoxal entre teoria e produção artística.

Tal necessidade complexa aponta para as tradições da fenomenologia: o problema é observar um fenômeno, algo que se instaura como evento. Portanto, antes mesmo de decidir qual tradição fenomenológica pode tratar da Fotografia, a questão estaria em compreender como se pode lidar com tal modo de instauração, que inclui reinstituir o objeto em novo recorte, compreendendo que seu jogo particular e complexo define e é definido como evento.

Se não se pensa na Fotografia de modo autônomo, seu fenômeno não tem início na representação, e nem no ato fotográfico, mas na construção ambígua dessas posições (real e representação, representação e real) em relação – na armação dessa posição cujo traço refere um ao outro. Justamente, o que diferencia a Fotografia moderna da contemporânea não é a forma nem a diferenciação de Krauss entre meio estético e teórico (como situar a obra de uma artista como Nan Goldin, que trata do vernacular da Fotografia em tal esquema?), mas o fato de que as obras dão ciência das diferentes concepções das posições de relação (que resultam em objetos aparentemente semelhantes, mas cuja construção diverge em virtude das relações que devem constituir) – armam e efetivam seu jogo de modo distinto o que evidencia como organização diferente dos problemas.

Considerada a particularidade do que se deseja tratar, isto é, do objeto como algo em relação, deve-se considerar que ele tem início na aparição, ou seja, no modo de instauração do jogo, já que "É esta indeterminação fundamental em relação a quais aspectos do objeto são significantes – o fato de que 'não há uma regra de cognição particular – o que explica a

indeterminação de qualquer interpretação particular."⁶⁹ Ou seja, não há como observar a obra a não ser a partir de sua instauração. O conceito de Fotografia, assim, seria o de um signo-evento, isto é, ao problema da referência se une o problema da referência como evento, o que se justifica no entendimento de que o que interessa no objeto é o jogo, que define as possibilidades de posição de relação que serão efetivadas na aparição.

Na armação do problema de uma ontologia plural (capaz de sair do canônico da Fotografia), será necessário ver dois eventos como o evento da Fotografia: um primeiro evento de formação, caracterizado pelo desejo do autor de inscrever um objeto ou evento, e um evento no qual um sujeito experimenta a foto (eventos que podem tanto estar distantes como ser o mesmo, na medida em que se experimenta enquanto se forma). Nesse sentido o jogo da aparição (já que se refere ao evento da foto) necessariamente deve incorporar um conceito operatório que complementa o signo-evento (justamente porque ele se refere ao objeto e não pode cobrir a questão dessa formação): a Fotografia deve ser tanto signo-evento quanto signo-intervalo entre eventos de composição, isto é, ela se refere ao real não apenas como referência, mas como hiato, o jogo da aparição, assim, deverá incorporar uma negatividade na qual o mundo consta da Fotografia não como traço apenas, mas como um gesto que retira e repõe ao real.

A palavra aparição pareceria remeter de volta a um conceito naturalista em relação à percepção em oposição à *epokhé* fenomenológica, que reduz o fenômeno contra a naturalidade: não é o caso. Tampouco é o caso de retornar ao conceito de noema, pois este se define na forma de Husserl e, ao mesmo tempo, articula modalidade de aparição que se postularia essencial e única. A palavra aparição, por outro lado, pareceria aliar à percepção o pensamento religioso (que relaciona com o fora, mas a relação se explica por uma força

⁶⁹ "It is this fundamental indeterminacy regarding which aspects of the object are significant – the fact that there's 'no particular rule of cognition' – that underlies the indeterminacy of any particular interpretation." Peter Osborne, **Philosophy in cultural theory**, p.31.

mágica, conceito que ressoa de modo desconfortável no processo da Fotografia analógica – revelação, fixação ... iluminação) quando se sabe que a Fotografia se caracteriza por sua secularidade, o que incompatibilizaria as duas noções: não interessa trazer de volta o aspecto ideal do conceito de aura.

O conceito de aparição é, na verdade, o princípio da efetivação dessa posição de relação que é o objeto; encontra sua destinação ao revelar-se e ser visto e explicita seu aspecto paradoxal no modo com que sua incompletude exige seguir o fenômeno nessas relações que o ultrapassam e, na verdade, o estruturam. É necessário pensar, nessa condição, o que é a aparição e a relação entre o aparecimento e esse 'estando' da Fotografia (saindo da naturalidade que relaciona o aparecer e o ser), que nada mais é do que o intervalo devido do objeto de que se quer tratar, no qual o objeto se decompõe nos eventos que o compõe, ao invés do mundo ser acrescentado indicialmente pelo método ao evento.

Ora, se poderia argumentar que esse conceito foi derivado na ausência de seu objeto, isto é, no discurso teórico que não se comprova em obra, desviando o problema, tal como descrito, da necessidade de ater-se à particularidade do objeto. É necessário, no entanto, ter em mente que a tese é o resultado de uma prática, da qual se deduziu o problema do aparecer como concernente diretamente ao problema da Fotografia – o aparecer como instauração, permanente reatualização e posição em jogo e em relação desse objeto dado inicialmente ao olhar e ao pensamento. Sobretudo, é a estranheza específica da aparição da foto, como objeto próprio e impróprio, na qualidade visualmente empobrecida e reduzida, na particularidade que define espacio-temporalmente uma dobra, que justifica a exploração desse conceito, que, como hipótese, poderá ou não convencer de sua utilidade.

O surgir do objeto para a atenção estética é problema recorrente na história da filosofia. O conceito de 'aparição' surge na obra de diversos filósofos, sobretudo porque na constituição de um sistema filosófico, é necessário tratar do problema da percepção e

relacioná-lo ao da cognição, lidando com o valor negativo instaurado por Platão, que opunha percepção sensual e idéias. Para a filosofia, a questão da aparição refere-se, em primeiro lugar, ao problema do dado sensual e ao como pode ser tratado. A instituição do pensamento lógico e da própria filosofia, historicamente, demandou um controle da impureza fenomenal que caracteriza o real. Foi necessário separar-se do real (constituindo-o como objeto) para poder pensá-lo e é nessa medida que a aparição surge no limiar da estética. Compreender a aparição de cada coisa implicava racionalizar sua existência enquanto dado perceptivo (daí a relação entre a aparição e o par matéria e forma: forma, na filosofia clássica, é a racionalização da matéria, tal como evidencia a síntese de Plotino nas *Enéadas*).

Tal problema, clássico na filosofia, surge com força nas teorias estéticas de Kant e Hegel, seminais ao campo da estética. Essa tradição, porém, foi mais do que posta em questão por filósofos como Nietzsche e Heidegger, para quem a aparição assume outro valor: o prazer estético não estaria na efetivação do controle sobre os sentidos (como ocorre nas categorias kantianas do belo e do útil, por exemplo), mas, ao contrário, na indeterminação. Essa indeterminação implica a dissolução de 'matéria' e 'forma' como um par no sentido aristotélico: a forma não é o estágio superior da matéria (impregnada pela razão, como afirma Plotino), ainda que, mesmo correntemente, continue a se rebaixar a negatividade, afirmando que o informe faz parte ou é forma.

O problema do aparecer relativo aos objetos artísticos é, no início da estética, secundário: a justificação da pureza da racionalidade contra a subjetividade dos sentidos vem em primeiro lugar (porque é uma justificação do próprio campo filosófico) e o problema estético refere-se a *aesthesis* – tudo aquilo que afeta os sentidos. Tal relação só se altera à medida que o campo da arte apresenta sinais de sua constituição como campo de conhecimento, em que as obras, mais e mais complexas (e problemáticas para a filosofia), mostram ser objetos não apenas para a percepção, mas entre outras coisas, sobre a percepção.

É irônico o fato de que a oposição entre cognição e percepção seja superada a partir da observação da obra de um artista do Renascimento, como evidencia, de modo claro, a leitura de Valéry⁷⁰ (ou, menos ironicamente, a transformadora leitura de Cézanne, por Merleau-Ponty⁷¹). Ambas indicam claramente a obsolescência da forma neoplatônica de pensar a arte. A partir de tal crítica da percepção, as obras de arte não podem mais ser vistas como idéia veiculada ou materializada (idéia que decai na matéria ou que ascende da matéria). Por outro lado, a aparição nunca foi problema para a arte, já que a sensualidade das coisas não se opõe, na arte, a sua abstração.

No livro **Estética da aparição**, de Martin Seel, professor de filosofia da Universidade de Giessen, vê-se essa transformação profunda do conceito de aparição que segue os desenvolvimentos da filosofia e da arte. Na verdade, o conceito não se refere mais a um sentido vulgar de aparição, no qual a própria percepção era considerada de modo simples. O aparecimento, inicialmente, referia-se a estado em que a forma sensual produz algo em si, isto é, uma percepção sobre a qual se pode concordar, que se refere à generalidade do objeto da atenção perceptiva e, por outro lado, da percepção em estágio "puro".

Segundo Seel, um dos motivos do aspecto problemático da estética como parte da filosofia foi o fato de ter nascido sob a égide do problema do ser, do belo e, posteriormente, da representação (a semelhança), implicando tratar de problemas historicamente localizados como se fossem universais e atemporais. Por outro lado, a aparição é problema central à existência dos objetos estéticos – os limites do objeto, na filosofia, persistiriam diretamente condicionados ao problema da percepção, e a uma crítica filosófica da percepção.

Em uma de suas concepções contemporâneas (já que há provavelmente tantos conceitos contemporâneos de aparição quanto há fenomenólogos), o conceito de aparição

⁷⁰ Que demonstra a indissociabilidade entre percepção e cognição a partir da obra de um artista em Leonardo e os filósofos, in Paul Valéry, **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**.

⁷¹ Que trata da percepção em **Fenomenologia da percepção**, ou em **O olho e o espírito** e A dúvida de Cézanne.

parece possibilitar o tratamento da arte em seu funcionamento. Aqui vê-se como tal conceito é expressado por Seel:

Reservo, por outro lado, o termo "aparição" para a interação das aparências que é perceptível no objeto em um presente particular. Essa interação deve ser compreendida como um "jogo" de qualidades que são perceptíveis em um objeto sob perspectiva particular e em um ponto específico no tempo.⁷²

O conceito de 'aparição' refere-se a uma configuração de formas cuja percepção se assemelha à de um objeto natural. A configuração estética de um objeto é instaurada como jogo de aparências, isto é, trata-se de uma percepção que funciona de modo complexo. Interessa sobretudo, o fato de que o conceito de aparição não relacione mais inocentemente a arte ao problema da percepção de aparências, isto é, que não se retorne a uma conceituação da arte como problema formal e nem se decida, *a priori*, sobre uma hierarquia dos dados perceptivos. Pelo contrário, o conceito trata do jogo das aparências como indissociavelmente ligado ao dos conceitos que as acompanham,⁷³ implicando que, na arte, o jogo apontará para outra modalidade de experiência estética, incluída aí a relativa prescrição de sua percepção, isto é, a coisa aparece regulada na percepção, indicando que o jogo das aparências na aparição não é natural. No caso da arte, na verdade, o que seria determinado pela aparição é o movimento de um jogo que, ainda que mantendo algum grau de indeterminação, aponte conceitual ou formalmente para a atenção estética específica à arte. O aparecer, portanto, pareceria igualar-se ao 'estando' da obra de arte, isto é, seu evento fenomenológico; aparecer, no objeto de arte, significa dispor, para a percepção, das regras enquanto se joga.

⁷² "I reserve, on the other hand, the term "appearing" for the particular interaction of appearances that is perceivable on the object in a particular present. This interaction is to be understood as a "play" of qualities that are perceivable in an object from a particular perspective and to a particular point in time", Martin Seel, **Aesthetics of Appearing**, p.45.

⁷³ Como afirma, ao comentar o conceito de aparição de Seel, Hans Ulrich Gumbrecht, *Aesthetic Experience in Everyday Worlds: Reclaiming an Unredeemed Utopian Motif in New Literary History*, n.37, p.305.

Se aparências e conceitos se constituem em jogo no objeto, é evidente que tal conceito de aparição só ocorre de modo calculado nos objetos culturais, nos quais pode (ou não) existir determinação não apenas de formas, mas de relações que explicam as formas, as diferenciam e as relacionam; o mesmo ocorre para os conceitos, determinados particularmente para esse jogo de formas. Assim, os objetos de arte possuem uma reflexividade nesse aparecer, na qual podem comentar-se, instituindo seu próprio sistema de significado e indicando sua relação com os demais eventos estéticos que com ele concorrem.

A reflexividade dos objetos na arte contemporânea é de tal modo aguda que alguns questionam a necessidade do aparecimento – na verdade, põem em questão a necessidade do sensível, ou seja, qualquer valor do problema da forma como instância que constitui o objeto de arte contemporâneo. Isto ocorre mais evidentemente na arte conceitual. É o caso do grupo Art & Language, cuja recusa da imagem possui aspecto radicalmente político. O sensível, entretanto, não está em questão apenas nesses casos limites; a representação de obras (seja como imagem fotográfica, projeto, roteiro, vídeo) indica em certos casos, que esse problema da forma (e do sensível), desprezado, é deslocado como imagem – como se a imagem contivesse a 'coisa mental' da obra.

Essa relação entre detração da forma e dos sentidos é um problema para a concepção de arte, mas um problema de fundo filosófico. Essa é precisamente a idéia defendida por Arthur Danto, filósofo e professor da Universidade de Columbia.

A teoria de Danto explicitada no artigo *The Artworld*, de 1965, e desenvolvida ao longo de sua obra, sobretudo em livros como **The transfiguration of the commonplace** e, em especial, **After the end of art**, é que a arte contemporânea não depende mais de seu componente estético para definir sua 'artisticidade', isto é, a sensação não é mais capaz de informar se algo é arte. Danto propõe que na arte contemporânea há oposição entre estético e artístico (talvez inspirando as idéias de Krauss discutidas na introdução desta tese), idéia

concluída a partir de duas premissas. A primeira diz respeito, no contemporâneo, à indiscernibilidade entre um objeto comum e um objeto de arte, fato exemplificado de modo indiscutível pelas **Brillo boxes** de Warhol. A segunda tese de Danto diz respeito à história da arte como progressão, o que a identifica com o conceito de fim da arte de Hegel (e as caixas de Warhol marcariam essa morte).

O problema descrito por Danto é essencialmente o de um panorama neoplatônico que tem início em Platão (com a questão da semelhança como valor) e termina em Hegel (com o duplo problema de um fim da história e fim da arte).

Danto faz uso do conceito hegeliano de obra de arte. Para ele as obras são caracterizadas por dar corpo a um significado (*embodiments of meaning*), mas também pela propensão a produzir relações (*aboutness*), relações que marcam as diferenças entre obra e mundo. Para Hegel, a relação entre matéria e espírito na obra de arte deve ser da ordem de uma identificação completa (identificação cujo apogeu se encontra na Grécia clássica) e, assim, o acesso à experiência da arte não é da ordem de uma leitura, mas se dá sob a forma de aparecimento.

Danto aparentemente concorda com essa idéia, já que descreve as obras de arte como signos que operam de modo tão específico, que sua experiência não pode ser traduzida de outro modo. A conclusão das duas premissas de Danto, no entanto, nega essa idéia: o que para Hegel é um progressão da consciência do espírito (*Geist*) na história, progressão que culmina com o fim (da finalidade) da arte, na leitura de Danto torna-se outra coisa – progressão em direção à reflexividade da arte: "Ao contrário, há um tipo de processo cognitivo, no qual se compreende que a arte progressivamente chega a esse tipo de cognição. Quando a cognição é atingida, realmente não há mais justificativa para ou necessidade de

arte."⁷⁴ É verdade que a obra de Hegel evidencia uma progressão racionalista da arte e o movimento do *Geist* iguala-se a essa progressão. No entanto, para Hegel, a existência da arte está ligada à encarnação na matéria; o objeto artístico não se abre, pois, livrar-se do conceito de encarnação implica perder a característica de arte. O desejo de ver na obra de Warhol o fim da arte de Hegel é tão grande, que se força a leitura.

A crítica de Seel às teorias de Danto é bastante cuidadosa e busca examinar as contradições produzidas por Danto na tentativa de interpretar a teoria hegeliana. Segundo Seel, o argumento de Danto sobre a indiscernibilidade visual entre objetos artísticos e objetos comuns procede (mas é um problema que Joseph Margolis, contendor ferrenho de Danto, rechaça como menor). No entanto, o fato de que a instância estética de um objeto não configure condição suficiente para que seja considerado arte não implica tornar o estético uma questão "historicamente contingente e não parte da essência da arte", como afirma Danto. Para Seel, ao contrário, "o estético é de fato uma propriedade tanto essencial quanto definidora da arte"⁷⁵, já que "os objetos de arte diferem da mera "representação" em que dão corpo a seus significados."⁷⁶ Fica evidente que Seel não busca propriamente, com isso, retornar a um conceito de arte hegeliano, mas mostrar, ao mesmo tempo, um conceito de arte mais complexo (do que a adequação entre idéia e forma) e criticar a premissa de Danto, que se calca numa relação equivocada entre *mimesis* (valorada negativamente) e essência.

É interessante pensar que, tal como o ready-made e as caixas de Warhol, a Fotografia sofreu o mesmo modo de análise que relaciona imitação e essência. Verifica-se historicamente, que o discernimento entre foto e seu modelo torna-se um problema no

⁷⁴ "Rather, there is a kind of *cognitive* process, where it is understood that art progressively approaches that kind of cognition. When cognition is achieved, there really is no longer any point to or need for art", Arthur Danto, **The philosophical disenfranchisement of art**, p.107.

⁷⁵ "The aesthetic is indeed both an essential *and* a defining property of art", Martin Seel, **Art as appearance**, p.105.

⁷⁶ "Artworks differ from mere "representation" in that they embody their meanings", Martin Seel, **Art as appearance**, p.106.

momento de estabelecer a essência da foto, quer positiva ou negativamente. Para o modernismo, parece arraigada a idéia de que a verossimilhança da Fotografia aparenta fazer a foto compartilhar da essência de seu modelo. O que se busca, na aparição da Fotografia não é uma teoria apenas passível de observar o objeto sem tal valor que liga (*mimesis* e essência), mas em sua condição de aparecimento, de modo a tratar desse corpo e seu aspecto relacional.

Realmente, o conceito de *embodiment*, que Danto traz da teoria de Hegel, não retrata um invólucro que se possa abrir, mas uma identificação absoluta entre matéria e idéia, que funciona nos dois sentidos e que a diferencia de um signo do tipo lingüístico ou visual. Ainda que Danto escamoteie um princípio de ajuste entre espírito e forma existente no texto hegeliano esse ajuste ainda está em jogo, pois, na verdade, ele define, na teoria hegeliana, o modo da aparição do objeto e desse modo, para Seel "(...) se a encarnação (*embodiment*) é um dado constitutivo da arte, a aparência também é, pois uma aparência articulada de modo significativa é a própria condição da encarnação artística".⁷⁷ Para Seel, não apenas esse aspecto da arte indica sua condição estética, mas sua interdependência com seu aspecto relacional necessita do aspecto estético. Seel examina a fonte de Duchamp: o reposicionamento do objeto como escultura, a falta de funcionamento, a ausência da urina (porque, "na arte, mesmo a não-aparição é um problema de aparição")⁷⁸, a inversão. Todos esses são dados perceptivos que fazem diferir. Seel examina casos-limite de objetos que recusariam o problema estético: o **Quilômetro vertical de terra**, de Walter de Maria, obras do Art & Language e as próprias **Brillo boxes**. Sua conclusão é que "Obras de arte têm

⁷⁷ "(...)if embodiment is a constitutive feature of art, appearance is constitutive as well, since meaningfully articulated appearance is a very condition of artistic embodiment", Martin Seel, **Art as appearance**, p.106.

⁷⁸ "In art even nonappearing is a matter of appearing", Martin Seel, **Art as appearance**, p.109.

aparição diferente de suas contrapartes visualmente indistinguíveis: essa, creio, é a questão filosófica posta pela arte dos ready-made e depois".⁷⁹

No entender de Seel, a reflexividade das obras de arte é de uma natureza específica: "Um comportamento estético lida com um *telos* diferente daquele buscado por um comportamento teórico. Ele não quer explorar a constituição do mundo; mas se expor à presença do mundo."⁸⁰ O funcionamento de uma obra de arte não parte do modo pelo qual comenta ou traz à tona uma idéia, materializando-a, mas do aspecto crítico de sua aparição. De certo modo esta é a crítica que Robert Kudiélka faz a Danto: a filosofia de Danto se aproxima das obras de arte buscando analisá-las, mas se esquece do caráter dramático que as torna possíveis e que nelas se efetiva; "(...) a qualidade estética, na melhor das hipóteses, não é apenas superfície mas a materialização daquilo que é incerto: aquilo que é perigoso, problemático, tentador – para usar as palavras de Nietzsche".⁸¹ E assim, na visão de Kudiélka, como na de Seel, a submissão de um campo a outro é negada: "Pode-se mesmo dizer que a arte da mais alta ordem só tem início onde o conhecimento filosófico termina."⁸²

Não surpreende que o conceito de "aparição" (*Erscheinen*) esteja fundado no conceito hegeliano de obra de arte, já que, originalmente, o conceito de aparição esteja presente na obra de Hegel e seja desenvolvido na tradição da filosofia alemã⁸³ da qual Seel faz parte. De certo modo esse conceito situa-se ainda na tradição, caracterizando-se pelo exame de um objeto autônomo (e por um sujeito neutro, que na verdade não consta da análise), ainda que

⁷⁹ "Works of art do have an appearance different from their visually indistinguishable material counterparts: this, I believe, is the philosophical point that is made by the art of the ready-mades and after", Martin Seel, **Art as appearance**, p.107.

⁸⁰ "Aesthetic behaviour allows a *telos* different from the one followed by theoretical behaviour. It does not want to explore a constitution of the world; it wants to expose itself to the world's presence", Martin Seel, **Aesthetics of appearing**, p.55.

⁸¹ "(...) the aesthetic quality, at best, is not just surface but the embodiment of that which is uncertain that which is dangerous, problematic, tempting – to use Nietzsche's words", Robert Kudiélka, According to what: art and the philosophy of the end of art in **History and theory**, n.4, p.101.

⁸² "One might even say that art of the highest order only begins where philosophical knowledge ends", Robert Kudiélka, According to what: art and the philosophy of the end of art in **History and theory**, n.4, p.101.

⁸³ O conceito de *Erscheinung* faz parte das obras de Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche e Adorno.

predisposto ao relacional; a fundação estética do conceito dispara de modo incondicional o aspecto relacional, já que nenhuma ocorrência estética, como reconhece Seel, é objeto autônomo: "Não são, finalmente, apenas coisas individuais, mas quase sempre constelações de coisas que surgem esteticamente para a intuição. Não são apenas coisas estacionárias mas igualmente eventos e, por sua vez, constelações de eventos – que são ocasiões de percepção estética."⁸⁴ Para Seel, tal ocorrência complexa do mundo se volta para o objeto – ele é um centro formal da aparição e na verdade os conceitos envolvidos na obra são o modo de disparo para a constelação de eventos estéticos. Entretanto, é necessário perceber que a qualidade relacional que acompanha o *embodiment* hegeliano nada mais é do que um modo de dizer que a aparição do objeto de arte se completa no mundo, e que o próprio objeto se completa ao aparecer no mundo.

O conceito permanece vinculado ao problema da percepção, e, do mesmo modo que na fenomenologia clássica, incorpora no fenômeno aquilo que está fora do objeto, mas a partir da questão de sua forma.⁸⁵ O objeto de análise, ao mostrar seu funcionamento, poderia, no máximo evidenciar o mundo como traço – como presença do ausente na forma. Todas as relações de significação com o exterior do objeto, assim estariam restritas à interpretação do traço indicial e sua marca na forma.

Finalmente, o conceito de 'aparição' possibilita compreender o objeto como fenômeno (como desdobrar-se de um jogo), o que indica suas relações com a arte (já que se trata da instauração de um jogo estético particular, com lógica própria). No entanto, o conceito de aparição aponta os limites da fenomenologia e vice-versa.

⁸⁴ "It is, after all, not just individual things but quite often constellations of things that come aesthetically to intuition. It is not just stationary things but equally events – and, in turn, constellations of events – that are occasions of aesthetic perception", Martin Seel, **Aesthetics of appearing**, p.55.

⁸⁵ Talvez se encontre aqui uma característica da arte contemporânea: a partir de funcionamento no qual o aspecto relacional parece ser naturalmente a extensão da aparição (no modo do idealismo hegeliano), revelar a artificialidade de tal extensão (às vezes, reduzindo o problema da forma), de modo a tornar o aspecto relacional da obra mais complexo.

De um lado, o conceito de aparição relaciona diretamente o fenômeno ao percebido – à positividade do dado estético no objeto. Por outro lado, a fenomenologia admite a particularidade do jogo, mas constitui o noema a partir de noção derivada de sujeito e objeto (o 'estando', que é outra expressão para noema, deriva dessas categorias).

O objetivo não é observar o objeto foto a partir de metodologia pré-produzida, mas constatar, a partir de sua aparição, a necessidade de uma teoria, que deve ser originada na particularidade de seu jogo – mas o jogo relacional, para o qual nem toda relação está constituída na forma, e nem originada no objeto. "O sentido do particular é sentido desenvolvido conceitualmente que abandona uma fixação na fixação conceitual."⁸⁶ A aparição da Fotografia é ponto de partida para dar conta de sua positividade, mas também deve ser capaz de tratar de sua negatividade.

A aparição mostra as relações no objeto e para o objeto, mas não o objeto 'em relação', isto é, um objeto caracterizado justamente pelo modo de constituir-se pela relação com o fora (é o caso da Fotografia). Na verdade, deve-se lidar com um objeto cujo estatuto seja a contradição entre o 'aparecer' e o 'estando', movimento que indica o esvaziamento que não é apenas da ordem da sensação e percepção (na ordem do aparecer), mas de ordem ontológica, já que traço e ícone não possuem estatuto de ser próprios (são de ordem suplementar e afirmam: tal e tal *foram*); já que sua materialidade é reduzida a ponto de provocar confusão entre Fotografia e imagem. Na Fotografia, aquilo que aparece 'não está' (presente), mas o que 'não está' aparece (como densidade na aparição), o que possibilitaria a produção de uma teoria de aspecto mágico da Fotografia no qual se insista que o traço afirma a outra coisa, retornando historicamente ao problema das imagens teológicas.⁸⁷ O esvaziamento só pode ser completamente constatado na densidade que se apresenta nesse 'estando', ou, como bem

⁸⁶ "A sense of the particular is a conceptually developed sense that abandons a fixation on conceptual fixation", Martin Seel, **Aesthetics of appearing**, p.53.

⁸⁷ Seria cabível citar, nessa modalidade, a obra de Jean-Luc Marion, que se aproxima da arte a partir do invisível.

indica Alliez, "alegando o inalegável na apresentação". Quando o objeto aparece, ou seja, é instaurado para a atenção, a direção do jogo instaurado é percebida e o sujeito é levado a percorrer o fenômeno. O objetivo é tentar constituir elementos de uma teoria da Fotografia a partir dessa direção que se configura; no entanto, o problema (que também se configura para a arte contemporânea) não é o problema de um objeto autônomo; no objeto desta análise, a posição 'em relação' não permite constituir o objeto enquanto tal. O objeto na verdade é uma fratura, uma dobra entre duas outras coisas. A extensão do objeto de análise ultrapassa o problema da pureza da percepção e de uma relação, mesmo fenomenológica, derivada da relação entre sujeito e objeto.

Pareceria equivocado, a princípio, relacionar a exigência do conceito de aparição à imagem fotográfica, seja interna ou externamente. Barthes chama a fotografia de signo contínuo porque a representação técnica produz um signo em bloco. Apesar da continuidade do signo (sua produção em um golpe), especificidades na produção da imagem, tais como variações de cor, textura, tema, ponto de vista enquadramento e formato, por exemplo, devem ser levadas em conta como variações de sentido (a ponto de Didi-Huberman identificar nessas variações a ação do inconsciente); se a imagem não possui tal variação, é porque seu aparecimento não a dotou, na relação com o sujeito, desse sentido: é a falta do *punctum*, diria Barthes. Variações conceituais podem tornar complexo o jogo das formas, sobretudo na Fotografia como arte contemporânea. As cargas simbólicas, sobretudo, podem transformar as marcas em sentido, de modo, ao mesmo tempo, convencional e não convencional. Ações como o retoque, seja ele cosmético ou estético (na verdade, como manipulação), sobrevivem fortemente na passagem da Fotografia analógica para a digital, reforçando a idéia de descontinuidade do sentido na foto, que se poderia relacionar ao ato fotográfico como parte do evento que é finalmente a foto. Isso também ocorre como problema com aquilo que tradicionalmente se considera exterior ao objeto em movimento

duplo, já que no ato a Fotografia é produzida assumindo posição estética e conceitual em relação àquilo que lhe serve como modelo, posição que pode ou não ser crítica da própria representação fotográfica. O mesmo ocorre na configuração específica produzida por esses elementos *a posteriori*, na relação, já mencionada, da representação em relação ao real; é também o caso da arte, que lida, por exemplo, com os modos de exibição (incluindo os aspectos culturais e a historicidade desses locais e modos de exibição) e irrupção descentrada de sua forma como problemas que se articulam à aparição.

Evidencia-se que o objeto da aparição não é propriamente o objeto foto; o objeto foto é, na verdade, sua aparição nessa extensão que seu fenômeno exige – uma extensão que estranhamente, não é positiva (diferentemente do ponto de vista da fenomenologia, que reúne sujeito, objeto ao mundo que aparece como indício ou suplemento no fenômeno), mas negativa, ao abrir o fenômeno para o mundo do qual e para o qual foi feito; a foto, assim, será o principal componente, mas apenas um componente que ata o fenômeno em que foi formada ao fenômeno em que será exposta. Inversamente, sob o conceito clássico de noema, todas as posições particulares do objeto (que lhe são interiores e exteriores), tal como a forma da representação, o tema, o ponto de vista, bem como sua localização, suas condicionantes e referências históricas, citações etc., se mostrariam negativamente, como monumento tumular do mundo, mas teriam de ser acrescentadas positivamente ao fenômeno (no esforço da análise). Ter-se-ia assim, na foto sob o ponto de vista do noema fenomenológico, um fenômeno que admite o jogo, mas esse jogo é composto de um dado icônico positivo e de outro indicial, negativo; um positivo (admitido negativamente porque se ausenta) e outro negativo (interpretado positivamente por que esse traço é incluído sob o método, de modo não natural), a ser admitidos na extensão que constitui o fenômeno. O conceito de aparição, no jogo que estrutura o objeto para a percepção e para o pensamento, na verdade torna-se limitado didaticamente, do mesmo modo que a própria teoria prevalente da Fotografia, na

separação interna, entre imagem, traço e simbólica, e externa, entre real, representação e real: é necessário que incorpore a incompletude do objeto (sua abertura para o evento, mas, mais profundamente, para o exterior, sem o qual na verdade não se constitui como objeto nem evento). Desse modo, o conceito de aparição deve levar em conta a possibilidade negativa do jogo ao repensar a exclusão daquilo que se considera fora.

A partir da aparição, isto é, da deflagração estética que implica a Fotografia em seu evento, define-se, assim, a segunda exigência metodológica do objeto e talvez a mais complexa, uma vez que atendê-la significa perceber que a relação da foto com seu evento é uma relação a ser desconstruída (o que acarreta problemas sérios a enfrentar). A foto é apenas um componente da Fotografia, do evento que a cria e que a experimenta. A partir desse ponto de vista, a negatividade se impõe na relação desse signo-evento com o mundo: falta algo a representar, algo é criado na representação que não faz parte do mundo. O mesmo jogo de falta ocorre na experiência da Fotografia, a falta que chamou-se de incompletude.

Mesmo na fotografia mais clássica, impõe-se tratar desse problema da incompletude, que se evidencia em todo o seu fenômeno. Uma teoria da Fotografia deve permitir compreender o fora que a motiva e o fora onde ocorre e a relação entre foras e dentro da foto; esse jogo que articula espaços e tempos é finalmente a Fotografia. O conceito de aparição, portanto, deve ser acompanhado pela desmontagem dessa relação clássica entre objeto e mundo (o sujeito implicado nessa aparição) tendo como objetivo traçar o objeto no jogo de sua produção, sua instauração e seu funcionamento; desmontagem que aponta para o problema da diferença ontológica, principal problema da obra de Derrida.

Essa passagem, que reúne a desconstrução derridiana ao problema do aparecimento, não é de modo algum simples: as preocupações que regem a obra de Derrida são extremamente críticas da fenomenologia, a começar pela posição do sujeito. Na tradição de Heidegger, o problema fenomenológico não incorpora a particularidade subjetiva do sujeito,

ou seja, o vivido, a sensação, a memória; poderia se dizer que isso ocorre por uma questão de perspectiva na qual se armam as filosofias de Heidegger e Derrida (a perspectiva de 'morte do autor' que igualmente transparece nas formulações de Barthes sobre a literatura).

Para a fenomenologia, de modo geral, se a aparência da coisa se constitui fortemente (quanto mais aparição), maior a possibilidade de que a coisa *seja*. Essa, porém, é uma atitude naturalista que a fenomenologia deveria combater e que, por exemplo, Jean-Luc Marion inverteria: 'tanto mais doação, tanto mais redução,'⁸⁸ referindo-se, é claro, à atitude fenomenológica inspirada pelo exame da filosofia de Heidegger. De qualquer modo, a inclusão do problema de uma desconstrução do objeto foto tem como objetivo seguir com a desnaturalização das noções de sujeito e objeto no fenômeno.⁸⁹

A obra de Derrida, cuja pedra fundamental é o livro **Gramatologia**, caracteriza-se por inflexível recusa à noção de presença: a interioridade mantém, para a filosofia, a derradeira idéia de um além, que a tudo justifica e sobre o qual nada se pode dizer. Para Derrida, ao contrário, as coisas não *são*, já que o que produz a situação do ser das coisas é uma porosidade que está filosófica e ontologicamente *entre*. Nada se sustenta 'em si' e mesmo referir-se ao 'em si' implica usar metáfora que está além da coisa.

⁸⁸ Tal afirmação, que finalmente sintetiza a obra de Marion, é o resultado de um grande embate com a obra de Heidegger na qual Marion detecta os mesmos problemas que Derrida, encontrando resultados bastante diversos. Segundo Marion, há um problema formal no modo heideggeriano de tratar a diferença ontológica e entende que a questão do ser acaba por se imiscuir na relação ente/ontos de modo problemático. Em vez de buscar finalizar tal pensamento, substituindo o ser pela diferença ontológica, Marion retorna a Husserl para confrontá-lo à ontologia, revisão parcialmente realizada pelo próprio Husserl. O resultado é uma fenomenologia na qual a redução fenomenológica abriga a ontologia e a diferença ontológica (que não é vista como problema central). Esse modo parece tornar possível abrigar a desconstrução sob o problema do fenômeno e, desse modo, aparição e diferença ontológica podem funcionar, ao mesmo tempo, como instâncias metodológicas. Evidencia-se que é compondo uma fenomenologia negativa que os conceitos da aparição e da diferença ontológica na Fotografia podem se encontrar, observando ainda uma imanência buscada na análise. É bem verdade que a fenomenologia de Marion, ao terminar por analisar de tal modo a questão, incorre no retorno do problema teológico, que marca finalmente algumas de suas análises relacionadas à arte.

⁸⁹ Que, no entanto, não são recusadas e, ainda que se busque compreender adequadamente o modo dessa diferença ontológica, nega-se a ela o papel primordial e excludente que assume no pensamento e escrita de Derrida.

A forma, assim, como qualidade das obras de arte, configuraria armadilha insidiosa no modo pelo qual a presença é inferida a partir de uma naturalidade da forma; em parte, Derrida problematiza tal questão, negando, tanto quanto possível, a forma enquanto tal. No entanto, o problema das formas é secundário frente à apropriação das coisas pela escrita, que perde, ela mesma, a materialidade em face do problema da presença e da 'comunicação' da presença. Em ambos os casos, pode-se ver em ação, por Derrida, uma crítica da representação (do mito da presença representada).

Derrida não só recusa a metafísica, situando-se filosoficamente após Nietzsche, mas recusa tal metafísica impregnada no projeto estruturalista ao criticar suas origens em Rousseau e Saussure. Acusa, do mesmo modo, a fenomenologia de Husserl, por uma série de razões, de possuir caráter estruturalista e, ainda que admita determinados movimentos hegelianos herdados via filosofia heideggeriana (como, por exemplo, um conceito historicista de 'epocal'), tem por objetivo, na relativização da perspectiva que se sustentava no conceito de ser, a problematização de alguns universais – na abertura de **Gramatologia**, declara sua filosofia contra o etnocentrismo e o logocentrismo calcados na *écriture*⁹⁰.

Pode-se compreender essa perspectiva filosófica, mesmo na amplidão dos problemas que pretende tratar, como uma perspectiva que se orienta para o relacional, isto é, o que se chama de *différance*, na obra de Derrida, não pretende observar a posição 'em relação' das coisas como um efeito delas e nem um movimento originário das coisas como são; trata-se da constatação de que o objeto não *é*; que sua existência depende de um movimento que é intrínseco e extrínseco; ao mesmo tempo, vazamento e preenchimento do ser; na forma, invaginação.

A diferença ontológica existe na qualidade de traço, de suplemento; trata-se de rastro instituído. Pode-se recorrer à formulação do próprio Derrida:

⁹⁰ Em Jacques Derrida, **Gramatologia**, p.3-4.

Primeiramente, *différance* se refere ao movimento (ativo e passivo) que consiste em diferir, por retardo, delegação, adiamento, reenvio, prorrogação, reserva. Nesse sentido, a *différance* não é precedida pela unidade originária e indivisa de uma possibilidade presente que eu colocaria em reserva, tal qual uma despesa que eu colocaria para mais tarde, por cálculo ou por previsão econômica. O que difere a presença é, ao contrário, aquilo a partir do qual a presença é – em seu representante em seu signo em seu rastro – anunciada ou desejada...⁹¹

O signo, ou rastro que caracteriza a *différance* vem em anuncio ou desejo, isto é, o antes ou depois: o rastro não é origem, no entanto e recusa a posição de história. É bem verdade que a desconstrução, quadro geral ao qual a *différance* pertence, não é conceito e nem tampouco método. Para Derrida, a desconstrução é uma posição em movimento, que não permite instalar-se, sob pena de sermos reapropriação em uma economia da metafísica; com a *différance* permaneceria um permanente risco de fuga da estrutura, consciência ou tensão da estrutura que se tem por tarefa inscrever. Desse modo, adotar uma posição transgressiva é buscar sair da dualidade de modo reacionário – é finalmente situar-se em outra dualidade (de ordem metafísica). A própria *différance*, assim, aponta para o fato de que: "(...) nenhuma palavra, nenhum conceito, nenhum enunciado primordial⁹² venha sintetizar e comandar, a partir da presença teológica de um centro, o movimento e o espaçamento textual das diferenças."⁹³

⁹¹ Jacques Derrida, **Posições**, p.15.

⁹² Poder-se-ia objetar que esta tese faz exatamente o movimento oposto, uma vez que busca constituir teoricamente um modo de observar a Fotografia. É, no entanto, importante pensar que a tentativa de reunir essas instâncias metodológicas não tem propriamente como objetivo produzir um centro, mas compreender os múltiplos e recorrentes movimentos fenomenológicos da Fotografia; propor-se como texto não elimina os outros, apenas lhes acrescenta outra densidade. Sua relação com a imagem, por outro lado, permanece sujeita a uma economia específica: esta análise nasce de uma investigação calcada na experiência dos objetos (de uma vida com os objetos), mais do que na teoria e será referida finalmente aos objetos artísticos (presentes na defesa). Os objetos, porém, permanecem além de qualquer forma de dominação por parte do texto; referem-se a assuntos que ultrapassam esta tese e assim permanecem como objetos artísticos para outras e novas leituras, incluídas as teóricas. Respeita-se, desse modo, a figura de múltiplas facetas com múltiplos alcances e referências.

⁹³ Jacques Derrida, **Posições**, p.21.

É evidente que o que a Fotografia impõe como objeto é a distância em relação ao modelo (pois o modelo da representação fotográfica sempre está ausente no tempo e no espaço); sua singularidade ocorre nessa distância que é diferença: "O conceito da foto fotografa todas as oposições conceituais, traça uma relação de assombramento que talvez seja constitutiva de todas as lógicas."⁹⁴ O conceito de Derrida de Fotografia (explicitado em As mortes de Roland Barthes) possui uma forte relação com seu próprio conceito de diferença ontológica – a fotografia revela, adia e multiplica as mortes de Barthes; o signo cria uma complexa relação temporal com o espectador, mas, sobretudo, é esse modo de assombrar, isto é, de se instituir negativamente como um fantasma, como resto.

Para Geoffrey Batchen, a relação da Fotografia com a *différance* de Derrida pode ser compreendida se se substitui a Fotografia na teoria de Derrida pela escrita – conceito que parece paradoxal em relação a sua posição, que é crítica em relação ao modernismo e ao pós-modernismo. Batchen desconstrói as oposições binárias que caracterizam a Fotografia, tal como a diferença entre Fotografia modernista (e a ênfase na forma) e pós-modernista (e a ênfase na narrativa). Isso também é feito em relação ao desejo de fotografar: em seu livro **Burning with desire**, observa-se a invenção da foto sob o ponto de vista desse desejo. Por um lado, a partir do conceito de *différance*, argumenta-se que o desejo de fotografar sempre existiu: "Seguindo a lógica da *différance*, num certo sentido a Fotografia sempre existiu; nunca não houve a Fotografia."⁹⁵ Sua materialização como objeto dependeu das condições da cultura e da tecnologia do século 19 (de modo que a pergunta que interessa, como o autor explicita, não é 'Quem inventou a Fotografia?', mas 'Que condições culturais, sociais econômicas e tecnológicas permitiram à Fotografia ser concebida por alguém?'). Por outro

⁹⁴ "The concept of the photograph photographs all conceptual oppositions, it traces a relationship of haunting which perhaps is constitutive of all logics", Jacques Derrida, The deaths of Roland Barthes in **Philosophy and non-philosophy since Merleau-Ponty**, p.267.

⁹⁵ "Following the logic of *différance*, in one sense photography has indeed always been; there has never not been a photography", Geoffrey Batchen, **Burning with desire**, p.182.

lado, Batchen analisa, nos projetos de invenção e aperfeiçoamento do processo por parte dos protofotógrafos (expressão usada por Batchen para reunir os diversos pesquisadores que inventaram, total ou parcialmente, processos fotográficos no século 19), o modo pelo qual esse desejo se configura, argumento que pode facilmente ser transcrito na direção de uma análise da mudança para uma Fotografia digital, que, nesse sentido, não evidencia apenas uma simulação da Fotografia analógica e nem um novo paradigma da imagem.

Mas a semelhança da definição de foto e da definição de *différance*, porém, pode ser explicada por um conceito 'epocal', isto é, a própria invenção da Fotografia faz parte de um regime em que a noção de ser está se fraturando e revelando tal diferença. Não interessa, entretanto, substituir o ser da foto pela idéia de diferença diretamente, pois isso não desconstruiria a Foto, mas apenas retornaria à idéia da Fotografia como suplemento, em oposição a sua imagem. Então, o problema está na distância, e no movimento dessa distância que configura a foto:

Sua definição é que se endereça a mim; é o Referente que, via sua própria imagem, não posso mais suspender enquanto sua 'presença' para sempre me escapa, já tendo recuado no passado. (É por isso que a palavra 'referente' poderia ser um problema se não fosse reformada pelo contexto.)⁹⁶

Mesmo no problema derridiano da definição do que é um referente, fica evidente que o 'agora' e o 'aqui' da representação são tão importantes quanto esses outros tempos verbais que a foto faz percorrer. Assim, configurar a distância (do presente à ausência), é a tarefa do objeto, que mantém o sujeito em tensão com a promessa de presença entre essa ausência da coisa que escapou e sua promessa feita no aqui e agora (promessa que só pode ser feita na

⁹⁶ "Its definition is that it addresses itself to me; it is the Referent which, through its own image, I can no longer suspend, while its 'presence' forever escapes me, having already receded into the past. (That is why the word 'Referent' could be a problem if it were not reformed by the context)", Jacques Derrida, *The deaths of Roland Barthes in Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty*, p.264.

concretude de sua presença, que dispara o jogo da aparição). Percorre-se do presente a essa outra temporalidade como do ser para o outro, o que só se explica na esfera do desejo. Resta, portanto, a partir da Fotografia, o movimento dessa distância na particularidade do desejo, que se percebe e que Derrida confirma:

Mas é sempre a singularidade do outro, uma vez que me vem sem me ser dirigida, sem me ser presente; e o outro pode mesmo ser 'eu', o que fui ou o que fora eu já morto no futuro do pretérito e no mais que perfeito de minha foto.⁹⁷

Mesmo se o circuito primário do desejo da Fotografia, aquele de sua produção, for elidido na substituição do 'outro' original pelo espectador⁹⁸ (mas esse não é um efeito esperado?), ainda se trata de uma questão de desejo que deve ser concretizado (para efetivar a aparição). A aparição é um jogo de aparências, conceitos e desejos. Nesse endereçamento (que ocorre no presente da foto), potencialmente ocorrerá a sobrevivência da imagem à medida que seu contexto o permitir.

Talvez seja necessário deter-se ainda na obra de Derrida para examinar o modo pelo qual a desconstrução enfrenta diretamente o problema da forma e o conceito de *parergon*, sob o qual se institui, de modo genérico, tal discussão na obra de Derrida, conceito que pode ser relacionado de modo intrigante ao conceito de aparição.

⁹⁷ "But it is always the singularity of the other in so far as it comes to me without being directed towards me, without being present to me; and the other can even be 'me', me having been or having had to be, me already dead in the future anterior and past anterior of my photograph." Jacques Derrida, **Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty**, p.264.

⁹⁸ A troca de referente para Derrida não é evidentemente, um problema de desejo (pois se relacionaria à presença), mas um problema de iterabilidade, ou seja, um problema que relaciona a repetição/alteridade de um signo no novo contexto. Para Derrida (o problema é descrito em **Margens da Filosofia** em Assinatura acontecimento contexto), qualquer signo já prevê a troca ou ausência de referente; sua presença provoca "(...) disrupção em última análise, da autoridade do código como sistema finito de regras; a destruição radical, no mesmo lance, de todo o contexto como protocolo de código." Jacques Derrida, **Margens da filosofia**, p.357. O problema da arte, entretanto, não passa pelo diferencial de códigos, já que a obra não é lida, mas experimentada, sob prescrição que ela informa na própria aparição. O argumento, no entanto, sobre a ausência *de ser* em Derrida, será necessário, ao considerar a aparição da foto na relação entre desejo e sentido.

O conceito de aparição pressupõe um estalo, uma instauração da coisa em relação estética. Tal funcionamento parece implicar temporalidade: a temporalidade da origem, do todo estético à coisa no todo; a aparição é o próprio movimento identificado com o objeto.

Ora, a obra de Derrida é uma fenomenologia que se apóia diretamente em Heidegger e Nietzsche em vez de Husserl e na linhagem francesa (da qual é necessário citar Bergson, Sartre e Merleau-Ponty). A questão do aparecimento em sua obra está ligada ao modo pelo qual o rastro se institui e à problemática que daí decorre; Derrida, portanto, não fala propriamente em aparecimento, pois o que interessa é o que não aparece, aquilo que já está inscrito e que, portanto, vaza da forma; por detrás de tudo está a questão cardeal de Derrida, que é a de negar a presença (não apelará para o além e nem para o subjetivo); desse modo não tratará propriamente de obras⁹⁹ (o que seria problemático sem o conceito de sujeito), mas de algo que está anonimamente no meio. O risco implícito é a produção de uma metafísica do rastro, a ser evitada na própria crítica que desconstrói.

O conceito de *parergon* parte da diferença ontológica (contra a presença e mesmo a presença do sujeito no fenômeno), e, no movimento da desconstrução, relaciona-se mais diretamente com o problema da forma na arte, descrito em **La vérité en peinture**. A palavra *parergon* refere-se ao que está além da obra, mas que não é fora (como uma moldura ou passe-partout, por exemplo). O conceito de *parergon* sugere assim, no centro do aparecimento, um problema – uma inércia, uma indistinguibilidade entre o dentro e o fora que suplementa. Ao mesmo tempo, o *parergon* denuncia que a coisa não é e assegura que a coisa seja. Derrida faz ver nesse *parergon* uma certa reserva, uma atemporalidade que talvez seja mais próxima da Fotografia e que talvez se deva investigar.

Surgida na obra de Kant, a palavra *parergon* refere-se ao que está ao lado da obra – ao lado da obra como ao lado do ser (*par* + *ergon*), como suplemento do ser. O exame da

⁹⁹ **La vérité en peinture** é menos sobre a forma das obras e mais sobre o debate entre Shapiro e Heidegger.

estética na obra de Derrida tem por objetivo fazer muito mais do que examinar obras de arte: tal como Lyotard, percebe que a crítica do julgamento de Kant é uma espécie de peça fundamental do sistema filosófico, justamente porque produz separação entre sensorial e intelectual, vital, aliás, para o aspecto moderno da filosofia kantiana. Derrida elegerá o conceito de *parergon* como elemento passível de desconstruir a teoria kantiana.

Para Derrida, a formulação de Kant não é um acaso: "(...) toda a analítica do julgamento supõe em caráter permanente que se possa distinguir rigorosamente entre o intrínseco e o extrínseco."¹⁰⁰ O *parergon* não é apenas esse espaço neutro que sela a forma do objeto artístico: ele possui um aspecto conceitual que interessa a Derrida. Está inerte, entre razão e sensação; é o crivo entre matéria e forma (entre a conceituação neoplatônica que divide matéria e forma, ou entre os julgamentos material e formal kantianos). O *parergon* é um caso limite, e, talvez por seu limite, é de pequeno grande interesse: no aparecimento, mostra-se como o outro do aparecimento – nele não há jogo, não há tempo (nem mesmo histórico).

E, assim, não é apenas em relação à Fotografia e seu uso freqüente das ferramentas parergonais¹⁰¹ que se deve ficar atento – se bem que esse uso freqüente aponta para a falibilidade da autonomia de sua representação. A fotografia, como a vemos hoje ela é também o inerte desse desejo movente – inércia que produz depósito e aí também está sua incompletude. Isto é, o *parergon* não assegura apenas uma simulação de presença por parte da Fotografia, mas também declara o oposto: que ela é um resto que se esvai na incompletude e que, assim, é motivada pelo desejo. Ela é o rastro instituído do desejo no descompasso entre

¹⁰⁰ "(...) toute l'analytique du jugement esthétique suppose en permanence qu'on puisse rigoureusement distinguer entre l'intrinsèque et l'extrinsèque." Jacques Derrida, **La vérité en peinture**, p.74

¹⁰¹ O uso de tais ferramentas tem início justamente com o problema da autonomia da Fotografia, com Stieglitz e a fundação da Galeria 291. Seja na corrente purista de Stieglitz, seja na produção pictorialista, a busca da materialidade está relacionada à autonomia e ao uso, nas fotos, de *passe-partout*, moldura, retoques etc,

ver e ser; nesse descompasso, esta fenomenologia é também o início de uma escatologia da foto, pois a representação nunca sacia o desejo que a produz e que a move.

No movimento do desejo que produz a Fotografia e que retorna a ela como pulsação (do desejo pela coisa) há algo que resultará imóvel, hipnotizado pela aparência. Se poderia dizer que a Fotografia (sua imagem) é só o suplemento do desejo: esse é o modo pelo qual se relaciona a seu evento; o desejo, assim, deve ser a principal característica do traço. O modelo está para a aparência representada na fotografia como o *ergon* para o *parergon*; nesse sentido, as relações do *parergon* com a Fotografia são profundas. A Fotografia suplementa o desejo, assim como o desejo suplementa a Fotografia; o desejo a torna movente, como cada foto busca fixá-lo. A Fotografia incita o desejo e o aplaca ao mesmo tempo; possibilita lidar com o feio, com o sublime e torná-los pitoresco. Como afirmou-se na introdução ao problema desta tese, *conversão – do desejo da (à) cegueira*. Entre o desejo e a cegueira deve haver um rastro que é a Fotografia.

A Fotografia é o rastro instituído no caminho do olhar com desejo o outro (e nesse desejo, negar a imagem).

Talvez nessa medida se possa compreender a aparição e o desejo do artista de produzir uma aparição: no descompasso entre ser e aparência, acrescentar uma densidade crítica a esta última, como clínica desse descompasso. O expor-se ao mundo da arte se caracterizaria, assim, pela ação de uma ética própria. O aspecto relacional da arte implicaria que o jogo da aparência e de seus conceitos busca ser potencializado (criticamente) ao máximo.

O desejo, como categoria, implicaria múltiplas entradas nas diversas teorias, autores, estágios da formação do ser, casos e patologias da psicanálise. Por exemplo, o desejo pareceria tem inicialmente remeter a um problema de caráter abstrato que retomaria a distinção entre sujeito e objeto, segundo a formulação freudiana. Isso sinaliza que uma escolha deve compilar conceitos passíveis de atravessar os campos de análise. É necessário

recorrer diretamente à uma metapsicanálise, seja em Freud (em sua última fase de estudos), seja em Lacan (para quem o par sujeito/objeto é definitivamente fraturado), mesmo na difícil complexidade que o campo impõe (e nos perigos de um uso incipiente dessa travessia). Deve-se indicar, porém, a idéia de que, na verdade, o outro do desejo é um lugar, antes de ser um outro particular, segundo a formulação de Lacan; novamente, o problema é desconstruir o fenômeno e é nessas bases que o desejo será considerado: "Se o desejo produz, seu produto é real... Ao desejo nada falta; não lhe falta seu objeto... Desejo e seu objeto são uma e a mesma coisa..."¹⁰² Desse ponto de vista, na verdade, se origina toda esta escrita da Fotografia¹⁰³.

Referir o desejo à Fotografia como uma teoria implica que o objeto-foto passa a ser um sedimento na extensão de seu fenômeno, que ocorre na particularidade entre dois eventos no tempo e espaço. Nesse caso, parte-se de uma estrutura geral do funcionamento do desejo concebido pela psicanálise em direção à identificação desse desejo particular que se relaciona à foto (que obviamente não será um, mas muitos).

A particularidade do desejo pela Fotografia tem início no problema do ser, no qual se confundem o desejo do ser da coisa e o desejo de ver a coisa; mas esse desejo seria o desejo de toda arte, de toda imagem: a primeira acepção da Fotografia na psicanálise seria que ela assume o papel de espelho e assim, em seu realismo, pode constituir a imagem total do sujeito e apresenta-la para exame. Pode, no entanto, implicar tanto uma visão que dota o corpo de inteireza, quanto fragmentá-lo; o espelho pode tanto retornar nosso olhar quanto retornar o

¹⁰² "If desire produces, its product is real... Desire does not lack anything; it does not lack its object... Desire and its object are one and the same thing...", Gilles Deleuze e Felix Guattari apud Geoffrey Batchen, **Burning with desire**, p.182.

¹⁰³ Não se inclui propriamente o problema que decorre das noções de sujeito e desejo nas obras de Derrida e Lacan: o problema ético, que fica implícito na própria enunciação do sujeito (lacaniano), ou no problema ético legado pelo todo da teoria derridiana; o estudo será restrito em relação a ambas as noções à dimensão do problema em questão. Quanto à relação de tais noções e ao problema da sobrevivência da imagem, será retomada sob uma análise específica do conceito contemporâneo de espetáculo e mercadoria, ambas na figura do fetiche.

olhar do outro sobre nós, criando um cisma fundamental entre a imagem que temos de nós e a imagem que supomos ser vista de nós.

Esse tema, na acepção lacaniana, constituiria o que chama de pulsão escópica, na qual seria necessário distinguir o olho (do ser) e visão (*gaze*), que se refere a um olhar instituído, que funcionam em uma tensão dialética. A visão possui um caráter público (opondo-se, ao espectador da Fotografia de Barthes, cujo olhar é essencialmente privado e íntimo) e nela afirma-se toda carga ideológica do ver – do desejo de possuir, de dominar a coisa, de seu aspecto venenoso, que seria desenvolvido por Bataille.

É verdade que a Fotografia parece ter início no impulso do olhar, mas não se pode, entretanto, vê-la apenas como resultado de um processo individual. No caso da Fotografia, fala-se à respeito da produção de uma imagem na qual o caráter ideológico já está, de antemão, inscrito no processo técnico de modo específico: o desejo encontra uma relação com a problemática da imagem realista de toda a era moderna, sobretudo do séculos 18 e 19. O desejo encontra seu trajeto específico na operação – no jogo da câmera e do aparato que se opera e no jogo da aparição que se projeta (e que se deseja e se conceitualiza). O dispositivo fotográfico se caracteriza por utilizar o olhar como matéria-prima para sua instituição que se justifica no realismo da imagem, tornando-se visão. A Fotografia, sob tal conceito, promoveria um acordo formal entre olhar e visão no qual o olhar se engaja na economia da produção de visão, mas, naturalmente, esse acordo velado diz respeito a mais do que simplesmente aquilo que se pode possuir com o olhar, já que "a visão, como objeto *a*, pode vir a simbolizar essa falta central expressa no fenômeno da castração."¹⁰⁴ Esse acordo, assim, se alimenta de nossa falta para tornar o sujeito impotentes – no descompasso entre ser e ver que

¹⁰⁴ "The gaze, *qua object a*, may come to symbolize this central lack expressed in the phenomenon of castration", Jacques Lacan apud Hal Foster, **Return of the real**, p.138.

motiva a Fotografia, somos conduzidos à cegueira na qual tudo é visto, isto é, a uma economia de sujeição à visão.

Deve-se compreender mais profundamente o engajamento do ser nesse processo, e nesse acordo formal entre olhar e visão, o fenômeno resultante. É necessário após compreender a acepção imprópria desse desejo da Fotografia, retornar a esse desejo específico ou próprio, o que demandará observar rapidamente sua história: na diversidade (e historicidade) das teorias da Fotografia (de modo a não assumir um conceito de Fotografia dado). Nas obras de André Bazin, de Roland Barthes e de Geoffrey Batchen será observado esse desejo específico pela imagem nos diferentes momentos em que constituem sua teoria de Fotografia.

A categoria do desejo faz materializar o objeto foto e, desse modo, guia e faz funcionar a aparição, retomando a expressão "força íntima" de Jean-Luc Nancy – uma força que ultrapassa a construção de sujeito e objeto. A leitura de Vladimir Safatle, professor do departamento de filosofia da Usp, sobre a relação entre arte e o ponto de vista lacaniano parece concordar com esse caminho: "Há em Lacan, dois regimes de recurso psicanalítico a arte e deve-se saber distingui-los. O primeiro modo envia a uma interpretação do material estético como desvelamento da gramática do desejo."¹⁰⁵ Este caminho parece referir a arte completamente ao desejo, isto é, se ele possibilita operar bem com o desejo impróprio, não o fará necessariamente com a própria arte, pois não será suficiente para constituir essa gramática na medida em que a arte possui instâncias fora do desejo (ou que não a referem ao campo do desejo, considerando que o objeto, para a psicanálise, é uma sublimação, isto é, o desejo transferido ou aplacado, insucesso psicanalítico que não se explica como sucesso artístico). No entanto, há um outro regime: "Tal regime não visa expor um método de

¹⁰⁵ Vladimir Safatle, *Estética do real: pulsão e sublimação na reflexão lacaniana sobre as artes* in Vladimir Safatle (org.), **Ensaio de filosofia e psicanálise**, p.115.

interpretação da gramática do desejo, mas estrutura-se em torno do problema do estatuto próprio do objeto artístico em sua irredutibilidade."¹⁰⁶ Esse ponto de vista deve ser investigado, ainda que haja, do mesmo modo, evidências de seu limite. No entanto, fica evidente que será possível seguir com o problema do desejo enquanto este se referir principalmente ao desejo de algo que está fora da Fotografia e este conceito chegará a seu limite; deve estar evidente que o interesse em relação à obra de arte parte de seu campo e assim, a Fotografia (como arte) nunca pode ser completamente referida ao desejo, o que deve ficar em mente ao longo de seu exame. Ao contrário, mesmo para Lacan, a irredutibilidade artística sempre se relaciona com a estrutura inconsciente que está opaca para o sujeito e assim, refere-se não ao desejo, mas à estrutura pulsional, que deve ser compreendida minimamente, não para explicar as obras, mas para compreender os limites do conceito.

Em relação ao aparecimento, pode-se retornar à citação de Alliez que demanda retirar da fenomenologia a distinção entre consciência e objeto, ou ainda, retirar a fenomenologia da "fase do espelho". O mesmo parece ocorrer à psicanálise, que se origina na relação modernista entre sujeito e objeto com Freud e se torna mais complexa na leitura Lacaniana; o desejo deve persistir como traço que indica a desconstrução da coisa e seu movimento.

Ainda introduzindo a questão psicanalítica, talvez deva-se retornar brevemente a **A câmara clara** de Barthes, para perceber que sua relação com as diversas fotografias que compõem o livro nada mais é do que uma escrita que tem início no desejo, mas que trata do aparecimento dessas fotografias, que são vistas fora da pessoalidade que caracterizaria o *punctum* barthesiano. Para Hal Foster, devo indicar, o *punctum* de Barthes é sempre aplicado ao conteúdo das Fotografias por conta de sua forma canônica, o que reduz a potência do conceito. Segundo Foster, o *punctum*, nas imagens de Warhol (sob leitura lacaniana),

¹⁰⁶ Vladimir Safatle, *Estética do real: pulsão e sublimação na reflexão lacaniana sobre as artes* in Vladimir Safatle (org.), **Ensaio de filosofia e psicanálise**, p.116.

encontra-se na forma. A série de Warhol chamada de 'acidentes de sábado à noite', por exemplo, trataria especificamente da visão, ou seja, dessa forma social de opressão escópica do olhar. As estratégias de trabalho artístico resultantes (uso da Fotografia, as formas do *trompe l'oeil*, do *dompte-regard*, da abjeção batailleana entre outras), isto é, as modalidades da resistência à visão são um dos principais assuntos de **Retorno do real**.

Retornando a Barthes, seja a partir da forma ou no conteúdo, no embate entre o olhar e a visão, nem sempre a imagem sobrevive. Essa relação, que é tensão velada e problemática entre olhar e visão, é evidenciada na própria inconstância do conceito de *punctum*, que às vezes retorna a um detalhe estranho da foto (remetendo à particularidade do terceiro sentido de Barthes),¹⁰⁷ ao caráter genérico da certificação do passado, e, finalmente, à imagem da mãe. Esta afinal, é a questão que vela a fotografia da mãe: ela não sobreviveria, ou sobreviveria na forma de um fenômeno fraco, ajudado. Isso leva a crer que o par *studium-punctum* se constitui em pólos assimétricos entre os quais as fotos transitam segundo a potência de seu fenômeno, definida na perspectiva do desejo e em seguida no desejo transposto. Deve-se então acompanhar as questões da fixação desse desejo (na visão), no descompasso entre ser e ver, que finalmente situa entre desejo e cegueira. No entanto, entre desejo e cegueira, *do desejo da (à) cegueira*, essa cegueira caracterizada pela adequação à visão, fala-se de um trajeto, que se deve investigar.

Já que todas as coisas que se instauram na Fotografia, mesmo aquelas invisíveis (é o caso do desejo), se instauram no aparecimento, fica evidente que o problema do conceito de aparição da foto não é o da primazia da forma (pelo conceito sensual da aparição), o que suporia uma imagem *studium*, aliada à visão, mas finalmente o da encarnação. O sentido de encarnação, aqui, porém, não é o de pressupor uma relação de corpo e alma onde a foto é habitada pelo desejo, o que recolocaria o problema da expressão para toda a arte, inclusive a

¹⁰⁷ Roland Barthes, O terceiro sentido in **O óbvio e o obtuso**, p.45.

contemporânea, o que não é o caso. Ao contrário, o desejo é o que faz escapar, nas fraturas de seu movimento, a foto; no âmbito da encarnação, especifica-se uma imagem do olhar resistente. Seu movimento sintomático se evidencia no interior e no exterior do objeto, retirando a fenomenologia dessa fase do espelho e reiterando esse olhar no desejo.

Se o desejo está relacionado à existência e ao fenômeno (como movimento) da Fotografia, sair do pensamento ligado à ontologia significa admitir essa fratura – que o desejo existe nesse descompasso, impuro, múltiplo reiterado, fraturado. Se, entretanto, o interesse tem início no desejo como categoria e em seu suposto interesse pela imagem – no desejo pela Fotografia como coisa que fratura o objeto e nele não encontra sua morada, como uma força (talvez essa força íntima indicada por Nancy) que permeia e ultrapassa os objetos, solapando o problema ontológico, é necessário lembrar que nessa fratura a imagem pode sobreviver apenas na passagem de seu produtor para um espectador, fundamentando o inconsciente da aparição.

Abordar a teoria psicanalítica traz para a visada fenomenológica o problema do sujeito mais diretamente, o que, afinal, possibilita observar a sobrevivência da imagem. É importante contudo perceber, como indicado acima, que o problema não é o submeter o desejo a uma análise que forneça sua autópsia abstrata. Proceder a um escrutínio, de modo a decifrar o desejo relacionado à Fotografia, tornaria esta tese inflada de questões e autores da psicanálise,¹⁰⁸ explicando imagem por desejo, mas sobretudo determinando um campo pelo outro – arte pela psicanálise ou vice-versa. Justamente essa determinação não é possível nem desejável; para compreender esse desejo é preciso, no mínimo, sua historicidade. O desejo não pode ser posto nem na condição de sujeito, nem de objeto; e o movimento produzido deve instituir-se no dentro (como no) fora da Fotografia. O que é possível e desejável, assim,

¹⁰⁸ Tratam do desejo, na relação entre psicanálise e Fotografia, Sarah Kofman em **Camera obscura of ideology** e o filósofo François Soulages em **Photographie et inconscient**, por exemplo. Em **Formless**, Rosalind Krauss faz uma relação e que os conceitos de *punctum* e o de *tiché* de Lacan parecem assemelhar-se.

é tratar a psicanálise nos mesmos termos da filosofia, isto é, como uma teoria que emula movimentos parciais do campo da arte; nesse caso, antecipa-se não apenas compreender o desejo, mas perceber sua fratura no trajeto que ele mesmo impõe, fratura definida pelo campo da arte (no limite da impropriedade do desejo, na questão da arte que é determinada pelo sujeito reflexivo em sua história etc...) e pelo inconsciente (o desejo existe numa pulsão e porque a teorização lacaniana o supõe alicerçado na linguagem, o que não se deve necessariamente admitir): busca-se um movimento e uma fratura.

Para Lacan, a obra de arte é um modo de organização em torno do vazio, ou seja, é na falta que ela se constrói (a incompletude do sujeito). Na verdade, do mesmo modo, o próprio movimento do ser é constituído no par ausência e desejo; ou melhor, o desejo se instala no ser que é a própria falta (*hiância*). Esse movimento é disparado na relação com o outro, ou melhor, no momento em que o outro falta, o que pode ocorrer em vários estágios do desenvolvimento do ser: "(...) a obra de arte não substitui ou não é realmente o substituto do outro, mas institui uma relação simbólica fundamental: a falta."¹⁰⁹ Portanto institui-se, no caso da obra de arte e da Fotografia, a falta em um objeto. Deseja-se inscrever como compartilhar a falta, buscando paradoxalmente, preencher, velar, substituir, ou mesmo ignorar essa falta. No entanto, antes mesmo desse 'compartilhar', deve-se saber onde nasce essa falta, do que se trata.

A visão, que caracteriza o outro na pulsão escópica, tem início no desejo (e no prazer) que move o próprio olhar, no impulso de estabelecer uma relação. Esse movimento tem início no próprio sujeito e em seu corpo (para o qual a imagem, como já dissemos, é espelho) e em seguida com o outro; pois o corpo, como inteireza, é formado no olhar do outro. A idéia de pulsão parte de um 'eu' no qual o olhar agregou o corpo como unidade (assim o olhar pode se

¹⁰⁹ "(...) l'oeuvre d'art ne remplace pas ou n'est pas réellement le substitut de l'Autre mais institue un rapport symbolique fondamental: le manque. C'est en quoi elle est un signifiant", Jacinto Lageira, **L'esthétique traversée**, p.133.

dirigir e espelhar-se no outro); mas inteireza, unidade, não significa satisfação. Chamar esse desejo de olhar e essa troca de pulsão indica que o desejo é reiterado e, ao mesmo tempo, que o olhar é frustrado – olhar como desejar possuir o objeto do olhar, olhar até a satisfação (que está inacessível), olhar até amar: esses elementos fazem parte dessa dialética entre olhar e visão que se chama escópica.

Olhar o outro (desejando conscientemente) tem como contraparte fixar o olhar em si mesmo, de modo a exhibir aquilo que foi olhado (em si mesmo, identificado com o outro) exibicionismo que complementa a pulsão do olhar na relação retomada com o outro (ou seja, o *telos* do olhar está na relação olhar e exhibir de um para o outro). Desse modo, o impulso escópico tem base narcísica e a materialização da Fotografia em relação a esse desejo, inicialmente configuraria um desvio que se abriga sob o impulso sadomasoquista ou fetichista, pois a Fotografia não pode completar a relação restituindo o outro desejado (mas pode materializar como uma variedade de substitutos estabelecendo uma outra relação, desta vez inconsciente, com foto e mundo). A Fotografia é finalmente um caso de amor sem correspondência – amor no qual o outro não responde a não ser ao olhar.

A foto se localizaria, a partir do consciente (o movimento do desejo), no conceito de pulsão (*Trieb*), que refere-se a uma economia inconsciente do desejo. Para Freud, o conceito tem início no estudo de uma resposta psicológica a um estímulo somático. O conceito, de fundo sexual, é posteriormente abstraído: o termo pulsão, finalmente situado na metapsicanálise, conceitua o movimento recorrente sobre um objeto em busca de satisfação. "Para Lacan, o que funda a verdade é o outro como um buraco no saber."¹¹⁰ Para Lacan, o desejo que está no fundo de tal pulsão é "fazer-se ver", isto é, materializar as coisas visíveis como assinatura.

¹¹⁰ Alain Badiou, **Para uma nova teoria do sujeito**, p.60. No entanto, é necessário saber que para Lacan esse lugar do outro é um buraco a ser preenchido com a palavra.

Inconscientemente, ao fotografar, deseja-se o ser do 'outro' na Fotografia; e mesmo persistimos, no consciente, querendo o ser da coisa Fotografada. A Fotografia responde com uma aparição na qual pode estar apenas a aparência. Para Tisseron, "Os poderes da representação correspondem ao momento em que se constitui a imagem psíquica do objeto, que é dada psiquicamente presente enquanto está realmente ausente."¹¹¹ A imagem, desse modo, torna-se objeto da pulsão porque se insere entre consciente e inconsciente de modo paradoxal. O objeto, assim, conscientemente desejado se torna objeto da pulsão, pois o objeto foto sinaliza, ao mesmo tempo, a presença do outro e sua ausência; atrai e repele. No inconsciente, assim, institui-se um trajeto pulsional, que retorna ao objeto incessantemente em busca da satisfação que ele não pode prover, mas que sinaliza poder prover (porque simboliza, de algum modo, ausência e satisfação), indicando o encantamento da imagem do outro.

Para a psicanálise, toda fotografia seria apenas uma representação, ou seja, um substituto que não pode prover a satisfação e nem mesmo faz lidar diretamente a ausência: a foto apenas sublima. Se a imagem remedeia a ausência, persiste seu trauma. Pois como representação ela evita o trauma. Em relação à chamada 'imagem-trauma' (o momento de conscientização da falta) ela não passa de substituta. O caminho que leva dessa substituição ao sucesso como obra não faz parte do território da psicanálise.

Freud usa o laboratório fotográfico para indicar a diferença fundamental dessa imagem traumática em relação a essa representação que a substitui mantendo o sujeito no trajeto da pulsão: "Uma analogia forçada mas adequada para essa relação do consciente para o inconsciente está no campo da fotografia comum."¹¹² Para Serge Tisseron, tal relação feita por Freud se justifica, na medida em que a Fotografia participa de certas qualidades próprias

¹¹¹ "Les pouvoirs de représentation correspondent au moment où se constitue l'image psychique de l'objet, qui est donné comme psychiquement présent alors qu'il est réellement absent." Serge Tisseron, *L'inconscient de la photographie* in **La recherche photographique** 18, p.84.

¹¹² "A rough but not inadequate analogy to this supposed relation of conscious to unconscious activity might be drawn from the field of ordinary photography", Sigmund Freud apud Sarah Kofman, **Camera Obscura of Ideology**, p.23.

ao inconsciente "(...) ele não possui nem índice de tempo nem possibilidade de negação e seus conteúdos são caracterizados pela livre circulação das cargas afetivas que lhe são associadas."¹¹³ O inconsciente para Freud, assim, corresponderia à imagem do laboratório e particularmente do negativo, ao qual sempre se retorna (como imagem do trauma) e que produz múltiplos positivos, imagens que, na verdade, não se reproduzem, mas se repetem, isto é, descrevem a evolução desse trajeto pulsional (que, aqui, não se refere mais ao olhar, mas ao registro geral do desejo e da pulsão). Nesse sentido, representam o ser buscando solucionar esse trauma a partir de imagens; mas as imagens na verdade substituem esse trauma, possibilitando lidar com o problema e, desse modo, podem ter uma função terapêutica. As diversas imagens, sempre remetem, finalmente, ao outro ou a si mesmo.

Para Lacan, o modelo psicanalítico é concebido sobre uma disposição de imagens mentais que tem origem no vivido e particularmente, no trauma: "O desejo se presentifica na perda tornada imagem no ponto mais cruel do objeto."¹¹⁴ Subentende-se que o trauma se perpetua como imagem. E, no entanto, "(...) Não se vê o que queima, pois a chama nos cega sobre o fato de que o fogo queima sobre o sofrimento, sobre o real",¹¹⁵ ou seja, essa imagem não é acessível diretamente: seu aspecto traumático torna-a uma imagem como a da medusa, e assim, é imediatamente evitada ou substituída; na verdade, a estrutura pulsional é a estrutura do ser, o desejo é apenas seu combustível – o ser é o mascaramento repetitivo de seu desejo. A mesma imagem que vela, no entanto, persiste apontando para o real do trauma. Esse paradoxo é o que faz com que a imagem possa, a partir de um sintoma (a partir de um lugar da imagem que aponte para a realidade do trauma), fazer com que o sujeito se desestabilize,

¹¹³ "(...)il ne possède ni indice de temps ni possibilité de négation et ses contenus sont caractérisés par la libre circulation des charges affectives qui leur sont associées." Serge Tisseron, *L'inconscient de la photographie* in **La recherche photographique** 18, p.80.

¹¹⁴ Retomo a partir do original em francês compilado em **De l'art e de la psychanalyse** pois a tradução de MD Magno do **Seminário XI** de Jacques Lacan me parece exageradamente interpretativa: "Le désir s'y présente de la perte imagée au point le plus cruel de l'objet.", p.58.

¹¹⁵ "(...)on ne voit pas ce qui brûle, car la flamme nous aveugle sur le fait que le feu porte sur l'*unterlegt*, sur l'*untertragen*, sur le réel", Jacques Lacan, **De l'art et de la psychanalyse**, p.69.

compreendendo seu desejo. E, desse modo, "Essa questão é ainda mais chocante porque aqui, o sonho, o vemos realmente como o inverso da representação(...)".¹¹⁶ Isto é, a representação tende a velar ao substituir seu verdadeiro objeto, com o qual não se consegue lidar (que aponta para a estrutura pulsional em si), de modo que na profundidade do modelo psicanalítico reencontra-se a catarse aristotélica.

Se a imagem é uma representação da imagem do trauma, isso, na verdade, não é necessariamente um problema, já que todos partilham, no consciente, da mesma falta; a questão das imagens é resolvida numa dialética os olhares entre um olhar do sujeito e um olhar do outro, que, finalmente, se institui. "A força da argumentação analítica quanto à existência definida pelo desejo como ausência é de tê-lo, desse modo mesmo, instaurado como verdade última da humanidade."¹¹⁷ A verdade do desejo na pulsão escópica, no entanto, encontra um limite na alienação, isto é, no modo pelo qual se diferenciam olhar e visão – no modo pelo qual a visão falha exatamente no desejo que funda a pulsão escópica: *fazer-se ver*. Percebe-se novamente o limite do conceito de desejo, definido pela arte (por questões de uma experiência material e particular – literal e pelo conhecimento que se acumula em seu campo que não se refere nem a um sujeito consciente/reflexivo e nem ao subconsciente/lingüístico) e pela própria estrutura do pensamento psicanalítico (na leitura lacaniana), já que o desejo finalmente refere tudo à pulsão (e não à sublimação que é a arte); se há uma questão na arte, é a de que não há verdade única, muito menos da arte.

De qualquer modo, não apenas a ausência é comum ao humano: todos compartilham das mesmas estruturas, da mesma censura interna e formalizam os mesmos contextos em que essas representações se dão (o problema seria uma questão de intensidade da censura, o que se

¹¹⁶ "Cette question est d'autant plus frappante qu'ici, le rêve, nous le voyons vraiment comme l'envers de la représentation (...)", Jacques Lacan, **De l'art et de la psychanalyse**, p.69.

¹¹⁷ "La force de l'argumentation analytique quant à l'existence définie par le désir comme manque est de l'avoir, par là même, l'avoir instauré comme la vérité ultime de l'humanité", Jacinto Lageira, **L'esthétique traversée**, p.137.

explica de modo patológico): contextos particulares que são discutidos em outros campos de proximidade com a arte, tais como a dimensão de sua história e de sua crítica. Novamente, fica marcada a independência dos campos: "A obra não é apenas inconsciente e sintoma. (...) A teoria da falta e do vazio devem portanto ser compreendidas como concepção possível, mas não a única, a primeira ou a última verdade sobre o homem."¹¹⁸ Ou, ainda, "A psicanálise não é a verdade da subjetividade, mas a estrutura funcional ou forma da verdade simbólica."¹¹⁹

Não é lícito, assim, tomar a imagem apenas como representação problemática do trauma-ausência (a imagem cúmplice e submissa ao conceito de fetiche). Caso fosse, toda pessoa patologicamente desprovida de censura seria um gênio artístico. Esse não é o caso, mas sim a exceção do caso, já que a exposição crítica de um tabu social é apenas uma das possibilidades do problema da arte – uma possibilidade que possui uma tradição e não é encarada de modo desinformado pelo artista, nem pelo circuito de arte: cabe mencionar os casos de Mapplethorpe e Bispo do Rosário como problemas de construção de aura (a despeito da qualidade de suas obras) nessas instâncias. A questão não está em evadir completamente a visão (na loucura) mas a ela resistir (na marginalidade?) expondo, seja o desejo, seja a própria pulsão.

Ainda, na problemática da transposição dessa ausência de um sujeito para o outro (na dimensão social da arte e no limite da teoria psicanalítica em sua relação com a arte), Hal Foster retorna ao par olhar-visão: "Então o *punctum* em Warhol não é estritamente público ou privado."¹²⁰ Para Foster, tal possibilidade se origina na leitura do inconsciente óptico e no aspecto extremamente público – trauma público que é a matéria prima e o tema das imagens

¹¹⁸ "L'oeuvre n'est pas *que* de l'inconscient ou du symptôme. (...) La théorie du manque et du vide doit alors être comprise comme une conception possible mais non comme la seule, la première ou la dernière vérité sur l'homme", Jacinto Lageira, **L'esthétique traversée**, p.141.

¹¹⁹ "Psychoanalysis is not the truth of subjectivity, but the functional framework or form of symbolic truth", Jay Bernstein, The horror of nonidentity: Cindy Sherman's tragic modernism in Peter Osborne, **From an aesthetic point of view**, p.139.

¹²⁰ "Thus the *punctum* in Warhol is not strictly private or public", Hal Foster, **Return of the real**, p.136.

de Warhol. A transposição do espectador e do desejo implica problematização dos códigos e do contexto de recepção, que relaciona a imagem diretamente ao problema da cultura, e problematização específica do modo de produção/aparição; a incidência de uma instância na outra no caso da arte é, na verdade, o que constitui não apenas o problema da aparição, mas possivelmente a qualidade da arte.

O produtor da imagem lida com a não-satisfação do desejo, ao mesmo tempo, de modo consciente e inconsciente; sabe das possibilidades da Fotografia e desse descompasso entre ver e ser; origina-se no consciente uma insistência estética específica no objeto fotográfico. Desse modo, na lógica produtiva da Fotografia deve se originar um artifício ligado à sua impossibilidade de doar completamente aquilo que é desejado. Na representação deve existir não apenas o realismo do desejo explicitado na aparência do ser, mas essa insistência (de fundo pulsional) que deve ser fundada esteticamente, no recursos da própria Fotografia: deve-se perceber a ciência parcial desse trajeto da pulsão; de seu aspecto terapêutico e dessa derrota do objeto que já está implícita em sua feitura.

A psicanálise faz perceber que a Fotografia pode ser tão desconstruída a partir do desejo quanto construída a partir do conceito de pulsão (que se revela na foto, mas, que também, possivelmente, está programada no próprio dispositivo). Sua existência fenomenológica – sua aparição – *não* é, entretanto, o trajeto da pulsão. Na verdade, o objeto foto é o ponto de fixação da pulsão, fratura e a sublimação relacionadas a esse percurso; seu fenômeno é o fenômeno do trajeto da pulsão fraturado e submerso na complexidade estética e conceitual que é cada foto, o que já faria retornar à questão do sujeito na aparição e no mundo, à constelação estética e aos diversos campos que informam a arte: "A montagem da

pulsão é uma montagem que, de saída, se apresenta como não tendo pé nem cabeça – no sentido em que se fala de montagem numa colagem surrealista".¹²¹

Falta, finalmente, observar como tal objeto funciona para o outro, na dimensão pública dessa abordagem psicanalítica, questão que está relacionada não apenas à sobrevivência da imagem, mas também a seu funcionamento como arte. A questão (na relação fotografia e psicanálise) é abordada pelo psicanalista Claude Léger:

Aqui estamos: esse objeto ocupa o lugar de uma rolha, mas não uma qualquer, pois lá temos uma estrutura com bordas na qual topologicamente, o dentro se conjuga ponto por ponto com o fora. Essa sutura que opera o objeto ela apenas assume seu valor no corte que, dispõe o sujeito no que dispõe inelutavelmente o objeto, o qual, causando seu desejo, se substitui ao outro, sob as formas já descritas por Freud, do seio, das fezes, da voz e do olhar.¹²²

A questão é que, nessa representação da representação, a imagem é constituída numa tensão que atrai e repele (no desejo submetido a esse objeto) e o problema da sobrevivência da imagem está em manter essa tensão para o outro. Ora essa tensão só pode ser mantida porque trata-se da representação, isto é, uma vez que se apela para uma substituição da particularidade do trauma para uma generalidade, substituição que é feita segundo códigos que podem fazer parte da psicanálise ou não (como as questões da arte e da cultura) que permitam ao espectador ou, melhor, que afetem o espectador, como fulcro fenomenológico posto em ação, seja o conceito que define tal fulcro da aparição, *tiché*, sintoma ou *punctum*. Assim, a sobrevivência da imagem depende do apelo a problemas estéticos e conceituais que

¹²¹ Jacques Lacan, **O seminário livro XI**, p.181.

¹²² "Nous y voilà: cet objet occupe la place d'un bouchon, mais pas n'importe lequel, car nous avons là une structure de bord où topologiquement, le dedans se conjoint point par point au dehors. Cette suture qu'opère l'objet elle ne prend sa valeur que d'une coupure qui en posant le sujet pose inéluctablement l'objet, lequel, causant son désir, se substitue à l'Autre, sous les formes déjà décrites par Freud, du sein, des fèces, de la voix et du regard", Claude Léger, **Photographie et inconscient**, p.84.

ultrapassem o aspecto simbólico do realismo fotográfico (contra aquilo que conota na imagem).

O desejo do outro explica o desejo de expor-se na representação, e o desejo de encetar um jogo na aparição. A sobrevivência, finalmente, implica manter o desejo na transposição, o que depende de um problema cultural: o sucesso da sublimação é decidido no sujeito e na comunidade fora da teoria psicanalítica. Talvez nessa sobrevivência da imagem devam ser mencionadas duas categorias de pensamento utilizadas por Jean-Luc Marion em **L'idole et la distance**: o autor, ao buscar resolver questões ligadas ao problema de uma revisão da fenomenologia de Husserl, tem como objeto as coisas que se dão, mas que não se fenomenalizam. Separa, assim, o que é 'não-visto' do 'invisível', isto é, aquilo que é dado, mas não se torna fenômeno, daquilo que não é dado. O problema é comum a certos fenomenólogos, que são levados à questão fenomenológica de deus como fonte do invisível (é o caso de Marion e Ricœur, por exemplo). A menção, entretanto, reflete a relação da Fotografia com o mundo e com seu espectador – uma vez que o mundo é o não-visto da Fotografia e o ser é seu invisível. Jogar com o não visto é o que pode conduzir ao invisível enquanto o invisível pretensamente tornado visível na representação fotográfica é a própria cegueira. O ser, finalmente, que se deve observar, é o da aparição da Fotografia (na verdade, o 'estando'), isto é, o jogo que pode ser transposto como memória do desejo feita desejável; mas não há, na verdade, acordo nesses desejos; a memória do desejo dificilmente é desejável para o outro, a não ser na forma do fetiche, isto é, na completa submissão à representação, isto é, a imagem sem ruptura, que nunca remete de volta ao trauma, não porque cure, mas porque não há nenhum fenômeno, já que colabora prazerosamente na condição assintomática da doença do desejo.

Ora, o desejável da memória do desejo pareceria remeter de volta a uma determinação psicanalítica da arte, sob a forma do fetiche, ou seja, da representação como simples forma de

substituição que evita, distrai e remete ao trauma e ao inconsciente. Para Victor Burgin, como artista que lida com uma problemática teórica, permanecer no desejo (memória do desejo desejável) na obra de arte, sob o conceito de fetiche (a substituição que encena e vela o trauma, tornando-o desse modo mercadoria), é um problema:

Como evitamos a imitação do fetiche?

Estruturalmente, o fetichismo é uma questão de separação, de segregação, de isolamento; é uma questão de petrificação, ossificação, glaciação; é uma questão de idealização, mistificação, adoração.¹²³

Burgin remete de modo operatório ao conceito de *différance*, como solução para tal condição (talvez de modo inocente) e, ainda que se deva lê-la como a defesa de um pós-modernismo crítico (que finalmente Hal Foster em **Recodificação** e Geoffrey Batchen em **Burning with desire** denunciariam como pouco crítico) que hoje parece passado, sua formulação é de interesse:

O fetichismo nega, desautoriza, diferencia. Fazê-lo é apresentar um fragmento como auto-suficiente. Agir contra o fetichismo nas artes visuais é ir "além de seus fragmentos", além de suas divisões: divisão de forma e conteúdo (um conteúdo pode ser fetichizado tanto quanto furtar-se de um conteúdo qualquer); divisão do privado e do social (que afinal apenas mapeia a divisão entre a vida em família e o trabalho nas sociedades capitalistas industriais, incluídas aquelas do Leste); divisão entre palavra e imagem (escrevi em outro lugar sobre esse equívoco); divisão entre masculino e feminino no interesse de produzir 'homem' e 'mulher'; divisão entre teoria e prática; divisão entre o interior e o exterior da

¹²³ "How are we to avoid the imitation of the fetish? Structurally, fetishism is a matter of separation, segregation, isolation; it's a matter of petrification, ossification, glaciation; it's a matter of idealisation, mystification, adoration", Victor Burgin, **The end of art theory**, p.108.

instituição (por exemplo, o completo isolamento do discurso da crítica e da história da arte em relação aos discursos analíticos mais amplos – incluídas aí a psicanálise e a semiótica – que o cercam).¹²⁴

Burgin, mesmo numa espécie de clichê teórico de sua época (na qual a psicanálise e a semiótica se postulam como verdades finais do ser e do significado) evidencia que esse desejável da Fotografia não pode mais ser da ordem do fetiche, isto é, da ordem de uma simulação ou repetição teatral daquele trauma originado no produtor – cumplicidade e exploração do trauma evidenciados na aparição, mas da ordem de uma reinscrição crítica que ultrapassa a estetização e desloca suas próprias condições de produção. Para a sobrevivência da imagem o desejo é necessário e sua materialização para o outro como fetiche é inevitável. Seria necessário retornar, assim, ao conceito de cegueira, como falta de ciência do descompasso (entre ser e ver), agora acompanhada de sua operacionalização, isto é, a cegueira é a cegueira do fetiche e, mais propriamente, a cegueira é a economia gerada a partir do fetiche do autor: "A câmara nos leva ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise nos leva ao inconsciente das pulsões."¹²⁵ Ora, essa economia, se não inventa a Fotografia, é o sustento de sua disseminação: "Isto é o dispositivo: estratégias de relações de força suportando tipos de saber e por eles suportadas."¹²⁶ A questão crítica de fundo do texto de Burgin então se revela: é necessário deslocar criticamente o fetiche. Para Hal Foster, (e na verdade esse parece ser o

¹²⁴ "Fetishism denies, disavows, differentiates. To do so is to present a fragment as self-sufficient. To move against fetishism in the visual arts is to move 'beyond its fragment, beyond its divisions: division of form from content (political subject-matter can be fetishised just as much as can be the avoidance of any subject matter whatsoever); division of the private from the social (which after all only maps the division between family life from work in industrial capitalist societies, including those in the East); division of the word from the image (I've written at length elsewhere about what a complete nonsense *that* is); division of the masculine from the feminine in the interest of producing 'men' and 'women'; division of theory from practice; division of the inside of the institution from its outside (for example, the almost complete isolation of art-historical and critical discourse from the wider analytical discourses – including psychoanalysis and semiotics – surrounding them)", Victor Burgin, **The end of art theory**, p.108.

¹²⁵ Walter Benjamin, **Sobre arte, técnica, linguagem e política**, p.105.

¹²⁶ "C'est ça le dispositif: des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux", Michel Foucault apud Giorgio Agamben, **Qu'est-ce qu'un dispositif?**, p.10.

modelo que se escolhe para relacionar teoria e prática da Fotografia), o fetiche só pode ser deslocado na condição de uma estratégia:

Há dois problemas com a antiestética do fetiche hoje. Primeiro, essa posição dissidente no modernismo tornou-se posição dominante no pós-modernismo: antes os artistas exibiam trabalhos; agora exibem fetiches. Não há tradição de autonomia para subverter; nossa tradição *é* o surrealismo. Segundo, a exploração do inconsciente não é apenas o projeto de simulacros de Breton, mas de simulacros de Gates igualmente, (...) De qualquer modo, o campo de batalha de Alexandria e da vanguarda mudou hoje, e uma estética da estratégia deve ser divisada de acordo.

Novamente, autonomia é uma palavra ruim. Tendemos a esquecer, no entanto, que seu uso é situado politicamente. Pensadores do iluminismo como Kant proclamavam autonomia de modo a resgatar instituições para longe do antigo regime, historiadores da arte como Riegl para resistir a determinados relatos da arte, modernistas de Manet a Judd para desafiar a prioridade de textos iconográfico, a necessidade de significados ilustrativos, o imperialismo dos meios de massa, sobrecarregando a arte com políticas de voluntariado e assim por diante. Como essencialismo, autonomia é uma palavra ruim, mas pode não ser necessariamente uma estratégia ruim: chamemos de *autonomia estratégica*.¹²⁷

O problema do trajeto da pulsão no caso da Fotografia é que finalmente se lida com o consciente e o inconsciente ao mesmo tempo, seja na produção, seja em sua inscrição no

¹²⁷ "There are two problems with the anti-aesthetics of the fetish today. First, this dissident position in modernism has become a dominant position in post-modernism: once artists showed work; now they exhibit fetishes. There is no tradition of autonomy to subvert; our tradition *is* Surrealist. Second, the exploration of the unconscious is the project no longer of wannabee Bretons alone but of wannabee Gateses as well. Of course, Chairman Bill does not have a monopoly yet; alternative explorations do exist." Nevertheless, the battlefield of Alexandria and avant-garde has changed today, and strategic aesthetics must be devised accordingly. Again, autonomy is a bad word. But we tend to forget that its use is politically situated. Enlightenment thinkers like Kant proclaimed autonomy in order to wrest institutions away from the *ancien régime*, art historians like Riegl to resist deterministic accounts of art, modernists from Manet to Judd to challenge the priority of iconographic texts, the necessity of illustrational meanings, the imperialism of mass media, the overburdening of art with voluntaristic politics, and so on. Like essentialism, autonomy is a bad word, but it may not always be a bad strategy: call it *strategic autonomy*", Hal Foster, *The Archive without Museums*, **October**, Vol. 77. (Summer, 1996), p.118-119. Uma versão do mesmo texto foi publicada em francês sob o título "Antinomies de l'art moderne" no livro **Design & crime**, p.128, que consta da bibliografia. Aqui se ateu ao original, ainda que de uma versão claramente anterior, porque a tradução francesa retira a ênfase da idéia.

aparecimento. Deve-se lembrar que, na origem alemã, sintoma e aparição podem remeter à mesma palavra. Do fetiche então, como cegueira¹²⁸ – fetiche que trata o invisível como visível, numa exploração do descompasso entre o ser e o ver da Fotografia, passaria-se ao conceito de sintoma, isto é, à imagem que inadvertidamente não consegue reprimir o trauma – na verdade, não consegue reprimir o real sob a representação.

Nessa condição então, de fratura do 'desejo desejável' no consciente,¹²⁹ chega-se propriamente ao problema histórico da Fotografia, que em verdade é espécie de complemento ou contraparte da questão psicanalítica tratada aqui, isto é, de concepção cultural do desejo de Fotografia, incluída a articulação das tecnologias históricas que resultou nesse processo. É necessário minimamente caracterizar como o desejo se materializa em foto e como essa materialização se concebe como jogo do permitido pelo aparato (jogo que é operado no descompasso entre ver e ser até o comprazimento na cegueira).

Uma possibilidade (de acompanhar esses movimentos) estaria na realização de pesquisas históricas e pesquisas de campo cuja análise determinaria tais movimentos. O objetivo da pesquisa, no entanto, torna tal trabalho de fundo sociológico secundário. Por um lado, tal pesquisa inevitavelmente levaria a perceber que o desejo torna-se múltiplo e impuro na adequação da representação aos códigos e às diferentes funções (como a artística¹³⁰) que a

¹²⁸ Afinal, como a memória do desejo – a ausência pode ser desejável? Só em duas condições: ou o desejo nunca foi sentido (é um novo desejo para o sujeito, ou o desejo é impossível e só pode ser acessado como imagem), ou ainda, no caso de uma sublimação de sucesso.

¹²⁹ Na aparição da representação na qual se reconhece o desejo está a abertura para uma leitura do *Unheimlich* freudiano.

¹³⁰ Seria necessário neste momento, separando o problema da Fotografia, sua utilização na arte e sua condição artística, especificar que me parecem três diferentes problemas. A pergunta que se faz inevitavelmente é "A Fotografia é arte?" A resposta, claro, é que o problema da arte, como o da Fotografia, não se responde pelo verbo ser.

A primeira questão, da caracterização da Fotografia como objeto, imagem, meio ou ferramenta busca ser respondido por este estudo, nas instâncias de sua aparição, desconstrução e desejo.

A arte, por outro lado, é evidentemente problema cuja configuração se transforma (a partir de várias instâncias) e é assim instável e não pode ser equiparado, a não ser momentaneamente, a nenhuma tecnologia fixa; seu trajeto pode ser identificado *a posteriori* (historicamente), mas não existe garantia *a priori* de sua determinação; isto é, pode-se determinar que um objeto se destina ao sistema de arte, mas não pode-se, na verdade, determinar sua relevância imediatamente. Pode-se apenas inferir historiograficamente (a partir de história, filosofia ou criticamente nos objetos artísticos) movimentos possíveis (e teleologicamente improváveis) no curso da arte.

imagem preenche; a complexidade resultante dificultaria e adiaria a análise. Por outro lado, o caráter tecnológico da Fotografia indica que tal análise deve ser provida de historicidade que caracteriza ambos os movimentos no tempo – o da Fotografia (que é compreendida de modo diverso no tempo), e o do desejo que a acompanha (que, desse modo, espera da foto diferentes coisas).

Escolhe-se, portanto, complementar o entendimento do mecanismo geral do desejo com a própria teoria da Fotografia, que o menciona sob o imperativo de sua historicidade. Observa-se o modo particular pelo qual o conceito de desejo põe em ação em cada um dos pensadores apresentados, diferentes visadas teóricas em relação ao objeto.

O desejo próprio à Fotografia, dado que a Fotografia é uma tecnologia está necessariamente atado a sua invenção. O desejo que produz a invenção da Fotografia já foi analisado historicamente por Geoffrey Batchen¹³¹ de modo exemplar, sob o espectro da desconstrução derridiana. Para Batchen também o problema da Fotografia está intrinsecamente relacionado ao desejo e a determinação de sua ontologia é instituída a partir

Pode-se dizer, nesse sentido, que a Fotografia modernista/canônica podia e pode funcionar como arte. No momento de sua invenção, certamente encetava uma experiência de aparição problemática, pois apresentava questão crítica para a experiência do século XIX (a dominação da natureza na industrialização e naturalização da perspectiva, sua forma específica de separação entre sujeito e objeto), e, se sua experiência não representa mais um problema limite para a produção artística hoje, é porque o problema da arte não se calca tão fortemente na forma, mas no problema da cultura. É lícito, por um lado, que as fotos sejam revistas – algumas serão esquecidas, outras recuperadas enquanto documento/monumento e outras segundo tal potência entre forma e cultura – a potência de seu problema artístico atual. A questão por detrás da sobrevivência, no entanto, está no esgotamento; temos de supor que as imagens podem e devem surgir como múltiplos problemas. O problema da Fotografia como arte não é determinado propriamente, assim, pela inutilidade da experimentação estética (que é um dado atual do problema da arte), mas pela repetição (reiterada na forma canônica) de sua aparição; a questão sujeito/objeto, desse modo formalizado, simplesmente deixou de ser um problema.

Por outro lado, a tecnologia e a forma canônica da Fotografia podem ser utilizadas para documentar e ficcionalizar (usando seu realismo) situações artísticas. Isso parece reincidir no problema, já tratado, da crença na representação documental e, por outro lado, no da aparição própria da Fotografia (novamente, o descompasso entre ver e ser da coisa desejada e, dessa forma fixa); é necessário levar em conta a questão da condição artística da própria Fotografia, assim, que implica repensar o problema de sua forma canônica no âmbito da arte de suas próprias possibilidades, sob uma determinação conceitual abstrata – e tal é o exercício que se propõe aqui.

Finalmente, o que separa o problema da Fotografia como arte da Fotografia operada cotidianamente é o mesmo que separa a pintura de paredes de Kiefer: imensa problematização consciente, determinada pela forma, pela cultura e por suas histórias (como histórias da arte), problema que se expõe ao mundo, nessa condição, de modo crítico (em forma específica de tratamento de tais problemas).

¹³¹ Em **Burning with desire**, em que o historiador examina a invenção da Fotografia a partir da categoria do desejo como desconstrução.

da investigação histórica do desejo que culmina no momento da invenção da Fotografia. Batchen trata do problema de mentalidade do século 19, e refere-se às formulações da filosofia da natureza (na obra de Coleridge, relacionado diretamente aos proto-fotógrafos), a ansiedade com a definição do tempo e de suas representações e, finalmente, relaciona a Fotografia ao problema de um paradoxo romântico:

Não admira que os poetas românticos fossem obcecados com a natureza, mas parte dessa obsessão tem a ver com seu reconhecimento da impossibilidade de reconciliar ou separar a natureza de seu outro, a cultura. Uma incerteza similar aparece nos discursos dos proto-fotógrafos.¹³²

Por outro lado, Batchen evita analisar (talvez sob a necessidade de evidenciar a Fotografia como desejante) duas outras instâncias culturais da invenção da Fotografia: a Fotografia tem origem no problema do controle e pedagogia iluministas da imagem – nessa mentalidade. O uso da *camera obscura* indica, na racionalização e homogeneização do espaço postas em ação pela perspectiva, a tentativa de neutralização do aspecto sublime da imagem, ou seja, na imagem fotográfica está inscrita latente iconofobia; o realismo da imagem fotográfica é usado para produzir imagens inofensivas, que remetem reiteradamente à categoria do pitoresco, (isto é, seu aspecto *studium*) até o que chamei de cegueira, isto é, um desejo que jamais se realiza e que jamais se sublima completamente, que persiste na representação (contra o trauma) e na pulsão.

Batchen fala pouco do próprio problema da Fotografia como tecnologia, isto é, uma das condições que propiciam sua invenção é a própria automatização da produção da imagem, ou seja, da objetivação da imagem e, finalmente, de sua multiplicação. Tal problema, claro,

¹³² "It is no surprise that romantic poets were obsessed with nature, but part of this obsession had to do with their recognition of the impossibility of either reconciling or separating nature from its other, culture. A similar uncertainty appears in the discourses of the proto-photographers", Geoffrey Batchen, **Burning with desire**, p.62.

se encontra na esteira da revolução industrial e do papel no homem frente não apenas às instituições, mas ao modo de produção e reprodução do sistema capitalista. É bem verdade que Batchen, ao chamar os pesquisadores (que inventam quase simultaneamente a Fotografia) de protofotógrafos indica que o *telos* da Fotografia sempre apontou para a automatização, seja a Fotografia do século vinte, com laboratórios e câmeras automáticas originados no procedimento Kodak, seja essa digital, ancorada no computador e nessa automatização do processo de fixação da imagem; fala-se de um desejo que se reafirma na tecnologia.

O desejo deve sinalizar o movimento pelo qual o objeto põe em curso sua própria ultrapassagem – o que pareceria passado e futuro, ou dentro e fora, portanto, se mostram na esfera do funcionamento da Fotografia.

Por fim, três momentos da teoria da Fotografia podem esclarecer a questão do desejo específico da foto – o problema próprio da formalização estética e conceitual do desejo, para o qual já se advoga complexidade própria (no descompasso entre ser e ver, no trajeto pulsional do olhar incluídos fratura e sublimação como problemas nesse trajeto).

André Bazin, Roland Barthes e Geoffrey Batchen, na diferença radical de suas posições teóricas, podem muito bem exemplificar o uso do desejo para explicar a produção da imagem e suas características (implicadas no modo pelo qual se compreende esse desejo). Nos dois primeiros casos, mesmo antes do desejo pela fotografia ser descrito, é necessário perceber que se escreve sob um desejo "ontológico".¹³³ Batchen, por sua vez, desenvolve outro ponto de vista muito mais próximo dessa fenomenologia negativa que inclui o desejo. Sua obra, mesmo que articulada segundo a necessidade de um historiador da Fotografia, é forçada a desenvolver um conceito e método próprios calcados em autores como Foucault e Derrida.

¹³³ No caso de Bazin evidenciado no título do artigo. E Barthes: "Em relação à Fotografia eu era tomado de um desejo "ontológico"" em *A câmara clara*, p.12.

O texto clássico de Bazin sobre a Fotografia, **Ontologia da imagem fotográfica**, articula uma posição crítica comum até os anos 70: a de enfatizar a imagem. O modo pelo qual desenvolve tal idéia em seu texto encontra eco, por exemplo, na leitura de John Szarkowsky sobre a identidade da Fotografia e, portanto, servirá para compreender, pelo menos inicialmente, a relação entre o desejo e a fotografia que defende sua iconicidade (mesmo contra a existência de seu suporte).

Bazin propõe, já no início do texto, que a prática da arte em geral é motivada pelo desejo de sobrevivência: "Se as artes plásticas fossem postas sob a psicanálise, a prática de embalsamar os mortos se evidenciaria como fator fundamental em sua criação."¹³⁴ Bazin localiza no Egito antigo a origem da arte. O desejo persistente contra a morte, para Bazin, implica o fato de que a arte depende radicalmente da semelhança para fazer sentido no mundo. O problema da sobrevivência está ligado à representação mimética que, como uma múmia, preserva para a eternidade algo do morto. O grande gênero da arte, portanto, será o retrato. Na arte religiosa egípcia e nos rituais que dela decorrem funda-se o problema da arte ao relacionarem-se sobrevivência do ser e formalização estética.

Essas duas características, que são centrais ao texto, de certo modo se opõem, pois a forma é sempre estética e, portanto, velatura. Essa oposição, na qual a recusa da morte assume prioridade filosófica, é articulada por Bazin para mostrar que o problema fundamental da arte se concentra no realismo e na representação – ainda que diga que o problema da morte resolve-se de modo mágico e é assim inestético; é o pensamento mágico que demanda *mimesis* para encontrar seu duplo que não morre.

¹³⁴ André Bazin, The ontology of the photographic image in **Classic essays on photography**, p.237.

Na relação historicamente problemática entre essas duas tendências, para Bazin, a "Perspectiva era o pecado original da pintura ocidental",¹³⁵ isto é, a pintura sofreu historicamente essa coerção mimética para a qual era inadequada e da qual é liberada pela Fotografia. O raciocínio aí é claramente teleológico, e nele o realismo da Fotografia é um ponto de chegada. A manifestação estética, na verdade, progrediria na medida em que há mais e mais necessidade de atender ao desejo da verossimilhança. O desejo, no pensamento de Bazin sobre a Fotografia, é o desejo do objeto, seguido e orientado pelo desejo de verossimilhança.

O raciocínio de Bazin naturaliza todo o processo de representação. Na verdade, o pecado da perspectiva é o de exibir sua própria antinaturalidade, que fratura o raciocínio de Bazin. E a partir desse raciocínio, que tende a desprezar quaisquer outros componentes da produção de arte, Bazin reinventa a história da arte como história da representação e talvez pior, como história da representação como progressão e, do desejo (como progredindo) em busca de ilusão. A arte não é vista como um campo de conhecimento autônomo (nem mesmo no que trata do desejo e da ilusão mimética), mas como coisa completamente exteriorizada, que não articula desejo ou conhecimento em si.

Resulta finalmente que, para o autor de **Ontologia da Imagem Fotográfica**, a Fotografia, por compartilhar mecanicamente da aparência, compartilha da essência de seu modelo: "A imagem fotográfica é o objeto em si, o objeto liberado das condições do tempo e espaço que o governam."¹³⁶ Tal idéia, de ingenuidade incompatível com o pensamento de Bazin e de vários autores do período, na verdade, antes de tudo expressa a incapacidade da teoria de lidar com esse objeto que na verdade não aparece, suporte da imagem que parece

¹³⁵ "Perspective was the original sin of western painting", André Bazin, *The ontology of the photographic image* in **Classic essays on photography**, p.240.

¹³⁶ "The photographic image is the object itself, the object freed from the conditions of time and space that govern it." André Bazin, *The ontology of the photographic image* in **Classic essays on photography**, p.241.

existir por si mesma. O fenômeno da Fotografia, para Bazin, é o fenômeno da objetividade da imagem: "A fotografia nos afeta como um fenômeno da natureza (...)"¹³⁷ e, ao mesmo tempo, é a ilusão na qual magicamente esquecemos a representação. Ao contrário da arte modernista, que se afasta do realismo e do ilusionismo (que persistem ainda como valores negativos), no entender de Bazin, a Fotografia aposta justamente neles – aposta que, segundo o autor está relacionada a necessidades vitais da experiência humana.

Nesse raciocínio do verossímil, a Fotografia atinge uma espécie de patamar do desejo pelo objeto – o texto de Bazin louva, na verdade, as características da fotografia clássica, seu caráter modernista e sua imagem do real como ápice fora da história. O desejo se compraz na fotografia, mas, para isso, aposta na múmia como o morto em vida. A liberação dos objetos do tempo e do espaço na Fotografia argumentada por Bazin nada mais é do que a liberdade da morte.

O problema da sobrevivência da imagem, dessa gama de alienações do real às representações, não ocorre no texto de Bazin, pois a Fotografia, na verdade, se anula ao compartilhar da essência daquilo que é fotografado, posição que caracteriza seu texto. Ou, melhor, a sobrevivência é total, porque no percurso da coisa à imagem a única coisa que se perde é a contingência do objeto (seu sintoma, diria Didi-Huberman), que na realidade não importa: a múmia parece ser melhor do que o 'vivo'. E mesmo que a estética se torne ruído na perfeita janela da Fotografia, a foto sempre traz a emoção da coisa fotografada (por uma interpretação do indicial que se poderia chamar de mágica). O problema da alteridade e portanto da incompletude é simplesmente evitado (mas deve-se compreender o peso 'inaugural' do texto de Bazin, que simplesmente não visa responder a uma teoria totalizante da Fotografia; na verdade, é o primeiro passo nessa direção). No entanto, persiste no ponto

¹³⁷ "Photography affects us like a phenomenon in nature", André Bazin, *The ontology of the photographic image in Classic essays on photography*, p.241.

de vista de Bazin o fato de que o desejo de fotografar é o desejo do objeto (fotografado) e, assim, os problemas aqui articulados simplesmente não encontram eco.

Para Barthes, o desejo da Fotografia parece identificar-se, do mesmo modo, com o objeto fotografado, o que confirmaria o ponto de vista calcado no desejo que inicia na falta. Logo no início de **A câmera clara**, no entanto, Barthes se exime de tratar do desejo de produzir a Fotografia, pois recusa o papel de fotógrafo e, desse modo, seu livro constitui uma fenomenologia do espectador da Fotografia: o caso da Fotografia não é simplesmente o do trajeto do desejo desejável, mas do trajeto do desejo feito desejável – articulação feita na problemática da arte.

Para Barthes, diferentemente de Bazin, uma imagem não compartilha da essência de seu objeto. Sua leitura sobre o desejo, portanto, é muito diferente. A imagem certifica seu objeto como um monumento: "ela repete mecanicamente aquilo que nunca mais poderá repetir-se existencialmente."¹³⁸ Se a relação com a Fotografia permanece atrelada àquilo que é representado, resta finalmente uma identidade própria da Fotografia. Deduz-se que a Fotografia é o traço que aponta para seu objeto. Desejar produzir a Fotografia, portanto, é desejar apontar, desejar erigir esse monumento, desejar esse traço na imagem; há uma aceitação da incompletude – da impotência da Fotografia frente ao desejo da coisa. O desejo feito desejável, pode ocorrer como lamentação ou como comprazimento. A morte do ser representado, na verdade, não é a única possibilidade da lamentação, instituída como desejo (frente à morte do desejo representado) que ocorre no agora da Foto. Em qualquer dos dois extremos, a cumplicidade do produtor com o espectador, que só pode ser qualificada de afetiva, é o oposto da Fotografia que Barthes chama de *studium*, isto é, a imagem que não sobrevive e na qual nenhum afeto se deposita.

¹³⁸ Roland Barthes, **A câmara clara**, p.13.

O fenômeno da Fotografia, portanto, na obra de Barthes, não é apenas lido de modo mais complexo, mas busca relacionar representação e traço em um só fenômeno.

Para Barthes, a reiteração infinita da Fotografia, bem como sua multiplicação desordenada, caracteriza um certo aspecto da Fotografia que ele chama de contingente (palavra que ressurge freqüentemente no texto). A contingência da Fotografia é definida pelas histórias em curso, pelos objetos fora de contexto, pelas imagens cujo sentido está fraturado, pelo impacto do realismo da imagem. Esse aspecto, que Barthes também chama de banalidade, é a indicação da incompletude da Fotografia: a banalidade para Barthes ocorre a partir das histórias e temáticas das quais não consegue apropriar-se – na verdade, as imagens de que lamenta não se poder apropriar. A contingência, entretanto deve-se dizer, não é um impedimento para que o desejo se torne desejável, ao contrário. Se essa contingência possuir força, na verdade ela pode alimentar o desejo, no estranhamento estético, numa interpretação importante, sedutora ou delirante – numa aparição crítica da foto. É importante, talvez, salientar o exemplo final da imagem sobrevivente de Barthes: a imagem *punctum* da mãe no jardim-de-inverno. Por que ela não é mostrada? Porque o *punctum* nessa imagem não está na forma e, assim, mostrá-la não implicaria mostrar o *punctum*; este existe apenas na singularidade daquele fenômeno, daquela imagem para aquele espectador. Nesse sentido, é na aparição crítica (na forma crítica que implica conceitos críticos) que se pode dar a sobrevivência da imagem.

O problema da sobrevivência da imagem só pode ser percebido no momento em que se descola o real da representação, na busca da essência imprópria dessa coisa que é a Fotografia. Quando, porém, confrontados a uma representação, a imagem se arrisca a deixar de fazer sentido afetivamente – deixa de afetar.

É bem verdade que parte da arte contemporânea é constituída em objetividade na qual a expressão 'sentido afetivo' parece nada dizer de profundo. As imagens são calcadas

numa ironia que parece ater-se de modo oblíquo à expressão 'desejo desejável' – retorna-se ao problema da visão. As imagens da arte contemporânea parecem relacionar-se, em grande parte, com as imagens categorizadas como *studium* por Barthes, isto é, as imagens informativas, que não demandam ou oferecem afeto, mas operacionalizam sua memória. Desse modo, não são propriamente desejáveis tanto quanto buscam explicitar, nos dispositivos, o desejo na condição da visão (talvez, na onipresença da visão). O que se deseja nem sempre é a sobrevivência da imagem, mas, às vezes, operacionalizar o descompasso entre ser e ver. São imagens que respondem (é o caso de uma parte da produção) à cegueira – que se aliam ao mundo do espetáculo (incluído aí o espetáculo do sistema da arte), alienando-se da experiência humana.

Isso não é verdade para todas as obras. É necessário lembrar que o 'sentido afetivo' para Barthes, ainda que amplo, se refere a afecção, isto é, a capacidade de as imagens afetarem. Não é o caso de excluir, necessariamente, as imagens constituídas de modo objetivo. Pelo contrário, as imagens constituídas na subjetividade parecem em sua exibição estética da afetividade (fetichista), impossibilitar a sobrevivência da emoção que as produz no espectador, justamente pela particularidade da imagem representada.

É bem verdade que para Barthes a sobrevivência da imagem está ligada ao conceito de *punctum* – só a imagem caracterizada pelo *punctum* sobrevive, pois só ela engaja o afeto na coisa "mecanicamente repetida". Retornar-se-ia aqui ao fantasma lacaniano presente em **A câmera clara**, no qual se diferenciaria repetição (cópia da imagem) de reprodução, cuja qualidade é a de representar, a cada vez, a resposta inconsciente e traumática como nova imagem). A diferença, no entanto, que se produz a partir da repetição deve realmente mostrar-se nova ao suplantar esse "isso foi" que designa o trauma com a criação. O noema "isso foi", portanto, que descreve o monumento que é a Fotografia, denota um mecanismo partido; necessita preencher com o afeto o desejo.

Persiste-se desejando a presença (contra a morte das coisas no tempo) e deseja-se a presença na imagem – a sobrevivência da presença, seja ela do que for e, nesse sentido, o desejável da imagem assume amplidão que remete à estética da cultura, aos problemas da arte, às questões particulares, tais como onde objeto se instala, entre outras coisas. Falando estritamente, a aparência representada da coisa na Fotografia jamais reatualiza completamente a presença, mas só a imagem da coisa num traço qualificado que se poderia chamar de existencial ou mágico – é nessa qualificação do traço que opera a Fotografia canônica, sobretudo na modalidade vernacular.

A outra possibilidade que pode ocorrer é o comprazimento na imagem e apenas na imagem, a simulação do invisível como matéria e como produto, seja no conceito de nostalgia de Benjamin, seja na impossível materialização daquilo que todos desejam. Assim, a imagem do sexo simula o amor, a do belo a perfeição etc.... se falaria da persistência do desejo de universais no fundo da particularidade da imagem fotográfica (haveria operacionalização do desejo de arquétipos, por exemplo?).

O noema de Barthes pode ser interpretado de outro modo. O desejo de presença produz a imagem, mas a imagem reafirma a ausência da coisa, referindo-a ao trajeto da pulsão. Se uma Fotografia está num lugar, nada mais pode ocupá-lo, no tempo e no espaço. Se algo está representado na Fotografia, certifica-se sua ausência no tempo e no espaço. O "isso foi" da imagem na verdade, como fenômeno, certifica a ausência da coisa em vez de sua presença – é a única conclusão lógica da concretude do objeto, a única conclusão lógica de aparição, a própria marca de sua incompletude. Fazer a imagem sobreviver significa para seu produtor compreender, dar ciência e/ou subverter o fenômeno da certificação da ausência da coisa; ciência ou subversão na ordem do desejável. O apaziguamento da morte real na imagem ocorre no oferecimento de sua semelhança. No entanto, o fenômeno da imagem não é o de certificação de presença, mas o da ausência: memória do desejo desejável.

Nessa memória, claro, inscreve-se um problema de ordem histórica, ao qual deve-se retornar. O ponto de vista singular de Geoffrey Batchen sobre as múltiplas invenções da Fotografia já foi brevemente mencionado. Seu interesse, em relação à categoria do desejo, não está em observar o problema da Fotografia como arte e nem sua aparição. Mesmo ao deslocar seu conceito de Fotografia do problema de uma essência, o desejo de Fotografar estabelece ontologia fundada na história, para a qual Batchen concebe ainda um começo e um final (o livro tem início com o desejo, identificado historicamente e termina com epitáfio, no qual esse desejo acaba para transformar-se no desejo de fotografia digital). Batchen faz uso de Lacan e, sobretudo, de Derrida para constituir uma História da Fotografia na qual modernismo e pós-modernismo e suas visadas sobre a Fotografia são abandonadas em prol de uma visão calcada na *différance*. O conceito de desejo, todavia, está relacionado a uma ontologia de caráter histórico e assim, o desejo é examinado no momento histórico de fixação, ou seja, no longo momento da invenção da Fotografia. Como já foi mencionado (Batchen na relação entre história e *différance*), a Fotografia 'sempre existiu' no desejo e sua especificação ontológica, fechada numa historiografia do desejo de fotografia, não procede. Ao contrário, no exame da Fotografia deve ser preponderante esse aspecto abstrato do desejo determinado na pulsão escópica, que estabelece, por exemplo, a persistência do nome fotografia no dispositivo digital, nome que em verdade alinha sob o desejo apenas uma nova possibilidade técnica e historiográfica. O desejo, assim, deve deslocar uma abertura tanto quanto esse fechamento de uma historiografia (que também deverá confirmar-se como um longo fechamento).

Talvez seja por isso que o argumento de Batchen não refira pesadamente a Fotografia à psicanálise; na verdade, como nesta tese, o desejo é considerado um elemento de desconstrução que afeta (como rastro instituído) as instâncias da invenção da Fotografia, mas no caso de Batchen esse desejo é argumentado historicamente.

Se sob tal leitura da *différance* o conceito ocupa as fraturas entre pares opostos, isso cria sobretudo uma crítica dos pontos de vista formalista e contextualista sobre a Fotografia que na verdade intervém nessa escrita da história. "Enquanto o pós-modernismo reverte com sucesso a oposição entre natureza e cultura criada pelo formalismo modernista, falha em deslocar o próprio sistema de oposições."¹³⁹ Assim, para Batchen,

A retenção pós-modernista de uma lógica estruturalista também limita seu engajamento com a questão de poder. Permite uma forma sofisticada de ideologia crítica, mas tem como premissa o reconhecimento de que a fotografia é sempre e já a manifestação de uma economia distintamente moderna de poder-conhecimento-sujeito. Isso, por sua vez, levou à separação da fotografia do corpo, do real e de várias outras entidades ainda consideradas imutáveis e fora do jogo da história e do fotográfico.¹⁴⁰

Sua narrativa e pesquisa em **Burning with desire** tornam, por sua qualidade, o livro crítico para a História da Fotografia tanto quanto **O Fotográfico**, de Rosalind Krauss, é para sua teoria. Talvez a única ressalva a se fazer à análise de Batchen é que o conceito de *différance* é usado como método que se aplica na História para manobrá-la, inicialmente, a partir de seu exterior. É isto que motiva na verdade, o caráter parcial de clausura do desejo nessa historiografia. A própria história da Fotografia e a foto, esse complexo objeto (como Krauss demonstra em **O Fotográfico** e particularmente em **Espaços discursivos da Fotografia**), já indicam em sua tensão formativa, a convivência de diferentes visões e, assim, é pouco convincente falar em modernismo e pós-modernismo no singular, como blocos

¹³⁹ "While postmodernism successfully reverses the nature/culture opposition erected by a modernist formalism, it neglects to displace the system of oppositions itself", Geoffrey Batchen, **Burning with desire**, p.200.

¹⁴⁰ "Postmodernism's retention of a structuralist logic also limits its engagement with the question of power. It allows a sophisticated form of ideology critique yet precludes the recognition that photography is always and already the manifestation of a distinctly modern economy of power-knowledge-subject. This in turn has led to a separation of photography from the body, the real, and any number of other entities still considered immutable, and outside the play of both history and the photographic", Geoffrey Batchen, **Burning with desire**, p.200-201.

monolíticos e, assim, como indica Derrida, a *différance* deve ser lida em sua inscrição, antes do que aplicada.

Então, após este longo trajeto teórico que está condicionado a uma espécie de maturação conceitual do ponto de vista empírico, maturação conceitual definida a partir do panorama das diversas abordagens e problemas da Fotografia – retorna-se ao pensamento próprio 'em Fotografia', isto é, finalmente, fora do conceito de aparição, desconstrução e desejo, mas em sua ocorrência inscrita na aparição da foto como relação entre eventos se observará o problema da Fotografia, o que evidentemente, deve ter início no exame da questão em um objeto.

4. MODALIDADES DA APARIÇÃO DA FOTOGRAFIA

Considerado o problema do desejo que guia a aparição da Fotografia, isto é, sua existência em seu funcionamento, falta considerar os movimentos que podem ser deduzir, em meio à variedade de funções, possibilidades e significados da Fotografia. Tais movimentos resultam, como categorias, de um conceito operatório do objeto fotográfico, que está relacionado às instâncias metodológicas propostas e que possibilita relacionar, na análise, a Fotografia como dispositivo a esse objeto que dele resulta. Pode-se aqui propor tal conceito: a Fotografia é uma modalidade de relação entre eventos (que por sua vez fazem parte da totalidade do espaço-tempo que será chamada de continuidade). A foto marca pontualmente (constitui-se como marca pontual), tornando-se um paradoxo entre dois eventos (que serão identificados como evento de produção ou evento de origem, e evento de experimentação), o que deve implicar inalterável dubiedade em sua aparição; ela é o próprio paradoxo, que se fecha e se abre para ambos eventos, e desse modo, liga-se, refere-se e participa da continuidade como fenômeno. Desconstruir a foto, retirando sua autonomia, implica rastrear esse objeto como traço e opacidade entre eventos, relação que o objeto foto compõe de diferentes modos, a partir do funcionamento do dispositivo nesses eventos.

A Fotografia pode, assim, ser chamada de signo-evento, isto é, ela representa, na positividade desse objeto, um fenômeno, e sua apresentação (da representação do evento de origem) compõe outro fenômeno. Tal conceito é de modo rápido na obra de Martin Seel como parte da complexidade do problema do aparecimento; no entanto, este conceito só se efetiva no aparecimento, isto é, em uma relação dada fenomenologicamente na problematização da naturalidade desse aparecimento. O signo-evento só existe na aparição, isto é, no evento de sua instauração estética, pois esse é o momento em que se efetiva a posição relacional (como fenômeno entre eventos na continuidade), que constitui o objeto

nessa nova visada— nos modos de aparição que caracterizam a foto, que levarão em conta desejo e incompletude que causam e dirigem o movimento do desejo.

No entanto, ainda que o conceito de signo-evento formule o problema da aparição da Fotografia, não é capaz de lidar com a desconstrução operada pelo desejo, isto é, não 'capaz de ver, por exemplo, o evento de formação, em relação ao qual não se poderia concluir de antemão tratar de foto, pois a foto não está formada (e sob o ponto de vista da arte, talvez nunca se forme no sentido canônico). Desse modo, o conceito operatório deve analisar do mesmo modo a foto como signo--evento e a foto como signo-intervalo entre eventos, isto é, intervalo entre os eventos que a compõe: um evento de formação e um evento de experimentação da foto. O conceito de traço fotográfico, assim, se coloca como mas amplo do que o de índice proveniente da semiótica; a foto é o traço-evento, incluído aí o evento possível de fratura do traço, que se chamará de Automatismo. Ao se afirmar o traço (entre as outras modalidades de aparição) como específico à Fotografia, inclui-se na lógica desse elo mais do que simplesmente os elementos componentes do sentido, mas elementos como um elo psicanalítico, e mesmo a historicidade da imagem.

Tal conceito de Fotografia deve afirmar-se como ponto de vista ou conceito operatório, mais do que determinar verdade última do objeto (já que declara-se sua incompletude como tal): a busca não é a de estabelecer o funcionamento da foto a partir de um conceito, mas de seu funcionamento na pluralidade. Esse aparecimento, assim, não é fenômeno do signo (rebaixado a ser lido), mas fenômeno deflagrado do qual faz parte um signo, como complicador, mesmo que a instância signo esteja marcada e se diferencie qualitativamente das outras aparições no evento. Por fim, tal representação, constituída de traço e opacidade entre os eventos (e desmontada nessa posição relacional entre os eventos), só pode ser reunida acompanhando aparição e desejo, ou seja, quando o desejo resulta em

aparição define-se o objeto. Retorna-se, assim, mais propriamente à aparição como lugar no qual se evidencia tal concepção *em relação*.

O desenvolvimento de modalidades da aparição deve ter origem nas fotografias ou conjuntos de fotografias em que a própria aparição seja problematizada como questão consciente, perguntando-se, muito simplesmente, como a Fotografia aparece: o fenômeno é evidentemente muito amplo, consideradas as diversas etapas que constituem a Fotografia, e o conceito de desejo é excessivamente idealista (como defende Derrida) sendo, portanto, necessário, sobretudo no caso da arte, ater-se a problemas determinados por obras.

Esse aparecer das obras não deve ser compreendido simplesmente no aparecer da forma sensual, mas também nos conceitos que tal forma institui e informa; estrutura, nesse sentido, um conhecimento sobre a arte e sobre as instâncias que a produzem, mesmo qu isso ocorra como parte do fenômeno que escapa porque é opaco ao sujeito. Nesse sentido, pode-se compreender por que o fenômeno da Foto, nessas modalidades de aparição, não ocorrerá necessariamente de modo dialético, e sim em um movimento de suplementação que opera não apenas a partir de certo deslocamento de seu objeto (nesse fenômeno que é sua instauração), mas de incapacidade de explicá-lo por completo (na opacidade e imprevisibilidade daquilo do evento que a foto deflagra, nesse excesso que parece contrariar própria natureza do signo, que se caracteriza, como já dissemos, pela incompletude).

A pergunta mais complexa que se faz à Fotografia, "o que é", será desviada pela que se fará à obra de Cindy Sherman, 'o que é ser?', que se enreda na resposta permanentemente insatisfatória a essa outra pergunta engendrada pela teoria da Fotografia, e partir de tal pergunta se verá não o que a Fotografia é, mas como a Fotografia aparece. E, de modo evidente, o problema do ser da Fotografia se sustentará no movimento de seu aparecimento enquanto ela mesma e outra coisa, isto é, em sua dualidade de signo-evento (dualidade definida pela aparição da foto como ela mesma e como objeto a representar/representado nos

eventos que compõe e que a compõe). Tal movimento leva, necessariamente, ao conceito de modalidades do aparecimento, isto é, a Fotografia deve se caracterizar por um modo de aparecer que inclui mas não se restringe ao aparecimento do objeto: o objeto não apenas participa de um evento de origem e de experimentação, mas esses eventos são o próprio fenômeno do dispositivo; o caracterizam. É nessa relação entre movimento da foto e movimento do dispositivo que se inferem as modalidades da aparição.

Em relação a essas modalidades, define-se uma questão que persegue inevitavelmente a Fotografia enquanto meio, questão entre o ser da Fotografia e a imagem da outra coisa que lhe serve de modelo. Desse modo, será proposta a primeira modalidade da aparição da Fotografia como Ausência/Material, isto é, a Fotografia parece deslocar-se entre a ênfase no aparecimento de algo ausente que está representado, a Ausência, e o investimento na qualidade concreta da imagem fotográfica que será chamada de Material, pois uma de suas características é a construção de densidade de sentido que, em última instância, se refere ou a intensificação da ausência do objeto fotografado como presença, ou ao conceito modernista de autonomia da foto.

A partir do exame da oscilação da aparição da Fotografia que ocorre negativamente para a presença e positivamente para o sentido, percebe-se que a questão da presença na Fotografia ocorre para um evento, que se traduz primeiramente como espacialização. Escolheu-se chamar o corte fotográfico e a aparição de tal espaço de Extensão, palavra que remete a um modelo cartesiano de visão em relação ao qual a Fotografia está implicada. A Fotografia, assim definida pelo corte espacio-temporal da Extensão, produz uma forma de aparição daquilo que reprime: a partir da foto se pressuporá uma estrutura temporal e um extra-quadro que se chamará de Contingência. A Fotografia aparece, então, como Extensão e Contingência (categoria retirada do vocabulário barthesiano); agora não mais apenas na qualidade de corte, mas de desestabilização específica desse modelo cartesiano, em que se

produz a reestruturação da continuidade (o real infinito e eterno do espaço e do tempo), como série de pontos que a foto emula.

A partir de tal ponto de vista, encaminha-se a análise sobre a série mais importante da obra de Sherrie Levine, intitulada "After...", na qual a artista simplesmente refotografa clássicos da Fotografia modernista, incitando problemas referentes à autonomia, à originalidade, à autoria e, seguramente, a relação entre Contingência (a estruturação histórica pressuposta pela foto) e história.

A análise da obra de Levine indica ainda uma última modalidade de aparição da Fotografia, a Projeção/Automatismo, evidentemente relacionada à qualidade da representação, que não será mais vista no desejo do ser, ou do evento, mas no próprio traço, que se justifica inicialmente pela relação luminosa entre os eventos, mas que finalmente remete a várias lógicas, inclusive uma lógica psicanalítica. Se a Projeção refere-se ao mesmo tempo à particularidade e à idealidade do traço, a categoria do Automatismo, que pareceria referir ao problema da fotografia como dispositivo cuja programação independe do sujeito, ou mesmo às estratégias do surrealismo, revelam a recusa ou desvio da qualidade psicanalítica do traço. Seja a partir do espaçamento provido pela falta da assinatura do autor, seja no desvio da imagem como convenção simbólica, o automatismo aparece a partir da possibilidade de produção de um sentido imprevisto na foto, um sentido produzido pelo inconsciente. O conceito de Automatismo refere-se a um problema na articulação entre esses dois eventos que a Fotografia opera, por excesso ou falta, mas sobretudo pela possibilidade de fantasia ou fantasma que surge à despeito do consciente da imagem.

Essas seis modalidades da aparição que veremos a seguir se constituem como ponto de vista ao mesmo tempo específico e plural sobre a Fotografia. A relação entre os pares define todo o tempo um movimento positivo e negativo que positivam o evento e sua formação e o negativam, que relacionarão o produto foto, instituído como parte de um evento na relação

com a continuidade, isto é, o mundo ou o real que finalmente é o problema ao qual a Fotografia, realista ou não, em sua incompletude, sempre refere.

4.1. CINDY SHERMAN – RETARDO INFINITO

A maior parte da obra de Cindy Sherman consiste, na verdade, de um trabalho que se desdobra em múltiplos resultados. A obra não é uma ou todas as fotos, mas a máquina que as produz; o jogo que se arma entre conceito, série e fotos, é necessário para sua existência. Esse jogo, presente na obra de Cindy Sherman, demonstra em primeiro lugar que a obra de um artista pode ser uma economia, o que possibilitaria revitalizar o conceito de estilo para a arte contemporânea, já que esse jogo, a cada vez, dispõe das mesmas regras para ser jogado. Esse jogo também confirma o ponto de vista que refere completamente o produto aos gestos que o motivam, e nesse caso, a foto ao ato fotográfico, no que tem de deliberada e construída.



Figura 2. *Untitled film still # 48*, Cindy Sherman, 1979

É amplamente divulgado que essa economia, que caracteriza sua obra, gira em torno do auto-retrato: a descrição de seu trabalho normalmente parte dessa característica sutil e

surpreendente das fotos que, no entanto, produz e sustenta suas fotografias a partir do entendimento do problema que as circunda, alimentando quase naturalmente a leitura:

As fotografias de Sherman são todas auto-retratos nos quais ela parece disfarçada, encenando um drama cuja particularidade não é dada. A ambigüidade da narrativa acompanha a ambigüidade do ser, que é tanto ator na narrativa quanto seu criador. Pois, se Sherman é literalmente autocriada nesses trabalhos, ela é criada na imagem de estereótipos femininos conhecidos; seu ser é, portanto, compreendido como contingente às possibilidades dadas pela cultura da qual Sherman participa e não como impulso interno. Assim, suas fotografias revertem os termos de arte e autobiografia. Eles usam a arte não para revelar o verdadeiro ser do artista, mas para mostrar que o ser é uma construção imaginária. Não há verdadeira Cindy Sherman nessas fotografias; há apenas os disfarces que assume. E ela não cria esses disfarces; escolhe-os, apenas, do mesmo modo que todos fazemos. A pose da autoria é eximida não só pelo modo mecânico de fabricar as imagens, mas também pelo apagamento de qualquer *persona* essencial ou contínua, ou mesmo um rosto reconhecível nas cenas.¹⁴¹

O fantasma da autocriação (da falta da assinatura humana na imagem) acompanha a Fotografia desde sua invenção. Tal idéia se fixa particularmente a partir do livro de Fox Talbot (o **Lápis da natureza**), no qual forma-se o mito da 'geração espontânea' da fotografia, normalmente justificada na ausência de artesanaria e no papel do sol na produção da imagem: já que não é produzida pela mão humana, a foto parece de fato criação milagrosa.

¹⁴¹ "Sherman's photographs are all self-portraits in which she appears in disguise enacting a drama whose particulars are withheld. The ambiguity of narrative parallels the ambiguity of the self that is both actor in the narrative and creator of it. For though Sherman is literally self-created in these works, she is created in the image of already known feminine stereotypes; her self is therefore understood as contingent on the possibilities provided by the culture in which Sherman participates, not by some inner impulse. As such, her photographs reverse the terms of art and autobiography. They use art not to reveal the artist's true self but to show the self as an imaginary construct. There is no real Cindy Sherman in these photographs; there are only the guises she assumes. And she does not create these guises; she simply chooses them in the way that any of us do. The pose of authorship is dispensed with not only through the mechanical means of making the image but also through the effacement of any continuous essential persona or even recognizable visage in the scenes", Douglas Crimp, **On the museum's ruins**, p.122.



Figura 3. *A cascade of Sproce needles, photogenic drawing*, Fox Talbot, 1839

Esse fantasma do automatismo do dispositivo, que persegue a Fotografia desde sua invenção, não só justifica as imagens a partir da ciência que ajuda a estruturá-las, mas produz uma inveja histórica do fotógrafo em relação ao artista: a fotografia é verdadeira, ou no mínimo plausível por causa dessa justificação científica. No entanto, não seria criação do mesmo modo que uma obra plástica, pois a imagem da Fotografia é retirada do mundo, e não acrescentada a ele num ato que rivalizaria a criação divina¹⁴².

Não é estranho que, do mesmo modo, Crimp localize a Fotografia de Sherman parcialmente em uma naturalidade na qual a ausência da artista se torna positiva, invertendo essa inveja histórica no momento em que arte e fotografia começam a participar do mesmo circuito: o trabalho de Sherman legitima seu status de artista a partir desse uso diferenciado que tira partido da frieza da câmera em vez de pranteá-la. A estratégia de trabalho de Sherman, no entanto, está longe de qualquer naturalidade, e é necessário examinar o funcionamento de sua obra.

¹⁴² O que é uma das definições históricas de artista subentendida a partir de sua capacidade de criar.

O traço inicial descrito por Crimp é o que se evidencia à primeira vista. O retrato caracterizado pelo disfarce se opõe ao conceito tradicional de auto-retrato como uma multiplicidade se opõe à unidade. Nunca se vê só uma fotografia, mas um grupo: as Fotografias de Cindy Sherman, desde o início de sua obra, são expostas em conjunto – como uma série de retratos unidos pela temática. Essas fotos são comercializadas individualmente, mas se multiplicam em tiragens. Nesse confronto do espectador com a multiplicidade, verifica-se que a grade industrial (na qual os retratos são dispostos) não é a reafirmação do corte fotográfico, mas sua oposição; multiplica-se, assim, aquilo que é limitado, aquilo que não atende ao desejo, de modo que possa se estender infinitamente, como a mesma coisa e como outra coisa.

Se o corte sustenta a Fotografia, configurando-a como uma particularidade de tempo e espaço, sua multiplicação faz deixar de ver a particularidade; a imagem ingressa num rol. Na série permite-se ao espectador identificar-se com cada obra, e, ao mesmo tempo, sabota-se essa paridade analógica com o objeto, retirando a força do conceito de 'ser', situando os personagens na generalidade e evidenciando o projeto (da obra de Sherman) que nunca é explicitado (pois a generalidade da série evidencia os traços comuns aos retratos, isto é, o modo da caracterização dos personagens e a natureza particular desses auto-retratos).

As séries de Cindy Sherman são pequenos arquivos produzidos pela artista. As fotos se constituem a partir de indícios externos ao indivíduo e esse aspecto, do disfarce, do vestuário e da pose, nas séries, evidencia ser parte de um código maior – a matéria-prima das obras de Sherman é um código cultural identificado como sintaxe e tornado estética – um estilo, que pode ser extraído ou inventado, e que pressupõe um ponto de vista global capaz de manipular esse código; a obra de Sherman, nesse sentido, remete e ao mesmo tempo revisa o projeto de August Sander como retratista universal, repondo, a partir desse olhar classificatório, fotografias concebidas como fragmentos.

Sua construção, calcada na pose e nos objetos de cena que constituem máscara, na verdade, alimenta uma série de leituras sobre a obra, que a remetem menos ao problema do tema da obra (a história da arte, o cinema, as fábulas infantis) e, em geral, mais aos que a obra tematiza: as questões de uma cultura pós-moderna (o feminismo, a fragmentação, o simulacro). A obra de Sherman remete ao problema contemporâneo da cultura de um modo ou de outro; a questão estaria em não fazer uso dos retratos apenas como suporte ou ilustração de uma discussão; a deliberação da operação que os produz deve dissuadir desse ponto de vista do mesmo modo que impede a identificação com os retratos e mantém conosco um distanciamento que parece reforçar o distanciamento da artista. A questão do ser, questão de fundo de sua obra, jamais é tocada em sua particularidade.

Para a artista, ciente de tais convenções sobre o retrato, não há naturalidade. Produz retratos explorando em primeiro lugar a convenção da interioridade do auto-retrato, que expõe como falsa. O ser não transparece na representação (apenas a simulação de sua aparência) e em segundo lugar as representações não são transparentes; possuem códigos que são manipulados e, assim, entre contexto e ser percebe-se um vazamento no qual o código pode ser aplicado ao espectador do mesmo modo que à imagem. Na obra de Sherman, desde *os stills* de filmes sem título, até suas obras mais recentes, em nenhum momento a fotografia é capaz de propor um auto-retrato definitivo. A própria multiplicação de imagens o prova: a ausência da autora, a incapacidade de retratá-la é condição para a existência das múltiplas representações e faz parte da economia desses retratos.

Os retratos em grupo, formam uma grade homogênea, indicando que cada um deles tem o mesmo valor, são equidistantes do centro que é o verdadeiro ser de Cindy Sherman. Deseja-se encontrar o ser; deseja-se que a representação revele o ser; o fato de que o trabalho de Sherman se constitua serialmente indica que o objetivo não é atingido: cada imagem, na verdade, declara a ausência do ser. Cada imagem reveste-se da característica do luto. Não é

apenas a representação fotográfica que possui relações celebradas com uma temporalidade mortuária; é o próprio investimento falho na aparência que é a morte. Revela-se, assim, relação profunda entre Sherman e a obra de Warhol. Declara-se que o ser não *é* e embora seu 'estar' seja congelado para a posteridade: "A profundidade do automatismo da Fotografia não deve ser lida só em sua produção mecânica de uma imagem da realidade, mas em sua mecânica derrota de nossa presença nessa realidade."¹⁴³ A foto, assim, esconde a mortalidade da autora ausente, que pretende viver para sempre como fato cultural.



Figura 4. *Jackie III*, Andy Warhol, 1965

Do mesmo modo, o todo dos auto-retratos não é uma grande *assemblage* da qual se produza, na totalidade, um eu: cada um dos retratos admite mal os outros, não porque se

¹⁴³ "The depth of the automatism of photography is to be read not alone in its mechanical production of an image of reality, but in its mechanical defeat of our presence to that reality", Stanley Cavell, **The world viewed**, p.25.

reportem ao mesmo eu, mas porque, finalmente, parecem não se reportar a eu algum, mostrando-se genéricos: configuram-se no máximo como personagens. Na verdade, o espectador deseja que houvesse essa narrativa (prometida nos títulos) que fizesse as imagens pertencer – finalmente pertencer, senão ao ser, ao real.

Esse ser refere-se ao centro da obra de Sherman, isto é, o auto-retrato essencial, para o qual todos os outros são hipóteses que nunca se confirmam. É interessante pensar que toda operação de interpretação da obra de Sherman parte da análise de um movimento que não está necessariamente na imagem, mas na incompletude da imagem, que aponta, negativamente, da morte de seu autor, à multiplicação desses personagens cuja anonimidade persiste ecoando sua incompletude. Tais retratos só pertencem a esse momento de analogia com o espectador e demandam ser preenchidos com uma ficção que anime tal identidade; mas a verdade é que, nesse rebaixamento do ser pela identidade, rapidamente elas se dissipam para serem substituídas por outra e outra e outra, infinitamente.

Nenhuma imagem temporária pode ocupar o lugar dessa fotografia *primeira* de modo efetivo e, de algum modo, a falta dessa foto parece espelhar a falta da fotografia da mãe de Barthes em seu livro **A Câmara clara**. O retrato faltante de Sherman, como o da mãe de Barthes, declara a incompetência da representação da Fotografia diante do ser: o modo pelo qual supostamente materializa a aparência, mas, na verdade, falha, ao materializar apenas aquilo que é material – esse invisível do ser que está como potencial na aparição da própria coisa. Ora essa falha da Fotografia está clara para o campo do retrato desde Nadar, para quem evidentemente, a aparência do retratado deve ser suplementada por uma densidade, que examinada, finalmente conduz ao tema do ser: seja na pose, no olhar, na roupa, ou no raro complemento de cena, algo faz insistir na densidade da aparência, o que confirma a inteligência de Nadar como fotógrafo e cronista de seu tempo.



Figura 5. *Charles Baudelaire*, Nadar, 1855

Um retrato de Sherman, produzido, como toda sua obra¹⁴⁴, sob o espectro da fotografia canônica finalmente não sobreviveria ao espectador exatamente como o retrato da mãe de Barthes, justamente porque o ser não se representa exteriormente: é necessário suplementar a aparência do ser (a referencia ao ser) de sentido. A semelhança entre esses dois retratos doados à invisibilidade, no entanto, parece terminar aí: foram subtraídos por razões muito diversas.

O problema do retrato da mãe, no livro de Barthes, é que a imagem da mãe deve ela mesma, reproduzir como *punctum* esse desejo potente do filho – reproduzir o *punctum* para o outro (afetar ao outro como a nós) é a definição do problema da sobrevivência. A imagem, no entanto, não tem propriamente uma solução uma vez que só o filho tem tal relação com a imagem. Se ela for refeita, não será mais a imagem da mãe – perderá a historicidade que inclui a conjuntura que finalmente produz esse *punctum*. Se for reeditada (no acréscimo posterior de uma legenda, por exemplo), perderá seu caráter de fotografia canônica e não

¹⁴⁴ O que se chama de Fotografia construída na verdade declara a incapacidade da Fotografia e, ao mesmo tempo, a inevitabilidade de sua forma canônica para investir na transformação do modelo entre o teatro e a escultura.

caberá mais na teoria de Fotografia de Barthes. A única possibilidade de manter o desejo assim, é o de não mostrar a foto, mantendo assim todo seu potencial.

No caso de Sherman, o retrato não sobrevive à própria autora; se está mais próximo de um descompasso entre essência e aparência (na verdade da tentativa frustrada de produzir uma imagem materialista do ser, de pura aparência), do que do problema mais amplo que esse descompasso ocasiona, que é o da sobrevivência da imagem numa economia que visa o oposto. O desejo de ser é constituído como um problema a ser desnaturalizado na obra de Sherman e, no entanto, se não se considera o desejo que move esse trabalho numa naturalidade (pois de antemão sabemos que nenhuma foto satisfaria a condição do ser de Sherman), o desejo certamente ainda o fundamenta, na relação com o espectador e em uma sofisticada obsessão narcisista: a incapacidade de expor-se e a decisão de expor-se como o outro.

Desejar normalmente significa desejar o outro. Dizer que o outro é outro implica particularizá-lo como tal, percebendo a diferença do ser. Para amar, é necessário diferenciar, saber que o outro difere segundo a manifestação de uma interioridade que ultrapassa a codificação. Para o narcisista, o outro não existe: há eu mesmo numa performance com o outro, travestido de outro. O outro, no entanto, não existe como tal, existe apenas como uma generalidade que redefine meus limites, burlando-os na projeção. A pose da morte do autor, assim, além de uma questão artística, implica uma pulsão dirigida a si mesmo, na grandiosa insatisfação de seu reconhecimento – do reconhecimento do seu corpo enquanto ser. Há na obra de Sherman, assim, não apenas a ciência da incapacidade de representar o ser, mas uma tirania que determina que a particularidade deve se submeter à generalidade do outro, numa inflação narcisista.

O problema de Sherman, assim, persiste sendo o problema de Nadar: o de suplementar a aparência para chegar ao ser; a diferença, é que Sherman opera na ciência de uma

incapacidade da Fotografia ser buscando a pura suplementação. Mas o suplemento necessita da representação, do mesmo modo que a identidade necessita de um ser. Desse modo, resulta que nos retratos de Sherman a fotografia parece criar o ser, sem que o ser crie, antes, a fotografia; tal ilusão interessa ao campo da arte, uma vez que este, na contemporaneidade, se pauta pela neutralidade estética, isto é, em geral dispensa a expressão como dado.

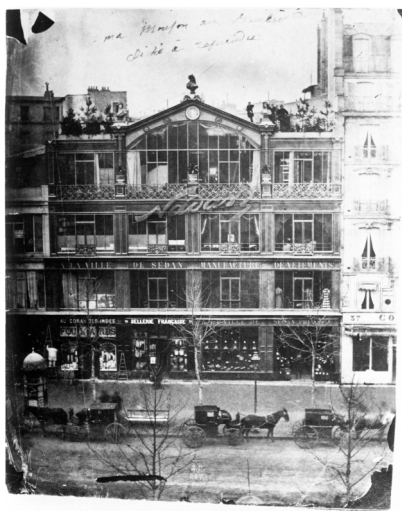


Figura 6. *Atelier de Nadar – 35, Bd. des Capucines*, Nadar, 1860.

Tal ponto de vista implicaria dizer que o ser (do artista) está na expressão, que se define a partir da forma, e que ambas se ausentam da obra de Sherman. É certo que sua obra dispensa a forma como expressão, dispondo simplesmente da modelação da representação, que é construída como experiência codificada que lida com sentido, e não com expressão a cada um dos retratos criados. Qualquer leitura advinda do campo da cultura que suas séries de trabalho possa implicar (leitura que efetivamente está presente no conjunto das imagens que consolida como código as questões da forma fotográfica), necessariamente pressupõe o ser que as sustenta. Nesse sentido, os trabalhos de Sherman não só pressupõem o ser, mas, do mesmo modo, a impossibilidade da obra dar conta desse ser (que se poderia ler como impossibilidade da Fotografia), isto é, de nos fazer penetrar na verdade de sua presença. No

entanto, a falha é dupla, já que os códigos, interpretados, também não possibilitam uma visão ou interpretação globais do retratado; a falta da presença é igualada à abertura do sentido, e a obra contenta-se com essa equalização e decide por impingir essa construção e essa economia como fenômeno.



Figura 7. *Untitled film still # 382*, Cindy Sherman, *Mystery series*, 1996-2000

O que a obra de Sherman faz, na verdade, é simplesmente inverter a ordem presumidamente natural do aparecimento, numa virada sabiamente preconizada pela obra de Warhol: primeiro vemos a identidade, como figura que rapidamente transforma-se em problema de identidade (social), definida pelo sentido, e em seguida o ser, cuja formação e constatação depende da qualificação da identidade (pelo espectador que lhe injeta ficção ou memória), que passa a emular a questão do ser e, no entanto, permanecendo fundo para a figura. Cada um dos retratos vibra entre figura e fundo, entre essa identidade parcial e ser emulado que parasita a imaginação do espectador a partir da apreensão do personagem que

transita entre imanente e transcendente, ou seja, entre a idealidade que faz interpretar, e a particularidade que aterra o retrato ao personagem.

A obra de Sherman, entretanto, não produz séries de retratos invertendo tal relação entre ser e identidade como questão de formação do ser (pensando esteticamente esse par formação-dissolução do ser na cultura), isto é, como problema de uma sociedade que modela o sujeito a partir de seus códigos culturais (o que, novamente, apontaria a obra de Warhol). Ao contrário, a obra de Sherman pensa o indivíduo ainda mais pragmaticamente que Warhol, e tira partido das expectativas antecipadas sobre o ser que o situariam na naturalidade na qual o indivíduo precede o grupo. Sua obra faz ver que o grupo prescinde do indivíduo, e, ao mesmo tempo, faz com que o espectador se veja todo o tempo como indivíduo (na paridade da analogia entre espectador e cada um dos retratos).

Sua obra, assim, opera uma negatividade em relação ao ser enquanto supostamente produzi nele espaçamento que dá lugar ao sentido. Este ser (do autor) se ausenta, o que é um mito criado pelo próprio trabalho, que deseja se inscrever numa pose de autoria específica – a pose da morte do autor. Morte do autor, portanto, como figura de estilo de uma neutralidade estética que fabrica a aparição de uma obra visual cujo tema é o auto-retrato.

O conceito de morte do autor não é de modo algum uma novidade: é anunciado pelo grupo de Yale e mesmo pela filosofia de Heidegger, mas sobretudo por Roland Barthes: está relacionado aos argumentos de Barthes e de Derrida relativos à um determinado modo de produção literário que tem início no século 19, mas também a uma característica que perpassará o conceito de pós-modernidade: a de negação de uma onto-teologia fundada no ser e na presença que remete todo significado a uma transcendência:

O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado de seu próprio livro: livro e Autor situam-se automaticamente numa linha única dividida entre *antes* e *depois*. Se pensa que o Autor *alimenta* o livro, o que quer dizer que ele existe antes, pensa, sofre, vive para o livro e está na

mesma relação de antecedência com seu trabalho do que um pai para um filho. Em completo contraste, o moderno *scriptor* nasce simultaneamente com o texto, não está de qualquer modo equipado com um ser que precede ou excede a escrita, não é sujeito com o livro como predicado; não há outro tempo que aquele da enunciação e cada texto é escrito no *aqui e agora*.¹⁴⁵

O paralelo entre a explicação de Crimp e o ponto de vista de morte do autor parece evidente: recusar a presença do autor é compreender a obra como representação. Visa observá-la na autonomia, em sua economia própria e por seus próprios méritos. As imagens de Sherman, segundo sua construção, podem apontar para um determinado período histórico, mas sempre se situam em uma atemporalidade – no ponto de vista posterior ao modernismo em que todos os tempos se oferecem ao olhar (o modernismo é o olhar global das formas no tempo); são sempre autônomas em sua construção. Essa pretendida autonomia, no entanto, esbarra na operacionalização posta em ação por cada uma das obras de Sherman: contam com o desejo, que as faz funcionar e que, possivelmente, fundamenta o cálculo que produz as obras: desejo de morte do autor?

¹⁴⁵ "The author, when believed in, is always conceived of as the past of his own book: book and author stand automatically on a single line divided into a *before* and an *after*. The Author is thought to *nourish* the book, which is to say that he exists before it, thinks, suffers, lives for it, is in the same relation of antecedence to his work as a father to his child. In complete contrast, the modern scriptor is born simultaneously with the text, is in no way equipped with a being preceding or exceeding the writing, is not the subject with the book as predicate; there is no other time than that of the enunciation and every text is written *here and now*", Roland Barthes, **Image–Music–Text**, p.145.



Figura 8. *Untitled film still #366*, Cindy Sherman, Riders series, 1996-2000

No caso de Sherman, o que fundamenta o interesse pelo trabalho é justamente a noção de ser, que é velada para dar lugar ao aspecto irônico da obra; o desejo de ser do espectador encontra lugar no desejo de morte do autor; uma articulação que deve ser examinada, mas que não se anuncia como espaçamento na obra, em que esse desejo do ser encontraria morada e se sublimaria, mas como derrota prevista do desejo, que mantém obra, como autor, numa semi-vida que apenas retarda sua morte; ou melhor, a sublimação que constitui a obra de Sherman evidencia depender do desejo do espectador para retardar o funcionamento da pulsão de morte da autora.

A obra de Sherman é normalmente criticada a partir de dois pontos de vista: ou bem o ponto de vista sobre o sentido trabalha a partir da obra, de modo imanente, admitindo a derrota do ponto de vista global e assim ensejando todas as interpretações ligadas à cultura e a seu estado pós-moderno. O fotograma remete à totalidade do filme; sabe-se que há uma totalidade, ela é apenas inalcançável, e o jogo é suprir esse fragmento, a imagem, com comentários que são, na verdade legendas para as quais os retratos são ilustrações.

Esse ponto de vista, indica que uma análise da obra de Sherman, de um modo ou de outro, deve se localizar entre a arte, a psicanálise e a antropologia, como locais da desnaturalização do ser. Não é o caso de assumir uma posição de aderência completa a uma teoria; é necessário, na ciência da aparição, no entanto, compreender o fenômeno da obra na imanência. Na imanência sem ser, as obras de Sherman parecem oferecer-se aos grandes temas culturalistas: feminismo, simulacro, cinema, estudos nos quais a obra parece assumir um papel passivo, sua construção abandonada em prol de seu efeito; sem o problema da presença do ser, rebaixa-se essa obra ao conceito material de identidade, formado, como diria Derrida, na iterabilidade, enquanto ela continua a fazer uso de um conceito naturalista de ser como fundo. Por outro lado, o outro grande viés crítico da obra de Sherman faz uso da psicanálise Lacaniana, na tentativa mais profunda de observar a operação que ocorre em suas fotos.

A psicanálise de fato parece fornecer ao trabalho de Sherman um lugar de funcionamento crítico bastante interessante: mais próximo dos problemas efetivos da obra e de sua construção. É como o compreendem Rosalind Krauss e Hal Foster, por exemplo, para quem, no entanto, a obra de Sherman lida primariamente com o olhar e com a sexualidade. Para Krauss, a obra de Sherman se afirma no voyeurismo, ou seja, a relação entre um espectador que consome as imagens e em contrapartida uma autora que substitui sua imagem por personagens, o que caracterizaria fetiche (por conta da auto-encenação). As duas posições fazem apelo ao conceito da pulsão escópica, mas, do mesmo modo, à questão da sexualidade; em ambos os casos chega-se ao conceito de uma polarização sexual, seja no conceito de falo e castração, seja no conceito lacaniano de Visão; a Fotografia pode ser vista no jogo de tal polarização.

Para Foster, ao mesmo tempo, a obra de Sherman é conclusiva em relação ao conceito de pulsão escópica. Sua obra confirmaria uma leitura lacaniana não apenas no efeito de

ausência de um ser unificado, que se dissolve nos diversos desejos e pulsões que o rasgam, mas sobretudo as confirma como representação da projeção em tela que se produz entre olhar e visão (que caracteriza o modelo escópico de Lacan). Seus retratos desmatelariam seu tema (o ser) enquanto rasgam o véu da representação (do trauma) contra a Visão, isto é, contra o olhar como instituição. A obra de Sherman, assim, constituiria em sua última fase uma escotomização como resistência ou sobrevivência (da mulher) ao confronto entre olhar e Visão (que se dá nessa 'tela' de representações em conflito, que nada mais é que o próprio ser).

Neste esquema de coisas o impulso para erodir o tema e rasgar a tela levou Sherman, de seu trabalho inicial, no qual é preso pela Visão, ao longo de sua obra intermediária em que é invadido pela Visão, a seu trabalho recente, no qual é obliterado pela Visão, apenas para retornar como partes disjuntadas de bonecas.¹⁴⁶

O corpo, assim, na obra de Sherman, não é recipiente do ser tanto quanto materialização deliberada da visão e desse conflito, que buscaria materializar conscientemente, e nesse sentido a opção pelo uso da Fotografia estaria da natureza sexual do dispositivo – no modo pelo qual a velatura da imagem é uma sedução que incita e retarda a penetração.

Tanto Krauss quanto Foster fazem uma leitura bastante cuidadosa da obra de Sherman, observando obras específicas e discorrendo cuidadosamente sobre a teoria lacaniana (é sobretudo o caso de Foster, que no final de seu texto confronta Derrida a Lacan, conforme se verá adiante). Seu ponto de vista, no entanto, parece ocasionalmente desejar ver a teoria

¹⁴⁶ "In this scheme of things the impulse to erode the subject and to tear at the screen has driven Sherman from the early work, where the subject is caught in the gaze, through the middle work, where it is invaded by the gaze, to the recent work, where it is obliterated by the gaze, only to return as disjoint doll parts", Hal Foster, **Return of the real**, p.149

empregada, antes do que a prática da artista. Antes que uma ilustração da pulsão escópica, a obra de Sherman é uma operacionalização de tal pulsão, fundada do desejo de morte do autor como pose de morte do autor, e é nesses termos da psicanálise, os de uma projeção narcisista que busca sublimação que devemos vê-la.

Para Lacan, a pulsão de morte é o movimento básico do ser; os desejos remetem inevitavelmente à pulsão, isto é, a uma economia na qual o objeto funciona como atrator, motivando um percurso inconsciente por parte do sujeito. O sujeito, na verdade, não se caracteriza pelo objeto de seu desejo, mas pelo percurso, isto é, o modo pelo qual procura insistentemente preencher seu vazio. No entanto, para Lacan, todas as pulsões se referem à pulsão de morte, isto é, são pulsão e produzem uma repetição mecânica, desejam a extinção do estímulo que as produz, e buscam alcançar um estado de satisfação impossível, que equivale à satisfação da morte (que é a mesma da não vida uterina).

A pulsão de morte é característica de uma projeção narcisista que busca impor sua ordem simbólica ao mundo; esse conceito está na raiz da obra de Sherman. O início do narcisismo está no conceito lacaniano de estágio do espelho, e no modo erótico pelo qual o corpo se unifica na identificação do outro – na identificação que ocorre a partir do olhar. A projeção narcísica, na fase adulta, no entanto, falha em conceber o outro como outro e, ao contrário, projeta sua imagem fragmentada como o outro. A articulação entre espectador e autora, assim, se explicaria a partir da projeção que oferece ao olhar a identidade ao invés do corpo (já que o corpo não se unificou, e se não está morto, está sempre morrendo). Na verdade, o que as fotos de Sherman oferecem é uma ordem simbólica definida a partir da identidade que se define como regra do ser. Os retratos demandam a identificação imaginativa por parte do espectador que retarda sua morte enquanto justificam a projeção narcísica negando o ser do espectador, ou seja, negando sua particularidade.



Figura 9. *Untitled film still # 412*, Cindy Sherman, série clowns, 2003

A entrada em seu trabalho é dupla: começa-se pela analogia, na qual cada uma das fotos torna-se espelho de seu espectador. O começo, no entanto, são múltiplos – múltiplas imagens em múltiplos golpes de uma vez. Múltiplas tentativas malogradas, já que nenhuma imagem jamais conquista o posto de centro; nenhuma finalmente diz que é Cindy Sherman (ou nessa medida, quem é o espectador). Apenas produzem uma solução provisória que se sabe provisória e que, na verdade, não acrescentada nada à essência: se as diversas representações tem início nos disfarces para então adensá-los como código que ocupa toda a imagem (no registro dos retratos de Nadar) efetivamente agem como obscurecimento, tanto quanto qualificação do ser – na verdade não tocam o ser e assim, a obra em questão reafirma sua construção na imanência. Ela é retardo infinito entre o preenchimento e a multiplicação da imagem e a certificação final da ausência do ser.

4.2. AUSÊNCIA – MATERIAL

Essa primeira modalidade da aparição da Fotografia parece englobar as outras, ao menos na teoria, já que a discussão se refere à sua mais importante ambivalência. É lícito, no entanto, avisar que não se pretende constituir, no par, dualidade de cunho estruturalista que se poderia sintetizar sob valor. Por outro lado, se poderia tomar tal título como característico de fenomenologia desconstruída a partir do desejo contido no objeto fotográfico, isto é, o 'estado' do objeto fotográfico transitaria entre Ausência e Material. Não é propriamente o caso, pois busca-se configurar todo o arco fenomenológico da Fotografia e não só o objeto e certamente não um objeto para um sujeito, seja ele produtor ou espectador da foto. Fala-se então, do objeto que aparece em diversas situações: inicialmente como ato, na decisão da aplicação do dispositivo na continuidade do espaço-tempo, até o desejo na aparição que se deflagra a partir do objeto e continua na relação que esse objeto (normalmente composto por um signo) estabelece no confronto com a 'constelação estética', isto é, a totalidade do evento de experimentação da foto.

Como caracterizar a Fotografia? A produção da foto é um presente de partida. O que aparece na Fotografia, em primeiro lugar, é a ausência de alguma coisa. Marca-se a falta: mesmo no caso daquele espectador que não conhece a coisa, positiva-se uma informação que na verdade é a da falta.

Se a incompletude que produz o desejo principia na distância entre o fotógrafo e a coisa, sabe-se que, na representação da Fotografia, a coisa permanecerá na distância desde o acionamento da câmera. Acionada, propicia, no desvio da luz do olhar para a *camera obscura*, o primeiro sinal da ausência da coisa: sua presença não pode ser partilhada entre a

Fotografia e o olhar. Há decisão pela visibilidade da coisa, na iminência de seu distanciamento. Aquilo que é visto na foto pode mesmo estar simbolicamente distante; a representação de algo pode mesmo mascarar a representação de outra coisa. Nesse caso, de modo ainda mais convencionado, a Fotografia se caracteriza pela ausência.

Em todo caso, sob tal ponto de vista, a fotografia se caracteriza por manter a distância entre ela mesma e seu modelo, distância que caracteriza inicialmente o sentido de ausência na aparição da Fotografia. O que se chama de ausência parece, inicialmente, configurar-se completamente no índice, que remeteria a uma lógica semiótica do dispositivo. O indicial, no entanto, é apenas parte do traço que liga o objeto a seu evento de produção e a lógica do sentido é apenas uma das lógicas que constitui o traço; no caso da ausência, esse traço evidencia que o desejo qualifica e justifica a produção da Fotografia como reunião de dois eventos; o evento de origem ou de formação, assim, se ligaria ao evento de experimentação que a foto deflagra.

Para um filósofo como Jean-Paul Curnier a ausência na Fotografia é constituída em sua temporalidade própria (assim, sob o espectro de Barthes) – aquilo que é desejado se encontra no passado, o que caracterizaria a especificidade da foto. O traço aponta para a ausência na qualidade de produção de monumento da coisa:

Esse efeito de ausência, essa 'falta do representar', específica da extrema representação proposta ao olhar, nos situa em uma problemática singular da temporalidade. Em suma, toda fotografia, porque faz figurar algo que já "teve lugar" é potencialmente dotada de um antes e de um depois, o que a situa do ponto de vista do momento no qual é efetuada, momento que figura na imagem, numa situação de futuro do pretérito, de isso "terá sido", de produção antecipada da memória.¹⁴⁷

¹⁴⁷ "Cet effet d'absence, ce manque à représenter spécifique à l'extrême représentation proposée au regard, nous place devant une problématique singulière du temps. En somme, toute photographie, parce qu'elle fait figurer quelque chose qui a "déjà eu lieu" est potentiellement dotée d'un avant et d'un après, ce qui la place du point de vue du moment où elle est effectuée, moment figurant sur l'image, dans une situation de futur antérieur, de "ceci

Segundo Curnier, a ausência é definida pela retirada do modelo da duração; a ausência da presença da coisa, esse 'a representar' seria de ordem temporal porque o objeto foi perdido no tempo (mas evidencia-se que ainda se fala de um pensamento do ser do modelo, que o signo transportaria como visibilidade). Tal análise ainda é produzida na ênfase do pensamento de Barthes, no qual a temporalidade é o que caracteriza especificamente a Fotografia. Como será visto no próximo item deste capítulo, não há sentido em separar o efeito do corte temporal ao corte espacial, a não ser por respeito a uma tradição que o faz (o que remonta a uma problemática moderna – relacionada a Kant, ao "*ut pictura poesis*", ao **Laocoonte** de Lessing e a toda a tradição modernista da arte), didatismo ou argumento 'da essência' de ordem redutora: a imagem fotográfica é proposta como articulação de tempo e espaço, e a distância que se configura é igualmente temporal e espacial. Desse modo, não haveria sentido em localizar no tempo a ausência, sobretudo porque com a evolução do processo fotográfico para o digital, a distância espacial pode ser mais contundente do que a temporal já que a foto pode ser executada com hiato mínimo de tempo.

Esse objeto representado que a Fotografia apresenta, esse objeto que nela aparece, é da ordem da designação de uma ausência. A aparição da Fotografia positiva a ausência da coisa representada, ausência que se certifica e que se reitera na perenidade de seu tempo congelado, como figura de tautegoria, repetindo a imagem em estranha visada 'entre' – entre um presente e um futuro pretéritos e espacialmente entre a representação e o mundo – o noema do traço fotográfico aparece para ligar dois eventos e caracteriza a existência do objeto foto inicialmente como monumento.

Essa distância específica que, antes do que o traço, se refere ao ser da coisa representada, é só uma das qualidades da ausência. Pois o que é visto na foto demonstra ausência incapaz, ausência que não pode ser transformada em presença, mesmo se justaposta à presença da coisa. Por exemplo: ainda que instalada no mundo, sobre a existência continua do real, a Fotografia ocupa espacialmente e, no entanto, não ocupa como outra coisa; na mesma qualidade espacial do real. E isso não ocorre em virtude de sua bidimensionalidade; a bidimensionalidade é apenas o dado inicial de sua existência. A Fotografia se relaciona com o mundo como qualidade própria de objeto.

E, a despeito das teorias modernistas sobre a Fotografia, que a submetem à essência de seu modelo, a verdade é que a Fotografia nada diz sobre seu modelo – sobre a existência desse modelo que está à distância, no espaço ou na duração: "Um milagre, ou, se quisermos, escândalo estético: imagem material, ela não oferece nenhum campo livre no qual a representação possa tornar visível qualquer coisa a partir de um sentido global."¹⁴⁸ Na incompletude, a única coisa que efetivamente se saberá sobre o modelo é que ele existiu; ele é designado e atestado. Nesse caso, "Para compreender a fotograficidade, é necessário passar de uma concepção humanista a uma concepção materialista da Fotografia."¹⁴⁹

A aparição da presença na Fotografia – entre Ausência e Matéria – se explica inicialmente na expressão 'positivar a ausência', isto é, a qualidade do jogo da fotografia e de sua imagem tem como destinação fazer crer na presença, intensificando-a tanto quanto possível. Quanto maior a distância, o desejo ou finalmente, quanto maior for a consciência da ausência, maior será a necessidade de positivá-la na aparição, o que se chamará de Material. A categoria do Material então, parecerá como preenchimento, feito com essa materialidade

¹⁴⁸ "Un miracle ou, si l'on veut, un scandale esthétique: image matérielle elle n'offre aucun champ libre où la représentation puisse rendre visible quelque chose à partir d'un sens global", Guillaume Badoual e Alain Chareyre-Mejean, L'annulation photographique in **Photographie comme destruction**, p.8.

¹⁴⁹ "Pour comprendre la photographie, il faut donc passer d'une conception humaniste à une conception materialiste de la photographie", François Soulages, **Esthétique de la photographie**, p.115.

particular que se presentifica e é própria à Fotografia; o Material está relacionado ao que modula a imagem, e a ênfase no Material é a ênfase na materialidade da imagem material como distração, compensação ou intriga.

Ao se tratar dessa ausência, no que se chamou de descompasso entre ser e ver, pareceria incorrer-se em oposição de fundo platônico que desconfia da visão. Não é o caso de, ao perceber essa transformação que é decisão (de tornar a coisa em imagem), implementar valor no qual 'ser' seria o valor positivo. Por outro lado, não se subscreve que a Fotografia manifeste a visibilidade da coisa (seguindo o conceito de imagem de Merleau-Ponty) exposta ao espírito, ainda que sua análise possa enriquecer. Sabe-se, por um lado, que no processo de representação pode-se optar esteticamente por não representar verossimilhanamente a coisa, o que concretamente impossibilita essa revelação; por outro lado, fica-se na imanência do conceito de desejo. As coisas não se destinam ao 'ser' (na categoria espírito, de Merleau-Ponty) e, ao se pensar essa relação entre ser e ver, apenas tenta-se constituir o problema que ocorre entre imagem e mundo na imanência. Nessa imanência, o modelo a que se faz apelo está ausente; o ser da fotografia não *é*, mas *está* – em relação com um mundo no qual ele não acrescenta o ser da coisa fotografada, funcionando como suplência do desejo. A Ausência faz parte da aparição da foto, no próprio oferecimento da imagem como sacrifício da coisa.

Fica evidenciada na opção pela aparição e pela fenomenologia como instâncias, a visada que enfatiza o aspecto presente e imanente do signo, tornando-o opaco; em vez do típico conceito que dedica a Fotografia à morte, busca-se, antes, na ausência, a possibilidade de sobrevivência na esperança de uma transformação. Se a coisa principia na ausência, na falta, tem-se de admitir que a coisa nunca morre na Fotografia; tratar-se-ia da machucadura, do corte em relação ao real. As modalidades da aparição da Fotografia, assim, podem ser observadas numa relação com a aparição dos monumentos.

O cadáver é a aparição do original – mas qual é a natureza desse fenômeno? Pois esse original não está precisamente em lugar nenhum, ele é pura ausência; uma ausência a que nenhuma presença local, significativa, daria lugar – uma ausência dialetizada, ou, se quisermos: uma ausência plena cujo signo seria de tal modo opaco que a nada reenviaria, a não ser a si mesmo. Essa ausência plena é, portanto, o equivalente a um buraco e não a um monumento que viria em lugar do desaparecido (...)¹⁵⁰

Frédéric Neyrat problematiza, desse modo, mesmo a remissão fotográfica do objeto a seu modelo. A fotografia canônica, como dispositivo, faria pensar que esse laço é automático a partir da lógica que constitui o traço. Se, no entanto, a imagem se origina na emissão luminosa do modelo, entre visada do aparato sobre o modelo e forma de tratamento dessa emissão, as possibilidades são infinitas, inclusas possibilidades nas quais não se reconheça o modelo na imagem final. A imagem remete, como se sabe, a si mesma, na forma do desejo que ele, sim, é o rastro que se institui, mesmo na substituição – na reelaboração que caracteriza toda representação. Isso significa que o fenômeno da ausência do objeto fotografado não é apenas o fenômeno do traço, da remissão a uma distância no tempo e no espaço. O traço é apenas promessa que se faz ao desejo. Nem mesmo é o caso de culpar o corte (a falta do mundo) por essa ausência, pois esse corte, na verdade, pode operar nos dois sentidos (ênfatisando presença/ausência como cheio/vazio e vice-versa). A ausência que se configura não é apenas a consequência da aplicação do dispositivo sobre a realidade, na distância entre real e representação, mesmo que essa característica faça parte do aparato. Essa distância apenas enfatiza a ausência que está na própria imagem, isto é, que não depende do mundo para se configurar.

¹⁵⁰ "Le cadavre est l'apparition de l'original – mais quelle est la nature de ce phénomène? Car cet original n'est précisément nulle part, il est pure absence, une absence à laquelle aucune présence locale, significative, ne donnerait lieu – une absence dialectisée, ou, si l'on veut: une pleine absence dont le signe serait d'une telle opacité qu'il ne renverrait à rien d'autre qu'à lui-même. Cette pleine absence est donc l'équivalent d'un trou et non d'un monument qui viendrait à la place du disparu(...)", Frédéric Neyrat, **L'image hors l'image**, p.40.

O que é um pensamento da imagem sob a condição de um regime de imanência? Propusemos anteriormente isto: a imagem é a ruína do ser, o que significa: uma ontologia da imagem não pode desembocar em outra coisa senão a imagem. Essa alteridade, entretanto, não é senão o fora da imagem, no sentido em que ela a compõe; na qual a imagem, como relação, é composta *de seu* fora. É assim que uma ontologia da imagem toca dentro da imagem o que não é a imagem, aquilo que se enuncia: a imagem *não é o ser*. É *dentro* da imagem, entretanto, que esse *fora* da imagem é tocado.¹⁵¹

A constituição da Fotografia efetivamente opera em descompasso ontológico; a falta de ciência desse descompasso é a definição de cegueira. Qualquer economia visual do ser no não-ser será chamada de cegueira. Operar a ruína do ser (desse outro) sob o desejo é decisão consciente, seja essa consciência a da operacionalização dessa ruína do ser (operário da cegueira) em favor de sua apropriação por outros sistemas; seja para preservar a visibilidade contra a extinção do ser; por desejo estético/expressivo; por catarse ou desejo curativo (numa retomada aristotélica) ou ironicamente para constituir e expor, como já foi dito, a própria visibilidade criticamente para o mundo. Neste último caso, a imagem reenvia à imagem em nova possibilidade de conhecimento para a arte.¹⁵²

Para alguns autores, a ausência que caracteriza a Fotografia não é simplesmente falta, mas um vazamento. O ponto de vista de Neyrat evidentemente ecoa os de Jean-Luc Nancy e o de Didi-Huberman em visada pós-derridiana: fala-se de buraco (do ser) na imagem. Nessa perspectiva, a Fotografia e o real, não importa o que esteja representado e se algo aparece representado, jamais possuem a mesma qualidade; não se pode, a partir do mundo, insuflar o

¹⁵¹ "Qu'est-ce qu'une pensée de l'image sous condition d'un régime d'immanence? Nous avons plus haut proposé ceci: l'image est ruine de l'être, ce qui signifie: une ontologie de l'image ne peut déboucher que sur autre chose que l'image. Mais cette altérité n'est que le dehors de l'image, au sens où elle la compose, où l'image, comme relation est composée *de son* dehors. C'est en cela qu'une ontologie de l'image touche dans l'image ce qui n'est pas l'image, ce qui s'enonce: l'image *n'est pas l'être*. Mais c'est bien *dans* l'image que ce *dehors* de l'image est touché", Frédéric Neyrat, **L'image hors l'image**, p.80-81.

¹⁵² Essa imanência nos permite formular de modo contemporâneo o problema da arte, segundo o ponto de vista de Alain Badiou em "Arte e Filosofia".

ser na Fotografia, e tal tentativa de coerção da aparição da Fotografia inevitavelmente se equivoca produzindo o que será chamado de Material, isto é, mais densidade e menos concretude (da foto). O fora – o mundo da duração e do ser já está na Fotografia, definido pelo evento que a forma, em relação ao qual o traço é só um componente. Esse fora, entretanto, se afirma desesperadamente nesse 'buraco' (que, como veremos, corresponde ao conceito de sintoma), ou ainda no que se chamará de Material (como materialidade própria da fotografia ou, ainda, mais fotografias), que efetivamente, como reação à ausência (a toda essa negatividade recorrente na Fotografia) insiste.

A distância que finalmente é marcada na Fotografia apenas enfatiza gritantemente a ausência como caráter: o verdadeiro problema está na própria imagem, assombrada pelo ser como contra-imagem imanente. É nessas bases que o próprio modo de representação separa o ser do ser da coisa, tornando a Fotografia um vazio visível. Pode-se compreender, assim, a afirmação de Barthes sobre a continuidade do signo fotográfico: a Fotografia reduz a representação à representação material das coisas. A ação do dispositivo não é apenas a do corte e retirada da imagem da coisa do fluxo e da continuidade do real, mas um esvaziamento tipicamente moderno que seria explorado pelo conceito de 'grade' de Rosalind Krauss em Notas sobre o Index: "Por sua própria abstração, a grade traz uma das leis básicas do conhecimento – a separação da tela perceptiva daquela do mundo "real"". ¹⁵³ O perceptivo da tela da Fotografia, caracterizada em geral pela verossimilhança canônica constitui-se a partir de uma superposição – estruturação e representação estão integradas.

A Fotografia, diferentemente da pintura, adota a representação e persiste com uma grade própria à perspectiva, que homogeneiza a espacialidade da representação. Por outro lado essa adoção da perspectiva linear naturalizada pela óptica não sela o "buraco"

¹⁵³ "By its very abstraction, the grid conveyed one of the basic laws of knowledge – the separation of the perceptual screen from that of the "real" world", Rosalind Krauss, **The originality of the avant-garde and other modernist myths**, p.15

mentado por Neyrat: parece marcá-lo formalmente. O espaço representado se dá a ver, sua estrutura homogeneizada pela perspectiva; o ponto de fuga remete a um invisível que conforta como promessa; dupla promessa ao desejo então: visível (na representação) e invisível (no não-representado do representado). O outro da imagem, empoçado e represado, não se encontrará além – no espírito, nem no espectador – mas está latente na própria imagem; o aparecimento do invisível não depende da condição de sua visibilidade, mas do sujeito na aparição – de seu desejo.

A busca, por parte de artistas contemporâneos que trabalham com a Fotografia, de reformar o próprio dispositivo, operando câmeras artesanais cuja característica principal é a ênfase nas distorções da perspectiva óptica, parece indicar a ciência da falta que caracteriza o realismo fotográfico, isto é, parece ter como objetivo evitar tal descarte do invisível. A solução que se propõe, no entanto, do mesmo modo que na relação da fotografia futurista com o movimento, é freqüentemente da ordem do Material, isto é, da representação (ou, se diria maliciosamente, a estetização) da coisa; tais imagens aparecem como representação do aparecimento, o fetichizam buscando representar o invisível.

Na Fotografia, o ser das coisas fotografadas está materialmente certificado e, no entanto, está completamente ausente; desse modo, reafirma-se que o '*ça a été*' ou 'isso foi' barthesiano é na verdade seu oposto; o '*été*' só pode ser compreendido de modo extremamente genérico (na condição de que algo ocorreu, mas não nada se sabe da ocorrência) ou extremamente particular (na condição da completa dedução de que 'isso', essa coisa vista, é a ocorrência). A Ausência está indissociavelmente ligada à condição de simulacro da foto. Não há, entretanto, um valor necessariamente negativo nesse modo da aparição, que alude, que é signo e que acrescenta ao mundo uma ausência (a não ser que, na cegueira, se tome essa ausência como presença).

Todo aparato parergonal (mesmo o museu) tem como missão evidenciar a presença da Fotografia como objeto autônomo, mascarando sua ausência (o vazio do ser da coisa representada) e reforçando, ao mesmo tempo, seu Material. O isolamento da fotografia em sua autonomia, no entanto, tem um aspecto intrigante, pois reforçar a presença na fotografia aparece como reforçar a presença (que é ilusória) do modelo da foto. Reforçar a presença da Fotografia, por outro lado, aparece como mascarar a foto deixando ver a imagem. A aparição da Fotografia nas instituições de arte em geral ecoa sua modernidade com a modernidade da arquitetura das instituições, garantindo uma estabilidade e autonomias ilusórias que escondem um paradoxo.

O filósofo Jean-Luc Marion localiza a Ausência na perspectiva e em seu funcionamento:

Em si, a perspectiva exerce um paradoxo. Ainda mais porque perspectiva e paradoxo se determinam por caracteres semelhantes: uma e outra indicam o visível rejeitando-o, discreta mas radicalmente. O paradoxo atesta o visível, mas opondo-se a ele ou melhor, invertendo-o; literalmente constitui um contra visível, uma contra vista, uma contra-aparência que propõe como espetáculo para a visão o oposto do que à primeira vista esperava ver.¹⁵⁴

Esse contra-visível, no entender de Marion, equilibra a platitude da imagem fotográfica, que de outro modo seria a imagem do desejo morto – novamente toca-se a representação fotográfica como vazio material. Para Marion, essa completa visibilidade da Fotografia faz apelo gritante a seu invisível. É por causa de seu vazio que o olho atravessa livremente a Fotografia na perspectiva e põe em ação a imagem; o vazio permite colocar-se

¹⁵⁴ "En soi, la perspective exerce un paradoxe. D'autant plus que perspective et paradoxe se déterminent par de semblables caractères: l'une et l'autre indiquent le visible tout en s'écartant, discrètement mais radicalement. Le paradoxe atteste le visible, mais en s'y opposant, ou plutôt en l'inversant; littéralement, il constitue un contre-visible, une contre-vue, une contre-apparence, qui propose en spectacle à voir le contraire de ce que la première vue s'attendait à voir", Jean-Luc Marion, **Trois essais sur la perspective**, p.13.

fora da imagem, a partir de uma visão global (em relação a essa imagem sempre parcial e local). O olhar de fora para dentro, no entanto, não se dirige à imagem e sim, nessa trajetória apical, ao cume, ao nada, à fuga da imagem. O olhar busca desesperadamente essa contra-imagem invisível, e é desse modo que a visão global toma as coisas representadas como inventário material.

Ao contrário, o vazio que se abre a um olhar em perspectiva não se abre como um espaço que realmente se possa percorrer ou habitar e nada acrescenta ao visível das coisas, nem mesmo um vazio visível. O vazio da perspectiva nada acrescenta ao visível real porque o põe em cena.¹⁵⁵

Essa contra-imagem invisível é o capital da Fotografia, sua promessa marcada de que a imagem será. A visada de Marion se dirige à fenomenologia católica que se confirmaria em "O visível e o revelado": para ele, o invisível da imagem perspectivada é um plano metafísico que em última instância pode ser chamado de Deus. Seu argumento, no entanto, pode valer para a análise do desejo, já que antes de alcançar um problema transcendente, Marion evidencia que o vazio da imagem é posto em ação pelo olhar (porque ele interpreta, fazendo funcionar a imagem perspectivada) e, ao mesmo tempo, é o mesmo olhar que recorre ao invisível que vaza na imagem para diferenciar os elementos representados. Segue-se, assim, mais de perto formulação que conserve o problema na imanência: "Dito de outro modo, a imagem não é, nela mesma, transição em direção a um fora que lhe seria radicalmente exterior: a imagem não conduz a Deus; nem ao Estado, nem a nenhuma transcendência – a não ser por conduta forçada, disciplinar, 'dogmática'".¹⁵⁶

¹⁵⁵ "Au contraire, le vide qui s'ouvre à un regard en perspective ne s'ouvre pas comme un espace réellement parcourable, habitable et n'ajoute au visible des choses rien, pas même un visible vide. Le vide de la perspective n'ajoute rien au visible réel, puisque le met en scène." Jean-Luc Marion, **Trois essais sur la perspective**, p.16.

¹⁵⁶ "Autrement dit, l'image n'est pas en elle même, une transition vers un dehors qui lui serait radicalement extérieur: l'image ne conduit pas vers Dieu; ni vers l'État, ni vers une quelconque transcendance – sauf conduite forcée, disciplinaire, "dogmatique"", Frédéric Neyrat, **L'image hors l'image**, p.81.

A questão que persiste na imagem fotográfica é a de lidar com esse descarte do invisível que produz a imagem como vazio material. É evidente que esse descarte é proposital e está inscrito na programação do dispositivo; lida-se com ele a cada passo da produção e aparição da Foto. A sobrevivência da imagem, que é o problema do artista, se confronta diretamente a sistema que não poderia existir e funcionar lidando com a sobrevivência de todas as imagens: a resistência da imagem como imagem é demandar ao olhar preencher-se, preenchendo-a com o invisível: o invisível, nesse sentido, persiste sendo o objetivo da imagem (e da atividade) artística. É verdade que não se pode admitir o invisível como termo da metafísica, pois a imagem não é dotada por um fora, e portanto o deve ser pelo próprio ser na aparição, isto é, a sobrevivência depende, finalmente, da ciência do ser que olha e de sua ciência sobre o olhar (de sua capacidade de pôr em ação a imagem de modo mais subjetivo ou mais complexo); tal sobrevivência, na verdade, implica a ciência da responsabilidade do próprio olhar.

O problema da sobrevivência em sua importância na obra de Didi-Huberman, é informado pela obra de Bataille, que refere-se, de certo modo, a essa responsabilidade: olhar é violar a coisa, é desejá-la contra a coisa. Segundo Didi-Huberman o olhar de Bataille se opõe frontalmente ao olhar do Renascimento, que toma e dispõe das coisas sem custo, numa relação perfeitamente segura entre sujeito e objeto. Ao contrário, a necessidade de sobrevivência da imagem não se define apenas na condição de economia paradoxal das imagens, mas em condição paradoxal do próprio olhar:

Ao contrário, é sempre em Bataille um órgão passível de ataques, um órgão que se injeta de sangue, que se exorbita e se carrega na mão, torna-se objeto, um órgão "que poderia ser aproximado do cortante" e lhe ocorre ser cortado efetivamente: é um órgão que faz apelo ao grito e finalmente é um órgão que se come. Por isso mesmo e por esse incessante escorregar metonímico, o olho enquanto órgão da visão é compreendido como órgão voraz (para o qual ver é no mínimo beber, escreve Bataille,

até "devorar com os olhos") e como órgão devorado, devorado por aquilo mesmo que vê. A experiência de incorporação – mas é a incorporação mortífera de um peixe – queima, atinge, machuca, trabalha e finalmente devora do interior o corpo daquele que vê, como um "pássaro pequenino em um céu azul".¹⁵⁷

Resta assumir esse aspecto do olhar como inevitável, e, assim, não há nenhuma recuperação do invisível como exterior, nenhum modo de tornar a imagem cheia a não ser com o olhar.

Nesse sentido, pareceria que se retornaria, ao explicitar o par Ausência-Material, à dualidade estruturalista que se dirige ao Material como *telos*, como renovação ou retomada desejável das imagens. Não é o caso, pois esse seria retorno saudosista ao percurso da modernidade. Na verdade, a discussão da Ausência, organizada a partir da representação, parece afetar o conceito de Material como se esse fosse, na aparição, outro pólo no qual se encontraria a presença – a presença própria da Fotografia. O Material, no entanto, não conduz nem à presença (não é capaz de intensificar a ausência da coisa representada a esse ponto) nem à plena ausência (da foto sem representação, à qual parece faltar algo); mesmo na opção pela concretude de uma autonomia caracterizada pelo Material a aparição ainda se define pela incompletude, indicando ou bem que a luz não constitui problema suficientemente próprio, ou que a materialidade da foto se constitui de modo rebaixado em relação aos outros eventos com os quais terá de conviver. A questão que orienta o Material, portanto, é o sentido, em vez da presença. A Fotografia, como objeto, se define nos eventos a partir do desejo nessa dupla

¹⁵⁷ "Au contraire, c'est toujours chez Bataille un organe livre aux atteintes, un organe qui s'injecte de sang, qui s'exorbite et se tient dans la main, devient objet, un organe "qui pourrait être rapproché du tranchant" et ne manque pas d'être tranché en effet: c'est un organe qui appelle le cri et finalement, c'est un organe qui se mange. Par ce même et incessant glissement métonymique, l'œil en tant qu'organe de la vision est donc à la fois compris comme organe vorace (pour lequel voir est au moins boire, écrit Bataille, jusqu'à "dévorer des yeux") et comme organe *dévoré*, dévoré par cela même qu'il voit. L'expérience de l'incorporation, mais c'est l'incorporation mortifère d'un poisson brûlant qui atteint, blesse, œuvre et finalement dévore de l'intérieur le corps du voyant, comme un "oiseau plus petit dans un ciel bleu", Georges Didi-Huberman, **L'image ouverte**, p.335.

orientação, entre Ausência que busca a presença e Material que dota de sentido ou que elabora seu próprio sentido (na falta de presença).

O Material indica outra modalidade da aparição da Fotografia; seu condicionamento pela representação faz ver tal aparição da matéria fotográfica como desejo do preenchimento do material pelo invisível (na promessa do desejo feita na imagem do modelo) que alimenta o desejo do preenchimento do material pelo material; o Material, nesse sentido, seria o próprio combustível do trajeto da pulsão e seu detrito. Fora do âmbito de uma fotografia figurativa, descobre-se que o Material possui sua própria lógica, que opera na concretude, isto é, no sentido que a materialidade assume. Do mesmo modo que a ausência, o Material, na aparição, é parte própria do jogo do fotográfico sob desejo.

O problema da Ausência foi tocado em diversos momentos desta tese, justamente porque grande parte da teoria da Fotografia sempre esteve ocupada em explorar sua questão ontológica. Espera-se ter evidenciado minimamente que essa Ausência se manifesta de diversos modos na aparição da Fotografia – no que se chamou de arco fenomenológico da aparição (isto é, a extensão do evento de origem até o evento de experimentação). O modelo, sob o desejo, se ausenta na projeção do sujeito sobre o objeto (em sua objetualização), deixando de ser visto. Ausenta-se na câmera, na tomada da foto, onde se inscreve o objeto desejado deixando-se de olhar. Persiste na representação como 'imagem material', destituída de sentido. E, na qualidade de imagem material, qualitativamente diversa das coisas reais, relaciona-se com o mundo problemáticamente, dependendo do apoio de ferramentas para emular a qualidade de objeto que é.

A categoria Material da aparição fotográfica, assim, parece relacionar-se com a insistência em emular a presença na imagem; insistência material em dotá-la de sentido, na impossibilidade de ser. Seu caráter inicialmente parece explicar-se em dar a conhecer e sinalizar materialmente o desejo do outro como assinatura. O Material diz respeito ao jogo

próprio da matéria fotográfica, jogo no qual se evidencia, de um modo ou de outro, o tratamento da Ausência. Se o desejo tem início no ser, deve-se ter em mente que ele persiste como desejo da imagem, isto é, a imagem torna-se desejada para o produtor da Fotografia como objeto que mantém o trajeto da pulsão. Nesse sentido, o Material deve referir-se ao jogo do fotográfico na manutenção de tal trajeto na própria imagem; o desejo, nesse caso, é tornar a Fotografia objeto de desejo do outro, no trajeto do acionamento da câmera da coisa fotografada ao 'estando' da imagem, isto é, o jogo do fotográfico que relaciona 'sentido' a 'presença' e passa pela verossimilhança (relembrando o argumento de André Bazin), mas por orientação de toda materialidade da foto como emulação da presença na e da imagem.

O Material, assim, diz respeito à materialidade propriamente fotográfica, isto é, antes de qualquer coisa, antes mesmo de perceber-se que ali existe uma representação, a fotografia aparece como cheia.

Esse Material pode assumir vários sentidos no arco fenomenológico da Fotografia: para o produtor, pode indicar o que se chamou de trajeto da pulsão, isto é, a ciência, por um lado, da atração pela coisa e por outro, a incompetência da imagem para suprir tal presença. O Material, assim, se desenvolve como a própria insistência: "série", "projeto", como "ensaio fotográfico", "arquivo" ou mesmo palimpsesto; refere-se primariamente à incompetência da fotografia para dar conta do desejo (referindo-se também, então, ao Automatismo que será visto mais adiante uma vez que a pulsão funciona de modo inconsciente) e, ao mesmo tempo, implica uma variação formal que faz não apenas remeter, mas retornar insistentemente ao modelo que origina o desejo. O Material efetivamente explica a multiplicação que caracteriza a Fotografia historicamente como meio; é produzida na falha em ser, mas na atualização do desejo que não é satisfeito. Seja na particularidade que refere todos ao mesmo desejo (da nudez, por exemplo), seja na generalidade simbólica de uma imagem ideal, explicita-se a estetização do desejo presa permanentemente no trânsito entre satisfação

comunicada (como prometida) e insatisfação (na promessa não cumprida); o conceito de Ausência, preponderante na Fotografia como meio, a faz funcionar, inconscientemente, numa economia determinada pela pulsão.

Seja em uma fotografia, seja em múltiplas, o Material reúne a insistência em um desejo malogrado ao investimento na imagem, isto é, busca-se elaborar o desejo como imagem e na própria imagem como uma representação, fazendo, na economia descrita da pulsão e do fetiche, convergir a posição do espectador para a do autor.

O Material, assim está relacionado a um investimento na imagem; mesmo que se saiba que a autonomia é impossível, o investimento é realizado na imagem como insistência ou compensação à ausência do modelo.

Ora, quais seriam as evidências de tal investimento, isto é, como aparece o Material na imagem fotográfica? O Material apareceria inicialmente como um acabamento na imagem da coisa, isto é, como uma espécie de assinatura do autor voltada para o objeto representado que busca sustentá-lo iconicamente. Faz, portanto, dotar a imagem de vida no presente da imagem em oposição à ausência que a imagem lega pelo traço. Assim como no caso da Ausência (que se refere antes ao desejo na lógica do traço), entretanto, o Material não se explica simplesmente pelo traço, já que não se trata apenas de suplementar a ausência constituída pelo traço; o traço é um elemento negativo que deve ser suplementado na imagem de modo a mantê-la como desejante, mas não o único.

Se o Material tem início como insistência no modelo, fica evidente que seu ponto limite é finalmente lidar com as estruturantes da imagem que permitem ao espectador deixar de olhar: deixar de olhar como deixar de desejar. A perspectiva já foi estabelecida como característica estruturante da imagem: quadro, horizonte e ponto de fuga são classicamente os elementos necessários para se constituir uma perspectiva. Ora, se o ponto de fuga constitui um lugar de esvaziamento da imagem (no qual o olhar, ao mesmo tempo, se desencanta da

imagem e principia a dotá-la de vida), é evidente que no Material é necessário evitá-lo, de modo a manter o olhar desejante irresoluto. O que importa não é resolver o problema da imagem material e sim manter o problema – sustentar o desejo da imagem como promessa da coisa fotografada. Nesse caso, apelar-se-ia para o contracampo, ou seja, impede-se a penetração do ponto de fuga e mantém-se o espectador na superfície da imagem: é o que caracteriza uma parte da Fotografia dos anos 70 (como os ensaios dos americanos Minor White, Robert Frank e Gerry Winogrand). Suas imagens evidentemente trabalham a estratégia do Material, seja no impedimento da perspectiva pelo uso do contracampo, seja pela inclusão de múltiplos planos ou ainda, mais classicamente, constituem uma composição de modo a desviar o olhar desse ponto de fuga e manter o olhar na Fotografia. Do ponto de vista de Rosalind Krauss, no entanto, a composição possui ainda outra função (que ela examina ao tratar dos **Equivalentes** de Alfred Stieglitz):

Ao contrário, os efeitos do corte são deliberadamente mascarados por Stieglitz, dissimulados ou velados pelos efeitos de um enquadramento interior, pelas verticais da janela e da sombra sobre o canto direito e pelas zonas obscuras acima e abaixo, que circundam os elementos da imagem exatamente como a moldura sobre a mesa retém e contém seu próprio conteúdo.¹⁵⁸

Isto é, a composição tende a operar de fora para dentro da Fotografia – do ponto de fuga para as bordas da Fotografia, invertendo na superfície a operação material de perspectiva. A composição, ao mesmo tempo, impede insuflar de vida o modelo (no campo reprimido do ponto de fuga) e propicia sua vida como imagem, fazendo que a própria imagem, em sua materialidade, funcione como em um circuito – circuito que é parte inerente

¹⁵⁸ "Au contraire, les effets de découpe sont délibérément masquées par Stieglitz, dissimulés ou brouillés par les effets du cadrage intérieur, par les verticales de la fenêtre et de l'ombre sur le côté droit et par les zones obscures en haut et en bas, qui entourent les éléments de l'image tout à fait comme le cadre sur la table contient et retient son propre contenu", Rosalind Krauss, **Le photographique**, p.131.

do problema de forma da fotografia. Se a composição deve, por um lado, manter o olhar desejante dentro da imagem, por outro lado, possui outra função. A função da composição é sustentar internamente o corte: "Nessas fotografias, o corte não é apenas um fenômeno mecânico. É a única coisa que constitui a imagem e que, a constituindo, implica que a fotografia seja uma transformação absoluta da realidade."¹⁵⁹ Para Stanley Cavell, o quadro da fotografia, por conta da arbitrariedade de seu corte, determina uma espécie de incapacidade de efetivamente determinar um limite:

Então objetos que vão além das bordas na Fotografia não os sentimos cortados; se apontou, clicou, foram parados ao vivo. Quando uma fotografia é cortada, o resto do mundo é cortado. A presença implicada do resto do mundo e sua rejeição explícita são parte tão essencial da experiência de uma foto quanto o que explicitamente apresenta.¹⁶⁰

Já para Krauss, o corte determina uma qualidade específica da Fotografia, senão a qualidade específica. Se para Cavell o corte nada mais é do que um limite arbitrário que está sempre em questão, para Krauss, o que está em jogo é o problema da autonomia e de uma autonomia específica, uma vez que os Equivalentes lidam com a falta de forma confrontada ao corte.

A posição de Cavell é lícita: o apelo da imagem a seu exterior pode e deve ser considerado, sobretudo se esse exterior for solicitado pela própria aparição da imagem, isto é, por suas condições de assentamento formais e conceituais na constelação estética. Nenhuma estratégia pode garantir a autonomia da imagem; simplesmente pode-se fazer apelo ao que

¹⁵⁹ "Dans ces photographies, la découpe n'est donc en rien un simple phénomène mécanique. C'est la seule chose qui constitue l'image et qui en la constituant, implique que la photographie est une transformation absolue de la réalité", Rosalind Krauss, **Le photographique**, p.136.

¹⁶⁰ "Hence objects in photographs that run past the edge do not feel cut; they are aimed at, shot, stopped live. When a photograph is cropped, the rest of the world is cut out. The implied presence of the rest of the world, and its explicit rejection, are as essential in the experience of a photograph what it explicitly presents", Stanley Cavell, **The world viewed**, p.24.

chama-se de Material, ou seja, a estratégias de fortalecimento do acabamento ou da positivação da ausência da imagem, ou inversamente, estratégias de atenuação da falta de autonomia da imagem (por exemplo, no uso das ferramentas formais que foram chamadas de parergonais).

Se se lida todo o tempo com o problema do desejo pelo modelo e a Fotografia prima pela ausência, é evidente que o caso limite do Material ocorre na falta do modelo, ou seja, eliminando a figuração, no investimento puro na materialidade da Fotografia. É o caso então, de observar as variantes não figurativas da Fotografia, na busca por compreender sua abstração.

Tal pesquisa de uma fotografia abstrata (considerada *grosso modo* na busca de abstração e autonomia) localiza-se na estratégia da Fotografia purista das décadas de 1930 e 1940, cujo principal exemplo é, sem dúvida, o de Edward Weston.

Weston, sobretudo na década de 1930, fotografa formas naturais, numa combinação de estudo da iluminação e de ambíguo conceito de abstração, pois as imagens produzidas por Weston, ainda que feitas sob a palavra e a intenção da abstração, não são verdadeiramente abstratas – são abstratas no limite do canônico da Fotografia. Tais imagens, de fato, jogam esteticamente com uma velatura, na qual se obscurece, a partir do olhar, o reconhecimento do modelo. Em tais imagens, a 'abstração' depende, para fazer sentido, do reconhecimento do modelo, fato que explica uma 'abstração' que não é abstrata; que é física e que nunca ultrapassa o limite umbilical desse reconhecimento. Fica evidente, no aparecimento, que não basta, como fizeram os puristas (Weston está relacionado ao grupo f64), apostar numa essência que a imagem compartilharia com aquilo que é representado (e o argumento de Weston não é só esse: por exemplo, seu famoso pimentão, abstraído, compartilharia da essência de outras coisas, por exemplo, o sexo da mulher, de modo que a fotografia seria capaz de relevar a essência das coisas).

O resultante da abstração purista ainda é uma imagem da ausência – mais próxima do Material ou da plena ausência – como exercício do aparecimento de uma suposta essência que ultrapassa a do modelo. A função da materialidade, assim, não é a de complementar a ausência numa assinatura que marca o desejo pelo objeto. O Material é o que cria interesse pela imagem, o interesse estético – o Material na verdade está nessas imagens num papel que começa a dar a ver sua importância. Percebe-se que está atrelado não mais à categoria da presença, mas ao problema do sentido: inicialmente, em dar sentido à Ausência.

Se for quebrada a possibilidade da pregnância da imagem (deixando de reconhecer como o olhar 'abstraiu' a coisa), coisa que ocorre para o legado desse purismo e exercícios conceituais que buscam o limite da Fotografia, perde-se, antes do que a noção de uma suposta essência compartilhada, o próprio sentido da operação. Esse seria o raro caso da plena ausência da imagem material, perdida a categoria ser e fora da categoria sentido evidenciando, assim, que o desenvolvimento de um projeto abstrato na Fotografia não pode ocorrer de modo naturalista, na insistência da pesquisa óptica.

O caso do purismo não se situa, ainda, no problema da plena ausência, já que o problema do modelo ainda se impõe a sua produção, e sua modalidade de abstração naturalista também é uma estratégia do Material – de positivar a ausência, positivação que, finalmente, é uma questão de sobrevivência da imagem. A abstração, nesse caso, nada mais é do que a criação de um problema visual que intriga ao aproximar da materialidade.

Pareceria, neste momento, que se retorna ao problema de uma dicotomia entre ser e ver; a conclusão da dinâmica entre Material e Ausência no caso limite da abstração purista pareceria indicar que a perda da pregnância implicaria situação do puro Material, ou pura ausência como puro 'ver', já que se lida com um conceito de Fotografia que opera no descompasso entre ser e ver. Evidentemente, nesse afirmado descompasso, a coisa fotografada nunca aparece ela mesma, mas por meio de sua representação. O entendimento

da frase 'descompasso entre ser e ver', assim, não deve indicar uma dicotomia na qual a foto possa se situar, pelo menos não relativamente à presença. A presença nunca é verdadeiramente uma opção; nunca pode, em si, ocupar por completo a imagem sob o canônico da fotografia definido pela representação. Ao contrário, na ausência, depende-se do autor para dotar a imagem de sentido (no fenômeno da imagem) e é nesses termos que se deve observar o par Ausência/Material.

Demonstra-se, assim, que a abstração clássica que se relaciona à fotografia canônica não possui propriamente uma relação com a fotografia concreta, já que o que está em jogo não é uma busca pela autonomia, mas a busca pela essência daquilo que se fotografa. É interessante lembrar que, para Theo Van Doesburg, a pintura concreta significava o fim da pureza, isto é, da persistência de um naturalismo denegado. Para Van Doesburg, o que se chama de pintura concreta significaria mover-se de um patamar no qual, do mimético, se buscasse atingir o espiritual para o que definiria a pintura concreta, ou seja, uma relação entre espiritual e o concreto. Poder-se-ia relacionar a abstração purista na Fotografia a essa denegação da natureza que, no entanto, permanece sinalizando valor na abstração (um valor definido na promessa do ser e na necessidade do sentido que reenviaria ao ser).

Ora, na Fotografia concreta a natureza não está mais em questão. Segundo Gottfried Jäger, "A Fotografia concreta representa: a concretização da Fotografia, uma forma artística de auto-exame e auto-reflexão fundamentais que busca explicitar suas próprias condições. O meio fotográfico então torna-se o objeto da Fotografia, e o meio em si, o objeto."¹⁶¹ Então o que diria a busca de autonomia própria da Fotografia concreta sobre esse aparecimento da fotografia?

¹⁶¹ "Concrete Photography represents: the concretization of photography, a form of fundamental artistic self-examination and self-reflection that aims to foreground its very own conditions. The photographic means thus become the object of photography, and the medium itself the object", Gottfried Jäger, **Concrete Photography**, p.15.

Na Fotografia concreta o modelo está definitivamente ausente: o modelo é o próprio processo fotográfico, que não é representado, mas apresentado – referido materialmente na ausência de imagem. Não há promessa não cumprida de presença, de modo que não faria sentido falar de ausência nessas fotografias: a Fotografia concreta é uma instância do Material, na tentativa de referir completamente a foto a sua materialidade. O investimento, assim, agora pareceria ser o investimento no ser da fotografia. Deve-se perceber, no entanto, que o investimento nessa materialidade que se deseja referir ao fotográfico nunca ocorre como ser da coisa, mas como parecer – como aparição que dota a materialidade da foto de sentido. A questão não é apenas dotar de sentido uma imagem, mas, na imagem, dotar de sentido o próprio processo.

É o caso de citar rapidamente, nesses termos, as obras de dois artistas contemporâneos, de modo a levar a investigação sobre a relação da Fotografia com o ser, nessa modalidade de aparição par Ausência/Material, a seu fim: Adam Fuss e Hiroshi Sugimoto.

O trabalho de Adam Fuss parece ter início na abstração definida pelo purismo na Fotografia. Há imagens de plantas e sobretudo de padrões formados por líquidos tornados transparentes no contraluz. Como no caso da obra abstrata de Andrés Serrano, há uma espécie de densidade nessas imagens que representam a matéria como matéria fotográfica. No caso de Serrano, o uso de materiais simbólicos, como o leite e a urina, indicam o retorno ao problema da aura na busca de uma abstração fotográfica, aura que se relaciona a um conceito de espiritual. A espiritualidade na obra de Fuss evidencia-se na completa abstração de grandes fotogramas, cujas imagens são definidas por uma trajetória repetitiva da luz. As imagens nas quais a matéria se evidencia, entretanto, sejam elas produzidas por câmeras (fazendo uso de jogos de iluminação exagerados) ou ainda pela combinação de fotograma e câmera, buscam não declarar seu modelo diretamente e nem o fetichiza ao direcionar o sujeito, como espectador, para sua impossível presença. O interesse é observar que a base da

abstração e do uso da materialidade da Fotografia na obra de Fuss é a de unir a uma espiritualidade um sentido de abertura. A matéria da Fotografia, assim, se abre não para uma concretude, mas para o plano do simbólico que se poderia chamar de ficção, indicando uma saída para a linhagem do purismo em sua insistência óptica (é o caso igualmente, por exemplo, das fotografias de Andreas Müller-Pohle).



Figura 10. *Untitled*, Adam Fuss, 1998

A obra de Sugimoto é produzida com a ajuda de câmeras fotográficas – na verdade toda sua obra tem início na fotografia canônica ou, melhor, no uso da elasticidade da programação do aparelho de modo a fazer aparecer (comentando o aparecimento da própria fotografia), na imagem canônica, o momento do aparecimento da imagem que é ele mesmo, o momento de aparecimento da matéria. Nesse sentido, é a própria capacidade de materialização do aparato que é tornada visível para o espectador, em contraste com sua capacidade de representar; o material da imagem torna-se visível como uma estranha abstração com a qual a representação realista tem de sobreviver. A luz em sua obra torna-se

uma fonte de experimentação, com a qual o próprio aparecer da Fotografia é questionado; na tradição de uma abstração ensinada pela pintura com luz de Moholy-Nagy, pinta com luz e faz testar como fotografia o vir à luz da imagem. A fotografia de Sugimoto caracteriza-se por esse contraste específico que faz conviverem imagem e foto como estratos (e às vezes como uma camada apenas de densidade), o que evidencia não só sua novidade, mas efetivamente que o aparecer da imagem é seu verdadeiro tema, transitando entre Material e ausência na manutenção de um lugar crítico da Fotografia.



Figura 11. *Caribbean Sea – Jamaica*, Hiroshi Sugimoto, 1980

As categorias Ausência e Material parecem ressoar na teoria de François Soulages sobre a fotografia e é justo que seja mencionada aqui. Para o autor, "A Fotografia é portanto a articulação da perda e do resto".¹⁶² Essa articulação, de natureza filosófica, possui outra fundação, que não é definida no desejo, mas materialmente e se localiza no que Soulages define como ponto focal da fotograficidade e sem o qual, segundo ele, não há propriamente Fotografia: o negativo.

¹⁶² "La photographie est donc l'articulation de la perte et du reste", François Soulages, **Esthétique de la photographie**, p.115.

A fotograficidade se caracteriza pela articulação surpreendente e única do irreversível e do inatingível, mais precisamente da irreversível obtenção generalizada do negativo e do trabalho inatingível desse negativo. A Fotografia, portanto, é a articulação da perda e do resto: perda do objeto a fotografar, do momento envolvente do ato fotográfico e do processo de obtenção generalizadamente irreversível do negativo em breve, do tempo e do ser passados; resto constituído por esse número infinito de fotos que se pode fazer a partir de um negativo em breve, por essas imagens rebeldes e enigmáticas.¹⁶³

Para Soulages, a ênfase na distância não é tratada sob a forma de distância do modelo, mas como distância do evento passado no tempo e no espaço, que jamais pode ser recuperado em sua configuração (ou, como diria Alain Badiou, o evento é a própria opacidade em sua multiplicidade): é o irreversível. Ainda que se concorde com tal posição por parte de Soulages, que evidencia a inclinação do autor para o tratamento da Fotografia como objeto,¹⁶⁴ a determinação da ausência vem na necessidade de negar a possibilidade do ser – do ser da metafísica, que se explica por algo que lhe está inacessível.

Ora, finalmente, a consideração da ausência como opacidade de uma configuração faz rever, sob um outro ponto de vista, a concepção metodológica adotada, na relação proposta por Alain Badiou e explicitada por um comentador: "(...) o evento toma o lugar da *différance*. Porque fazer o evento tomar o lugar da *différance*? Um evento é o que delimita um antes e

¹⁶³ "Or la photographie se caractérise par l'articulation étonnante et unique de l'irréversible et de l'inachevable, plus précisément de l'irréversible obtention généralisée du négatif et de l'inachevable travail de ce négatif. La photographie est donc l'articulation de la perte et du reste: *perte* de l'objet à photographier, du moment enveloppant l'acte photographique et du processus d'obtention généralisée irréversible du négatif, bref du temps et de l'être passés; *reste* constitué par ce nombre infini de photos qu'on peut faire à partir d'un négatif, bref par ces images rebelles et énigmatiques", François Soulages, **Esthétique de la photographie**, p.305.

¹⁶⁴ Justamente porque o objeto passou de objeto da fotografia a objeto desejado numa espécie de naturalidade falaciosa. Entretanto, esse objeto nunca foi efetivamente objeto no sentido vernacular, mas sempre tal conjuntura ou um ponto na conjuntura.

um depois incorrigíveis."¹⁶⁵ A necessidade de tal substituição é demonstrada a partir da teoria dos conjuntos, que prova a incapacidade da ontologia e, de certo modo, se conecta com a necessidade de pensar a Fotografia a partir de uma multiplicidade de movimentos:

A ontologia não admite que possam existir, isto é, ser contados por um, como conjuntos, por sua axiomática, múltiplos que pertençam a si mesmos. Não há nenhuma matriz ontológica admissível do evento.

Que significa esse ponto, que é a consequência de uma lei do discurso sobre o ser-enquanto-ser? É preciso tomá-lo ao pé da letra: do evento, a ontologia nada tem a dizer. Ou, mais exatamente: ela demonstra que ele não é, porquanto é um teorema da ontologia que toda autopertença contradiz uma Idéia fundamental do múltiplo, aquela que prescreve a finitude fundadora da origem para toda apresentação.¹⁶⁶

Badiou, é necessário notar, não apenas é um radical crítico da psicanálise, para quem o campo se sustenta na noção de derrota (operando sempre o caso da derrota do indivíduo ou da comunidade), mas também um crítico do uso da desconstrução como método, pois, segundo ele, este se configuraria como novo sofismo – desse modo, é necessário estar atento à imanência do aparecimento no perigo da indução provocada pela flexibilidade dos conceitos.

Em vez de um outro proveniente da psicanálise, que finalmente se coloca como medida universal, ou ainda da completa opacidade da *différance*, é a própria aparição que se revela provocadora de opacidade em sua multiplicidade. A articulação que se propõe entre Ausência e Material, finalmente se revela não como descompasso entre ser e ver apenas, mas como promessa vazia de um evento, promessa passível de ser preenchida de sentido, mas nunca de vida, numa articulação operatória entre sensível e inteligível na qual a opacidade do

¹⁶⁵ "(...) l'événement prend la place de la différence. Pourquoi faire occuper à l'événement la place de la différence? Un événement est ce qui délimite un avant et un après incorrigibles", Mehdi Belraj Kacem, **Événement et répétition**, p.96.

¹⁶⁶ Alain Badiou, **Ser e Evento**, p.156.

sensível é, ela mesma, velada. Novamente se retornaria ao tema da cegueira fotográfica: a cegueira é *deixar de ver a opacidade do evento*.

Ainda, tal 'configuração ausente' declarada por Soulages parece afirmar-se como mais ampla do que o conceito de ausência aqui tratado. Na verdade, faz ver um segundo problema da aparição da Fotografia (na medida em que na aparição não se busca reduzir a uma questão essencial). Talvez o 'irreversível' de Soulages, que corresponde a tal configuração, sinalize, além da questão dessa distância intransponível do evento, o próprio fato de que a Fotografia aparece como pseudo-evento ou, melhor, como embricamento particular de tempo e espaço. Tal embricamento possui um nome ocasionalmente utilizado na filosofia e na lingüística, que se busca observar: extensão. Em **Estética da Fotografia**, finalmente, a despeito da espantosa citação de fotógrafos franceses de maior ou menor expressão que se justificam na leitura (e a justificam mal), a questão é a de organizar *grosso modo* categorias estruturais. Tais áreas, ainda que não definidas de antemão, são derivadas estruturalmente e, assim, haverá uma estética da perda, uma do resto e uma outra que combina perda e resto, numa ordem definida a partir de uma teoria na qual a filosofia depende e, ao mesmo tempo, não resiste e não se aprofunda no exame das obras.

Um exemplo de tal problema está no modo com que desenvolve a questão do 'resto', que definiria a Fotografia. Sua concepção de 'resto' refere-se à fotos em sua possibilidade material que remetem longinquamente ao conceito de pulsão. O 'resto' seria o trabalho infinito do negativo em cópia – o próprio aspecto criativo nessa passagem. Sua explicação desse trabalho, no entanto, não faz sentido: se submete ao exemplo de obras de artistas franceses e a esquematismos filosóficos que (não) se resolvem com uma retórica rápida. Na verdade, o inatingível (palavra que remete ao resto) não se refere diretamente ao sentido que a materialidade pode constituir e assim, formalmente, muito menos ao infinito, seja do desejo na pulsão, seja no conceito de arquivo que poderia dirigir tal multiplicação, seja em instilar

sentido, o sentido da imagem e da obra de arte fomentado pela diferenciação da forma que ocorre em relação a um modelo. Finalmente, sobre o resto que constituiria a Fotografia – esse seu inatingível – nada se diz.

A questão é que, ainda que não se tenha falado da Fotografia a partir de seu processo químico – essa materialidade que rapidamente se torna obsoleta – é entendendo que o negativo apenas passará por um processo de (re)representação e assim, na consideração sob o desejo, o momento determinante da fotografia é o do fenômeno no qual encontra aquele que vê, seja ele seu produtor, implicado de modo direto entre desejo e produção, ou o espectador, cuja implicação entre desejo e sentido deve fazer a imagem sobreviver. Talvez essa condição deva ser revista no problema da indeterminação da formação artística, já que qualquer materialização própria pode ser o elemento final do processo, mesmo uma materialização (ou, deve-se dizer, sobretudo uma materialização) da ordem do inacabado, novamente, na relação entre desejo e aparição, nas questões específicas ao campo da arte. Fato é que a teoria de Soulages apenas localiza o negativo retoricamente (como conceitualmente) no processo em relação ao qual a Fotografia canônica é a determinação teleológica, o que aqui se tenta evitar. Nos termos de Soulages, assim, o resto é o resto do ser que para a Fotografia é inatingível. O que tal ponto de vista atinge, afinal? Pois o negativo não se repete apenas na inconsciência, mas no desejo e no desejo de sentido que se definem em um jogo e assim, a categoria Material, finalmente, se definiria como cheio de sentido – cheio de sentido que converge para o olhar.

4.3. EXTENSÃO – CONTINGENTE

O problema da Fotografia teve início numa promessa do ser atendida pelo sentido – no que se chamou de Ausência. O ponto de vista de François Soulages, no entanto, indica que a Fotografia é constituída como uma relação de coisas ausentes: uma conjuntura que jamais se repete e cuja opacidade determina uma distância em relação ao real que caracteriza essencialmente a Fotografia. Para Soulages essa opacidade, que ele chama de 'perda', se afirma no negativo, que seria seu ponto de fixação e, assim, o negativo concentra a qualidade *inacabada* do ser da Fotografia, o que é um argumento de especificidade teórico original.

Ainda que seja baseada na materialidade da Fotografia, que é então interpretada pela filosofia na busca de uma essência, tal organização do problema acaba, na resolução retórica de problemas da imagem, por reiterar, na prática, uma idealização voltada para a ontologia, idealização totalizante e que não é excludente, só porque nunca se define de fato: se o negativo é um diferencial do processo da Fotografia analógica, sem a qual possivelmente não existiria, não se pode dizer, na verdade, que sua existência necessariamente acrescente uma questão ou um problema à imagem feita com câmeras: ele apenas pode ser o ponto médio entre o ato fotográfico e a experiência da foto, isto é, o problema de Soulages é a adequação entre dois gestos formadores (vistos sob o ponto de vista da filosofia), sendo que o primeiro, o ato fotográfico, apesar de programado (segundo seu aspecto canônico), apresenta uma opacidade própria que se encerra ou se fixa no negativo. Na verdade, o conceito de Soulages parte de uma idealização, na qual a Fotografia em preto-e-branco é alçada a modelo (em seu livro só há exemplos de fotógrafos franceses que trabalham com preto-e-branco), quando, por

exemplo, sabe-se que o processo direto existe (e é usado na fotografia profissional à cores) e apenas não é comercialmente tão viável quanto o uso de negativos.

Por outro lado, para Soulages, do mesmo modo idealizado, o advento da Fotografia digital necessariamente representaria uma mudança de 'paradigma' da imagem, como uma mudança de regime escópico, isto é, de modelo histórico de visualidade. O problema de se detectar e assumir tal mudança e tal regime é no mínimo historicista; na medida em que as câmeras digitais simulam o produto fotográfico, o que se pode concluir, é que essa modalidade de produção faz sentido para uma parte da população. E não haveria, do mesmo modo, por que assumir tais regimes como incompatíveis.

O estudo do aparecimento feito aqui poderia incorrer nos mesmos problemas da teoria de Soulages: fixando-se na aparição e numa espécie de inocência do olhar, perder-se-iam o aspecto ambíguo da Fotografia e a densidade do processo; fixando-se no desejo, perder-se-ia a materialidade do meio numa interpretação teleológica e idealista, fazendo da Fotografia qualquer coisa que se deseje que seja. É necessário, nesse sentido, observar obras, na ciência do aparecimento e de seus aspectos mais importantes na Fotografia e cuidar que um aspecto do viés teórico seja conferido no outro.

Desse modo, tentou-se instituir uma primeira modalidade de aparição da Fotografia entre Material e Ausência. Por outro lado, deve-se observar, há na aparição de um modelo e de uma conjuntura uma diferença que não está apenas na quantidade de elementos: os modelos aparecem numa relação em cujo centro há uma opacidade. O que é fotografado é evento. Se operar com o conceito de modelo aproximou o problema da Fotografia do desejo pelo corpo, pelo reconhecimento de seu próprio corpo e do corpo do outro, parcial e então totalmente, deve-se compreender que nesse processo o próprio olhar se descobre como ávido e como ávida fonte de prazer: o modelo que se quer capturar faz parte ou se iguala a um evento. Fotografar o desejo, assim, é buscar as coisas em sua conjuntura, é comunicar um

processo, desejando fixar essa conjuntura e fazendo-a sobreviver, ela também, no desejo e na pulsão – deseja-se que a foto seja a foto da relação:

Ela é, de fato, um tipo de traço, mas traço de que exatamente? De uma presença, asseguradamente, mas também de todo um conjunto de relações que se estabelecem pela operação fotográfica entre um sujeito e uma situação dada. É esse caráter essencialmente *relacional* que constitui o que chamei de *experiência fotográfica*.¹⁶⁷

A palavra relacional parece assumir, no texto de Régis Durand, um sentido contemporâneo que a diferencia da simples relação expressa pela palavra representação; possivelmente busca, mais do que ampliar ou adensar essa relação entre real e foto, absorver algo da novidade do conceito de estética relacional de Nicolas Bourriaud. De qualquer modo, a qualificação 'relacional' tem como benefício manter, no quadro da representação, real e representação não apenas no mesmo valor, mas permanentemente em relação. Uma teoria da Fotografia deve lidar com tal ambigüidade – entre modelo e conjuntura – proporcionada por seu fenômeno, tratando-a nessa relação e não a identificando com uma impureza que deve jogar um aspecto ou outro fora. Busca-se, nas modalidades da aparição, lidar com tal movimento ambíguo (ou, se poderia dizer, suplementar), que deve ser identificado, de modo a permitir observar na multiplicidade a estrutura de funcionamento daquilo que se chamou de Fotografia.

Como foi visto, na aparição da foto, a Ausência não ocorre apenas para um modelo – um objeto que se constrói e se perde (ainda que o desejo possa apoiar-se em um ponto apenas da imagem), mas para uma conjuntura, cuja totalidade e multiplicidade sempre escaparão.

¹⁶⁷ "Elle est, certes, une sorte de trace, mais trace de quoi exactement? D'une présence, assurément, mais aussi de tout un ensemble de relations qui se sont établies, à travers l'opération photographique entre un sujet et une situation donnée. C'est ce caractère essentiellement *relationnel* qui constitue ce que j'ai appelé *l'expérience photographique*", Régis Durand, **Le temps de l'image**, p.170.

Fica evidente a necessidade de identificar o que, nessa conjuntura, difere ou se acrescenta a partir do conceito do modelo (que se ausenta). Esse fator deve contribuir para constituir a perda referida por Soulages, isto é, o que aparece e se perde, além do próprio modelo? O que se perde, à primeira vista (além do ser da coisa que na Fotografia *não é*), é o próprio estar da coisa, isto é, o que se perde é o evento na continuidade de seu sentido espacial e temporalmente – a continuidade que caracteriza o evento é substituída por uma articulação pontual (que se projeta como cone e caixa) de tempo e espaço.

O que aparece, assim, na Fotografia como reconstrução do evento é tal corte, corte cuja prioridade está na espacialidade: "Se há fetichismo no perspectivismo cartesiano, é um fetichismo do espaço mesmo."¹⁶⁸ Assim, inicialmente, fala-se da disposição – a particularidade de uma configuração que é determinada no espaço da foto, isto é, numa coincidência e/ou adequação entre um espaço real e o espaço da representação no corte temporal. O texto de Emanuele Martino, autor de **Fotografia e conoscenza** parece ecoar o de Régis Durand:

O enquadramento pode alterar a distância aparente entre os objetos, sua dimensão relativa, as posições dos objetos entre si e em relação às bordas da imagem. Por fim, o enquadramento pode ser pensado como função relacional: põe em relação dois espaços, mas deixa à imaginação a natureza dessa relação pelo observador da imagem.¹⁶⁹

O que caracteriza a conjuntura de um acontecimento na Fotografia, além da presença de seus diversos componentes, é a articulação definida particularmente naquela fotografia,

¹⁶⁸ "If there is a fetishism in Cartesian perspectivalism, it is a fetishism of the space itself", Martin Jay, *Scopic regimes of modernity* in Hal Foster, **Vision and visibility**, p.27.

¹⁶⁹ "L'inquadratura può alterare la distanza apparente tra gli oggetti, la loro dimensione relativa, le posizioni degli oggetti, tra loro e rispetto ai bordi dell'immagine. Dopo tutto, l'inquadratura può essere pensata come funzione relazionale: essa mette in rapporto due spazi, ma lascia che a indovinare la natura di questo rapporto sia l'osservatore dell'immagine", Emanuele Martino, **Fotografia e conoscenza**, p.108.

articulação que tem início na própria relação entre os modelos, mas que se refere igualmente a sua própria constituição no corte que a produz por separação: "Um espaço infinito como tal não é nada e significa o vazio. Paradoxalmente, o espaço pintado só pode ser indicado com seu preenchimento com corpos. A função pictórica dos corpos consistiria em evocar diferencialmente o vazio e a infinidade."¹⁷⁰ Assim, do mesmo modo, a Fotografia precisa do(s) modelo(s) para justificar a representação do espaço como espaço: é necessário que corpos o ocupem para que o espaço seja visto assim. E, do mesmo modo, é na implicação dos corpos que o fora da Fotografia (isto é, aquele primeiro evento que foi fotografado) pode deixar de ser esse "nada".

A foto não é simplesmente retirada do fluxo: o Material é uma modalidade da aparição na qual a Ausência, ou mesmo a ausência da Ausência do modelo é reelaborada como sentido. O mesmo ocorre na iminência dos cortes que constituem a Fotografia: retirar do fluxo implica fabricar uma autonomia. Seja no processo de armar espacialmente a representação, seja numa determinação do momento em que se arma a espacialidade, percebe-se a tensão entre capturar o instante ou remeter à continuidade (ou seja, remeter ao infinito do espaço tempo que congrega todos os eventos possíveis), captura que se dá como determinação de um ponto discreto na continuidade. Tal tensão persiste evidentemente, como repressão (na opção de uma estética da autonomia da imagem ou do instantâneo) ou como seqüestro, já que, a despeito da decisão do produtor, a foto pode ser apropriada por ferramentas que reduzem o evento a uma narrativa e fazem a foto não apenas localizar-se nessa narrativa, mas também implicá-la, indicando assim sua fragilidade enquanto objeto autônomo.

Sob esse ponto de vista, em oposição a uma estética do instantâneo, que investe na contingência de um realismo fotográfico e na espontaneidade da imagem (e que deseja remeter o modelo ou a conjuntura de volta à continuidade, como denúncia dessa ação que

¹⁷⁰ Ernst Van Alphen, Lances de Hubert Damisch: pensando a arte na história. **Arte& Ensaios** 13, p.96-97.

subtrai a foto tanto quanto da instituição de sua autonomia), pode-se constituir uma enorme gama de estratégias internas que remetem a uma narrativa ou a uma autonomia. Por exemplo, a composição persiste sendo usada historicamente, ainda que de diferentes modos, como ferramenta amplamente utilizada na imagem fotográfica, ainda que "A Fotografia unária tem tudo para ser banal, na medida em que a "unidade" da composição é a primeira regra da retórica vulgar (e especialmente escolar) (...)."171 A verdade é que a composição cria uma 'falsa espessura' na qual os objetos da fotografia se relacionam, ainda que verdadeiramente sua relação se dê, a partir da formação da imagem exteriorizada, isto é, definida a partir da superfície dos objetos. Para Barthes o 'unário' da Fotografia sempre remete ao *studium*, mas deve-se notar que o aspecto unário da foto diz respeito à autonomia, isto é, aos mecanismos que a mantêm como uma em oposição a uma estética do instantâneo que trabalharia contra a autonomia.

A composição justifica a fotografia espacial e temporalmente: existe contra o corte que deixa o mundo de fora, justificando a escolha de tal imagem contra todas as outras possíveis (todas as outras posições do fotógrafo, todas as outras relações entre os objetos), do mesmo modo que justifica, com a estrutura constituída para o olhar, o corte temporal que congela a imagem: o 'momento decisivo' definido por Cartier-Bresson nada mais é do que o momento no qual se alinham composição na foto e evento no real; momento no qual a disposição dos elementos dispara o reconhecimento de sua relação, permitindo interpretar a particularidade espacio-temporal da foto como narrativa.

Segundo Peter Wollen, professor de cinema da Universidade da Califórnia, compreender a relação da foto com a narrativa é o que permite compreender a complexidade da relação da Fotografia com o tempo – a Fotografia iria além do aspecto pontual que normalmente a ela se imputa. Para Wollen, seu corte define que "Fotografias, portanto, não

¹⁷¹ Roland Barthes, **A câmara clara**, p.66.

podem ser vistas como narrativas em si, mas como elementos de narrativa".¹⁷² A aproximação da Fotografia com a narrativa, proposta por Wollen, parece originar-se numa incapacidade de centrar o objeto problematizado em sua particularidade espacio-temporal: a Fotografia, considerada objeto autônomo, parece possuir temporalidade muito simples, que não condiz com seu apelo constante àquilo que lhe falta – a continuidade a partir da qual foi construída. Por um lado, aplaca-se uma ansiedade da Fotografia ao remetê-la de volta à continuidade. Por outro lado, seja a partir de seu poder de evidenciação, a foto justifica a narrativa como evento.

O uso da escrita como paradigma para a foto parece possibilitar perceber o que Wollen chama de aspecto, isto é, uma estrutura temporal 'interna'; isto é, a foto não é definida por sua relação pontual com o passado, mas numa relação entre tempos. O exame da temporalidade da foto feita por Wollen não só é um exame interno, já que a fotografia é posta na qualidade de elemento pontual de uma continuidade lingüística – uma narrativa em relação a qual se deriva um conceito de temporalidade fotográfica.

Retorna-se ao problema da repressão do tempo na Fotografia como parte do exame de seu aparecimento. É necessário, mesmo já, perceber que a continuidade em relação a qual a foto define um ponto, não é de natureza lingüística, e sim espacio-temporal em relação à qual ela é, entre outras coisas, uma reconstituição (como ausência ou, ainda, como será visto, como extensão); não é necessário nem justificado contrapô-la à frase (preservando pelo exterior sua pontualidade e concebendo a continuidade como uma série de pontos – uma linha), já que o paradoxo de seu pertencimento ao agora, ao passado e à continuidade *aparece* no fenômeno da imagem. Ao contrário, deve-se retornar ao pensamento de Badiou: o filósofo diz que "Para mim, uma verdade sempre começa por um evento, mas esse evento é sempre desaparecido,

¹⁷² "Still photographs, then, cannot be seen as narratives in themselves, but as elements of narrative", Peter Wollen, *Fire and Ice* in John X. Berger, **Other than itself**, p.117.

abolido, nunca haverá ali conhecimento",¹⁷³ isto é, não há estrutura prévia de continuidade a não ser o infinito; há apenas aquela formada pela própria Fotografia. O evento é a opacidade da qual não pode-se dar conta, mas Badiou também considera que a contemporaneidade se caracteriza pela redução de tudo às categorias corpo e linguagem, como forma de escravização dos seres: restariam, assim, na Foto, o ponto, o cone de visão, a caixa que justificam sua forma como a forma do infinito em meio à linguagem, na qual tudo se poderia justificar.

É interessante ver que o apoio de Régis Durand à análise de Wollen (que percebe uma temporalidade reprimida mais complexa na Fotografia), no entanto, não indica sua aquiescência dessa redução da Fotografia a uma estrutura lingüística.¹⁷⁴ Ao contrário, Durand está interessado nos resultados dessa análise (e percebe sua justificação fenomenológica), com a qual se seguirá mais adiante, no que será categorizado como Contingência da Fotografia, parte da qual diz respeito ao aparecimento paradoxal da foto no presente e na duração, paradoxo que evidentemente (o que Wollen nega) se origina no pensamento de Barthes.

A relação da Fotografia com a continuidade, evidencia-se, é tensa: ao marcar um ponto nesse infinito, institui-se como objeto cujo problema não é apenas o de definir esse ponto particular no espaço-tempo, mas possibilitar deduzir uma estrutura de continuidade a partir desse ponto:

A abertura da câmera corresponde a um ponto matematicamente singular pelo qual o mundo pode ser deduzido e re-presentado. Fundada nas leis da natureza – isto é, óptica geométrica –, a câmera provê um ponto de vista vantajoso e infalível sobre o mundo. A evidência sensorial de qualquer modo

¹⁷³ Alain Badiou, **Para uma nova teoria do sujeito**, p.60.

¹⁷⁴ Possibilidade aberta por Paul Ricœur, me parece, na medida em que Ricœur reúne um questionamento da forma aristotélica a uma semiologia da frase.

dependente do corpo era rejeitada em troca de representações desse aparato mecânico e monocular cuja autenticidade foi colocada além de qualquer dúvida.¹⁷⁵

Considerar a Fotografia ponto na continuidade implica que ela foi constituída como objeto, tornando-se independente da continuidade. Percebe-se, assim, um movimento de formação da foto que resulta na aparição entre a constituição da Fotografia como particularidade autônoma que a retira do fluxo e a repressão de seu aspecto contingente que demanda retornar a imagem ao fluxo. Nessa constituição da Fotografia contra o infinito e a duração, percebe-se, seguindo com a questão do modelo, que a foto pressupõe, nessa modalidade de aparição, a preponderância de uma espacialização específica.

A Fotografia aparece em primeiro lugar como relação de coisas disposta em um espaço, mas esse espaço inicialmente é a própria relação, isto é, não há relação no real que não seja reestruturada para a Fotografia e, assim, o espaço da foto tem início como disposição. É essa disposição da relação entre as partes – relação que se deseja e é priorizada, e que define a imagem fotográfica – que se deverá nomear.

Esse modo de aparecer, cuja prioridade está claramente na espacialização, não ocorre do mesmo modo para toda Fotografia, o que faz retornar ao problema de método imposto a este estudo. Ainda que, sob o desejo, se possa indicar que se deseja, do mesmo modo, lugar em que dispor seus objetos de desejo – não se pode necessariamente dizer que esse apareça como o mesmo lugar, isto é, se as Fotografias aparecem evidentemente como representação realista na qual as coisas são dispostas, numa fotografia sem câmera, de modo contundente, o espaço simplesmente não parece ser representado.

¹⁷⁵ "The aperture of the camera corresponds to single mathematically definable point from which the world could be logically deduced and re-presented. Founded on laws of nature – that is, geometric optics – the camera provided an infallible vantage point on the world. Sensory evidence that depended in any way on the body was rejected in favor of the representations of this mechanical and monocular apparatus, whose authenticity was placed beyond doubt", Jonathan Crary, *Modernizing vision in Hal Foster*, **Vision and visibility**, p.32.

O que é um fotograma? Feito sem a câmera, é produzido numa articulação espacial real entre objetos (modelos do fotograma) e o papel fotográfico. Essa articulação é reproduzida pela luz no papel fotográfico, como marca. Como os objetos-modelo impedem (total ou parcialmente) a absorção de luz pelo papel, no produto final, o que resta, é a própria articulação espacial dos objetos entre si, reproduzida na superfície do papel é tonalizada de negro. Conseqüentemente, o aparecimento do traço da luz dos modelos ocorre em sua disposição, para a superfície e os limites reais do papel. O princípio do fotograma o faz normalmente diferir de uma silhueta (na qual a mesma articulação entre os objetos seria gravada), já que o aspecto translúcido do(s) modelo(s), que o integra ou é provocado na exposição à luz (por um movimento, por exemplo), implica não apenas um traço reconhecível do modelo, mas também uma dimensionalidade desse modelo, que é representado como baixo-relevo cujos valores tonais foram negativados.¹⁷⁶ Percebe-se o fotograma como uma experimentação primeira da Fotografia, presente nas experiências de Niépce, de Fox Talbot e de outros protofotógrafos; sua prática está relacionada às inadequações técnicas e questões criativas relativas à invenção da Fotografia.

O fotograma ressurgiu no século 20, ao mesmo tempo na crítica e na crise da imagem modernista: artistas como Moholy-Nagy (que advoga a pintura com luz) e Man Ray (que explora romanticamente as possibilidades insólitas do fotograma entre outras experimentações) fazem ressurgir o fotograma como problema próprio, ainda que dentro do processo fotográfico: mas a produção desse espaço do fotograma difere grandemente do espaço da Fotografia.

¹⁷⁶ De modo paradoxal em sua negatificação dos valores tonais, faz apelo não apenas a um realismo, verificado no traço físico tornado marca comprobatória na superfície do papel, tamanho dos modelos e sua disposição, mas a um romantismo, nessa inversão e redução a um fundo negro que os surrealistas interpretavam como alusões ao sonho e ao inconsciente.



Figura 12. *Les champs délicieux 10*, Man Ray, 1922

A análise de Merleau-Ponty sobre o modelo de visão de Descartes, expresso em seu tratado sobre a luz e a refração (a Dióptrica, que é normalmente considerada um dos discursos do método), parece relacionar-se diretamente com essa forma de Fotografia que é produzida pelo contato do(s) modelos(s) sobre a superfície fotossensível: "A tomar as coisas assim, o melhor é pensar a luz como uma ação por contato, tal como as coisas sobre a bengala do cego. Os cegos, diz Descartes, 'vêm com as mãos'. O modelo cartesiano da visão é o tato."¹⁷⁷ Justamente, Descartes vai apelar para o tato porque promove a experiência irrefutável e exteriorizada, do mesmo modo que o contato do modelo com a superfície fotossensível no fotograma, parece produzir evidência indiscutível e modelada como exterioridade – não apenas em relação à visão, mas a si mesma.

A imagem do fotograma é classicamente essa produzida pelo contato (que se poderia situar na discussão entre *lúmen* e *lux*). Sua dimensionalidade parece estar, no máximo, restrita

¹⁷⁷ Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, p.24.

aos objetos representados. Em vez da típica caixa que configura a Fotografia canônica, vêem-se os modelos convertidos em pequenas caixas que contém a eles mesmos, como efigies invertidas – imagens que são referidas aos limites do papel fotográfico e à sua superfície que se torna seu limite. Esse aspecto realista do fotograma (em sua capacidade de representar a relação real entre os modelos na superfície do papel) justifica o interesse que causa na modernidade: "A pintura não é para ele uma operação central que ajude a definir o acesso ao ser; é um modo ou uma variante do pensamento canonicamente definido pela posse intelectual e a evidência."¹⁷⁸ Novamente, Merleau-Ponty parece, ao analisar o modelo cartesiano, evidenciar questões que estão no cerne da Fotografia – o que se deseja nesse espaço do fotograma e em toda fotografia, o que se constrói a partir do(s) modelo(s), é construído nessa condição de posse e evidência (uma condição do desejo na qual posse e evidência se completam, o que explica a persistência do modelo nas câmeras digitais, nas quais existe como simulação).

¹⁷⁸ Maurice Merleau-Ponty, **O olho e o espírito**, p.26.



Figura 13. *Photogram*, Lazlo Moholy-Nagy, s.d.

Moholy-Nagy apresenta essa construção do fotograma, ao descrever a originalidade e utilidade de sua dimensão espacial, relacionando-a à Fotografia canônica:

Fotografias sem câmera, fotogramas, de qualquer modo, trazem uma forma completamente nova de articulação espacial. Ela não tem mais nada a ver com a gravação de uma estrutura espacial (ou espacio-temporal) existente. Isto é criado, normalmente, na forma da arquitetura a partir de elementos claramente circunscritos por suas massas, larguras, profundidades, alturas (...) O fotograma pela primeira vez produz espaço sem uma estrutura existente de espaço, apenas pela articulação no plano com os valores de meio-tom em preto e cinza que avançam e retrocedem e com o poder radiante de seus contrastes e suas sublimes gradações.¹⁷⁹

¹⁷⁹ "Cameraless pictures, photograms, however, bring a completely new form of space articulation. It no longer has anything to do with the record of an existing space (or space-time) structure. This is usually created in the form of architecture from elements clearly circumscribed by their masses, lengths, widths, heights. (...) The photogram for the first time produces space without existing space structure only by articulation on the plane with the advancing and receding values of half-tones in black and gray and with the radiating power of their contrasts and their sublime gradations, Moholy-Nagy, *Space-Time and the photographer* in Kostelanetz, **Moholy-Nagy an anthology**, p.61.

A relação entre a Fotografia canônica e o fotograma não é tão simples quanto Moholy-Nagy dá a entender, embora a menção de uma estrutura espacial seja importante. Ainda que haja indicação de que existe, nos dois casos, uma dimensionalidade de espaço-tempo própria à Fotografia, ainda não está claro que seja a mesma, ou que se possa tratá-las como casos de um mesmo modo de aparição, já que, na passagem da foto ao fotograma, a questão não é apenas de anulação da estrutura espacial. Ao contrário do que diz Moholy-Nagy, na Fotografia canônica o espaço não é apenas naturalmente gravado, mas efetiva e completamente reestruturado numa representação específica na qual a configuração dos objetos assume adequação ao corte – e, como já indicado, essa reestruturação diz respeito entre outras coisas, à relação da Fotografia com a continuidade. Modelos e espaço são adequados, passando a fazer parte de um mesmo princípio de representação realista produzido pela objetiva, que, no cálculo da objetiva que substitui o olho, depende da luz refletida, mais do que da luz incidente (que produz o fotograma) e, assim, passa-se do tato ao traço ou, melhor, do contato ao traço.

Na fotografia canônica percebe-se, de modo mais evidente, a articulação espacial dos modelos que aparecem porque fazem parte de um espaço representado, no qual sua disposição é dada e porque há, na imagem, o efeito da luz que emitem e não da luz que sobre eles incide. Nesse sentido, o fotograma é uma arte da sombra, mais do que da luz, já que os modelos, no caso do fotograma, se colocam contra a luz, e o inverso ocorre na Fotografia canônica, em que se trabalha em acordo com a luz refletida, isto é, a luz que os objetos naturalmente emitem e que permite que sejam vistos.

A produção dessa espacialização depende completamente, seja no caso da luz incidente ou da refletida, da relação dos modelos com a matéria com a qual a imagem é produzida, isto é, a luz. Sem luz não há espacialidade e, no caso dos fotogramas, sem translucidez do modelo não há espacialidade – e o problema do aparecimento na continuidade simplesmente não ocorre (do mesmo modo que com o uso dos fundos infinitos evita-se o

corte espacial). O caso limite da Fotografia em relação ao espaço, assim, é a silhueta, na completa opacidade do modelo no contra-a-luz que anula sua substância fotográfica e, do outro lado, o holograma (falso ou verdadeiro), que fabrica com luz sua tridimensionalidade.

A qualidade dimensional da Fotografia só pode ser produzida com luz e buscando um determinado sentido na luz – novamente, sentido que reconduz ao problema do olhar. Isso indica que, se existe uma multiplicidade de modos de aparição da Fotografia, não se relacionam do mesmo modo entre si: há uma ordem de importância. Em ambos os casos, da Fotografia com ou sem câmera, percebe-se a promessa realista do ser, na ausência dos objetos gravados como imagem, isto é, a dimensionalidade dos objetos representados responde em primeiro lugar à promessa (e ao desejo) de ser dos objetos representados (como posse e evidência visual) e, assim, ao problema do Material e da Ausência.

À relação articulada entre espaço e tempo que na Fotografia, se torna espaço e tempo representados, deve ser acrescentada a luz, reforçando a idéia de uma imagem material que busca o sentido. Fala-se, portanto, em aparição da fotografia, na relação entre espaço e tempo, sempre como luminosa: na determinação da exposição da câmera a partir de uma medida da luminosidade do espaço no tempo; determinação que é repetida no laboratório (na fotografia analógica) e tornada representação que é visualmente mais (no caso da Fotografia canônica) ou menos realista (é o caso do fotograma). No assentamento da imagem, a luminosidade definirá, igualmente, questões relativas a sua qualidade: uma projeção de luz tende a concentrar atenção em sua espacialização interior, anulando ou enfraquecendo os problemas espaciais advindos do fora, enquanto uma imagem exposta com sombra faz apelo a sua espacialização real, e assim por diante.

Poder-se-ia dizer que no fotograma os objetos não se dispõem em um espaço, mas em uma superfície. Do mesmo modo, se poderia dizer que o espaço da Fotografia é um espaço representado e não espaço real. Isso está correto; não obstante, esses lugares nos quais os

elementos da Fotografia existem aparecem como espaço. Na verdade, propõe-se que a grande justificativa da existência da fotografia é a produção desse espaço, nessa ambigüidade: um espaço – que é na verdade um espaço-tempo formalizado pela luz – capaz de dispor imaterialmente (luminosamente) das coisas como materiais (sua relação com o ponto de formação da imagem restituída como real). Na Fotografia, a substancialidade é definida pela luz, e, desse modo, qualquer dimensionalidade possível é previamente definida nessa relação.

Se a Fotografia aparece como espaço representado numa concepção específica e numa relação perpétua de referência com o espaço real, deve-se, por outro lado, observar que essa caixa, definida pelo corte espacial e que reconstrói o real, só se torna possível num segundo recorte (que na verdade é uma segunda qualidade do mesmo corte), que perpassa toda a imagem: o corte temporal.

A Fotografia é capaz de articular uma representação espacio-temporal particular, de modo a dispor um passado material – tornando esse passado discreto. No fotograma, o contato atesta analogicamente tamanho e forma do modelo enquanto a relação com a luz determina a profundidade do objeto representado. Na Fotografia canônica, a luz captada permite à objetiva reestruturar o espaço de modo quase completamente homogêneo, tornando-o, na representação, quantificável. Nos dois casos, o tempo do recorte é determinante na produção de um espaço que efetivamente possa ser referido ao real – reconhecido mesmo como espaço. Ainda que se possa observar que a Fotografia se define em múltiplas possibilidades de jogo com o tempo para formar a 'exposição correta', na verdade, parece haver apenas um tempo representado que determina a Fotografia materialmente: o tempo do corte é o tempo do congelamento, que visa tornar a Fotografia objeto em oposição à duração, mas também em oposição à própria tensão dos vários tempos envolvidos em sua produção e seu fenômeno. O tempo nunca aparece efetivamente como tempo na Fotografia, mas ao contrário, em seu aspecto pontual, como imobilidade, uma imobilidade no espaço (que

persiste prioritário). Essa imobilidade é da ordem de uma construção na qual toma parte uma repressão. O tempo da fotografia, assim, se desdobra como Contingência na recuperação, como fenômeno, de uma continuidade inacessível; recuperação operada nos tempos do olhar, desde o olhar que percorre a composição ou é golpeado insistentemente pela imobilidade latente da Fotografia, até o olhar que desdobra no agora de sua aparição esse tempo particular do objeto como tempo histórico (como a narrativa genérica, outra reestruturação da continuidade possibilitada pelo aspecto documental desse ponto espacio-temporal que se institui).

Como se vê, existe uma relação que possibilita propor foto e fotograma como a mesma modalidade de aparição: uma aparição, formalizada pela luz e sua gravação, relacionada à articulação entre espaço e tempo, que não devem ser tratados em separado. Essa articulação só poderia ser separada didaticamente, na tradição histórica de considerar as artes visuais artes do espaço. Isso, no entanto, levaria a deixar de ver que a imagem fotográfica consistentemente opera numa particularidade pontual entre espaço e tempo.

A caixa espacial da Fotografia sempre aparece num passado que é apresentado como momento congelado. Ou se deveria dizer momento espacializado, já que a temporalidade, na produção da Fotografia, é sempre tornada trajetória espacial, o que nubla o realismo da caixa. A duração é admitida na Fotografia na intensificação da autonomia, como particularidade do objeto, e o tempo que assim dura é sempre o mesmo tempo: um tempo de perpetuidade congelada, que se refaz e se renova, reiterando-se como o mesmo, eternamente na mesma *relação*.

Finalmente, tal aparição forjada no tempo e espaço pode definir-se por uma palavra, que designa tal característica da imagem material, isto é, o desejo de produzir um objeto que atesta de modo verificável, como objeto, a relação dimensional entre seus elementos. A palavra Extensão informa, no aparecimento da Fotografia, sua ênfase constitutiva na

objetivação (como materialização) dos modelos da Fotografia contra a continuidade do espaço e do tempo; define-se justamente pela oposição ao caráter opaco dessa continuidade buscando-se visualmente objetiva, aspecto que está intrinsecamente ligado à invenção da Fotografia e a sua consideração como objeto autônomo.

Recuperar a palavra extensão como um conceito na aparição poderia inicialmente parecer contra-senso por várias razões, já que a palavra não indica apenas seu sentido vernacular, no qual se compreenderia o espaço-tempo na Fotografia como uma extensão do próprio espaço-tempo, mas possui outro sentido, no campo da física.

O conceito de extensão origina-se na obra de Descartes. Percebe-se, no ponto de vista de diversos autores, essa 'coincidência' de diversos elementos do perspectivismo cartesiano e da Fotografia.

O conceito de Extensão designa, em Descartes, a existência material da coisa no espaço. É usado para qualificar os corpos, ao relacionar sua dimensionalidade a sua substancialidade, sendo sua principal característica. Evidentemente, a Fotografia não possui propriamente uma extensão real no sentido cartesiano:¹⁸⁰ não possui volume, ainda que apareça volumosa – a Fotografia aparece como uma caixa em que se encontra outro aposento, outro espaço a percorrer (mas apenas com o olhar). No entanto, isso não está em acordo com o pensamento de Descartes: dimensionalidade sem substancialidade, ou seja, incorrer-se-ia em sua condenação (na herança de uma moralidade platônica) porque se propõe, para o mais importante dos sentidos, uma imagem que 'mente', já que sua dimensionalidade é ilusória (ainda que seja evidente).

A palavra extensão, portanto, pareceria a princípio mal aplicada. É justamente usada por Descartes na necessidade de separar as coisas mentais e as coisas materiais e refere-se diretamente à materialidade, sendo seu conceito geral principal. O conceito de matéria de

¹⁸⁰ Ainda que Descartes pense na luz como matéria.

Descartes, é definido nos **Princípios da filosofia** a partir do exemplo do corpo: é a própria corporeidade que se chama de extensão – a capacidade de ocupar o espaço. A principal propriedade do corpo é sua materialidade, e a principal característica da matéria é sua extensão, ou seja, a matéria ocupa espaço, possui largura, altura, profundidade: "É uma evidência, para Descartes, que só é possível pintar coisas existentes, que sua existência é serem extensas e que o desenho torna possível a pintura ao tornar possível a representação da extensão."¹⁸¹ A Fotografia, assim, representaria a extensão e não seria ela mesma extensa.

É verdade que esse corpo cartesiano, que ocupa o espaço e que vê, não é um corpo com emoções, vivências e pensamento, mas um corpo físico, que, de certo modo, é tão extensão – tão material – quanto a visão que produz: "A análise cartesiana da visão (Discursos IV a VI) é diretamente tributária desse pensamento mecanicista, fisicalista da luz."¹⁸² Assim, do mesmo modo que se busca fazer da imagem, pela Fotografia, um objeto da visão, o corpo, na análise cartesiana, é pensado como objeto despido de suas qualidades (para possibilitar a aplicação da razão como instrumento que estrutura as relações). Se no vernacular a palavra extensão se aplica bastante adequadamente a essa dimensão própria da Fotografia, percebe-se que é sobretudo como materialização de um conceito de visão cartesiana que ela justifica sua utilização para designar a aparição da Fotografia (seu interesse pela luz e pela visão, o uso da *camera obscura*, por exemplo).

A palavra extensão, assim, como conceito, seria a própria ocupação do espaço. Ela também é essa dimensionalidade referida materialmente: "A concretude da matéria – sua substancialidade – está, portanto em sua dimensionalidade: em uma palavra, em sua abertura à quantificação."¹⁸³

¹⁸¹ Maurice Merleau-Ponty, **O olho e o espírito**, p.27.

¹⁸² " L'analyse cartésienne de la vision (Discours IV a VI) est directement tributaire de cette pensée mécaniciste, physicaliste, de la lumière." Phillippe Hamou, **La vision perspective**, p.304.

¹⁸³ Érico Andrade, Introdução in René Descartes, **O mundo ou tratado da Luz**, p.16.

A importância dessa abertura à quantificação faz ver a possibilidade do uso da palavra extensão: mais do que atualizar o conceito de extensão de Descartes, usa a palavra como um significante geral da presença do pensamento cartesiano na formulação da Fotografia enquanto meio e especificamente nesta relação, da visão e para a visão, de uma articulação material e quantificável entre espaço, tempo e luz que se institui como objeto para a razão,¹⁸⁴ elementos que constituem significativamente a aparição da Foto. Para Jonathan Crary, no entanto, a relação entre a Fotografia e o pensamento cartesiano da extensão é evidente e menos problemática: "A câmera, ou câmara, é o sítio no qual uma projeção ordeira do mundo, de substância estendida, é tornada disponível para inspeção pela mente."¹⁸⁵

A imagem Fotográfica aparece como simulação do real instituído objeto pela racionalidade. A primeira evidência dessa relação entre a Fotografia e a elaboração de uma imagem cartesiana está no fato de que não basta que essa quantificação possível do espaço se restrinja aos modelos e sua relação sobre uma superfície (como ocorre no fotograma): é necessário que a fotografia possa suprir tal estrutura espacial, já que o que interessa é produzir *um objeto* para um sujeito, "(...) pois a experiência mostra que esses objetos devem ser luminosos ou iluminados para ser vistos e não nossos olhos para vê-los."¹⁸⁶ Como aponta Merleau-Ponty, a estética de Descartes não busca tornar a coisa visível, mas mostrar a visibilidade da coisa e assim, indica, nessa ordem, que a grande invenção da Fotografia não está relacionada à pura descoberta da fotossensibilidade, que era conhecida mesmo no passado clássico, mas ao momento em que se relaciona esse conhecimento ao da *camera obscura* – ao momento em que essa estrutura visível se constitui e se torna quantificável como projeção, ou seja, submete, como prótese, a natureza à razão.

¹⁸⁴ Mantendo a prioridade da representação do espaço.

¹⁸⁵ "The camera, or room, is the site within which an orderly projection of the world, of extended substance, is made available for inspection by the mind", Jonathan Crary, **Techniques of the observer**, p.46

¹⁸⁶ "(...) car l'expérience nous montre que ces objets doivent être lumineux ou illuminés pour être vus et non point nos yeux pour les voir", René Descartes Apud Phillippe Hamou, **La vision perspective**, p.309.

A teoria de Descartes tem como questão propor uma visão de mundo separada da escolástica e, o sentido da palavra objeto está relacionado a uma tentativa de descartar tudo aquilo que não cabe numa concepção racionalista e materialista do objeto. Sua demonstração, em Dióptrica, do princípio da *camera obscura* (no começo do quinto livro), indica a necessidade de submeter o primeiro dos sentidos, a visão, à razão, atitude que historicamente persiste na obra de diversos filósofos até o século 18: "De Descartes a Berkeley e até Diderot, a visão é concebida em termos de analogias com os sentidos do tato."¹⁸⁷

Se a visão é concebida em termos de tato, é de modo a assegurar que se efetive como objeto. Essa é a ordem por detrás da instituição da foto: a relação entre a Fotografia e Descartes tem início em sua descrição do princípio da *camera obscura* em Dióptrica, que é comparado ao princípio da formação da imagem no olho – uma formação material, que a foto deve emular e, possivelmente, melhorar. No entender de Crary, a monocularidade que se implementa parece dizer que a imagem da *camera obscura* não se destina ao olhar humano, mas se objetiva diretamente para o *cogito*:

Se na base do método de Descartes estava a necessidade de escapar às incertezas da mera visão humana e da confusão dos sentidos, a *camera obscura* é congruente com sua busca para fundar o conhecimento humano numa visão puramente objetiva do mundo. A abertura da *camera obscura* corresponde a um único ponto definido matematicamente, a partir do qual o mundo pode ser logicamente deduzido por uma acumulação e combinação progressivas de signos. É um dispositivo que encarna a posição do homem entre Deus e o mundo.¹⁸⁸

¹⁸⁷ "From Descartes to Berkeley to Diderot, vision is conceived in terms of analogies to the senses of touch", Jonathan Crary, **Techniques of the observer**, p.59.

¹⁸⁸ "If at the core of Descartes method was the need to escape the uncertainties of mere human vision and the confusion of the senses, the camera obscura is congruent with his quest to found human knowledge on a purely objective view of the world. The aperture of the camera obscura corresponds to a single, mathematically definable point, from which the world can be logically deduced by a progressive accumulation and combination of signs. It is a device embodying man's position between God and the world", Jonathan Crary, **Techniques of the observer**, p.48.

É evidente que o ponto definido pelo cone de visão cartesiano se refere a muito mais do que apenas um modo de formulação de conhecimento – ela se refere a um sujeito – o sujeito autônomo, burguês, que é definido pelo limite, tanto interno quanto externo:

(...) Deve-se sugerir também o quanto a *camera obscura* está atrelada a uma metafísica da interioridade. Ela é uma figura para o observador, que é nominalmente um indivíduo livre e soberano fechado em um espaço quase doméstico separado de um mundo exterior e público. Ela define um observador que se sujeita a um conjunto de posições e divisões inflexíveis. O mundo visual poderia ser apropriado por um sujeito autônomo mas apenas como uma consciência unitária separada de qualquer relação ativa com um exterior. O ponto de vista monádico do indivíduo é legitimado pela *camera obscura*, mas sua experiência sensorial é subordinada a um mundo de verdade objetiva que já está dado.¹⁸⁹

A perspectivação cartesiana, portanto, define uma concepção objetiva de imagem, a partir da qual se delimita um sujeito (que é suposto na demarcação de um ponto no espaço-tempo e no modo pelo qual esse ponto se estrutura) e igualmente de um ponto de vista filosófico que retorna a esse sujeito e ao infinito para qualificá-los.

A forma cartesiana institui um objeto, cuja forma define a aparição da Fotografia sob o termo Extensão – aparição dessa caixa espacial, que define um interior e um exterior independentes. Como indica Crary, tal forma supõe uma interioridade de ordem metafísica. Nessa imputação evidencia-se que a aplicação do conceito de Extensão à Fotografia acompanha uma segunda crítica possível, que não se refere propriamente ao conceito ('como'

¹⁸⁹ "(...) it should also be suggested how closely the camera obscura is bound up with a metaphysic of interiority. It is a figure for the observer who is nominally a free sovereign individual but who is also a privatized isolated subject enclosed in a quasi-domestic space separated from a public exterior world. It defined an observer who was subjected to an inflexible set of positions and divisions. The visual world could be appropriated by an autonomous subject but only as a private unitary consciousness detached from any active relation with an exterior. The monadic viewpoint of the individual is legitimized by the camera obscura, but his or her sensory experience is subordinated to an external and pre-given world of objective truth", Jonathan Crary, *Modernizing vision in Hal Foster, Vision and visibility*, p.33.

se estende o conceito de extensão), mas ao problema geral da própria Fotografia como meio, isto é, seu estatuto canônico (ou 'por que' se estende o conceito de extensão), na diferença entre o ponto de vista da filosofia de Descartes e a contemporaneidade. Esse 'por que' se confronta diretamente ao ponto de vista de Merleau-Ponty em **O olho e o espírito**.

Nesse, que é um dos poucos artigos que escreve sobre a arte, Merleau-Ponty examina a Forma cartesiana, isto é, o pensamento de Descartes no modo pelo qual se traduz em pensamento estético – Merleau-Ponty analisa os elementos dessa forma, como a monocularidade, a perspectivação etc. para criticar o modo pelo qual o cartesianismo abstrai o corpo reduzindo-o a um olhar desencarnado. Uma crítica questiona o olhar como método e dúvida do poder da ciência.

O dualismo cartesiano era, além de tudo, particularmente influente por causa de sua valorização de um olho desencarnado – o "olho angélico", como Karsten Harris o chamou – compartilhado pela ciência moderna e a arte albertiana. Em ambas os disfarces, especulativo ou observacional, justificava um olhar antes espetatorial que encarnado, o olho aberto e fixado mais do que o olhar de relance.¹⁹⁰

Mesmo que esse não seja o argumento de Merleau-Ponty (que discute sua forma apenas de passagem), é evidente que a Fotografia encarna essa forma cartesiana. Para Merleau-Ponty, o principal problema do olhar definido por Descartes é essa falta de um corpo que defina e impregne o olho de materialidade, isto é, que se oponha, numa incrível diferença de qualidade (já que o corpo quer ver o ser das coisas), ao olho impessoal, universal e atemporal que a teoria de Descartes define: a questão de Ponty é mostrar que pode haver um

¹⁹⁰ "Cartesian dualism was, moreover, particularly influential because of its valorization of the disembodied eye – the "angelic eye," as Karsten Harries has called it – shared by modern science and Albertian art. In either of its guises, speculative or observational, it justified a fully spectatorial rather than incarnate eye, the unblinking eye of the fixed gaze rather than the fleeting glance", Martin Jay, **Downcast eyes**, p.81.

outro modo de perceber o mundo e de formulá-lo, e, assim, outro modo de conhecer. O corpo que olha de Merleau-Ponty não é um corpo que se oponha aos objetos, e o mundo não é um anteparo para a visão:

Elas [as coisas] são um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo. Essas inversões essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz no meio das coisas, lá onde persiste, como a água-mãe no cristal, a indivisão do senciante e do sentido.¹⁹¹

Sua defesa do processo artístico é a defesa dessa percepção, que parece ter outra qualidade, diferente da ênfase na visão cartesiana. Tal pesquisa ocorre na pintura: "A visão do pintor não é mais um olhar posto sobre um *fora*, relação meramente 'físico-óptica'¹⁹² com o mundo,"¹⁹³ que caracteriza o cartesianismo. E, assim, "Eles [o desenho e o quadro] são o dentro do fora e o fora do dentro, que a duplicidade do sentir torna possível e sem os quais jamais se compreenderá a quase-presença e a visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário".¹⁹⁴ Essa duplicidade do dentro e do fora é o que possibilita, evidentemente, o conceito de aparecimento – a capacidade de perceber que os eventos estéticos não tendem a se fechar na forma, mas em afetar a forma, que se abre (até para aquilo que não é forma, o que problematiza a consideração do 'ser').

Mas o que aparece? Para Merleau-Ponty, o modelo cartesiano da visão faz com que o mundo surja como um visível que não vê, no qual as imagens são construídas na exterioridade e racionalmente 'corrigidas'. Ao contrário, ver em "O olho e o espírito", não se refere à qualidade da visão, mas à percepção da verdade do ser das coisas (que se vê). Em seu

¹⁹¹ Maurice Merleau-Ponty, **O olho e o espírito**, p.17.

¹⁹² Paul Klee apud Maurice Merleau-Ponty, **O olho e o espírito**, p.37.

¹⁹³ Maurice Merleau-Ponty, **O olho e o espírito**, p.37.

¹⁹⁴ Maurice Merleau-Ponty, **O olho e o espírito**, p.18-19.

entender, sob o ponto de vista cartesiano, o espaço não é espaço, mas uma disposição de objetos segregados; e seu tempo é apenas petrificação. A visão, sob o modelo cartesianno, é exorcizada e descartada de seu aspecto tenso e misterioso. O modelo de visão de Descartes não é baseado na visão e, assim, busca retirar completamente o poder dos objetos da visão: por exemplo, o conceito de *mimesis* é exteriorizado, e, como bem percebe Merleau-Ponty, a própria representação, como aspecto mágico dessa duplicação, é negada. A duplicação do real é mecânica, e é o pensamento que atribui a semelhança, uma atribuição fria. Ao referir-se aos talhos doces usados por Descartes para propor um modelo de visão, Merleau-Ponty afirma: "Eles nos dão uma apresentação do objeto por seu exterior ou seu envoltório"¹⁹⁵

Pode-se pressupor que é o que a Fotografia opera mecanicamente: a luz refletida decalca o exterior dos objetos, e o corte fotográfico, como se viu, é da natureza de uma caixa – a instituição de um limite que se fecha. Nesse modelo cartesiano, "O espaço é em si, ou melhor, é o em si por excelência, sua definição é ser em si. Cada ponto do espaço existe e é pensado ali onde ele está, um aqui, outro ali, o espaço é a evidência do onde".¹⁹⁶ Essa articulação entre essência e espaço, que Merleau-Ponty deduz, de modo claro, justifica a formulação desta modalidade de aparição da Fotografia como Extensão¹⁹⁷ e, ao mesmo tempo, a problematiza: é necessário enfrentar de fato uma metafísica da interioridade. Para Merleau-Ponty evidentemente, nessa exterioridade (e portanto nessa suposta interioridade) que caracteriza a Foto, não há verdadeira profundidade (a terceira dimensão é 'deduzida' das outras duas); seria necessário "(...) integrar a perspectiva como caso particular de um poder ontológico mais amplo".¹⁹⁸

¹⁹⁵ Maurice Merleau-Ponty, **O olho e o espírito**, p.26.

¹⁹⁶ Maurice Merleau-Ponty, **O olho e o espírito**, p.28.

¹⁹⁷ Embora não se possa assumir o conceito de essência em nossa observação, já que é preciso lembrar da crítica que perpassa a obra de Derrida: a forma naturaliza o conceito de essência – como se o acabamento da forma implicasse diretamente a noção de representação de uma presença.

¹⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty, **O olho e o espírito**, p.26.

Na verdade, antes de apenas pleitear uma nova forma, derivada de um ser que possui um corpo e não é mais dividido entre coisas materiais e coisas do pensamento (na necessidade lógica do cartesianismo), Merleau-Ponty propõe que a visão pertence à continuidade – à duração e ao infinito, na possibilidade de descobrir a "forma verdadeira das coisas",¹⁹⁹ de modo que a problemática que constitui esta tese não se justificaria.²⁰⁰

Para Merleau-Ponty, a função da arte exemplificada por Cézanne é a de investigar e apresentar essa forma 'verdadeira das coisas', segundo a exigência de um mundo no qual a filosofia de Descartes não faria mais sentido, ao contrário dessa fenomenologia que integra o corpo ao olho. Trata-se de um corpo e um olho (na tradição de Bergson) que vão muito além de seu poder físico (e que talvez devam bastante ao poder retórico de Merleau-Ponty). Para o filósofo, "Sua transcendência não é mais delegada a um espírito leitor que decifra os impactos da luz-coisa sobre o cérebro e que faria o mesmo se jamais houvesse habitado um corpo".²⁰¹

É interessante que o ponto de vista da fenomenologia, aqui, possa lidar com um objeto 'que não possui corpo' e tenha como objetivo a transcendência, isto é, a forma cartesiana é tomada como idéia desencarnada a partir de seus elementos constituintes – a *camera obscura*, a perspectiva, a monocularidade, por exemplo, são tomadas por um 'espírito leitor', em vez de pensar fenomenologicamente essa "luz-coisa". Para Merleau-Ponty, é desnecessário lidar com o objeto foto, já que, por um lado, não é esse o propósito de seu texto, que opera numa espécie de paralelismo entre fenomenologia e pintura, na justificação do ser das coisas. Por outro lado, a essência dessa forma cartesiana já está dada; e sob esse ponto de vista, a Fotografia simplesmente não constaria do problema, que é de fato o da percepção (e da percepção do invisível) e não propriamente o da forma.

¹⁹⁹ Maurice Merleau-Ponty, **O olho e o espírito**, p.29.

²⁰⁰ O problema subjacente da sobrevivência da imagem em um mundo caracterizado por uma economia da cegueira, pressupõe que o mundo opera numa economia de imagens da exterioridade. A interioridade está em toda imagem, de modo mais ou menos reprimido, por essa economia e pelos próprios seres, produtores e espectadores, movida pela insatisfação do desejo.

²⁰¹ Maurice Merleau-Ponty, **O olho e o espírito**, p.33.

De qualquer modo, seria necessário derivar, a partir do confronto com a posição de Merleau-Ponty, dois problemas: em primeiro lugar, há a acusação de que a forma da Fotografia é anacrônica e reacionária; em segundo lugar, coloca-se sua relação com a percepção sob a necessidade filosófica, isto é, sob o problema do limite da percepção (seu acesso ou não à interioridade) e sob um conceito de filosofia implicado nessa concepção (isto é: considera-se, portanto, que existe acesso à interioridade e a caracterização filosófica desse acesso). Um terceiro problema, relacionado ao primeiro e que deve ser enfrentado encontra-se na relação entre arte e forma, isto é (como já declarado), em que medida a arte se encontra ou difere do problema da forma, assunto que já foi abordado no primeiro capítulo.

Se a fotografia, considerada como forma, é anacrônica e reacionária como indica sua adoção (na verdade, sua constituição como dispositivo) a partir dos elementos descritos por Descartes (isto é, a forma dita cartesiana) isso só pode ser pensado a partir de uma atribuição de valor que denuncia a própria posição, mais do que qualifica a Fotografia em si. No entanto, a tentativa de observar a Fotografia na qualidade de fenômeno, considerando-a como depositária, além dos atributos que se chama de Extensão, mas de atributos reprimidos como Contingência da imagem, faz ver não apenas uma ampliação de seu fenômeno, mas também que a Extensão, isto é, o tempo-espço realista produzido pela *camera obscura* está aberto para uma ficção que suplanta e suplementa tal forma como desejante. A exterioridade da Forma da fotografia, assim, não apenas não impede, mas, deve-se lembrar, é produzida no desejo e mantém, na verdade, o sujeito na iminência do desejo, o que sustenta sua economia.

O problema da percepção, reivindicada por Merleau-Ponty contra a forma de uma visão modelada pelo tato, por outro lado, necessitaria de uma análise mais profunda que escapa ao limite desta tese, do mesmo modo que escapa a **O olho e o espírito** para fazer parte do todo de sua obra. Pode-se avançar que tal análise refere-se à caracterização e ao contraste da percepção que efetivamente se modela na Fotografia: da avaliação de Merleau-Ponty de

que é uma luz-coisa a ser lida (portanto, no estatuto de signo como coisa sem carne) em oposição a uma percepção fenomenológica com toda a implicação de uma visão que atravessa tempo espaço e ser e a aceção implicada pelo aparecimento, isto é, a idéia de que a Fotografia é um signo-evento: "Serem objetos do mundo e objetos sobre o mundo: em um sentido trivial, isto é verdade para todos os objetos ou eventos que tratados como signos."²⁰² A aparição faz ver que o estatuto da imagem, sobretudo neste caso, que é o da imagem tecnologicamente realista da Fotografia, não é o estatuto de um objeto partido cujo realismo é obtido à custa de uma forma fixa, mas o de um objeto multiplicado, ainda que essa forma seja socialmente fixada (fixação que pode ser de interesse para o artista) e que sua existência seja, de certo modo, rebaixada. Multiplicação sofisticada, que indica a sutileza do fenômeno cujo problema se adensa: "Imagens artísticas, mas também outras imagens conspícuas (seja na propaganda ou na lembrança pessoal) não são apenas um suporte no qual algo aparece apresentado; elas aparecem como um suporte no qual algo aparece apresentado."²⁰³ Ou seja: elas não apenas aparecem, mas são elas mesmas estruturas de aparição, indicando que a contingência de um paradoxo zenoniano, como indica Merleau-Ponty, constitui um conceito de (acesso à) continuidade. A continuidade da duração e do infinito só está acessível pela formulação material a partir da qual se possa deduzir sua forma (ou falta de forma). Seja como for pensada, a continuidade não preexiste a coisa que aparece. É portanto necessário perceber, na estrutura sujeito/objeto/mundo, a ampliação do objeto no conceito de sua aparição (uma ampliação que não parece constar da obra de Merleau-Ponty, ainda preocupado, no caso de **O olho e o espírito**, com o problema das essências), ampliação que se refere ao possível dos sentidos, a seu reprimido, ao desejo e aos conceitos que se relacionam

²⁰² "To be objects of the world and objects about the world: in a trivial sense this holds true for all objects or events that we treat as signs." Martin Seel, **Aesthetics of appearing**, p.175.

²⁰³ "Art pictures, but also many other conspicuous images (be it in advertising or in personal recollection) are not just a ground on which something appears presented; they appear as a ground on which something appears presented." Martin Seel, **Aesthetics of appearing**, p.175.

como evento. Nesse caso, mesmo neste confronto limitado com a fenomenologia de Merleau-Ponty, é necessário salientar que parece haver tantas semelhanças (o interesse por um alcance na arte, por uma liberdade e verdade, por um conhecimento que vai além do limite definido canonicamente) quanto diferenças (quanto ao modo de recusa da metafísica, ao conceito de corte fenomenológico, à percepção, ao conceito de arte), diferenças e semelhanças que podem ser atribuídas a esse limite, que não faz jus à totalidade da obra de Ponty.

Por fim, é necessário tratar de uma relação contemporânea entre arte e forma, considerando que, ao menos em parte, a Fotografia aparece como objeto cujo problema da forma, no campo da arte, pareceria limitado e anacrônico – limitação e anacronismo que se refere ao modo que se julga a Extensão. Ora, em primeiro lugar, seu aspecto limitado se opõe a uma suposta forma capaz de ver não apenas as formas exteriores e materiais, mas as *verdadeiras* formas – uma forma capaz de ver a verdade, como afirma Merleau-Ponty. Tal posição indicaria para a arte em seu radical antiplatonismo, ainda uma exigência didática, já que a verdade, do mesmo modo que para Platão, é posta como valor máximo: "Esta tendência sustenta que a arte é incapaz de verdade, ou que toda verdade lhe é exterior."²⁰⁴ A visão que perpassa e penetra as coisas como a si mesma tem como objetivo o interior porque ali está a verdade (das coisas). O propósito da arte, entretanto, não é a verdade – não se pode determinar a arte sob a verdade (filosófica), mas sim a verdade da arte, isto é, o problema da experiência artística se configura no próprio campo e se valida no próprio campo, antes de se ligar a outros.

Por outro lado, há a acusação do anacronismo da forma cartesiana. Isso poderia ser respondido de muitos modos. Por exemplo, se poderia argumentar que o *readymade* indica que qualquer coisa pode ser arte e, assim, que uma fotografia pode ser arte na qualidade de *readymade*. Ou que a forma da fotografia não é fixa para o artista, como demonstra a

²⁰⁴ Alain Badiou, **Para uma nova teoria do sujeito**, p.21.

recuperação da perspectiva óptica das câmeras artesanais feita por artistas desde os anos 70. Ou, ainda, que o objetivo é comentar, a partir de tal forma, questões sociais ou da arte, como o papel do espectador, o uso vernacular da Fotografia etc. Essa modalidade de resposta, no entanto, poderia ser ampliada: o conceito de arte, historicamente, nunca dependeu apenas da produção de uma forma nova, mas também de uma novidade temática – na verdade, de uma experiência individual e socialmente significativa proporcionada por uma ou as duas coisas – o ponto de vista que prioriza a forma nova constitui um ponto de vista sobre a modernidade, enquanto a modernidade dita romântica, precursora do contemporâneo, funcionou de outro modo.²⁰⁵ O modernismo fez ver que existia uma problemática e um conhecimento próprios à forma da arte, mas é interessante observar que não existe um modernismo, mas modernismos: há toda uma série de obras modernistas cuja problemática está relacionada à temática e mesmo obras que se estruturam fora desse par, isto é, documentos que são ação, restos de espetáculos ou happenings. Fato é que, se o objetivo da arte não é a pesquisa de uma forma (que será adequada ao problema da verdade), a análise se refere finalmente à sobrevivência, de modo que a sobrevivência da fotografia não se refere só ao cancelamento, saída ou pausa de uma economia da cegueira (que ela em parte provoca); trata-se da sobrevivência como verdade da arte no fenômeno (desse signo-evento); essa verdade, no entanto, só pode ser enunciada mas nunca definida; permanece como incompletude ela mesma, no modo como a arte demanda renovar seu conceito do modo que os seres demandam novas experiências (como objetos desejados na pulsão). A verdade da incompletude da foto, na incorporação dela ao mundo a partir dos fenômenos de sua formação e experimentação, indica a necessidade de reunir os conceitos operatórios de Seel ao pensamento de Didi-Huberman: ainda que o objeto seja signo-evento, não se pensa mais apenas o objeto, e assim, ela é tanto signo-evento quanto signo-intervalo entre eventos, e nessa dualidade pode-se compreender a

²⁰⁵ Esse é o ponto de vista do historiador Robert Kudielka.

qualidade suplementar das categorias da aparição, Material em relação à Ausência, e as que se seguirão: Contingência em relação à Extensão, e Automatismo em relação à Projeção.

A Fotografia não se resume apenas a uma materialização do cartesianismo, ainda que seus elementos constitutivos façam parte dessa teoria; sua forma está aberta a um aspecto contingente, que põe em questão o sujeito que constitui e experimenta tal forma. É o caso da afirmação de Barthes sobre o retrato na Fotografia: “Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga, e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte.”²⁰⁶ A percepção de que a Fotografia funciona como signo-evento põe em questão os papéis do sujeito que seriam, em princípio, confiantemente separados. Se o homem implicado no evento fenomenológico é, assim mais amplo do que esse homem cartesiano que se deduziria da forma implicada pela *camera obscura*, torna-se ainda mais inevitável, ao confrontar-se com essa forma, deduzir (enquanto sofre) seus efeitos que vão além do limite que parece se impor como objeto: “À nossa filosofia só resta empreender a prospecção do mundo atual.”²⁰⁷ Assim, não há outro modo senão passar da foto como objeto à Fotografia como signo-evento, expressão que define mais propriamente o abandono de uma definição redutora da Fotografia: signo-evento realista produzido tecnologicamente. E do mesmo modo, sua outra definição incorpora de modo mais claro a negatividade que desconstrói: signo-intervalo realista entre eventos produzido tecnologicamente.

A forma cartesiana que possibilita a existência da fotografia não define completamente sua existência, nem mesmo seu aparecimento. Sua Contingência refere-se à percepção de seu caráter de signo-evento, aparição que vai além de um “devaneio zenoniano sobre o

²⁰⁶ Roland Barthes, **A câmara clara**, pp.27.

²⁰⁷ Maurice Merleau-Ponty, **O olho e o espírito**, p.33.

movimento",²⁰⁸ pois constitui a partir dessa marca pontual que se insere no espaço-tempo, uma estrutura paradoxal de remetimento que ocorre no aqui e agora (seja ele qual for), sempre como Contingência: irrupção que nunca pode ser completamente reprimida e nem naturalizada na 'leitura' da 'caixa' 'congelada'.

Se já se falou do problema da repressão que caracteriza a construção da Fotografia em estratégias que reafirmam o corte contra a continuidade, talvez seja necessário observar tal suposta naturalização de sua percepção, que articula paradoxalmente múltiplos tempos e espaços. Ao assumir a qualificação de signo-evento, indica-se que a interpretação ideológica da forma da foto pressupõe espectador, sujeito e modo de percepção, mas também que esta forma não modula sua própria percepção de modo completamente determinado – a leitura teórica de seus elementos não formula nem esgota sua leitura, a não ser que seu espectador (como leitor) persista reprimindo sua existência material e/ou sua ocorrência como evento. A forma ainda a perceber no objeto cartesiano é aquela reprimida por sua própria produção, tanto interna como externa, doada ao corpo como à mente, que o ponto de vista fenomenológico faz descobrir como abertura na imagem ou, ainda melhor, como Contingência.

A relevância desse reprimido depende do leitor, bem como das circunstâncias da aparição, ou seja, de como o dentro atravessa para fora e vice-versa (do ponto que a imagem se faz à estrutura que implica), seja na consideração das outras aparições que se entrelaçam a essa, seja na abertura do sujeito à aparição. A relevância da Contingência no aparecimento, no entanto, tem início na estrutura da própria imagem a repressão (ou não) dessa diferenciação, dessa impregnação, da historicidade, que finalmente remetem não apenas desse tempo e espaço representados no aqui e agora a continuidade, mas do sentido ao desejo, e que poderão produzir o retorno (como *punctum*) na sobrevivência da imagem.

²⁰⁸ Maurice Merleau-Ponty, **O olho e o espírito**, p.41.

Justamente, a opção que caracteriza a Fotografia como signo-evento (entre Extensão e Contingência) possibilita um grau de indecisão entre a posição cartesiana de um espectador, ou seja, a posição de um sujeito cujo objeto se emancipa, mas nunca o emancipa (e, portanto, uma imagem exteriorizada que não deveria sobreviver), e uma posição que leva em conta os aspectos imprevistos que atravessam a imagem e que podem mesmo estar em seu interior. Esta última é uma posição de afecção que não é propriamente a posição barthesiana do *spectator* (o cego, que se envolve porque não vê a foto) e deve ser diferenciada. É importante ver que Barthes submete o reconhecimento desse aspecto reprimido a uma naturalidade da Fotografia que é impossível. A Fotografia nunca restitui a continuidade, do mesmo modo que nunca restitui a presença – apenas apresenta uma referência como evento, que é, negativamente, referência da presença e da continuidade (ou seja, Ausência e Contingência).

Para Barthes, a capacidade de afetar da foto dependeria de sua espontaneidade realista que permite ao modelo escapar de um discurso para tocar o espectador. Evidencia-se em seu livro, entretanto, que esse afeto não fere só a partir da surpresa de um modelo que engaja o desejo, mas também a partir da Contingência, isto é, de sua aparição na descontinuidade – de sua irrupção fora da determinação espacio-temporal, ou seja, da própria forma da Extensão. É a própria reaparição da Fotografia na continuidade (do aqui e agora da experiência do espectador) o que pode fazer notar sua Contingência.

A sobrevivência da foto, sob o ponto de vista de Barthes, dependeria de sua mensagem 'sem código', que reforça o choque de sua aparição como 'presença', e, nesses termos, produtor e espectador tendem a se opor, pois a atividade do fotógrafo tende a eliminar esse realismo ao investir em uma retórica da foto (que é sempre desprezada por Barthes). Chamar a Ausência da Fotografia de presença, no entanto, requer um suplemento emotivo por parte do espectador, que se engaja no desejo pela coisa representada. Alternativamente, a foto pode

parecer espontânea, apostando numa retórica que não parece retórica, porque não chama a atenção para a autonomia da foto ao reforçar a Ausência do modelo: uma estética do instantâneo. Essa espontaneidade nada mais faz do que evidenciar a Contingência da Fotografia, isto é, a falta de pertencimento da imagem – o pertencimento da imagem a uma continuidade que não é essa em que se materializa como evento, pertencimento reprimido na instituição da foto como Extensão. A condição barthesiana do afeto, que reunirá produtor e espectador, finalmente, não pode ser a de uma identificação com a presença do modelo no realismo da cena (já que há só Ausência), sobretudo porque há ciência de que "A Fotografia transformava o sujeito em objeto e até mesmo, se é possível falar assim, em objeto de museu (...)." ²⁰⁹

Se a posição do espectador da Fotografia nunca nela se efetiva como com o real (e assim a posição barthesiana pareça derrotada), por outro lado não se pode subestimar o realismo fotográfico, ainda que deva ser sempre visto na qualidade de referência do sacrifício da coisa ou evento fotografado. Para Richard Schiff, da Universidade do Texas, no artigo *Phototropism (figuring the proper)*, a questão da posição do espectador é problematizada pelo fato de que a Fotografia não é apenas um modo de representação realista, mas o padrão da representação realista na sociedade, isto é, ela é mais realista do que os outros modos de representar. Tal fato requalificaria a posição do espectador e levaria a considerar a foto transparente; assim, mesmo sabendo que a foto é um signo e mesmo que a jamais confunda-se com o real, ela é sempre referida como mais do que um signo realista – ela é sempre referida como o próprio real. Para Schiff, a posse da imagem, que é a posse daquela coisa representada que se deseja, apresenta-se como "própria", isto é, a modernidade da Fotografia não apenas torna aquilo que é representado visibilidade, mas torna, inversamente, aquilo que é fotografado uma posse comum, ou seja, em sua dedicação impessoal ela é igualmente doada a

²⁰⁹ Roland Barthes, *A câmara clara*, p.26.

todos nós. O espectador efetivamente se apropria da imagem, possuindo-a como real, o que garantiria, a qualquer momento, a possibilidade de investir afeto na imagem. Persiste-se na meia distância do desejo (a distância de uma perpétua sublimação).

Assim, o sujeito estaria numa posição de duplicidade como espectador, análoga à duplicidade do signo-evento:

A presença da imagem não é uma ilusão; ela não implica um "se" (como se o objeto representado ou a cena representada estivessem lá). É a presença de uma aparência presentativa que enriquece a realidade com um fenômeno específico ao aparecer concorrentemente como aparição/aparência e apresentação.²¹⁰

A imagem é um evento que se desdobra. A evidência é que a posição de afeto do espectador só pode se efetivar na complexidade desse desdobramento que nunca realmente ilude: a Fotografia é simultaneamente vista como objeto e como continuidade do olhar, mas essa continuidade é da ordem de uma aparência apenas, isto é, ocorre na Ausência. A imagem pode ser desejada como o outro lacaniano, mas não pode ferir como o outro, apenas na condição do outro como o próprio sujeito, isto é, o fenômeno tem como condição um modo de empatia. A idéia de *punctum*, assim, depende da criação na imagem de uma potência do afeto (novamente, o desejo): uma potência que se relaciona ao tema, à historicidade da foto, mas também a sua forma, elementos que possibilitam sua elaboração como ciência do ser na aparição. A sobrevivência da imagem, assim, depende da capacidade crítica da aparição – de dar ciência da crise do ser na aparição e dar continuidade a uma forma dialógica dessa crise.

²¹⁰ "The presence of the picture is not an illusion; it does not imply an "as if" (as if the represented object or the represented scene were there). It is the presence of a presenting appearance that enriches reality with specific phenomena by appearing concurrently as *appearance* and *presentation*", Martin Seel, **Aesthetics of appearing**, p.175-176.

Seja o olho definido pela forma cartesiana, seja aquele encarnado e implicado pelo corpo da obra de Merleau-Ponty, que despreza a exterioridade da representação, seja um olho dialético, que se opõe frontalmente ao *cogito* e busca incessantemente o outro como consolação, como definido por Lacan; a verdade é que o ser pode persistir alienado, fechando-se para a experiência, ao escolher desviar sua atenção para a objetualidade da imagem – isto é, centrando-se em sua materialidade, em vez de na Ausência, ou na Extensão, em vez de em sua Contingência, isto é, centrando-se no que ela mesma, como imagem, mantém como diferença da continuidade e com o real segundo a conveniência e a intensidade da experiência – não é a ciência do outro que tem início a imagem no afeto, mas a ciência do ser no outro.

O problema da arte e da fotografia, assim, não seria garantir a afecção da imagem (pois isso estaria na categoria da ciência do outro, na modalidade da ciência do outro como artista), mas se expor como o outro na crise do ser. É necessário dar ciência da arte como uma humanidade compartilhada, incluída aí (ou como via e talvez esse seja o aspecto mais importante da sobrevivência da imagem), dar ciência da possibilidade de afecção (de afeto verdadeiro). Fazer lembrar a humanidade do ser na possibilidade não do desejo, mas do afeto, isto é, a possibilidade de resposta (como afeto) do outro.

Como visto, a forma calcada na Extensão materializa o pensamento cartesiano sobre a imagem e a luz, persiste na necessidade do século XVIII de controlar a imagem: "A Fotografia é uma *tekhné* iluminista. Luz sobre objetos: necessidade de mostrar."²¹¹ A questão não é apenas mostrar a imagem, mas controlá-la, submetendo-a a uma ciência que homogeneiza corpos e espaço e que modula a visão ao naturalizar a imagem fotográfica como representação canônica do real.

²¹¹ Roberto Corrêa dos Santos, **Modos de saber, modos de adoecer**, p.140.

A Fotografia se afirma como essa imagem pontual e exteriorizada que Merleau-Ponty critica por seu abandono do corpo e do espírito – por seu abandono de uma verdade essencial; seu caráter tecnológico afirma como verdade objetiva essa imagem material que parece elaborar-se por si mesma, a despeito da presença do espectador.

A Fotografia, no entanto, não é só controle. Sua existência marca na continuidade um antes e um depois (seja na continuidade fotografada ou na continuidade na qual a foto aparece) e um espaço de fora, tanto quanto o de dentro. Do mesmo modo que a Fotografia se afirma ela persiste assombrada pela repressão da continuidade; substitui, enfim, a continuidade por sua própria presença e, assim, se reinsere como referência que a estrutura. A partir de uma particularidade congelada, 'antes', 'depois' e 'dentro' e 'fora', 'antes' e 'depois' se definem especificamente como pontos a partir de um primeiro ponto, de modo que a presença do sujeito se qualifica e se estrutura na duração e no infinito.

Tal estrutura, chamada de Contingência, tem início na implicação do aspecto fortuito de sua aparição como instituição de um momento na continuidade e à extrapolação do corte fotográfico. A partir desses gestos materiais considerados como evento, a Contingência ocorrerá na aparição e evidenciará a reinscrição da foto na continuidade como signo-evento indicando outra relação com o sujeito e com o mundo que não a da Extensão.

A forma da Extensão está implicada numa concepção cartesiana na qual espaço e tempo sofrem um corte, mas não qualquer corte: não se trata só de uma prioridade da espacialização contra o tempo, mas da necessidade de clareza, que se define na quantificação homogênea do espaço. Era, no modelo de Descartes, necessário pensar os corpos em um estado material (tátil), e a possibilidade de movimento (na concepção escolástica de uma potência do objeto) era um impedimento a sua objetivação como objeto.

Produtos puros de uma ação física, as imagens retinianas não são nada além de uma certa configuração de extensão e movimentos; elas nada mais são do que o último marco óptico de um movimento que se seguirá fisiologicamente nos nervos e no cérebro e, desse modo, não possuem nenhum privilégio representativo.²¹²

O conceito de imagem retiniana faz lembrar Duchamp e sua célebre frase sobre a Fotografia, fazendo com que sua crítica reverbere historicamente contra um modelo de visão. A prioridade dada à espacialização não implica a completa aderência da Fotografia ao modelo cartesiano, ao contrário, aos sinais dessa aderência se somam sinais de inadvertida desestabilização desse modelo. A Contingência na Fotografia é o retorno daquilo que não foi anulado, mas reprimido (de modo a constituir-se como determinação de um ponto na continuidade). A imagem material e racional produz, em sua busca pela autonomia em relação à continuidade – na necessidade de destacar-se dessa continuidade – um efeito de banalidade surpreendente; sua aparição é sempre inesperada, fora do arbítrio, qualidades que são mascaradas ou reprimidas na Ausência imperiosa do modelo. Na medida em que o modelo ocupe o centro da imagem, sua Ausência mascara o paradoxo que ela constitui: é nódoa na relação evento-signo-evento:

Em primeiro lugar eu não saía e não tentava sair de um paradoxo: por um lado, a vontade de poder nomear uma essência da Fotografia e, portanto, esboçar o movimento de uma ciência eidética da Foto; por outro lado, o sentimento intratável de que a Fotografia é essencialmente, se assim pode-se dizer (contradição em termos), apenas contingência, singularidade, aventura: minhas fotos participavam

²¹² "Purs produits d'une action physique, les images rétinienne ne sont rien d'autre qu'une certaine configuration d'étendue et de mouvements; elles ne sont donc que le dernier jalon optique d'un mouvement qui va se poursuivre physiologiquement dans les nerfs et le cerveau et n'ont de ce fait aucun privilège représentatif." Phillippe Hamou, **La vision perspective**, p.305.

sempre, até o fim, do "alguma coisa qualquer": não é a própria enfermidade da Fotografia essa dificuldade para existir que chamamos de banalidade.²¹³

A coisa se mostra banal na referência que a transpõe; rebaixada como ausente, esconde que reúne tempos e espaços diversos como diferentes qualidades. É necessário, assim, pensar na Contingência da Fotografia como extrapolação da separação entre tempo e espaço, isto é, como estrutura que se deriva desse ponto que é marcado no tempo e no espaço, mas que, ao mesmo tempo, ata dois pontos – como conceber essa forma daquilo que se chamou de continuidade, mesmo para situar essa referência que se reinsere nela?

É na ordem do reprimido que a Fotografia aparece como Contingência, repressão, no entanto, que surge de diversos modos.

Por exemplo, no caso do espaço, o modelo cartesiano pressupõe uma objetividade da visão que corresponderia a uma homogeneização do espaço, que ocorreria no momento em que se aplica a perspectiva à representação. A matemática que fundamenta tal operação nunca se aplica de fato sobre toda a imagem, já que as objetivas, mesmo as contemporâneas, não conseguem homogeneizar completamente o espaço da representação. A necessidade de naturalização do processo fotográfico faz unir a perspectiva linear (de caráter matemático) à perspectiva óptica (regida por uma física luminosa que é natural), de modo que as objetivas, mesmo as mais modernas, persistem distorcendo o espaço. Quanto mais próximo o objeto está da câmera, ou da borda da objetiva, mais distorcida sua representação será. Os elementos fotografados perdem sua proporção relativa ao aproximar-se dos elementos de subjetividade que caracterizam o autor da foto e o infinito do evento que é deixado de fora (que é arranjado para fora da referência). Mesmo que não se possa falar do modo pelo qual o fotógrafo representa o evento de origem, e ainda que nada se possa dizer *a*

²¹³ Roland Barthes, **A câmara clara**, p.38.

priori sobre seu modo de produzir o corte é necessário ter em mente que se pode: recusar a representação, por erro ou decisão, aproximar-se de uma estética documental (cuja busca de clareza e de uma meia-distância parecem querer eliminar o aspecto contingente da foto) ou, ao contrário, pode-se optar por uma forma de instantâneo ou ainda outra aproximação particular em relação ao evento, pretendendo uma imagem contingente no que revela – no que referencia esse evento, mais do que espaço ou modelo: o corte, internamente, revela a arbitrariedade da marcação em cone da Fotografia – o modo como essa forma permite modelar o conteúdo da extensão, implicando uma personalidade ficcional àquilo que é representado.

O corte espacial também revelaria a Contingência da Fotografia:

Assim, objetos em fotografias que vão além dos limites não são percebidos como cortados; são localizados, fotografados, congelados ao vivo. Quando uma foto é cortada, o resto do mundo é cortado. A presença implicada do resto do mundo e sua rejeição explícita são tão essenciais na experiência de uma foto quanto o que ela explicitamente representa.²¹⁴

O evento fotografado torna-se outra coisa: não é mais propriamente um evento, mesmo que sua referência agora pareça emular evento. O evento de origem é tornado objeto, assumindo uma forma específica: pode agora ser contido numa caixa; está dominado evidenciado, possuído. A Fotografia é uma escolha entre rejeitar e aceitar algo do evento; ela denota um valor e não só valor daquilo que está representado, mas o valor do que se deixou de representar.

²¹⁴ "Hence objects in photographs that run past the edge do not feel cut; they are aimed at, shot, stopped live. When a photograph is cropped, the rest of the world is cut out. The implied presence of the rest of the world, and its explicit rejection, are as essential in the experience of a photograph as what it explicitly presents", Stanley Cavell, **The world viewed**, p.24.

Do mesmo modo, visto que o valor, no caso da foto, está posto na clareza com que o espaço e seus componentes aparecem e se dispõem:

Para Descartes a mente contém idéias "claras" e "distintas", e a clareza e a distinção são termos essencialmente visuais. Além disso, a mente percebe uma geometria natural, que é coincidente com a geometria que suporta nossa visão empírica. Descartes crê na coincidência desses dois campos (que, também posso dizer, se caracterizam em termos de duas noções de luz, raios luminosos ou *lux* e luz percebida, *lúmen*); isso permite argumentar que invenções como o telescópio são valiosas porque nos mostram uma experiência visual que coincide com a geometria natural.²¹⁵

Um corte temporal mais longo (ou a presença de um elemento em outra velocidade) transforma-se em 'erro' que será percebido no espaço da Fotografia – percebe-se que a temporalidade é reprimida por opor-se à evidência espacialmente declarada da descrição da aparência das coisas. O que caracteriza a Fotografia como imagem é, na ênfase em sua Extensão, um corte temporal que reenvie ao espaço e disponha seus modelos. A Foto, na qualidade de ênfase em sua Extensão, desnaturaliza a disparidade dos tempos e dos movimentos em uma foto. Esse caso certamente não é o caso mais complexo do retorno da temporalidade reprimida na e pela Fotografia, temporalidade que foi mais profundamente explorada por Barthes na consideração do noema da Fotografia:

O nome do noema da Fotografia será então: "*Isso-foi*", ou ainda: o Intratável. Em latim (pedantismo necessário porque esclarece nuances), isso seria sem dúvida: "*interfuit*": isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele

²¹⁵ "For Descartes the mind contains "clear" and "distinct" ideas, and clarity and distinctness are essentially visual terms. Moreover, the mind perceives natural geometry, which is commensurate with the geometry that underlies our actual empirical sight. Descartes believes in the commensurability of these two realms (which I could say also characterize in terms of two notions of light, luminous rays or *lux* and perceived *lumen*); it enables him to argue that inventions like the telescope are valuable because they show us visual experience which is commensurate with that of natural geometry", Martin Jay, *Scopic regimes of modernity* in Hal Foster, **Vision and Visuality**, p.79.

esteve lá e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente e no entanto já diferido.²¹⁶

A Contingência é a estrutura implicada pela Fotografia entre o infinito (que aqui se chamou de continuidade, na condição do espaço-tempo) e o sujeito. Sua estrutura não é definida simplesmente pelo "isso foi" – o "isso foi" estaria na análise do objeto-foto, na categoria do traço que constitui o signo. Sua Contingência pode ser lida no *interfuit*: "ter estado entre" – entre os tempos e entre os espaços : ela é, como diz Didi-Huberman, o que ata e o que interrompe os eventos, ou melhor, dois eventos em particular. Seja no caso dos modelos, seja no caso dos espectadores e seus olhos, a Fotografia pareceria, na qualidade de sua Extensão, eximir-se do tempo, afirmando perpetuamente *o congelamento de um ponto*. No entanto esse ponto não é tanto cortado ou congelado como instituído. E, ao instituir-se contra a continuidade,

O antes e o depois inscritos dentro do espaço da foto revelam que o tempo está inscrito em qualquer espacialização, que a diferença desvirtua a identidade, que nenhum presente é cheio e completo em si mesmo, mas contém traços do passado e do futuro em si... Ler uma fotografia é produzir uma série dupla (no mínimo) a seu redor (antes e depois) e por ela gerada.²¹⁷

A produção da descontinuidade na Fotografia, assim, é internalizada em sua forma (como suplemento), que marca em tal série dupla um fora (da referência), bem como um 'antes' e um 'depois': a Fotografia não define um ponto, como pareceria a princípio, mas uma

²¹⁶ Roland Barthes, **A câmara clara**, p.116.

²¹⁷ "The before and after inscribed within the space of the photo reveal that time is inscribed in any spacialization, that otherness disrupts identity, that no present is full and complete in itself but contains traces of the past and future within it...To read a photograph is to produce a double series (at least) around it (before and after) and generating from it", David Carrol Apud Howard Singerman, Sherrie Levine's art history, **October** 101, p.105.

estrutura que torna o tempo, antes de tudo, linear. O tempo após a feitura de uma Fotografia (após a marca de sua Extensão na continuidade) parece referir ao presente e em seguida ao futuro. A Contingência faz ver que o evento de experiência (presente da imagem) torna a relação entre futuro da imagem e futuro ambígua, mostrando que se diferenciam. Tal presente e passado, que são presente e passado da referência, efetivam-se no aqui e agora de sua aparição, o que justifica a leitura de Barthes: "Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte."²¹⁸ O futuro da Fotografia (de uma continuidade presumida) ocorre, assim, como futuro do pretérito de seu evento. Seu passado, assim, como passado do passado – como um passado pretérito. O futuro da foto, assim, é o futuro do pretérito, e é nesses termos que Barthes a relaciona com a morte. David Green ressalta como esse efeito-estrutura da Contingência depende de sua aparição:

Essa coexistência paradoxal na fotografia do 'Real', a autenticação de um passado presente e do 'ao vivo', a ilusão de uma presença passada, Barthes posteriormente descreve de modo mais simples como uma simultaneidade do 'isto será' e o 'isso foi', ou, de modo mais macabro, como um estado de futuro do pretérito 'no qual a morte está em jogo'.²¹⁹

Poder-se-ia fazer o mesmo raciocínio com o 'antes' da Fotografia; o momento congelado reforça a idéia de que o passado referenciado encontra-se ainda antes do passado, em um passado mais que perfeito, numa iminência eterna que é a iminência da ocorrência da coisa como mito, isto é, coisa que pode ser mito uma vez que assuma uma forma genérica, esforço de abstração que lhe é positivo: "Já que toda foto é contingente (e por isso mesmo

²¹⁸ Roland Barthes, **A câmara clara**, p.142.

²¹⁹ "This paradoxical coexistence within the photograph of the 'Real', the authentication of a past-present, and the 'Live', the illusion of a present presence, Barthes later describes more simply as the simultaneity of the 'this will be' and the 'this has been' or, in a more macabre fashion, as a state of a future anterior 'of which death is at stake'", David Green, *Marking time: Photography, film and temporalities of the image* in David Green, **Stilness and time**, p.14.

fora de sentido), a Fotografia só pode significar (visar uma generalidade) assumindo uma máscara."²²⁰

A temporalidade reprimida (que, no entanto, ocasionalmente ressurge) na Fotografia canônica transparece como denúncia de sua precariedade enquanto posse e evidência, como percepção das conseqüências da instituição de tal particularidade, como corte que se confronta ao real caracterizado pela duração e pela infinitude, incluída aí a questão de sua aparição como paradoxo, isto é, a Contingência da imagem fotográfica refere-se a um permanente desvio entre esse aspecto duplo (que marca espaço e tempo) e os espaços e tempos de sua produção e exibição. Para Barthes, "A Fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para marcar tal ou tal de suas ocorrências (...)":²²¹ a continuidade está perdida, e não há qualquer modo de se saber se outra fotografia (outra marca na continuidade, que Barthes define pelos cortes espacial e temporal) resolveria o problema melhor, marcando outro ponto nessa continuidade.

A aparição da Fotografia como Extensão refere-se a sua instituição como ponto, mas ela é ponto de uma continuidade perdida que sempre se deseja determinar. Tal determinação, no entanto, está para sempre perdida, e a ela se tem acesso. Aquilo que se chama de continuidade (que englobaria os dois eventos que a Fotografia ata) se estrutura no desdobrar da foto como confronto – como mácula entre dois eventos. O que a categoria da Contingência esconde é o fato de que essa mácula é uma forma de enfrentamento do não ser ou, melhor, da impossibilidade de lidar com a continuidade. A operação mimética que define a extensão aparece em todos os sentidos, como ruptura e ligação que atravessam o dentro e o fora da Foto.

²²⁰ Roland Barthes, **A câmara clara**, p.58.

²²¹ Roland Barthes, **A câmara clara**, p.16.

Norman Bryson em seu texto *The gaze in the expanded field* faz uso de um termo próprio da filosofia oriental, *sunyata*, que define negativamente essa continuidade na qual o homem vive e que, no entanto, está fora dele: "Seu ser é interpenetrado pelo que não é: o que quer dizer que as coisas existem do modo que existem, sob um modo de constituição negativa ou vazia, *sunyata*."²²² O conceito de *sunyata*, que faz parte de uma filosofia do olhar fortemente influenciada pelas religiões orientais, em especial o budismo, pode fazer ver o papel desse confronto da Fotografia com a continuidade e o efeito que daí se deriva, que chamou-se de fenômeno da aparição contingente da Fotografia:

Do mesmo modo que Nishitani retira o objeto do aparato que o emoldura – a moldura da pintura, a construção legítima – e o coloca num campo ampliado de vazio ou *sunyata*, o espectador é levado para longe da abertura do visor ou lente e redefinido como radicalmente desemoldurado. O espectador ainda tem seus olhos abertos: o universo não desaparece. O espectador, no entanto, é agora ser que existe pela existência de todo o resto no campo universal e não apenas efeito de sujeito do objeto que aparece no final do cone de visão.²²³

Seja na Extensão, seja na Contingência, a Fotografia deriva de um emolduramento da visão que não consegue lidar com a opacidade da continuidade: é necessário marcá-la, mesmo que aleatoriamente, não apenas para constituir um ponto sólido de resistência – de sobrevivência, de perenidade –, mas também para marcar a estrutura da continuidade como uma coisa pensável (a Contingência, cujo sintoma é o aparecimento da foto como paradoxo,

²²² "Its being is interpenetrated by what is not: which is to say that things exist in the ways they do exist, under a mode of constitutive negativity or emptiness, *sunyata*", Norman Bryson, *The gaze in the expanded field* in Hal Foster, **Vision and Visuality**, p.99.

²²³ "In the same way that Nishitani takes the object away from the framing apparatus – the picture frame, the legitimate construction – and places it on the expanded field of blankness or *sunyata*, so the viewer is pulled away from the aperture of the viewfinder or lens and redefined as radically dis-framed. The viewer still has his or her eyes open: the universe does not disappear. But the viewer is now a being that exists through the existence of everything else in the universal field, and not just as the subject effect of the object that appears at the end of the viewing tunnel", Norman Bryson, *The gaze in the expanded field* in Hal Foster, **Vision and Visuality**, p.100.

tem como função modelar a continuidade a partir de seu efeito-estrutura). Tal forma da Foto, em sua Extensão e Contingência, tem como objetivo construir o ser como alguém que se consegue pensar – assim, o problema da Fotografia não estaria na obliteração da morte apenas, mas na própria incomensurabilidade da vida (que poderia ser sinônimo geral para a continuidade) e na relação com o fluxo, que precisa ser retido, dominado exposto para comparação, produzindo uma humanidade comum, "Pois o que atinge o espectador não é apenas o fato inescapável de que o que passou nunca pode retornar, mas também a inevitabilidade que as contingências materiais do presente sejam similarmente engolfadas pelo fluxo do tempo e, com elas, ele mesmo."²²⁴

A Fotografia, finalmente, aparece como uma multiplicidade de pontos entremeadas de *sunyata*, que não é o nada, nem o vazio (que a pintura e a foto precisariam ocupar para revelar), mas outra coisa.

Através dessa relação intrínseca com a realidade não construída, a fotografia vem estressar sua relação com o 'fortuito', ainda mais para sugerir a falta de 'fim' e finalmente para revelar uma tendência em direção à 'indeterminação' e a tudo que é 'desorganizado e difuso'.²²⁵

A Fotografia aparece como uma tentativa patética e, ao mesmo tempo, lírica de colocar-se na frente do tempo e do espaço e de com eles confrontar-se como resistência que diz: estou aqui, como um ponto que resiste. A foto aparece como mão que aperta essa continuidade e que para revelá-la, simultaneamente a perde, por desejar reter não permitir que

²²⁴ "For what strikes the viewer is not only the inescapable fact that what has passed can never return but also the inevitability that the material contingencies of the present will similarly be engulfed by the flow of time and with it himself", David Green, *Marking time: Photography, film and temporalities of the image* in David Green, **Stillness and time**, p.13.

²²⁵ "Through this intrinsic relationship to 'unstaged reality', photography comes to lay stress upon 'the fortuitous', further still 'to suggest endlessness' and finally to reveal a tendency towards the 'indeterminate' and all that is 'unorganized and diffuse'", David Green, *Marking time: Photography, film and temporalities of the image* in David Green, **Stillness and time**, p.11.

se desintegre (como pura ficção ou memória²²⁶). Se a categoria da Extensão parece colocar-se diretamente contra a possibilidade da ficção e da memória, a Contingência da Fotografia faz ver que tal relação é mais complexa, ao se constitui com o passado, presente, e mesmo, futuro.

Essa estrutura que articula para o presente diversos tempos justifica ainda, no estudo da Contingência, uma relação proposta por vários teóricos da Fotografia: uma relação entre Fotografia e História.²²⁷ Nesse registro, sobre o qual seria necessário fazer um exame mais longo e que certamente configuraria um estudo próprio, como o demonstra a preocupação de vários autores, como Boris Kossoy e Maria Eliza Linhares Borges, que escrevem sobre o tema.

A Fotografia não recusaria ficção e memória, mas sim relacionar-se-ia a elas numa medida de plausibilidade:²²⁸ a continuidade, desse modo vista, não é apenas dotada de forma, mas sua forma será considerada sob um limite (pensado, deduzido ou mesmo intuído nessa relação com a memória e a ficção).

Finalmente, a investigação que segue trata da série "After" da artista Sherrie Levine e tem como objetivo observar a relação que nasce, a partir da duplicação da imagem²²⁹, na exploração da Contingência da Fotografia, sob uma estratégia que a explicita, ao impossibilitar ignorar a estrutura temporal produzida pela obra, numa posição que problematiza ficção, a memória e desse modo, a História. Antecipa-se que na raiz tanto da Extensão quanto da Contingência da Fotografia parece estar a representação, que aparece

²²⁶ Seria necessário analisar o processo de criação de Proust de modo profundo, relação com a Fotografia que transparece no livro de Brassai **Proust e a Fotografia**, na terceira parte, item VII: "da imagem latente à memória involuntária", seja no texto sobre sua obra escrito por Walter Benjamin, ou ainda, a pequena entrada sobre o autor no livro de Daniel Grojnowski, **Fotografia e Linguagem**.

²²⁷ Podem-se observar as diferentes concepções dessa relação na obra de Sigfried Kracauer, por exemplo em **Theory of film** ou **The Mass Ornament**, na de Walter Benjamin e na obra de Roland Barthes. "Barthes always wished to understand History – a term he systematically capitalized – as a series of snapshots, of immobile yet unstable exposures", Jean Michel Rabaté, **Writing the image after Roland Barthes**, p.1.

²²⁸ Ficção plausível e memória voluntária, como Benjamin diferencia a partir de suas análise da obra de Proust e da Fotografia.

²²⁹ No caso de sua obra, qual seria o primeiro evento, o objeto de desejo seria a foto em questão ou a própria fotografia como meio?

nessa obra como uma duplicação, mas que na qualidade geral da *mímesis* aparece normalmente como decalque rebaixado da coisa, *mímesis* que possibilita de modo essencial todas as outras modalidades de sua aparição.

4.4. SHERRIE LEVINE – TAUTOLOGIA COMO ALEGORIA

Os trabalhos que tornaram Sherrie Levine conhecida no mundo da arte agrupam-se em séries, cujos títulos se referem aos artistas que Levine fotografa, em vez de referirem-se àquele local ou àquela situação que foram representados na Fotografia. As referências ou as intenções originais que faziam parte do título são apagadas, e a obra ganha outro título: seu nome agora é citação. Resta, no título, a menção à autoria original, e a partir dessa indicação do problema da autoria dada pelo título, a obra de Levine será normalmente vista no registro da autoria. O sucesso crítico de sua obra, assim, vem no bojo do questionamento da expressão e da autoria no campo da arte nos anos oitenta. A artista refotografa; sua estratégia é a apropriação, isto é, a citação por completo, que reapresenta de modo transparente a obra de outro autor. Sua obra, assim, desafia radicalmente os conceitos de expressão e de criatividade.



Figura 14. *After Aleksandr Rodchenko*, Sherrie Levine, 1987-98.

A contrapartida desse registro da autoria, que implica a assinatura original e criativa do artista, é a instituição de uma obra-prima. Ao refotografar obras de modernistas, Levine pôs em questão, de modo radical, a novidade formal da obra de arte como condição de seu sucesso e mesmo o próprio mito da originalidade; o novo de sua obra estaria em outro lugar que não a forma. Ao mesmo tempo, iguala a qualidade da escolha do fotógrafo original (de enquadrar e recortar o mundo) à designação de uma obra-prima; as fotos são reconhecidas a partir do corpo de obras do autor original e são consideradas como clássicas, o que motiva sua escolha. No entanto, na economia da obra de Levine, a obra-prima não é constituída mais por seu sentido original, mas pelo que está incluído na imagem a partir dessa forma inicial. Não se trata mais, portanto, de uma inovação da forma tanto quanto da quantidade de significações que essa possa incluir. Levine, assim, demonstra sua relação com o conceito de arte duchampiano.

A Fotografia modernista se caracterizou por tratar o mundo como sitio, entendendo-o como lugar pelo qual o fotógrafo transita em busca de uma boa imagem; o mundo é algo a ser representado. O fotógrafo modernista opera sua câmera como um caçador na tradição do fotojornalismo, buscando aplicar o dispositivo fazendo uso do olhar do fotógrafo, que irá conferir a foto uma assinatura de autor particular e, ao mesmo tempo, exporá (nessa adequação estética) o real. Representação e real, assim, convivem numa promiscuidade transparente garantida pelo realismo da foto.

Os fotógrafos, em geral, sentem certa indignação frente ao trabalho de Levine, pois ele começa do mesmo modo que a operação fotográfica do jornalista para transformá-lo em ironia: a artista busca um evento capaz de transformar-se em imagem, algo a ser comunicado e tornado estilo próprio. No entanto, Levine não fotografa o real, mas aplica o dispositivo sobre outras fotos, fotos já prontas de fotógrafos modernistas importantes, por exemplo, Walker Evans e Aleksandr Rodchenko:

Quando Levine deseja uma imagem da natureza, ela não produz uma, mas se apropria de outra imagem, e faz isso de modo a expor o grau em que 'natureza' já está implicada em um sistema de valores culturais que lhe designa uma posição específica que é culturalmente determinada. É desse modo que reinfleta a estratégia do readymade de Duchamp, usando a como um instrumento desconstrutor que desestabiliza.²³⁰

Desse modo, ao mesmo tempo que questiona todo o sistema de valores que constitui a representação e o conceito de obra de arte. Levine parece pôr a nu o aspecto raso do processo do fotógrafo, que parece, a partir de seu trabalho, ser mero jogo de adequação do mundo à

²³⁰ "When Levine wants an image of nature, she does not produce one herself, but appropriates another image, and this she does in order to expose the degree to which 'nature' is always already implicated in a system of cultural values which assigns it a specific, culturally determined position. In this way she reinflects Duchamp's readymade strategy, utilizing it as an unsettling deconstructive instrument", Craig Owens, **Beyond recognition**, p. 75.

forma da Fotografia – o jogo da produção de um estilo com os recursos da forma parcialmente fixa e a retórica que a materialidade da Fotografia permite, que, na verdade, é o jogo do pitoresco, isto é, a representação mostra o real de modo claro e aprazível, no real representado da foto não há risco nem opacidade. No entanto, a partir do trabalho de Levine os conceitos de autoria, de originalidade e de natureza operados na Fotografia modernista são fraturados, pois a foto aponta para uma outra imagem; para algo que já possui autor, que já foi submetido ao processo fotográfico, e que já foi sancionado, e que não tem mais uma relação direta com a natureza.

As obras de Levine são, como os títulos indicam, citações. As citações, em geral, não diferem do texto original, elas só são marcadas por uma estrutura formal (que nesse caso remete ao título de Levine que indica a citação) e pela mudança de contexto que transforma seu sentido. Essa modificação do contexto que não provoca nenhuma alteração na imagem (de modo que a citação parece uma duplicação) está na raiz de toda discussão sobre o trabalho de Levine.

Uma fotografia normalmente parte do desejo de inscrever algo sob a necessidade de posse, controle ou evidência. As obras de Levine operam com esse desejo: o que é inscrito, possuído, controlado e evidenciado é uma outra fotografia. No entanto, a operação também deixa de marcar parte da inscrição: aquilo que foi representado no original, aquele real que importava, como foi dito, é excluído da referência – é excluída do agora da obra para se limitar ao passado dela, como em uma disjunção.

Diferenciar essa marca que estrutura as imagens as faz diferir, mesmo que as fotos sejam as mesmas. Percebe-se que as fotografias de Levine são produzidas como duas, exercitando o caráter de simulacro da Fotografia: a primeira refere-se ao autor original, à aplicação do dispositivo num real específico, marcado pelo tempo e pelo espaço passados, e a segunda se refere ao presente, ao caráter conceitual. A nova obra está atada à primeira; uma

é mimesis e traço da outra, e é na densidade invisível do traço que uma traz sentido a outra, diferenciando (mas sem diferenciar na aparência, o que indica o caráter de suplemento do sentido que a artista cria).

A deliberação que altera o contexto implica a duplicação – na verdade, existe uma foto apenas, que se duplica no eventos de que participa: a foto, na verdade, é seu(s) evento(s). A imagem original pertence ao problema da formação da foto, da aplicação do dispositivo no real até a produção do objeto, e é desse modo que a autoria original permanece atada a essa imagem – como autor que assina na formação do objeto e se responsabiliza eticamente por essa formação. A segunda imagem faz parte de um evento em que a formação não toma mais parte: é, assim, no fenômeno de sua experimentação, uma outra imagem, cuja autora responde pela historicidade e pelo caráter artístico da experiência; esta foto cita a outra para compor, como objeto da experiência visual, essa outra experiência. Desse modo, a obra de Levine possui um caráter que ultrapassa o simples problema da citação, pois evidencia na materialidade implicada pela foto uma estrutura temporal que está presente em toda alegoria (na distância estabelecida pela metáfora) e que se evidencia no caráter alegórico da Fotografia como dispositivo.

(...) torna a fotografia – cada fotografia individual – uma justaposição implícita, sempre parte de uma série que engendra em seu corte, uma série que é igualmente temporal e espacial, duplamente articulada, de fato, mas sem densidade: uma série estrutural.²³¹

A Fotografia original, ao ser duplicada, incorpora um sentido extra que não mais permite ver a foto só como imitação naturalista. Ela passa a existir em uma ubiquidade. Não

²³¹ "(...) renders photography – each individual photograph – an implicit juxtaposition, always already part of a series that it engenders in its cut, a series that is at once both temporal and spatial, doubly articulated, as it were, but without thickness: a structural series", Howard Singerman, Sherrie Levine's art history, **October** 101, p.105.

se fala mais, no caso dessas fotografias, do real nem de qualquer lugar ou tempo, que se tornam menos importantes do que o empreendimento estético, que aparece como suplemento relacionado ao sistema da arte: a obra original e a de Levine se relacionam prioritariamente nas categorias que formam esse sistema, tais como assinatura, estilo e finalmente a própria história da arte. A relação entre presente e passado da foto assume uma clara hierarquia na qual o que interessa é a imanência, ou seja, a apresentação que se pressupõe presente:

Há uma difícil relação com os começos, as origens e as primeiras instâncias; baseia-se em certa reversão do antes e depois: a obra original aparece como um original, como um antes, apenas quando for chamado a defender-se de seu duplê – apenas depois que o trabalho de Levine seguiu-lo.²³²

Essa estrutura, no entanto, ao pensar-se como renovação das obras de arte, em princípio não permite pensar a obra original como primeira. A estrutura do trabalho de Levine não deixa de ser a estrutura da melancolia de Walter Benjamin, ou seja, consiste de um objeto ao qual se reinscreve sentido e que o reintroduz no sistema de consumo. O que Levine busca fazer é tornar o processo crítico, eliminando qualquer forma de design, isto é, impossibilitando ver a novidade da forma.

Na verdade, a consideração de que a obra parte de uma duplicação, em que Levine faz ver um sentido suplementar à Fotografia, deve ter como consequência a idéia de que os eventos compostos pelas fotos devem se relacionar igualmente, e, desse modo, cada característica – cada termo – da operação estética que envolve as fotos passa a ser verdadeiro para as duas, já que não há realmente como diferenciá-las. Pode-se dizer, desse modo, que os

²³² "It stands in difficult relation to beginnings, to origins and first instances; it relies on a certain reversal of before and after: the original work appears as an original, as a before, only when it's been called on to defend itself from its double – only after Levine's work has come after it", Howard Singerman, Sherrie Levine's art history, **October 101**, p.98.

autores cujas imagens são fonte da série **After...** nunca fotografaram, e jamais aplicaram seu dispositivo no real, mas, na verdade, operaram conceitualmente o dispositivo, pensando nas ramificações culturais de seu funcionamento – ressalta o empreendimento estético e cultural que está por detrás de obras a ser reconhecido de modo mais evidente; a prática curatorial de Levine (que escolhe as fotografias desses autores segundo motivos específicos, constituindo a cada vez recortes que explicitam questões que se pode considerar internas às obras originais. Do mesmo modo, pode-se negar tal suplementação na obra de Levine (ela ainda é a mesma imagem) para observá-la na qualidade de fotógrafa modernista. As séries de imagens refotografadas, assim, como citação, referem essa mesma prática a um novo sentido das obras que pode estar relacionado a esse novo contexto, ou seja, ao local de exposição (ao expor imagens de arquitetura), ou ainda questões correntes. O trabalho de Levine, na qualidade de palimpsesto, evidencia um ponto de vista global (que tem completo controle e sobre seu arquivo) e que, desse modo, enfatiza o aspecto editorial da prática da fotografia.

A foto, como objeto, é menos um suporte do que o traço ela mesma (e não apenas o índice semiótico), elo que relaciona um evento de formação e um segundo evento: o de experimentação da obra; reitera, desse ponto de vista, o fato de que sempre aparece como elemento contingente – de que rompe a estrutura do tempo e do espaço remetendo ao fora, ou a outro tempo, do mesmo modo no presente da experiência como no passado da formação da foto. As fotos de Levine permitem, ao materializar sua ubiquidade, compreender o caráter contingente que todas as imagens possuem, sua inserção frequentemente estranha e indesejada na estrutura do tempo, e do espaço.

A citação fotográfica se materializa, ao mesmo tempo, como tautologia e como alegoria, isto é, sua duplicação na verdade é um fechamento de circuito do sentido. Em vez da obra se abrir à interpretação, agora ela remete todo o tempo a outra. A obra de Levine, assim, faz o que Kosuth não conseguiu: efetivamente transporta o conceito de tautologia da

linguagem para a imagem; ela mostra que é necessário mais que a proposição: a proposição visual deve remeter a ela mesma. A multiplicação material da Foto, essa simples duplicação, mostra ser uma importante característica do meio que a teoria tem dificuldade de acomodar. As fotos de Levine não se multiplicam a partir do conceito de desejo, mas na objetivação do automatismo da Fotografia. Suas imagens podem ser vistas como materialização delas mesmas como outro, isto é, como lugar lacaniano da falta do sujeito. Cada uma de suas fotos é reelaborada como instituição de si mesma, reforçando seu aspecto público, suas conotações culturais em vez de permanecer na referência íntima. Nesse sentido, devem ser vistas como obras que, a partir da neutralidade definida pela ausência autoral, se definem no sentido dessa mudança de contexto, que nada mais é do que a saída do senso comum do naturalismo fotográfico para a desnaturalização contemplada pela comunidade da arte. O inconsciente da Fotografia, assim, é exposto pela consciência da arte, que nessa desnaturalização da imagem, termina por reunir, no objeto, os significados que não constam (visualmente) do original e que, na verdade, se constituem no momento de sua experiência, e que podem e devem seguir requalificando a foto, inclusive os significados do original que se referem ao real.



Figura 15. *One and three photographs*, Joseph Kosuth, 1965

Fica clara a partir da tautologia a filiação que possibilita a existência do trabalho de Levine: a linhagem conceitualista da arte. Podemos ler nas declarações de Kosuth o interesse papel duplo da foto (que, na verdade, a acompanha desde sua invenção).

A fotografia pode ser usada como dispositivo porque poderia ser utilizada para apresentar uma apresentação material do mundo (o distanciamento objetivo da ciência) enquanto a foto em si, como objeto cultural, era pervasiva a ponto de ser naturalizada como parte dada do mundo.²³³

A Fotografia pode ser arte porque não é, no entender de Kosuth, artística; o outro da ciência na fotografia não é a arte, mas um naturalismo tão exacerbado que se refere diretamente ao real. A partir da obra **Uma e três fotografias** de Joseph Kosuth pode-se compreender a desnaturalização operada na Fotografia pelos artistas conceituais, e a estruturação radical da duplicação das fotos na obra de Levine; a foto da foto, entre outras coisas, implica a perfeita imanência, a completa autonomia, a mais nada remeter.

Essa desnaturalização, em um primeiro momento, não se estende à forma da fotografia, isto é, se esse objeto é usado em um movimento que o desnaturaliza e passa a vê-lo como suporte de valores culturais, é evidente que como tecnologia, parte desses valores formam a Fotografia como dispositivo. Desse modo, desenvolve-se nos anos oitenta um retorno ao problema da forma na fotografia, informado por essa carga de problemas advindos de seu uso conceitual. Pode-se por exemplo, na obra de Levine, ver o seguinte desenvolvimento:

²³³ "Photography was usable as a device because it could be employed to present a matter-of-fact presentation of the world (the 'objective' detachment of science) while the photography itself, as a cultural object, was pervasive to the point of being 'naturalized' as given part of the world", Joseph Kosuth, **Art after philosophy and after**, p.187.

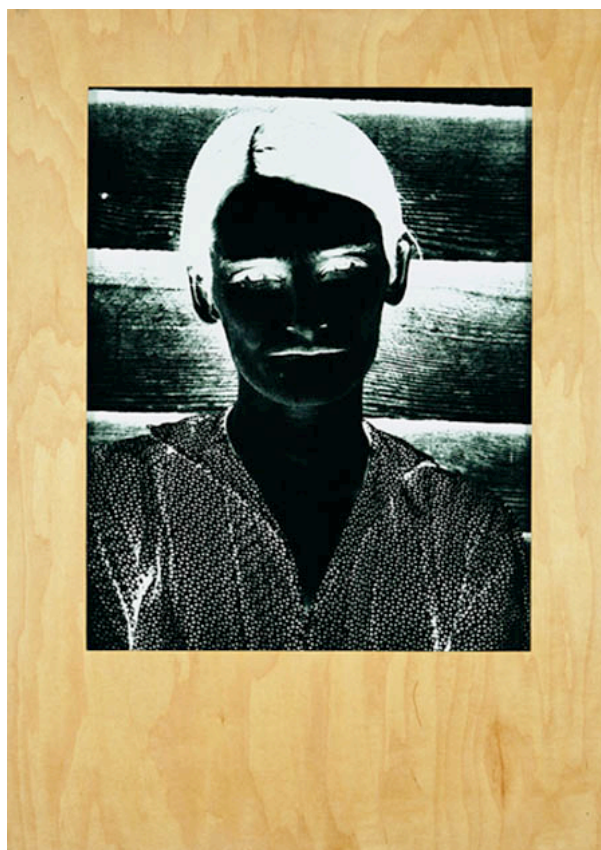


Figura 16. *After Walker Evans (negative)*, Sherrie Levine, 1990

O que parece incrivelmente tímido em termos de prática artística, isto é, se considerado como operação formal, é um problema grande em termos conceituais, que necessariamente nunca foi enfrentado do mesmo modo. O gesto de apropriação de Levine, nessa imagem, acrescenta algo ao original: acrescenta uma negação que o inverte. A estratégia infletida do ready-made, como a ela se refere Owens, não é mais a do ready-made puro, mas a de um ready-made ajudado. Antes do que recurso à forma, esse desenvolvimento na obra de Levine indica que sua análise material das relações sociais e culturais, incluídas aí as das obras de arte, se abriu para analisar e problematizar o próprio meio que é uma fabricação dessas relações, e que, assim, não pode ser visto como simplesmente transparente como o fazem alguns artistas que experimentam conceitualmente com a Fotografia nos anos setenta. A obra de Sherrie Levine nunca tratou da produção (e assim nunca produziu), e agora

se abre para analisar as relações de produção (foi forçada a produzir), reinserindo, mesmo que inicial e timidamente toda a torrente dos problemas da arte. A modificação estética, desse modo, ainda que acompanhada de modo cuidadoso pela estética, remete de volta a uma problemática ampla da produção de arte que não pode ser limitada pelo campo da teoria que, finalmente, se não é mais exterior a arte, é exterior a parte de seus problemas, procedimentos e experiências, que talvez possam ser reunidos sob a palavra prática.

A obra de Sherman, o entanto, se limita a experimentar timidamente o efeito controlado de variações formais. Por um lado, deseja-se na nova contextualização da Foto, evidenciar seu novo sentido formalmente. No entanto, não se deseja retornar ao problema da produção. O original de Evans e a foto de Levine agora, na negatificação, se citam e ao mesmo tempo se opõem; mas mais do que tudo, nessa diferença, agora se criticam, incluída nessa crítica as concepções que justificam a relação do dispositivo com seu objeto.

É impossível eximir a Fotografia da naturalidade que a relaciona a um momento e a um espaço particular, e que é sustentada a partir da lógica do traço – sustentada como real contra qualquer objeção. Negar a imagem de Evans, de certo modo, é negar os pobres da depressão americana. Os excluídos da depressão americana tornam-se assombração que remete ao presente: persistem excluídos, mas não persistem vistos, tornando-se espectros do inconsciente da foto. A negatificação ao mesmo tempo, respeita a economia da Fotografia (o que remete a imagem ao estranhamento do laboratório, à inversão e ao inconsciente no registro do surrealismo), e termina por ressaltar as qualidades do meio, o que implica no retorno a produção como problema inevitável: a questão que se impõe é que a exclusão do problema de forma na arte é apenas um adiamento e um rebaixamento do problema geral da arte que a ética desejaria fazer.

O aspecto alegórico da obra de Levine foi comentado de modo importante por Craig Owens e por Benjamin Buchloh no registro de um impulso alegórico que uniria vários artistas

contemporâneos. O ponto de vista de Owens assemelha-se ao ponto de vista de Rosalind Krauss sobre o indicial: a figura da alegoria substituiria o indicial de Krauss em uma teoria que indicaria uma tendência da produção artística dos anos 1980. No entanto, em vez do ponto de vista fundado na semiologia, o ponto de vista de Owens trata da imagem a partir de um conceito historicamente mais conseqüente, o de alegoria. Ainda que a alegoria se refira ao problema do significado, e Owens o defina mesmo a partir do conceito metáfora sobre metonímia, referindo a estratégia à linguagem, o problema da alegoria possui uma tradição teórica na história da arte, relacionado diretamente à imagem. O ponto de vista de Owens sobre as obras que fazem uso desse impulso alegórico confirma a melancolia implicada na estratégia, tal como previu Benjamin. Referindo-se a Cindy Sherman, Owens declara:

Portanto, encontramos novamente a necessidade incontornável de participar da atividade mesma que está sendo denunciada precisamente para denunciá-la. (...) A teoria modernista pressupõe que a *mimesis*, a adequação de uma imagem a um referente, pode ser posta entre aspas ou suspensa, e que mesmo o objeto de arte pode ser substituído metaforicamente por seu referente.²³⁴

A alegoria na obra de Levine faz uso da transparência da representação para criar um paradoxo crítico. Entretanto, no momento em que a crítica se volta para a transparência, toda a operação cai por terra; não se pode mais isolar o problema da produção, e, assim, toda a história das formas retorna como problema crítico com o qual se deverá lidar.

O trânsito do sentido que ocorre entre as duas imagens pode ser chamado de uma alegoria, na medida em que o traço, determinado por uma lógica que estrutura o elo entre as duas fotos e traz o significado de uma para a outra. No entanto, ao observar o duplo trânsito

²³⁴ "We thus encounter once again the unavoidable necessity of participating in the very activity that is being denounced precisely in order to denounce it. (...) Modernist theory presupposes that mimesis, the adequation of an image to a referent, can be bracketed or suspended, and that the art object itself can be substituted metaphorically by its referent", Craig Owens, **Beyond Recognition**, p.85.

desse traço, incorremos em crítica a seu funcionamento: a sua capacidade de convencionar e de equiparar e relacionar os eventos de que a foto torna parte na verdade crítica a própria Fotografia.

A diferença entre a atitude pós-moderna mais desconstrutiva ou mais crítica, como aponta Owens, é uma questão de método que termina por encontrar a mesma série de problemas. A disjunção que duplica a Fotografia nos eventos de que faz parte ocorre em toda foto; Levine apenas a materializa como ironia, o que a situa na tendência crítica de uma pós-modernidade. No entanto, a duplicação material acentua ainda mais o problema da localização da foto no espaço-tempo, pois evidencia-se que o momento da inscrição do real na foto difere a partir do contexto em que é mostrada, mesmo que seja sempre vista como um passado em relação ao presente em que o sujeito se situa, o futuro da foto não é necessariamente o presente.

É o que ocorre, por exemplo, no paradoxo descrito por Barthes do retratado que vai morrer, ou do retratado jovem que envelhecerá. Seus futuros divergem do presente da foto, em que permanecem fixados. Somos, ao mesmo tempo, levados a tentar manter um conceito linear do tempo e, desafiados porque a foto propõe algo que vai contra essa linearidade simples, o que se evidencia mais facilmente no uso de retratos.

A partir do ponto de vista dessa multiplicação crítica da Fotografia proposta na obra de Levine, passa-se à última das modalidades da aparição da Fotografia, isto é, o últimos dos movimentos de seu jogo estético, que serão chamados de Projeção e de Automatismo. Projeção e Automatismo, como as outras modalidades derivadas da experiência com o objeto, se relacionam a Fotografia de modo específico, e na totalidade dessas modalidades deveremos entender uma teoria pluralista da Fotografia em seu evento. Nessa especificidade, o problema em questão a ser tratado é o do traço, como elo e ruptura que caracterizam o meio. Ao mesmo tempo, será necessário enfrentar uma série de relativas à inclusão da psicanálise neste estudo,

que se referem em primeiro lugar ao uso da teoria e de conceitos psicanalíticos na teoria da Fotografia, em segundo lugar aos conceitos transversas utilizados ao longo deste estudo, como a cegueira, a incompletude e a sobrevivência da imagem, que parecem ter ramificações na psicanálise, na história da arte e na filosofia; esses conceitos foram maturados ao longo deste estudo e devem ser uma vez mais declarados; em terceiro lugar, o próprio traço, (e assim, Projeção e Automatismo) possui uma lógica psicanalítica (entre outras) que o sustenta, e que deve indicar uma negatividade final a declarar na Fotografia.

4.5. AUTOMATISMO – PROJETADO

Poderia se argumentar de vários modos o problema da aparição da Fotografia e, de vários modos, estas outras modalidades de sua aparição já foram discutidas, na medida em que se relacionam com as anteriores – trata-se, finalmente, da representação e de um de seus modos específicos.

Se os problemas constituídos pela representação, seja o da presença, ou o da espacialização específicos à Fotografia (o que foi observado levando em conta a relação específica entre a fotografia e seu eventos) já foram mencionados, é necessário pensar que tais eventos são representados em um modo de analogia específica, especificidade que torna possível o corte e a problemática da presença – especificidade que é transmitida ou comunicada na representação – de modo que se deve referir, ainda mais profundamente, ao problema de formação da imagem fotográfica.

Poder-se-ia argumentar superficialmente que as modalidades de aparição da Fotografia nada mais são do que momentos da aparição da *mimesis*, cujo aspecto metafórico está implícito em sua aparição (na qual é considerada como evento). Essa tentativa de relacionar a Fotografia a um gesto que imita o real se assemelha à atitude teórica de Phillipe Dubois. Seu livro sobre a Fotografia, "O Ato Fotográfico", é escrito a partir de uma noção operatória que se assemelha à noção que é desenvolvida neste estudo, principalmente ao longo de quatro capítulos principais. Dubois pretende tratar da 'imagem-ato', isto é, preocupa-se sobretudo com a operação de construção da Fotografia nas relações que formaliza com o real. Tal conceito é derivado e operado de modo muito diverso desta pesquisa, já que a composição entre ato e imagem implica em um evento apenas como formação da imagem, isto é, a imagem é sempre tomada como uma referência ao real.

Os quatro capítulos principais: Fotografia como espelho de um real, Fotografia como transformação de um real, Fotografia como traço de um real e finalmente o corte fotográfico, pretendiam fechar o problema de tal relação que inclui o ato fotográfico. No entanto, "Depois do *índice*, o *corte*. Depois da questão da relação da imagem com o real, a questão de sua relação com o *espaço* e o *tempo*. Aqui tudo vai girar em torno da noção de *corte*."²³⁵

Ainda que seu livro apresente tal noção de imagem-ato, que incorpora o problema do ato (e assim, do real) ao da imagem, tratando mais profundamente da relação com esse real que a imagem referencia este ato persiste apenas como um ato de formação da imagem, já que a transformação operada no real parece afetar só a imagem (e, assim, ato-signo seria uma denominação mais apropriada, porque o signo é o limite do ato e, decerto modo, do real). A imagem, assim, permanece signo referendado completamente numa teoria do signo, sua relação com o real encontra um limite na recepção como leitura (a incorporação do ato nunca lhe traz verdadeiramente o problema de sua relação com o real como evento): "Confissão de fragilidade, mas também reivindicação, contra todo espírito de sistema, de uma certa relação do conceito com a imagem: aproximar-se da imagem com a ajuda do conceito (atitude axiomática), é compreender, na melhor das hipóteses, a metade da imagem e a metade mais morta."²³⁶ A posição do corte fotográfico não pode ser apenas a de um corte na imagem (e não no real): esse realismo está no ato e é figurado nesse modo da representação analógica, que não é apenas mimética, mas de um mimetismo fundado numa lógica (numa idealidade) que adensa o realismo da *mimesis* de um modo especial; essa especificidade, por sua vez, afeta o real: "A imagem não é a imitação das coisas, mas o intervalo tornado visível, a linha

²³⁵ Phillipe Dubois, **O ato fotográfico**, p.161.

²³⁶ "Aveu de fragilité, mais aussi revendication, contre tout esprit de système, d'un certain rapport du concept à l'image: saisir l'image à l'aide du concept (attitude axiomatique), c'est comprendre, au mieux, la moitié de l'image et sa moitié la plus morte", Georges Didi-Huberman, **Devant le temps**, p.223.

de fratura entre as coisas."²³⁷ Entre imitação e fratura, deve-se persistir pensando o problema deste intervalo como Fotografia em sua própria qualidade. O ponto de vista de Dubois, assim, coincide apenas superficialmente com esta organização, mas no entanto, separa o traço a partir de sua concepção semiótica e despreza não apenas a Fotografia como evento ela mesma, mas também o aspecto suplementar do aparecimento fotográfico tal como o problema de sua materialidade e de sua contingência que se busca desenvolver.

Ainda, uma outra atribuição que se assemelha ao problema desta tese pode ser atribuída a Peter Osborne, cujo modelo de Fotografia não é outro senão a antiga imagem teológica, que foi mencionada anteriormente: "A virtude desta velha noção de imagem é que combina o estético, a concretude espacio-temporal de um objeto da visão com o elemento de idealidade inerente às idéias."²³⁸ Do mesmo modo, Didi-Huberman defende em texto recente o entendimento da Foto, como já foi dito, como imagem teológica secular, justamente pelo interesse por essa relação de uma estética e de um espacio-tempo particulares com a idealidade, relação que se dá por uma participação desse ideal. A imagem teológica mostra que essa participação, que se poderia chamar de indicial, é da ordem do invisível (de um divino). Esta participação é naturalizada na Fotografia no que ela se refere visualmente à continuidade de origem.

Este ponto de vista, que é examinado consequentemente por Osborne e que transparece nas diversas incursões de Didi-Huberman, seja nas análises das imagens teológicas 'clássicas', seja em análise de arquivos como o das dermatografias do hospital de La Selpetrière em seu livro **L'image ouverte** é sério e de grande interesse, na medida em que refere-se à totalidade da imagem e desse modo não se abdica de sua opacidade: nem se reduz

²³⁷ "L'image n'est pas l'imitation des choses, mais l'intervalle rendu visible, la ligne de fracture entre les choses", Georges Didi-Huberman, **Devant le temps**, p.114.

²³⁸ "It is the virtue of this older notion of the image that it combines the aesthetic, spatio-temporal concretion of an object of sight with the element of ideality inherent in ideas", Peter Osborne, **Philosophy in cultural theory**, p.34

o caráter estético das imagens a um ruído de sistema, nem se separa tal representação do espaço-tempo particular do aspecto que a refere ao ideal. Ainda que se concorde com esse ponto de vista e com o enorme interesse e rigor de tal pesquisa ela é de natureza essencialmente histórica e antropológica, o que leva a um encaminhamento e objetos diversos. Deve-se deixar explícito que o conceito de sobrevivência da imagem, que é tratado no âmbito dessas teorias, se diferencia enormemente como construção do problema constituído aqui: possui uma densidade que o relaciona ao anacronismo da (na) história da arte tal como formulado na escrita de Aby Warburg, um conceito que possui toda uma outra consequência em relação ao uso que se faz de dessa palavra e que possibilitaria um exame da Fotografia, mas que pode ser lido como busca de seu aspecto redentor (aspecto que possivelmente a redime historicamente na medida em que assegura-lhe uma opacidade que se sustenta e assim, um e outro conceito podem efetivamente se aproximar, o que necessitaria de um exame de fundo histórico e antropológico).

Uma semelhança de igual interesse ocorre com o filósofo Paul Ricœur, cuja obra investiga parcialmente o problema da estética aristotélica sob uma problemática contemporânea, fazendo uma análise dessa estética a partir da Poética e da Retórica.

Ricœur, ao examinar a Poética, propõe a idéia de que há três momentos na *mimesis*: o primeiro se referiria à uma imitação da ordem da duplicação essencialmente não criativa; o segundo um momento transformador, no qual o produtor reconfigura os elementos representados para um espectador; e um terceiro, que diz respeito ao espectador, mas também à restituição da representação ao real. Deve-se, no entanto, ao observar tal coincidência, que o problema de Ricœur tem como objetivo último relacionar a temporalidade do real e a da narrativa e assim, seu exame da estética de Aristóteles se aprofunda no problema da tragédia – o que é examinado como uma *mimesis* de ordem textual. Nossa transposição parcial é

justificada a partir de sua análise, que parte de um ponto de vista geral – do mesmo modo que a própria Poética é em geral, lida como uma estética aristotélica geral.

Realmente, o primeiro momento da *mimesis* poderia muito bem referir-se ao problema da Ausência. O que possibilita a Ausência do modelo é de fato sua duplicação como imagem, "Pois a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade."²³⁹ No entanto essa duplicação não ocorre de modo simples, já que esse primeiro momento da *mimesis*, caracterizado pela duplicação, depende de um conhecimento do real por parte do autor que se funda na ética e não na estética. É necessário compreender o real estruturalmente para dispor de um modelo – para isolá-lo de um fundo. Esse conhecimento do real separa os modelos (no sentido físico da expressão) do conceito de modelo (que possui potencial de desejo para sê-lo), isto é, é necessário escolher aquilo que será representado e se essa escolha depende do desejo ela é referenciada pela vivência do real, uma vivência que parece natural, mas que possui uma estrutura ética implícita que também será representada.

Esse primeiro momento da *mimesis*, que se funda no desejo, registraria a Foto, de certo modo, ainda no problema platônico – no problema da duplicação da imagem como duplicação da presença (o que evidentemente não é possível), que a categoria da Ausência sumariamente nega e para o qual a categoria que se chama de Material aparece como contraposição, na determinação de que a questão da presença encontra seu lugar apenas parcial e negativamente na Fotografia (apesar de justificar quase toda sua economia). Assim, confronta-se tal Ausência, que efetivamente é presença desejada e que aparece negativamente na imagem, com a concretude da imagem – com sua modernidade que busca, na verdade, o sentido.

²³⁹ Roland Barthes, **A câmara clara**, p.25.

O segundo momento da *mimesis* referido por Ricœur refere-se à representação, caracterizada por um agenciamento dos elementos que constituem a obra. No entender de Ricœur este é o momento pivotal da *mimesis*, no qual se passa do desejo do produtor à experiência do espectador, o que ocorre a partir desse agenciamento (o que é projetado como relação nesse agenciamento), que é essencialmente criativo. Durante todo o processo que relaciona, assim, daquilo que foi (para o produtor) àquilo que será (para o espectador), naquilo que se chamou anteriormente de um relacional da Fotografia, a intriga (*muthos*) guia o ato de produzir a imagem (como indica Aristóteles); segundo Ricœur, que segue de perto Aristóteles, *muthos* é a organizadora da *mimesis*. Isto evidencia uma questão de propriedade das artes: a intriga é a intriga da Foto, da pintura, da tragédia e assim por diante, o que justifica o exame da forma por parte de Aristóteles e justifica igualmente um prazer próprio a cada uma das artes.

A intriga diz respeito a problema que é resolvido em primeiro lugar no tema – na história que a tragédia conta. A emulação do espaço e da relação entre os modelos que caracteriza a Extensão da Fotografia não se configura propriamente como uma duplicação (ainda que se possa argumentá-los como tal parcialmente), mas como que transformação, que não depende apenas do corte, mas do tipo de objetiva utilizada (que implica numa angulação e numa conformação espacial diversa), da profundidade de campo (que retira de foco ou não determinadas zonas de um mesmo espaço recortado) e sobretudo do ponto de vista do fotógrafo (que define sua relação com a cena, mas que também redefine a relação entre os objetos na cena) elementos que implicam a evidência da duplicação em situação agenciada que pode mostrar-se altamente ficcionalizada, isto é, a relação entre os objetos, apesar de real, é redefinida na posição do fotógrafo e na capacidade do aparato de reorganizar a forma e a relação dos elementos da imagem. Seria necessário perguntar-se qual a orientação de tal ficção, senão intriga própria, isto é, reconfiguração daquilo que ocorreu que projeta a

experiência do que será a Foto, desejando sua sobrevivência para o espectador (como documento, como ficção, como acontecido – como os vários registros possíveis da Fotografia).

O problema articulado por Ricœur possui limite calcado em seus próprios interesses de pesquisa relativos à *mimesis*, que é investigada formalmente sob ponto de vista universal, que conclui dever finalmente localizar os diferentes momentos da *mimesis* no papel do sujeito, que é suposto numa diferença entre produtor e receptor.²⁴⁰ No caso deste estudo, ainda que seja necessário verificar se uma aparição única se sustenta como modo em ambos os momentos, o problema está sempre centrado na aparição: como a coisa aparece, para ela mesma no sujeito (isto é, como se produz sua visão a partir de conceituação que ela deflagra junto à visão). Ainda que a diferenciação da *mimesis* nesses sujeitos, por parte de Ricœur, seja evidentemente didática ela parece internalizar tal diferença na qualidade que critica, a de uma comunicação. A *mimesis*, desse modo, parece se articular como processo de implementação de uma metáfora, seguindo a problemática de Ricœur, que é textual.

No entanto, sob tal significação da *mimesis*, que parte da generalidade para relacionar-se especificamente com o meio pelo qual é produzida, é importante perceber que não é possível retornar a um velho discurso da semelhança da Fotografia, anterior ao desenvolvimento da questão de sua opacidade, isto é, se trata-se da *mimesis*, é numa condição muito diversa de seu estatuto na teoria da Fotografia ao longo do século XX. Ao longo do texto, trata-se da *mimesis* na condição do signo-evento, no qual toda a questão de sua opacidade, incluído o problema do traço, é componente inseparável da própria imitação. E

²⁴⁰ E ainda que uma questão subjacente desta parte da obra de Ricœur seja o questionamento de uma semiótica da palavra, o espectador da tragédia parece ser um receptor (do texto), muito mais do que um ser que experimenta (com algo mais que a cognição: seu corpo, seus sentidos etc...). A questão de Ricœur passa preelaboração de uma semiologia da frase (que possuiria um outro alcance e uma outra relação com o conhecimento) e o problema localizado da forma em Aristóteles, que são tratados de modo mais amplo em "A metáfora viva" de modo a dar suporte à justificação dessa relação proposta entre o tempo representado e o tempo real. Do mesmo modo que Merleau-Ponty, no capítulo passado, suas preocupações diferem e assim, seu contato com nosso problema é parcial, ainda que esta deva ser observada.

em relação a essa inclusão, é necessário ver que, se por um lado, não faz sentido retornar à um conceito religioso da imagem (toda opacidade magicamente subsumida na imagem), por outro lado, não faz sentido igualmente operar na suposição da possibilidade do isolamento dos signos, sobretudo à custa dos aspectos icônico e simbólico (e de suas opacidades) que, como a obra de Pierce indica, são mutuamente dependentes; esta necessidade de observar o funcionamento do objeto globalmente sugere a necessidade, já argumentada, de deslocar o ponto de vista a partir de uma desconstrução.

O estudo da *mimesis*, para Ricœur, é meio para comprovar tese sobre a experiência da imagem proposta em seu exterior (na relação que propõe entre Aristóteles e Santo Agostinho sobre a temporalidade da narrativa). Nosso problema passa mais proximamente pelo exame da experiência da imagem – experiência imanente na qual a Fotografia é percebida formal e conceitualmente ao mesmo tempo; uma coisa como a outra, como guia da experiência da outra. A formulação de Ricœur chama a atenção sobre questão implícita na análise que é necessário examinar: esta experiência da Fotografia não é proposta a partir de centro, isto é, não se origina num objeto e não acaba nele e, nesse sentido, o problema implicado no estudo da aparição, não estaria em definir o sujeito, mas em definir o objeto, já que se poderia argumentar sobre a imprecisão do problema, uma vez que o universo existe como constelação estética e tudo é aparição, mesmo os conceitos. A existência do objeto, a Fotografia, só se efetiva na imanência, nas diferentes organizações, como densidades da aparição e como o próprio aspecto crítico que abre um vão entre as aparições na constelação estética.

Seria necessário confrontar a imprecisão do objeto ao conceito de aparição. Tal imprecisão não faz parte da pesquisa de Martin Seel, na medida em que o conceito de aparição se apóia na formalização das coisas e essa formalização se iguala (naturalmente) a

uma identidade, isto é, a uma presença.²⁴¹ O livro de Seel está evidentemente preocupado com a diferenciação entre a aparição das obras de arte em relação às aparições estéticas dos outros objetos supostamente não artísticos e, desse modo, sua grande discussão, como já foi visto, é com Danto e não, por exemplo, com um conceito de informe – com um objeto cuja determinação só pode ocorrer *depois* de sua nomeação. Este é justamente o caso do problema da obra artística em formação, para a qual não se pode assumir qualquer naturalidade da forma, qualquer acabamento (sobretudo no contemporâneo) determinado *a priori*.

Esse problema, que foi assumido no início do trabalho, é operado na relação (como instâncias metodológicas) entre aparição e desconstrução. Essa referência ao acabamento deve fazer lembrar da leitura de Badiou sobre a estética aristotélica, o que poderá servir na diferenciação entre o problema de Ricœur e este, ou ainda, na diferenciação entre uma função da arte sob a estética aristotélica e o problema da sobrevivência contra uma economia da cegueira. Badiou qualifica a estética aristotélica de 'clássica', definindo-a como: "a arte capta o desejo e o transfere a uma aparência de seu objeto."²⁴² Esta tendência seria, na opinião de Badiou em "Arte e Filosofia", revista contemporaneamente pela psicanálise (nesse interesse terapêutico).

A produção de arte contemporânea não se limita, nem só a um desejo externo à arte (seria necessário um desejo referente a própria arte, que incluiria as questões de seu campo como conhecimento) e nem a uma captação e transferência do modelo (na já discutida duplicação).

A relação entre a psicanálise e arte (e seu emprego neste estudo) não pode ser observada de modo localizado, sobretudo na localização sob a *mimesis*, um tema excessivamente amplo e em movimento. Seria então o caso de rever o problema final da arte,

²⁴¹ Naturalidade problemática que faz apelo à problematização derridiana.

²⁴² Alain Badiou, **Para uma nova teoria do sujeito**, p.23.

isto é, a consideração de sua função (para a qual o campo trabalha). Esta relação, assim entre este estudo e a questão aristotélica deve ser observada a partir da *mimesis* numa diferenciação entre sobrevivência da imagem e catarse. Nesse sentido, o que está em jogo é papel da psicanálise nesta pesquisa – seu limite. Pois, a necessidade de demonstrar que o objeto deve ser observado no jogos das forças que o produz e o faz funcionar como evento, sugeriu o apoio de uma teoria do desejo que o relaciona à pulsão. No entanto, a partir do movimento (fenomenológico) que se imprime ao objeto, talvez seja necessário pensar a profundidade dessa postulação psicanalítica, tirando tal visada de uma simples posição acessória (sobretudo em vista que as duas últimas modalidades de aparição contem postulações psicanalíticas) e no mesmo raciocínio (já que a posição de Badiou aponta as semelhanças entre a psicanálise e a teoria da arte aristotélica), manter a definição do objeto de arte fora da relação aristotélica entre matéria e forma, que não pode se sustentar.

O problema da definição do objeto seria o primeiro a ser tratado, tarefa complexa, uma vez que se trata de definir o objeto de estudo a partir de diferentes situações, pontos de vista e formalizações em estágios diversos. Como exemplos problemáticos desse limite a definir pode-se citar o ato fotográfico no fenômeno da Fotografia (que foi incluído na análise) e o do negativo, que apesar de não ter sido tratado (a não ser por um comentário muito rápido no caso de sua inclusão da teoria de François Soulages) está incluído nestas modalidades da aparição, ou ainda pode-se citar, por exemplo, a visualização do fotógrafo modernista (que precede imediatamente o uso da câmera e compartilha do evento), ou a conceituação do artista que cria uma estratégia que opera a Fotografia (que precede como idéia a Foto, marcando ou criando mas não necessariamente compartilhando desse evento). Deve-se assim momentaneamente retornar ao problema das instâncias metodológicas.

Nosso estudo se alonga para além da aparição física do objeto – na verdade não há objeto *a priori* destinado à aparição. Há apenas um conceito abstrato que se adensou

conforme o estudo progrediu: signo-evento, formado a partir da gravação da luz, que busca, ao representar um espaço, retornar à continuidade...mas qual é efetivamente esse objeto, se não se supõe *a priori*, segundo o problema artístico, uma forma final desse objeto? O critério foi o de considerar conceitualmente a relação entre desejo (na pulsão) e aparição na definição do objeto, o que só pode ser feito *a posteriori*, mas que define a extensão da aparição: entre desejo e aparição, para pensar tal objeto de estudo, deve-se conferir os modos de aparição com os modos de extrapolação da Fotografia canônica.

A aparição consiste de matérias, formas e conceitos. O desejo só pode ser rastreado de dois modos: seja ele próprio ou impróprio, transparecerá na experiência da aparição da Fotografia (seja na experiência de um conceito de Fotografia, ou de uma formalização que remete à Fotografia); seu rastreio assim, depende de uma investigação, seja conceitual, seja do conhecimento próprio ao campo da arte, que tem início na forma e é confirmado na experiência de sua especificidade por múltiplas experiências (de outras obras), iguais ou similares. A Fotografia não depende de seu campo teórico, mas de seu campo artístico, porque ele produz as variações imaginárias que ampliam o campo em sua totalidade (conceitual ou mesmo sua prática), materializando nesse devir mesmo sua nova práxis canônica. Ou seja, a ampliação do campo da Fotografia depende do aprofundamento de sua aparição, aprofundamento que deve ser crítico, o que quer dizer que esse campo pode ser extrapolado conceitualmente (o que tem como base uma teoria da Fotografia canônica), ou ele tem seus limites expandidos a partir do aprofundamento do problema da experiência da aparição, o que tem como base a analogia com a experiência da Fotografia canônica.

Portanto, todo objeto cuja aparição remeta à Fotografia canônica, como processo, produto ou conceito deve ser examinado na possibilidade de seu pertencimento ao campo. As modalidades de aparição da Fotografia pretendem, nesse sentido, guiar minimamente definindo esse campo. Seja a materialização do objeto inicialmente visto como próprio ou

impróprio, seja seu desejo próprio ou impróprio, o campo da Fotografia deveria absorver, sob o ponto de vista da arte, parte da produção que efetivamente se prove fotográfica, mesmo que não produza fotografias no sentido canônico – há, assim, indicação que um meio artístico ligado à tecnologia também pode renovar seus limites a partir de uma justificação calcada na aparição, sem a qual simplesmente seria pensado como uma outra coisa ou coisa nenhuma.

Sob esse ponto de vista, o campo ampliado da Fotografia não seria uma derivação estruturalista que encontraria localizaria entre a Fotografia canônica e uma outra categoria 'natural', como concebe o modelo de análise de Rosalind Krauss, mas uma problematização do problema de sua aparição, implicando que o desenvolvimento dos meios artísticos não depende (e nem nunca dependeu) só de sua experimentação plástica dentro de uma forma estável como centro ou identidade (a forma-quadro, por exemplo e a forma-foto) e nem apenas de uma extrapolação conceitual, mas que a experimentação plástica (no sentido de extrapolação de um conhecimento próprio ao fazer artístico), bem como a extrapolação conceitual, relacionadas de modo particular, são parte de um problema estritamente artístico que se percebe na experiência de uma obra e que se confirma na multiplicidade de obras (o que possibilita observar a aparição de um objeto sob um novo ponto de vista que confirma sua novidade como arte).

Seria importante ainda, na iminência de tratar-se da Fotografia como Projeção, isto é, da representação recebida da coisa em duas dimensões (no que ocasionalmente foi qualificado aqui como rebaixamento) observar a diferença ou semelhança, na patologia própria à Fotografia entre sobrevivência da imagem e catarse. Isto é, deve ser observado em que medida as modalidades da aparição pesquisadas guardam (ou não) uma semelhança com o problema aristotélico da *mimesis*, problema que faz finalmente guiar a intriga (que se remete ao sentido na materialidade da foto e do mesmo modo, a sua reorganização relacional). Deve-se investigar tais conceitos que dizem respeito ao destino da mimeses e/ou da aparição e que

parecem se relacionar diretamente a uma função da arte, de modo a perceber se tal função remete este estudo a uma função terapêutica (submetendo a arte à psicanálise), ou a outro problema, o que implicaria, neste estudo, um objetivo externo ao problema artístico.

A catarse se define como função da arte na teoria aristotélica; o destino da arte é terapêutico e visa expiar as "paixões" pela transferência – pela representação das paixões numa forma suportável, para a qual se é convidados pela encenação – pela identificação do sujeito com a encenação. Esse aspecto terapêutico permanece ainda no ponto de vista psicanalítico, ainda que, sob o ponto de vista lacaniano, não haja cura, pois o sujeito não sai nunca da determinação das pulsões – há apenas a troca de seu objeto, indicando que a economia da pulsão é prevalente; o destino clínico apontado por Lacan é o de expor o próprio desejo (o que implica desnudar o próprio mecanismo da pulsão no qual o desejo funciona, numa ciência que finalmente orienta todas as pulsões ditas "parciais" à pulsão de morte).

O conceito de representação é aprofundado de modo pesado, como se sabe, na obra de Lacan: no confronto dos olhares na pulsão escópica²⁴³ representar, na verdade, é 'fazer-se ver', tanto quanto 'velar o trauma', um paradoxo que pode terminar por produzir o que chama de retorno do real (e esse lugar não é o real no sentido vernacular, mas um lugar de desnudamento das representações no sujeito). Lacan apresenta a formação da imagem e dessa dialética do olhar a partir de uma tela, que é, na verdade, um suporte psíquico que funciona como complemento, ou contraparte psíquico do suporte da imagem real; na verdade, é nessa tela que ocorrem os confrontos dessa dialética e nela que o sujeito aparece como 'mancha', isto é, como um ponto que não consegue ver (mácula): "Lugar da relação do eu, sujeito nadificante, ao que me rodeia, o olhar teria aí um tal privilégio que chegaria até a me fazer escotomizar eu que olho, o olho daquele que me olha como objeto. No que estou sob o olhar escreve Sartre, não vejo mais o olho que me olha e se vejo esse olho, é então esse olhar que

²⁴³ Confronto que evidentemente remete o seminário à leitura de Merleau-Ponty, como revela o próprio Lacan.

desaparece." ²⁴⁴ Para Lacan essa dialética que se opera na tela se repete nas obras como jogo próprio da pintura, no qual se verifica que essa dialética não propõe nenhuma síntese: "Não está claro que o olhar só intervém na medida em que não é o sujeito nadificante, correlativo do mundo da objetividade, que se sente surpreendido, mas o sujeito se sustentando numa função de desejo?"²⁴⁵ Isto é, a alienação do desejo depende da instauração de sua necessidade (na imagem) que é absoluta: o desejo é sua matéria-prima e põe em ação sua economia.

Aquilo que é representado apenas pode tocar o trauma através de um sintoma (do desejo) – por essa convite à imagem que é afecção ele mesmo, que desestabiliza. O sintoma, assim, seria o dado da aparição crítica para o sujeito – o dado que assegura a possibilidade terapêutica da exposição do desejo e que, assim, garantiria a sobrevivência da imagem contra a cegueira. Nesse sentido, a cura psicanalítica para a cegueira é uma perfuração no espectador, mas uma perfuração que não carrega a carga pessoal (individual) que se vê no retrato da mãe de Barthes; essa carga se torna pessoal ao transpor a alienação – a cegueira do sujeito que passa a perceber aquilo que é comum a ele e ao outro na imagem.

A explicação psicanalítica parece atingir um problema intransponível: se tudo depende do desejo deixar sua marca, a teoria psicanalítica, além da intriga, depende da expressão do artista e, desse modo, não poderia lidar com o problema de uma arte contemporânea que é produzida como campo próprio de conhecimento, calcado na produção de objetos numa inexpressividade que os caracteriza como fazendo parte de um campo de neutralidade estética. Há interpretações, que buscam ver tal possibilidade revisando aspectos da teoria Lacaniana, é o caso parcial de Adorno, por exemplo, que fala do abandono da produção de uma imagem fetichista (uma representação que encena seu desejo teatralmente), na dialética do olhar, como ciência dessa dialética (estar à altura do outro, colocando-se no lugar do outro). Essa

²⁴⁴ Jacques Lacan, **O seminário livro XI**, p.83.

²⁴⁵ Jacques Lacan, **O seminário livro XI**, p.84.

explicação é uma explicação *a posteriori* que rastreia o campo da arte: a formulação de tal experiência é claramente um problema artístico em primeiro lugar. Jay Bernstein parece explicar essa relação muito bem:

O discurso psicanalítico, defendendo, se relaciona com espaços nos quais todas as possibilidades de sublimação falharam. Onde a sublimação tem sucesso, onde há arte, por exemplo então as descobertas da psicanálise são inaplicáveis (exceto para apontar o terreno que, de qualquer modo, já foi navegado). Ao se inserir na sublimação alcançada, o discurso da psicanálise deixa de ver e de nos fazer ver aquilo que foi alcançado pois irá necessariamente prover um relato factual ou funcional sobre uma conquista normativa e portanto deixar passar a tese normativa que é proposta.²⁴⁶

Nosso ponto de partida para o estudo da Fotografia foi o 'desejo pelo objeto como desejo pelo outro', isto é, a imagem como transferência. O tema do desejo é extremamente amplo e, com respeito à obra de arte evidencia possuir limites em sua aplicação – não porque a obra implique essa sublimação que de fato parece ser psicanaliticamente um problema menor, mas porque a psicanálise é incapaz, frente à obra de arte, de dizer algo de pertinente que dê conta de sua originalidade – de sua criação e mesmo de aprender algo sobre a experiência humana com ela.

No consciente, há dois estados: desejante (que a arte sublima mas permanece na pulsão) e satisfeito (que não produz imagem). Se não há acesso ao trauma na consciência, na verdade, inconscientemente, a pulsão tende a se impor ao objeto. Desse modo, a noção de desejo (como conceito que desvenda a aparição) encontra aqui seu limite, pois a representação

²⁴⁶ "Psychoanalytic discourse, I am urging, relates to spaces in which all possibilities of sublimation have failed. Where sublimation succeeds, where there's art, for example, then psychoanalytic insights are inapplicable (except in pointing out the terrain that has, in any particular instance, in fact been navigated). By inserting itself into achieved sublimation, psychoanalysis discourse blinds itself and us to what has been achieved since it will, necessarily, provide a factual or functional account about a normative achievement and thereby pass over the normative claim being raised", Jay Bernstein, The horror of nonidentity in Peter Osborne, **From an aesthetic point of view**, p.144.

apenas significa, em sua transparência, uma permanência no ciclo da pulsão na qual se produz infinitamente representações: sai-se do objeto, mas não da pulsão. O aspecto terapêutico da arte mostra ser apenas uma das suas possibilidades – uma possibilidade que idealiza ao submeter os aspectos literais da imagem (e da arte) a seu aspecto inconsciente, que visa expor o sujeito como seu mecanismo psicanalítico – ora, a arte é *também* produto do inconsciente, mas não só; como já foi afirmado, não apenas há problemas na arte que se referem ao sujeito reflexivo, quanto o campo de sensações provenientes do corpo (que não se trata de um pré-inconsciente ou coisa que o valha) se formula como conhecimento na arte.

O problema da sobrevivência da imagem contra uma economia da cegueira foi proposto como um objetivo secundário à pesquisa. O problema se refere à possibilidade de afecção das imagens e pelas imagens (como fenômeno) e não apenas pelos modelos. É necessário relembrar seu papel na Fotografia canônica: a cegueira é o próprio ponto de chegada que restringe a Fotografia a sua definição canônica, isto é, que elimina as variações livres e iguala a Fotografia à seu uso social ao não permitir que o sujeito veja a própria imagem, e não perceba as categorias suplementares da aparição. O conceito de cegueira foi constituído a partir da empiria e, finalmente, ele se revelou conceito transversal, que pareceria atravessa do campo da (filosofia da) arte ao da filosofia da psicanálise.²⁴⁷ Embora o sentido de cegueira indique patologia, na verdade, o que a cegueira designa é primariamente deixar de ver a imagem (o que não seria patologia, mas sinal de patologia).

O que chamou-se de cegueira, desse modo, é sintoma de alienação provocada e alimentada pelas imagens – por seu excesso e por sua leitura literal, na qual a materialidade se esconde, operando para evidenciar a Ausência.

²⁴⁷ O conceito, admitido empiricamente no início da pesquisa, converteu-se em uma teleologia que submete o campo da Fotografia (e da Fotografia como arte) ao campo da psicanálise? É necessário indicar que não, a partir das modalidades derivadas a partir da análise da aparição da Fotografia: essas categorias definem abstratamente as possibilidades da aparição crítica da Fotografia. O conceito de cegueira permanece transversal, mas não submete um campo ao outro, finalmente.

No confronto com o conceito de alienação lacaniano, percebe-se que alienar o outro implica alienar aquilo que temos em comum com o outro, o que aponta para a transparência das imagens, nas quais se deixa de ver a assinatura do outro para se ver a visibilidade desejada do objeto – identifica-se, na alienação, o desejo como estilo. Ao enfatizar de modo crescente imagens que operacionalizam o desejo, as imagens se tornam, para todos os efeitos, invisíveis (em relação aos objetos). Isto ocorre para sua forma, para sua materialidade, para sua relação com o mundo, para seu conhecimento e, finalmente, mesmo seu objeto (sob a pulsão).

A palavra cegueira descreve, além de sintoma, economia própria que faz manter ou reproduzir o desejo impróprio: ela é só alimentada pelo que está fora da imagem, que circula como imagem teológica secular, mitificando objetos para valorizar seu consumo (pode-se citar a compreensão de Benjamin sobre a moda). E para produzir o modelo como presença mítica o que deve ser anulado é qualquer opacidade da imagem, que já é negada em sua fabricação; a imagem não pode dar ciência de qualquer alteridade do desejo – a alienação lacaniana participa da cegueira (talvez por estar em sua base), mas não é propriamente seu sinônimo, pois essa economia é composta principalmente de uma alienação das imagens. A cegueira será encontrada nessa falta do sujeito e no desejo de fazer-se ver que é respondido por um objeto.

Desse modo, uma das características da cegueira (palavra que já dispõe de uma condição patológica) é que impossibilita não apenas olhar a imagem, mas impossibilita o próprio desejo pela imagem (enquanto reproduz o desejo pela coisa representada). O campo da arte, nesse sentido, se definiria como o campo que se propõe contra a cegueira, uma vez que a arte configuraria o campo das imagens que são pura doação, não apenas compostas de materialidade, mas investidas de amor. Esse amor na imagem é a condição finalmente para uma articulação não alienada entre dois eventos ou contra dois sujeitos, articulação que se materializará como sintoma, isto é, como fratura da imagem que não se pode reprimir: "Esta

tela produz uma sombra: algumas vezes Lacan a chama de escotoma, algumas vezes de mancha. Pois quando se olhamos pela tela, o que vemos está preso numa rede que vem de fora: entrelaçamento móvel de significação, um mosaico movente."²⁴⁸ A cegueira só deixa de representar um problema para a arte e para a psicanálise ao encontrar o sintoma (que não pode ser negado, pois é afeto que desestabiliza o ser), de modo a deixar de impedir o funcionamento da aparição da arte e da clínica psicanalítica; o sintoma, como define Didi-Huberman, é interrupção no saber. Talvez deva-se indicar, mesmo que ingenuamente, a possibilidade vernacular: o sintoma é fratura na qual se mostra a própria pulsão (encaminhando assim a possibilidade de por o desejo a nu). O conceito de sintoma, assim, possibilita o aspecto fenomênico da obra – sua doação ao olhar e a possibilidade de arte (de ver além do olhar).

Nosso conceito psicanalítico de sintoma, assim, é o de fratura na representação – representação com um buraco, como diria Didi-Huberman. No campo da arte, a opacidade do sintoma deve ser traduzida pela heterogeneidade da imagem – por uma imagem que aparece criticamente porque ela mesma está em crise: "Só através dessa pequena diferença que desloca a aparência no interior da aparência pode advir uma imagem que é destruição da imagem."²⁴⁹ Seria o caso de repetir, assim, o conceito de Didi-Huberman – 'ela é o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre as coisas' ... poder-se-ia, ao contrário, investigar se parte da diferenciação entre os diversos meios artísticos e a categoria imagem não é exatamente a transparência que caracteriza essa categoria, à qual a Fotografia, como processo técnico, parece querer alcançar – na separação completamente imprópria à arte entre tela e representação (ou deveria-se dizer, completamente idealizada). Esse é o nome do devir da

²⁴⁸ "This screen casts a shadow: sometimes Lacan calls it a scotoma, sometimes a stain. For when we look through the screen, what we see is caught in a network that comes to us from the outside: mobile tesserae of signification, a mosaic that moves", Norman Bryson, *The gaze in the expanded field in Hal Foster*, **Vision and Visuality**, p.92.

²⁴⁹ Vladimir Safatle *estética do real: pulsão e sublimação na reflexão lacaniana sobre as artes* in Vladimir Safatle **ensaio de filosofia e psicanálise**, p.132.

Fotografia na cegueira: imagem (a categoria da representação psicanalítica e do desejo impróprio, refém da pulsão). É verdade que a imagem da fotografia canônica se apresenta como alegoria domesticada, imagem cujo esforço constitutivo é de reprimir a tensão entre imagem e meio, por um lado e esse automatismo que transparece; deseja-se a imagem didática (recorre-se a estratégias, internas: composição eliminação de elementos aleatórios, corte, ponto de vista e externas: legenda, passe-partout entre outras); mais isso é apenas a condição de sua função social, que não pode-se confundir com suas possibilidades como meio.

Foi argumentado anteriormente que a cegueira é forma de alienação na qual se deixa de ver a opacidade do evento. A própria foto é componente de dois eventos: a partir dessa relação que estabelece, tornou-se necessário observar sua opacidade potencial e nessa tentativa, produziu-se modalidades de aparição que se suplementam, problematizando a tendência da Foto, como tecnologia, de evidenciar sua transparência (imitando uma suposta transparência do real). Ora, no problema da aparição crítica, fica evidente que as próprias categorias que foram deduzidas aqui podem servir como guia que problematiza a aparição.

A economia da cegueira se coloca como uma condição que é problemática para o campo da Fotografia porque é ela quem opera em grande escala, na Fotografia como junção – não apenas entre os dois eventos na continuidade, mas entre dois desejos.

Uma falta recobre a outra. Daí, a dialética dos objetos do desejo, no que ela faz a junção do desejo do sujeito com o desejo do outro – há muito tempo que eu lhes disse que era a mesma coisa – essa dialética passa pelo seguinte: que aí ele não é respondido diretamente. É uma falta engendrada pelo tempo precedente que serve para responder à falta suscitada pelo tempo seguinte.²⁵⁰

²⁵⁰ Jacques Lacan, **O seminário livro XI**, p.203.

Se se compreendeu bem o sentido de tal economia, o conceito de produção da representação na psicanálise permanece problemático, pois parece ser produzido numa espécie de idealização da representação (que sempre se refere ao que há por detrás – desprezando, assim, como foi visto, a potência da arte como sublimação); na arte o aspecto literal se soma a qualquer aspecto ideal da representação; nesse sentido, ao desejo se somam outras instâncias de experiência que explicam sua novidade e seu sucesso.

A verdade é que o problema psicanalítico não define a função da arte – palavra que se deveria, na problematização dos universais, substituir por funções; componentes como seu problema histórico e como o problema da especificidade de sua experiência (considerada ela mesma como um conhecimento) simplesmente estão fora de sua competência: ela pode tentar explicar as obras, mas o fato é que as obras de arte não são apenas materialização de desejo, pulsão, consciente ou inconsciente individuais e nem mesmo de um grupo; tal relação simplesmente lhe ultrapassa, por exemplo, no próprio aspecto particular e literal que a arte pode ter. Restaria, assim, esse conceito extremamente genérico que não é o de sua função, mas de seu funcionamento: aparição crítica, que ao se instaurar, põe em crise o objeto como múltiplas funções. Nossa questão, assim, persiste tão próxima da filosofia e da psicanálise quanto distante, considerando que o problema artístico da Fotografia sempre se define tanto na estruturação quanto na incapacidade de uma e da outra.

O propósito clínico da psicanálise, que é fazer o ser consciente de seu desejo não seria em princípio alcançado pela arte, porque ela seria sublimação do desejo. Essa consciência só poderia ocorrer numa condição negativa na qual o sintoma surja como mancha do olhar do sujeito na relação – no que essa mancha deixe sua marca na forma do objeto (já que na teoria lacaniana essa mancha ocorre numa dialética do olhares que tem lugar na 'tela') e não na imagem real. A produção da arte, para a psicanálise, a despeito das considerações de Lacan, parece remeter à própria economia da cegueira como parte constituinte geral de uma

sublimação que permite permanecer sob o jugo da pulsão. Isso indicaria não apenas a negação da especificidade da arte, mas a inocuidade de sua função, o que não pode-se admitir, por várias as razões já explicitadas.

Para o campo da arte, pressupondo a possibilidade de sucesso da relação que se articula entre sujeitos – a possibilidade de sair da alienação que impede ver aquilo que há de comum, seria necessário que o desejo na imagem se torne consciente para o sujeito ('me fazer ver'), completando o elo a partir daquilo que está na articulação ou na intersecção: o objeto no desejo pelo sintoma, a imagem pela opacidade em sua aparição crítica (da qual o sintoma faz parte). Em vez de uma imagem que é simplesmente consumida (porque não existe frente ao objeto que representa) e que permanece dócil na relação entre sujeito e objeto, a imagem aparece na qualidade de fenômeno, isto é, implica o sujeito. Fazer sobreviver a imagem, assim, é fazê-la sobreviver a seu consumo e, a partir da desestabilização provocada pelo sintoma, fazer perceber que a imagem persistirá qualificando o sujeito na experiência (ao contrário de um raciocínio da melancolia, que insistiria na imagem reciclando-a materialmente sob a pulsão e o fetiche).

O problema da afecção e do sintoma não impede, no entanto, que a imagem ocorra, de outros modos, como uma aparição crítica (retornando ao conceito de uma função da arte), que essa, sim, é imprescindível, incluindo problemas que escapam à construção do inconsciente referindo-se ao problema do conceito (que, é necessário lembrar, não constitui necessariamente um contraponto do afeto, já que a formação do ego lacaniano parece restar sobre uma estrutura lingüística²⁵¹ – conceito como provocador de ruído, desarticulador de outros campos), ou como já foi dito, do corpo (referindo, por exemplo, a aparição à sublimidade kantiana) ou a relação destes, por exemplo, o que poderia referir-se a grande

²⁵¹ Não se deve confundir o aspecto crítico do conceito nas obras com uma aproximação em relação a elas puramente calcada no conceito.

parte da arte contemporânea, que não opera com a questão da expressão, nem do afeto, nem do sujeito individual e emotivo, mas antes de sua ciência enquanto campo, de um engajamento nesse conhecimento, que diz respeito às comunidades.

Na verdade, o que pode ser operado desse fenômeno, na arte, se define antes pela complexidade de *muthos* (da qual deriva, na complexidade contemporânea e a que lhe impusemos, o problema da aparição), ou seja, a instituição (ou se deveria dizer, armação) da experiência (já que a palavra deve referir-se a muito mais do que simplesmente uma trama literária) no objeto como possibilidade e doação ao outro. A intriga, assim, persiste um problema incontornável para o artista (declinado do problema moderno da forma para o problema contemporâneo da aparição), sobretudo no caso de um meio como a Fotografia cuja formação parece ser relativamente fixa (em sua forma canônica), na garantia dessa despersonalização. O sintoma pode interromper o conhecimento (como tem início o fenômeno) porque é incontornável para além do conhecimento (opaco além de sua redução a objeto).

Retornando, finalmente, a estas últimas modalidades de aparição da Fotografia, deve-se pensar o conceito de Projeção e o conceito de Automatismo.

A categoria da Projeção parece oferecer um problema ao conceito da aparição, na medida em que não se trata propriamente do que é projetado, mas da qualidade da Projeção (de sua qualidade), que pensada inicialmente como índice na maior parte das teorias, refere-se normalmente ao sentido que relaciona a foto ao evento no qual se aplicou o dispositivo, suplementação que está imersa na imagem mimética e não possui aparência própria (mas qualifica propriamente a aparência e desse modo, deve ser tratada). Mas é necessário lembrar que o conceito de aparição não trata apenas da aparição da matéria ou da forma da Fotografia e dos conceitos embricados nelas, mas da Fotografia como signo-intervalo entre eventos, isto é, o traço da foto não é simplesmente o sentido nela gravado, mas todos os sentidos e a lógica

dos sentidos que nela se impregnam até o evento no qual se dá a experiência da Foto. Nesse sentido, o desejo de increver/reportar-se aparece como modulação ou especificidade da *mimesis* que faz com que a representação ate dois momentos da continuidade, ou melhor, relacione-os numa analogia específica justificada por uma lógica formal e causal, o que justifica o caráter singular da foto como evidência.

A categoria da Ausência refere-se ao desejo da presença, que se estudou nos limites e capacidades da representação fotográfica. A categoria da Extensão, como foi visto, refere-se à relação com a espacialização do evento, o que se define como um ponto particular representado no espacio-tempo e que o implica em sua reintrodução numa estrutura. Em ambos os casos, falou-se de capacidades e de operações diferentes da representação – seja ela da ordem, como dizem Ricœur e Dubois, de uma duplicação da presença, seja ela de uma transformação. A Fotografia não é, no entanto, só a representação genérica de um espaço, ou de um modelo, mas uma referência específica (a evento e/ou modelo particular), que se tornou signo a partir de uma deliberação: deliberação consciente (e inconsciente) de um fotógrafo que, ao manipular um protocolo de sacrifício da coisa transmite, na gravação, a coisa cortada e que, sobretudo, aplica um código e pretende e prevê sua reinserção na continuidade como tal. Escolhe-se de um modo específico da representação e da analogia. Por outro lado, uma outra deliberação ocorre por parte de um espectador que se engaja na experiência de um signo particular, que sabe ser particular porque está referido causalmente a seu modelo como evidência.

A deliberação que constitui a foto não a explica completamente, mas já faz ver que a qualidade do traço que a caracteriza não é simples e não pode (como faz Dubois) ser caracterizado pela luz, retornando ao conceito de geração espontânea da imagem fotográfica. É necessário, assim, pensar nas diversas características da Projeção observando a qualidade

que traz ao traço e que já está previamente incluída nos estudos sobre a aparição nas modalidades anteriores.

A Fotografia aparece como um traço que reúne, isto é, a *mímesis* aparece como *mímesis* de uma coisa particular, como assinatura do sujeito e, ao mesmo tempo ela é justificada causalmente pelo objeto ou evento de origem. Tal justificação causal, que na verdade é uma fundamentação advinda de uma lógica que se encontra além da Fotografia (conceitual, científica etc...) aparece como densidade conceitual na imagem (mesmo que a semelhança não se opere, por erro ou transformação estética, a referência persiste como densidade na imagem representada) que modela sua aparição na continuidade. A mesma qualidade que produz a particularidade da representação, assim, a produz submetendo a qualidade da *mímesis* fotográfica a uma idealidade mais, ou menos exposta (como é o caso da Fotografia canônica, na qual essa lógica parece derivar da própria particularidade do realismo da representação).

No vernacular, a palavra 'projeção' tem início na luz e na capacidade da luz de produzir, a partir de uma imagem, uma segunda que é construída a partir dela como referência. Nada poderia ser mais verdadeiro para a Fotografia. Se a luz veicula a imagem e a materializa na gravação, possibilitando essa particularidade que remete à identidade espaço e momento particulares que serão repetidos, permanece importante ver que na verdade ela é matéria-prima do aparato: deve, assim, sofrer um refinamento. Na Fotografia essa imagem da coisa não é apenas seu duplo analógico, ou o agenciamento de seus elementos, mas também seu mapa, o que faz ver a orientação de tal transformação da luz.

Assim, a imagem fotográfica não ocupa o lugar do impregnante como tal, mas de sua manifestação visual. Essa restrição não impede o signo de funcionar como detentor do lugar adequado do objeto, mas limita a dinâmica dessa função em certos contextos comunicacionais em certos tipos de informação: não se pode exigir da imagem fotográfica que nos forneça informações sobre cheiros ou

sabores, por exemplo, porque nessa relação o signo fotográfico não ocupa o lugar do objeto (pode evidentemente estar acompanhado de impressões olfativas ou gustativas, mas esse é um problema que já não se refere tão só à problemática dos signos).²⁵²

O que é projetado é a visibilidade particular da coisa contra seus outros atributos particulares. Essa visibilidade não é apenas uma formalização da luz, mas, como foi visto (lembrando a interpretação de Merleau-Ponty da forma cartesiana), uma interpretação ideológica. Tal relação é constituída, como visto parcialmente na categoria da Extensão, na submissão da luz a uma série de procedimentos cujo balanceamento é guiado pela *mimesis* (com o valor posto na imitação da presença ou do evento) e limitado pela capacidade material da Fotografia (ou melhor, o desejo pela imagem referente encontra na capacidade material da fotografia o limite de seu sentido). A referência se constitui nesses procedimentos em relação à luz definidos pela câmera²⁵³, mas o traço não se caracteriza apenas por uma operação física que reúne, mas por uma série de escolhas sobre o que referenciar a partir do modelo escolhas que de fato são parcialmente fixadas e assim, constituem a Fotografia como uma determinada lógica: a Fotografia aparece como referência referendada. A Projeção, assim, não diz respeito àquilo que é representado, mas justamente à qualidade da representação, qualidade que é desejada.

A relação analógica é, com efeito, garantida pelo dispositivo óptico cuja finalidade técnica não é senão a produção de uma imagem traduzível em campo quase perceptivo por superposição (parcial) das formas-imagens e das formas perceptivas, finalidade realizada por um parentesco genético entre a

²⁵² Jean-Marie Schaeffer, **A imagem precária**, p.49.

²⁵³ Na Fotografia analógica, a referência persistia no jogo de balanceamento e referência luminosa do laboratório enquanto na Fotografia digital a referência analógica torna-se um mapa digital: a fotografia digital, sob o ponto de vista de uma pragmática do traço, deveria ser vista como uma simulação de fotografia enquanto para nós o desejo de referenciar persiste igualmente (senão melhor) atendido pelo traço como densidade da *mimesis* na aparição, que seria necessário rever sob o nome de aura, em um exame do conceito tal como tratado por Walter Benjamin e Didi-Huberman.

imagem fotográfica e a percepção fisiológica. Esse parentesco tem por objeto, ao mesmo tempo, o suporte de transmissão da informação, a saber, um fluxo fotônico e algumas das condições de organização deste, sendo evidentemente a centralização óptica a mais importante.²⁵⁴

O que diferencia a Fotografia das outras imagens, é o modo pelo qual o desejo de reportar-se se institui como traço (de um ponto particular no espaço-tempo): não pode-se realmente admitir a expressão 'parentesco', pois não há nenhuma naturalidade aqui, mas sim camadas de história, que, como avançado, formam uma lógica que permite obter a representação de um realismo particular, na qual física e óptica se articulam. O que fundamenta e faculta a qualidade (ana)lógica do traço é a perspectiva, que, ao depurar os raios luminosos estabelece o eixo físico que determina o modo pelo qual aquilo que é tridimensional é transformado em seu próprio mapa – transformada em signo que atesta. A partir de tal caracterização da referência, não creio ser necessário revisar seu caráter, como foi feito por Jean-Marie Schaeffer (em "A imagem Precária") no quadro da semiótica, mais do que já foi feito ao se considerar a hierarquia peirceana dos signos; seria mais útil partir rapidamente para sua qualificação peirceana como sinsigno: "Na teoria semiótica de Peirce em outras palavras, não há nada fora da atividade da representação."²⁵⁵ Isso confirmaria, assim, que a Projeção, na configuração da qualidade do traço, é condição necessária mas não suficiente para qualquer forma de pensamento referente à Fotografia como identidade essência, série de práticas ou, como no nosso caso encontro com o mundo. No entanto, é lícito observar que o caso-limite dos fotogramas, leva a apontar que o caráter de prova, atestação, ou evidência da Fotografia se origina de um sistema complexamente codificado que estrutura a modulação e a transmissão/gravação da luz. Claramente a mesma lógica que opera

²⁵⁴ Jean-Marie Schaeffer, **A imagem precária**, p.37.

²⁵⁵ "In Peirce's theory of semiotics, in other words, there is no real outside of the activity of representation." Geoffrey Batchen, This haunting in James Elkins, **Photography theory**, p.285.

a Extensão (materializando a espacialização na representação fotográfica), também opera a instituição da referência:

Como para a indicialidade ele postula uma convencionalidade intrínseca ao campo dos ícones.

Num primeiro momento estabelece que, se existisse uma tal relação analógica ela não poderia se dar entre a imagem e o objeto real, mas entre a primeira e as condições da "percepção comum". À primeira vista essa restrição parece válida: com efeito, não se entende como formas visíveis poderiam se parecer com outra coisa a não ser as próprias formas visíveis e eu mesmo insisti sobre o fato de que a relação de analogias se dá entre a imagem e o campo visual. Ao contrário do que sustenta Eco, isso não exclui a existência de uma relação entre o objeto real e a imagem analógica. Basta precisar que não se trata de uma relação figurativa (que só pode existir entre formas visuais), mas de uma relação lógica.²⁵⁶

Ora, a perspectiva o faz ao mesmo tempo: regulação lógica e analogia entre formas visuais, óptica e matemática operando em conjunto. Não pode-se admitir a separação proposta por Schaeffer então. É verdade que na relação 'causal' que caracteriza a Projeção, que é a relação entre os eventos na imagem, a causa é especificada de antemão (e assim, deliberada e modulada), como parte do aparato. A lógica da aparição da Fotografia, como projeção, não é só a da homogeneização do espaço (na representação do espaço), ou da homogeneização da luz, por exemplo, mas também toda perda sensorial programada para revelar a estrutura visual daquilo que é fotografado e em seguida, toda a imitação de uma percepção natural: tudo aquilo que caracteriza os eventos e que não caracteriza a imagem, que foi reunida, na verdade, sob a palavra continuidade. O valor²⁵⁷ nesse sistema preza uma imitação que coincida com a percepção natural, que é, tanto quanto possível, simulada: a pegada simula o pé. Mesmo na falta da câmera, continua-se a operar uma imagem e só

²⁵⁶ Jean-Marie Schaeffer, **A imagem precária**, p.34.

²⁵⁷ Mesmo o caso de um fotograma, que também se configura numa semelhança analógica que no entanto não nos é natural.

retorna-se no caso dos fotogramas, da simulação da analogia do olho, à uma real analogia do tato da analogia do tato, como foi indicado na categoria da Extensão.

A referência ocorre na ordem de uma lógica, pela perspectiva (em todas as suas componentes) e pelo valor dado ao sentido calculado na matéria como Exposição (à luz) e finalmente definida pelo desejo. Finalmente, nomear o modo de aparição da Fotografia Projeção se justifica nessas diversas lógicas que atam analogicamente o tridimensional da continuidade ao bidimensional – mesmo no vernacular, o termo Projeção guarda o elemento característico da geometria descritiva; uma lógica guia a relação entre os eventos e justifica seu encontro, sua relação que permitirá retornar à continuidade com o conhecimento de sua visualidade como sua estrutura (deduzida na Contingência da Fotografia por essa perspectivação); poderia se supor que a própria categoria da Extensão, cujo corte prioriza a espacialização, prepara o evento para sofrer essa modificação que se diz 'lógica' (que referirá a qualidade particular do traço a uma idealidade).

A Projeção, justificada desse modo, se refere igualmente à possibilidade da matemática inerente à perspectivação, indicando que a lógica que rebaixa o faz para submeter a um cálculo de manipulação e assim, o que era homogeneidade (do espaço) na modalidade da Extensão revela-se aqui como uma questão de escala – mantém-se assim a ampliação como possibilidade. A submissão a esse cálculo, seguindo a característica analógica, possibilita assim mesmo aumentar o tamanho (porque a foto é uma analogia disfarçada de visualidade) – o que indica, na qualidade do signo, um sentido de antecipação que deseja resistir a toda objeção contra sua reintegração à continuidade. Esta objeção, no entanto, pode ser vista como uma imposição, na medida em que nesse momento a Fotografia surge como Visão lacaniana contra o olhar; um olhar que poderia de outro modo escapar ao caráter remanescente do cartesianismo pois se mostra corpóreo, desejoso e em movimento. Tal antecipação, que garante a restituição da foto à continuidade como sua referência, depende justamente de que

essa lógica estrutura a imagem de modo incipiente (porque particular e rebaixada sensorialmente escondida na *mimesis* realista) e normatizada (porque a analogia é na verdade uma reestruturação contra qualquer dado conflitante, segundo a organização de uma perspectiva, que dota a imagem de suas estruturantes e nela reforça seus valores) contra qualquer objeção. Mesmo que a objeção seja é verbalizada e/ou neutralizada, pode restar o mal-estar.

O sentido de antecipação parece trazer ainda um outro significado da palavra Projeção, já que esta pode indicar uma operação que determina o futuro com dados insuficientes ou parciais. A Fotografia, assim, aparece como coisa projetada tanto quanto coisa que projeta, isto é, prevista e que prevê. A função da operação matematizante da perspectiva, assim, não é só a de homogeneizar ou ampliar, mas também, de flexibilizar os dados para que o modelo 'do que foi' possa ser aplicado em diversas situações (flexibilização que se define nos controles da câmera, mas também nas diversas possibilidades de materialização da imagem, nas escolhas de contraste, por exemplo). Sob esse ponto de vista, pode-se compreender a variedade de utilizações da Fotografia e a variedade de tecnologias e produtos que se acoplam à *camera obscura* entre os quais se situaria a placa sensora das câmeras digitais; a referência deve poder aparecer em qualquer situação de modo que se possa sempre reportar-se a ela: manual de conduta visual, eis sua verdadeira referência à Renascença.

A Projeção, ao referir à um evento particular na continuidade, na verdade busca reduzir aquilo que é particular a seu próprio mapa indefeso (ou seja, as coisas a suas aparências e as aparências a aparências reguladas), de modo a mostrar como se orientar nos diversos eventos (daí a ênfase em sua espacialidade que caracteriza a aparição da foto como Extensão), já que o caráter contínuo da continuidade é ele mesmo reduzido. Não só se reduz a continuidade a eventos compartimentados, mas são vivenciados anulando a materialidade da continuidade, como projeção que é igualmente prolepse, relembrando o trânsito entre passado

e presente que caracteriza a tautegoria na obra de Levine. Essa continuidade do real seria concebida como algo a ser rebaixado ou abstraído, reduzindo-a a uma mesma foto ou série de fotos indisponíveis – o que prefigura um conceito de museu moderno que felizmente está em curso de problematização e faz lembrar conseqüências não apenas em relação a modernidade da Fotografia (à leitura do museu de Malraux), mas em relação a toda a modernidade (nos modos de acesso a essa continuidade, por exemplo, a história).

Um mal-estar do espectador, que ocorre no confronto entre a visualidade da Fotografia (como objeto justificado) e o olhar subjetivo do ser, que possui olho, corpo e desejo foi mencionado. Se o desejo do sujeito produz a imagem, seu confronto, finalmente com o olhar do outro deve ser examinado, incluindo no conceito de Projeção fotográfica o componente psicanalítico do traço:

A máquina fotográfica (...) se presta a ser considerada como uma extensão, ou como a externalização concreta do aparato psíquico no que serve – *especialmente através do órgão da visão* – para efetuar uma correlação com o mundo externo, para fixar um objeto ou uma relação com um objeto e para submete-lo mediante um mecanismo de introjeção ou incorporação. Deste ponto de vista, a máquina fotográfica pode ser considerada como o prolongamento e ampliação de uma importante função do Eu.²⁵⁸

Nossa concepção da Fotografia se sustenta no desejo – nos desejos pelos objetos do mundo, que finalmente materializam-se como imagem; imagem que se revela como sublimação e assim revela-se como incompletude antes de tudo em relação ao desejo. A Projeção revela que a imagem não diz apenas respeito ao desejo da evidência e a posse do

²⁵⁸ "La macchina fotografia (...) si presta a essere considerata come una estensione, o come la esternalizzazione concreta del apparato psichico in quanto serve– *specialmente attraverso l'organo della vista* – ad effettuare un collegamento col mondo esterno, a fissare un oggetto o un rapporto con l'oggetto e a trattenerlo mediante un meccanismo d'introiezione, o incorporazione. Da questo punto di vista, la macchina fotografia si può considerare come il prolungamento e l'ampliamento di un'importante funzione dell'io", Emilio Servadio, Psicologia e psicopatologia del fotografare in Cláudio marra, **Le idee della fotografia**, p.52.

objeto representado; a investigação indicou que a Projeção, na verdade, mostra que o desejo dispõe desse objeto para comunicar seu controle sobre ele, mostrando, ao mesmo tempo, que existe um modo de controlar sua relação com os objetos, os espaços e os eventos. Esse controle refere-se, inconscientemente, ao real. A qualidade da referência que se deseja, assim, a partir da psicanálise, também aponta para uma transparência realista.

É necessário diferenciar, na diversidade de encaminhamentos possíveis da lógica da psicanálise na qual se pleiteia o problema inconsciente da imagem, sua possibilidade de adensar o aspecto lógico que é particular a esse traço da Fotografia e, diversamente, um inconsciente próprio da imagem, que será chamado de Automatismo, por conta da relações desta expressão com as experiências surrealistas de aberturada obra de arte ao inconsciente.

O primeiro problema, assim, seria o de qualificar essa lógica psicanalítica que também rege o traço fotográfico. O sentido psicanalítico da Projeção parece se agregar a seu sentido vernacular e mesmo à sua concepção geométrica de modo fácil a partir desse duplo *reportar-se*. Percebe-se em cada justificação lógica, esse duplo que não se refere só ao endereçamento (das duas figuras em dois eventos), mas à justificação daquilo que se reporta: no caso da luz, vemos o processamento da foto como modulação que resulta numa exposição correta; no cálculo, o mascaramento por uma percepção natural na adequação óptica; e no caso da psicanálise, a materialização consciente do desejo por um inconsciente que na verdade reporta-se a um trauma e referencia o objeto representado verdadeiramente no narciso inerte ou na economia da pulsão.

No consciente, as imagens parecem poder completar como os objetos desejados (de modo que referir-se é comunicar o afeto ao futuro): no consciente, como já foi visto anteriormente, a representação se objetiva como materialização do objeto de desejo, que supostamente completaria o ser.

O sentido da representação se refere à necessidade de exhibir o desejo completado pela imagem – ser completado pela imagem como o outro. As imagens são, inconscientemente, entretanto, representações que na verdade substituem, de vários modos, a ausência do outro (como velatura passada do trauma); apenas sublimam desejo e falta. Seja consciente, seja inconscientemente, a elaboração específica da foto refere-se a um sentido simbólico que trafega entre os dois eventos que reúne: expor o objeto como desejado no futuro esconder o trauma passado.

Já foi mencionado que o que caracteriza o traço é um realismo transparente, transparente em relação à definição de inconsciente. O inconsciente se caracteriza primariamente pela falta de temporalidade e pela recusa a qualquer objeção, características de que a Fotografia é dotada – suficientemente dotada para cumprir um importante papel em diversas das dinâmicas psicanalíticas que se referem à imagem. Sua transparência parece assegurar a conformidade de uma série de práticas culturais e ritos que vão além da simples economia da pulsão – práticas e ritos que asseguram uma forma à sociedade: "Ela é, como veremos, o instrumento de familiarização e de apropriação do mundo mais eficaz que o homem jamais tenha posto em serviço porque está em continuidade imediata com sua vida psíquica."²⁵⁹ A adequação entre a lógica psicanalítica e a particularidade realista da analogia então é uma forma que é tem início na psique do sujeito e que é remontada no real, ao se incorporar a lógica da ciência à representação analógica que a luz pode proporcionar.

Restaria, por fim, o ponto nevrálgico do componente psicanalítico do traço que é a assinatura, isto é, o ponto que articula por estar justamente na intersecção entre o sujeito da imagem e o outro. Para Serge Tisseron, o traço confirma uma assinatura: "Esse desejo é de

²⁵⁹ "Il est, comme nous verrons, l'instrument de familiarisation et d'appropriation du monde le plus efficace que l'homme ai jamais mis à son service parce qu'il est en continuité immédiate avec sa vie psychique", Serge Tisseron, **Le mystère de la chambre claire**, p.10.

ficar eternamente presente no objeto sobre o modelo do que se sente – ou do que se sentiu – e a presença do objeto em nós."²⁶⁰ Não apenas uma assinatura segundo Tisseron, mas:

(...) uma fantasia de inclusão recíproca: do sujeito no traço (todo traço é uma forma de assinatura) e de objeto no sujeito (é porque um objeto estava presente no sujeito, sob a forma de uma emoção, que o desejo do traço ocorreu). Todo traço atesta ao mesmo tempo a possibilidade para o sujeito de conter o objeto que acompanhou essa emoção e o sentimento muito vivo de ser contido no objeto que acompanhou essa emoção.²⁶¹

Esse traço é definido entre o objeto e sujeito e essa relação descreve um movimento de interação. A lógica que define o traço é dupla: por um lado, a inscrição do sujeito no objeto define uma assinatura. Por outro lado, a inscrição do objeto no sujeito se especifica na ordem de uma formação simbólica, isto é, o traço confirma o objeto como minha projeção (como projeção de meu sentimento e, assim, meu desejo).

Tal característica que compõe finalmente o traço transparência refere Lacan ao conceito que nomeia esta modalidade de aparição, já que a projeção psicanalítica se refere a um processo de exteriorização de algo do ser, que se representa *como* o outro. A representação, não seria assim necessariamente apenas a representação de um desejo consciente por um objeto, nem da velatura inconsciente de um trauma, mas uma representação inconsciente de si mesmo (novamente, o teor do traço é o do movimento particular da assinatura contra o movimento idealizado ou convencional do simbolismo). Essa materialização inconsciente do objeto, para Lacan, remete a um narcisismo que não reconhece

²⁶⁰ "Ce désir est de rester éternellement présent dans l'objet sur le modèle de ce qu'on ressent – ou de ce qu'on a ressenti – e la présence de l'objet en soi", Serge Tisseron, **Le mystère de la chambre claire**, p.46.

²⁶¹ "(...) un fantasme d'inclusion réciproque: du sujet dans la trace (toute trace est une forme de signature) et de l'objet dans le sujet (c'est parce qu'un objet était présent dans le sujet, sous la forme d'une émotion, que le désir de trace est advenu) Toute trace atteste à la fois la possibilité pour le sujet de contenir l'objet qui a accompagné cette émotion et le sentiment très vif d'être contenu dans l'objet qui a accompagné cette émotion." Serge Tisseron, **Le mystère de la chambre claire**, p.47.

a alteridade do outro, mas, ao contrário, a si mesmo como outro (designado por uma minúscula):

Adorno também reconhece a estrutura narcísica (ele fala de "falsa projeção") própria da competência cognitiva do eu do homem moderno. Nesse sentido ele chega a afirmar em *Elementos de anti-semitismo* [sic], que toda percepção é projeção, servindo-se aí da teoria freudiana de submissão da percepção à procura por um objeto fantasmático. A consideração genética sobre o eu fornece um suplemento ao diagnóstico histórico segundo o qual o sujeito de nossa época estaria diante de uma realidade mutilada pelo pensamento identificador da lógica de equivalentes, própria do fetichismo da mercadoria.²⁶²

Talvez, na consideração dessa economia que é mencionada por Adorno, deva-se persistir neste conceito específico da Projeção psicanalítica. Esta projeção (de um inconsciente narcísico) se exterioriza como negação do outro e incapacidade de perceber seu desejo (pelo outro) – como uma sublimação. Nesse caso, confirma-se que referimo-nos de volta aos conteúdos simbólicos do eu como determinação lógica, que, como as outras (da perspectiva, da matemática, da óptica, do traço enfim), busca estruturar (modelando a marca do desejo), de modo a aparecer na densidade da aparição.

O caráter expressivo que se esperaria a partir do conceito de assinatura parece subsumido ao realismo e à transparência da imagem – essa convenção simbólica está relacionada à cegueira. Pois em vez de uma enorme economia de imagens fetichistas (que encenam seu fetiche), o que de fato se tem é uma economia de imagens fetiche (que representam o objeto de seu desejo, seja ele um substituto fetichista ou não), diferença que se percebe muito facilmente: em vez de imagens que tendem a uma enorme pessoalidade (na qual o fetiche se mostra e é conscientemente encenado e que, assim, corre o risco de ser

²⁶² Vladimir Safatle estética do real: pulsão e sublimação na reflexão lacaniana sobre as artes in Vladimir Safatle, *Ensaio de filosofia e psicanálise*, p.120-121.

rejeitado), percebe-se, ao contrário, que as imagens contemporâneas operam no fetiche do objeto representado – mas esse fetiche se formaliza com uma enorme transparência, uma vez que é operado no inconsciente, como prosseguimento de sua lógica, mas se afirma em sua utilidade para essa economia da alienação (das imagens) que chamou-se de cegueira.

A cegueira deve referir-se a essa incapacidade do ser de perceber o outro na representação (já que são transparentes), reconhecendo na imagem (e em sua assinatura) apenas uma outra representação de si mesmo (como um sujeito cujo desejo é convencionado). Cegueira: não ver a foto como não ver o outro; desconhecer, assim, a alteridade do desejo. Na lógica da Projeção, nesse caso, a inscrição do desejo é ultrapassada pela força da inscrição do objeto, já que o objeto carrega simbolicamente seu desejo – um desejo genérico, que supostamente se estende a todos. Esse arrefecimento da alteridade do desejo parece ser corroborado nas categorias da Ausência e da Extensão, o que indicaria a lógica final pela qual o traço se orienta: na união de uma humanidade comum do desejo, mas do mesmo desejo para todos, do desejo transparente pela coisa material e específica. Tais imagens transparentes, quer representem efetivamente um objeto desejado, um fetiche que vela um trauma, ou simplesmente um narcisismo que deseja tudo controlar, remetem de volta à lógica da economia da pulsão.

Nessa economia, seria ingenuidade contar com a persistência do objeto da representação; a questão seria referir-se a uma ética da assinatura do sujeito, à responsabilidade do sujeito que produz e operacionaliza como produz imagens. Manter na pulsão parece ser apenas uma das possibilidades dessa economia enquanto a alternativa não é a saída da pulsão, mas a substituição do objeto produzindo novo percurso pulsional:

A estratégia lacaniana consiste em ver, nessas variabilidade estrutural do objeto (que não é simples indiferença em relação ao objeto), a afirmação de que o alvo da pulsão é, de uma certa maneira,

o próprio *movimento de inadequação* em relação aos objetos empíricos: "Seu alvo não é outro que este retorno em circuito".²⁶³

O narcisismo da Projeção como conceito psicanalítico se explica, assim, na tentativa de resolver tal inadequação, antecipando-a na representação e fazendo da interpretação dessa representação a medida da relação com o mundo. A multiplicação da imagem fotográfica, assim, refere-se também a uma razão própria, que não é apenas a busca persistente da presença, mas também a reafirmação da presença do produtor (de sua assinatura, de seu olhar) contra as outras (contra a diferença), uma imposição insistente à qualquer alteridade, imposição que se multiplica na continuidade objetando a sua possível alteridade: a identidade narcísica se perpetua, ilusoriamente, contra a pulsão de morte estendendo-se e não admitindo seus limites no tempo e no espaço. A especificidade do desejo do espectador será medida contra a justificação lógica da imagem que declara o mesmo desejo para todos. O noema 'isso foi' de Barthes, como categoria ontológica, desse modo, é a justificação da imagem contra o ser, contra a manifestação da diversidade do desejo que orienta e, na verdade, modela ficção e memória como fantasia.

A palavra fantasia é especialmente presente na última modalidade de aparição da Fotografia, pois se refere, ao mesmo tempo, ao vazio que o dispositivo pode dar a ver e ao sentimento provocado pela tremular da fantasia que ultrapassa os limites que lhe pretenderiam impor. Se toda aparição da Fotografia se estabelece no trânsito entre os eventos que a compõe – na continuidade, como uma equiparação entre eventos – é necessário perceber e abrir-se à possibilidade de escape contra tal equiparação, isto é, a construção de um sentido na foto que simplesmente não é motivado e muito menos sancionado por ela – um sentido de ruptura. Esse sentido seria o modo privilegiado da opacidade da Fotografia pois aparece à despeito da

²⁶³ Vladimir Safatle *estética do real: pulsão e sublimação na reflexão lacaniana sobre as artes* in Vladimir Safatle, **Ensaio de filosofia e psicanálise**, p.123. Incluo a citação de Lacan: **O seminário livro 11**, p.170.

analogia justificada, isto é, tal opacidade ocorre contra a constituição do traço – contra a programação do dispositivo, e este é, portanto, o momento em que é opaca a si mesma. O Automatismo, desse modo, pode apenas ocorrer paradoxalmente, pois como inconsciente da Fotografia, aparece na crise de seu consciente, como suplemento problemático de sentido.

Foi visto que o traço psicanalítico caracteriza a foto a partir de continuidade entre consciente e inconsciente. Esse traço, por sua vez, se instituiu entre assinatura particular e estabelecimento de convenção simbólica, que se completam na foto como articulação entre o sujeito e o outro – esse é o sentido do caráter psicanalítico da Projeção. Se deseja-se observar a questão do inconsciente na Fotografia, é necessário pensar os casos de falta ou excesso nessa articulação, de modo a evidenciar as possibilidades de sua manifestação providas pelo aparecimento da Fotografia, isto é, a constituição de sentido imprevisto, pelo sujeito, no momento em que a imagem se deflagra como objeto aberto a esse sentido.

O tema do Automatismo da Fotografia relacionará sua aparição a um sentido que não é deliberado, desejado, e principalmente, que não é referido por qualquer lógica ou sentido simbólico contido na Projeção, isto é, que se origina no inconsciente da Fotografia (que abre a imagem), e que resiste àqueles propostos no realismo justificado da *mimesis*; o Automatismo é o oposto da alegoria que caracteriza o objeto foto: opera na falta de confirmação, e no desajuste da equiparação entre os eventos.

Ainda que a palavra automatismo refira-se diretamente ao surrealismo, a possibilidade de um inconsciente da Fotografia esteve presente desde sua invenção. Desde as primeiras imagens fotográficas, não apenas a possibilidade da falta de uma assinatura autoral, de uma intenção visível, mas a própria ausência humana era flagrante. Ao longo do século dezenove, vemos a Fotografia desenvolver a possibilidade de representar pessoas, e os fotógrafos uma retórica. No entanto, há a percepção clara de que a Fotografia é uma imagem objetiva, e de que não se podia fazer objeção a sua justificação científica: se essa analogia e seu realismo

são extremamente sedutores, em alguns momentos, o vazio maquínico da imagem faz retornar o real a quem experimenta a foto como frio, como desprezo à presença. A idéia da geração espontânea da imagem, própria do século 19, possui um aspecto ameaçador que despreza o homem criativo pelo *homo faber*, que põe em ação o dispositivo mas não o controla; ao contrário, alienado, é controlado por ele. O inconsciente da imagem, no século 19, entretanto, em geral não é tocado: seu sinal é visto como acaso ou erro, e o caráter desses acasos ou erros – sua compreensão como esse inconsciente e sua utilização ocorre muito mais tarde.²⁶⁴

Proposto esse ponto de vista, no qual se percebe a possibilidade histórica do meio de abrir-se ao inconsciente, é necessário remeter de volta ao conceito de origem, que situa o problema da Fotografia no âmbito do surrealismo, retornando à profunda identificação entre o surrealismo e o automatismo na busca por manifestar o inconsciente como questão na obra.

Constata-se no aparecimento que a Fotografia possui uma abertura específica ao inconsciente, e é necessário investigá-la no âmbito da arte – no problema de estabelecer na Fotografia uma abertura de sentido que lhe é necessária para funcionar nesse campo. O uso do conceito Automatismo na Fotografia, do mesmo modo que na proposição da Extensão, se deve mais ao componente que se extrai do modelo (surrealista), do que efetivamente da prática particular seguida pelos artistas surrealistas. Desse modo, não é o caso de retornar a um exame profundo das motivações e das práticas dos artistas surrealistas, sobretudo considerando que a principal estratégia de acesso ao inconsciente, isto é, o automatismo surrealista era a prática de escrita automática, advogada por André Breton. Não há, no caso

²⁶⁴ Seria necessário citar, a esse respeito, a obra contemporânea de Joachim Schmid, artista que começa a trabalhar nos anos oitenta na Alemanha. Schmid faz uso de imagens descartadas (justamente por causa de seus erros) para produzir obras que, entre outras questões, são a própria constatação desse inconsciente do dispositivo, entre ato e produto fotográfico. A obra de Schmid realiza uma pesquisa de campo da estética do inconsciente fotográfico. Nesse registro, também deve ser citado o maravilhoso livro de Clément Chéroux, **Fautographie**, que é uma pequena história crítica do erro na Fotografia, e que relaciona o erro particular da operação do dispositivo a um quadro geral desse inconsciente.

da Fotografia, necessidade de retornar a um parâmetro provido pela escrita: busca-se um inconsciente determinado do dispositivo, ou seja, próprio da Fotografia.²⁶⁵

O Automatismo²⁶⁶ pode ser visto a partir da operação surrealista de dois modos: sob o ponto de vista de Breton, que é evidenciado no primeiro manifesto surrealista, ações como a escrita automática possibilitariam trazer à tona o inconsciente. No entanto, sob o ponto de vista de Dalí, que rompe com Breton em relação a esse método na década de 30 (no segundo manifesto), esse modo de acesso ao inconsciente provido pela escrita automática é excessivamente passivo. A escrita automática é denunciada como método porque permite uma retórica que aparece como resto expressivo na escrita (e, assim, as relações do surrealismo com o simbolismo seriam mais amplas do que os surrealistas gostariam de admitir). Segundo Dalí, era necessário incluir no processo um evento ao mesmo tempo deliberado e involuntário, a partir do qual o objeto de arte pudesse se materializar fora do discurso. Era preciso, portanto, fazer mais do que apenas 'captar' o inconsciente (como fazia a escrita automática), sobretudo porque essa captação da escrita automática era suspeita. Era necessário sistematizá-lo e finalmente materializá-lo como objeto. Tal rompimento com a estratégia inicial de trabalho, enunciada por Dalí já nos anos trinta, evidencia uma mudança de regime no surrealismo. No entanto, a passagem da estratégia automática da escrita para a imagem, sobretudo essa imagem dos sonhos que caracteriza a obra de Dalí, não é menos retórica; ao contrário, "O automatismo "ativo" emerge portanto via solipsismo, reconhecendo-se como manipulação simbólica, engajando valores coletivos e, desse modo, pode reivindicar mais convincentemente que o automatismo "passivo", ser capaz de provocar

²⁶⁵ E desse modo ele está diretamente relacionado ao traço e sua possível abertura a esse inconsciente.

²⁶⁶ O problema que se constitui não é o de um paradigma do acesso da Fotografia ao inconsciente, mas, em primeiro lugar, o da possibilidade específica de acesso da Fotografia a seu inconsciente, possibilidade que sempre pairou sobre a Fotografia e as imagens técnicas desde sua invenção, na medida em que seu caráter técnico não apenas pressupunha a demissão da mão, e assim, da expressão plástica, mas seu caráter científico (na justificação lógica do traço) reforçava a idéia de uma geração espontânea da imagem.

confusão social".²⁶⁷ Ou seja, o ponto de vista de Dali não apenas admite o seqüestro do evento pela retórica, mas declara abertamente a pretensão de manipulá-lo de modo a expor o aspecto reacionário do tecido social. O automatismo de Dali nada mais é do que operacionalização do processo de estabelecimento do símbolo; em vez da liberdade de sonhar do sujeito, ou mesmo de um sentido que se convencionou no grupo, é imposta a inequívoca imagem do sonho do artista, ecoando estranhamente a crítica de Merleau-Ponty sobre a forma cartesiana: em vez de sonhar na obra, temos a obra como materialização do sonho. O inconsciente, no caso de Dali, é tema em vez de sintoma (o que significaria irrupção na forma da obra). A estratégia de Dali, assim, não é a do Automatismo, mas da transformação do Automatismo do evento de origem para a alegoria: propõe-se, desse modo, um duplo discurso, no qual o surrealismo pretenderia escapar a todas as figuras, mas o que efetivamente ocorre é que algumas figuras terminam por indicar, fixando o surrealismo. A matéria-prima proveniente do inconsciente é operada tornando-a convenção que se fixa como sentido.

Essa ambigüidade entre recusa e fixação da figura parece se reproduzir na Fotografia surrealista. A Fotografia modernista, em geral, se apresenta como lugar privilegiado do olhar autoral, o que implica a valorização de um repertório retórico²⁶⁸ que o fotógrafo articula como seu olhar. Esse olhar, buscado ambiciosamente como primado da maestria da Fotografia, nada mais significa do que a criação de um estilo: "Lacan entende estilo como uma forma iterativa, um processo de "tipificação"; ele não o vê como marca de uma expressão única, mas, ao contrário, como fonte de todas as virtudes da convicção de da

²⁶⁷ "'Active' automatism emerges therefore through solipsism, recognizing itself as a symbolic manipulation, engaging collective values, and hence it can lay claim much more convincingly than 'passive' automatism to effects of social confusion", Laurent Jenny e Thomas Trezise, *From Breton to Dali: the adventures of automatism*, **October** vol. 51, p.110.

²⁶⁸ Calçado nos recursos 'naturalistas' próprios à imagem canônica – na categoria da aparição Material.

comunhão humanas."²⁶⁹ No entanto, na ânsia de constituir a marca que se chama de olhar do fotógrafo, cria-se sentido que na verdade independe daquilo que está ausente, isto é, que intensifica a Ausência como presença sempre do mesmo modo, numa pretensa assinatura do autor que na verdade se aliena daquilo que pretende representar.

Nesse quadro, a Fotografia surrealista parece inverter os valores que instituem o olho retórico do fotógrafo: experimenta-se com a Fotografia a partir de uma série de procedimentos de laboratório, subvertendo o processamento que terminaria por produzir uma representação realista de modo a velar ou mesmo negatizar os valores da imagem; é o caso da diversidade da obra de Man Ray. Por outro lado, parte da experiência surrealista lida com imagens canônicas. As imagens canônicas e os fotogramas produzidos no âmbito do surrealismo são aqueles em que menos se apresenta a ambição de um estilo, pois a marca autoral às vezes se reduz a escolha. A escolha de tema ou de modelo, no entanto, nada mais é do que o principal modo autoral da foto, que associado ao traço, faz a foto designar algo que está representado: é seu modo de tornar o objeto convenção. No surrealismo, explora-se a estranheza e a particularidade dos objetos (lembremos da série de Lotar sobre os abatedouros) e, mesmo que não se opere, como Dali faz, uma exploração do evento de origem, a foto ainda se situa sob a retórica do autor que busca transmitir algo, e simplesmente falta ao sujeito interpretar descobrir a importância desse objeto que já está indicado. O interesse em descobrir as motivações por detrás desse objeto da representação confirma a convenção simbólica da imagem, mesmo nessa retórica de neutralidade autoral; não há desinteresse real do autor em nenhuma das imagens, que surgem como operacionalizações de tema ou técnica. Desse modo, em geral, não se vê na produção da fotografia surrealista o equivalente de escrita

²⁶⁹ "Lacan understands style as an iterative form, a process of typification"; he sees it not in the mark of a unique expression but on the contrary the mainspring of all "the virtues of conviction and human communion", Laurent Jenny e Thomas Trezise, *From Breton to Dali: the adventures of automatism*, **October** vol. 51, p.110.

automática, a não ser, possivelmente, na compulsividade de Lartigue notada por Rosalind Krauss em **O fotográfico**.

O desinteresse não é, evidentemente, condição para a manifestação do Automatismo da Fotografia: o impessoal do dispositivo sempre está lá, e remete ao real toda vez que um elemento do ato fotográfico não for previsto, toda vez que um elemento da imagem escapar da retórica do fotógrafo.

Seria interessante perceber, a partir do ponto de vista do conceito signo-intervalo entre eventos, isto é, na negatividade do conceito operatório com o qual observamos o aparecimento, a historicidade contingente da foto, isto é, o fato de que a Foto não é sua imagem, e que a cada aparecimento ela pode sofrer modulações, mudanças de suporte suporte, as marcas, manchas, carimbos, sinais de envelhecimento ou mau tratamento, impressão, arquivo ou transporte, isto é, todo aparecimento é um evento de formação como de experimentação. Desse modo, todas as marcas produzidas mas não previstas e que se situam na foto de modo contingente (porque velam o traço e divergem do sentido deliberado pelo autor) são sinais que podem abri-la ao Automatismo, do mesmo modo que a falta da assinatura do autor. Se elas não constituem necessariamente o aparecimento da foto, e nem mesmo seu sentido, podem fazê-lo e podem mesmo abrir a foto para um novo sentido; historicamente, este sentido dado pelo inconsciente da Fotografia a refere na qualidade de traço ao momento de sua aparição, e nesse sentido deve ser incluído, se produzido, nesta modalidade: porque refere-se a ruptura do traço marcada entre os eventos, confirmando a necessidade de observar o traço numa lógica maior do que a do sentido semiótico.

Retornando ao problema específico da autoria, o desinteresse só evidencia uma abertura ainda maior ao caráter maquínico da imagem, uma vez que a representação motivará cada vez menos: a assinatura deixará de elaborar, enfatizar, indicar ou produzir sentidos; deixará de buscar convencená-los. A economia na qual o aparato opera, no entanto, só pode

ser exposta fora de um gesto de censura e ao mesmo tempo, fora de um gesto de ajuste econômico que limita o simbolismo justificando-o pela necessidade pragmática de simbolizar, "Quer dizer, que deve ser compreendido em sua capacidade de abertura heurística e não na redução axiomática de seus próprios 'programas'".²⁷⁰ O Automatismo depende, para ser visto, dessa abertura.

Ao contrário do que ocorre na escrita e na pintura, na Fotografia é possível identificar ou fabricar esse primeiro evento ao qual se refere Dali de modo realmente automático, isto é, sem intervenção estilística ou mesmo retórica do autor. A imagem pode ser produzida mesmo no acaso e na falta de intenção. A experimentação surreal na foto visaria perverter ambos, tradição da imagem e dispositivo, expondo esse inconsciente a partir de perversão romântica da lógica que rege o aparato, seja na experimentação que o desregula, seja na escolha de objetos que vão contra o bom gosto e o senso comum criando um problema para a representação. As imagens da fotografia surrealista não se orientam, como é o caso das imagens de Dali, para a operacionalização que converte-se em alegoria; ao contrário, explora-se, no surrealismo, mais como o *indesejável* funciona no dispositivo e na economia que se alimentam do e alimentam o desejo, o que não é pouco: consiste de uma exploração freqüentemente radical.

A palavra Automatismo remeteria às práticas que permitem ao aparato abrir-se para os significados inconscientemente dotados pelo sujeito. A falta da assinatura autoral não implica necessariamente acesso ao inconsciente do aparato, ela só as abre para a possibilidade desse inconsciente, que na verdade não pode ser previsto: ele é o oposto da previsão que o traço convencionou como simbólico, e, desse modo, é necessário estar atento igualmente a que a representação se situe na particularidade da situação, em vez de sua idealidade. A diferença

²⁷⁰ "C'est-à-dire qui doit être compris dans sa capacité d'ouverture *heuristique* et non dans la réduction *axiomatique* de ses propres "programmes", Georges Didi-Huberman, **Devant le temps**, p.243.

dessa abertura em relação às práticas surrealistas é que não se busca evidenciar ou materializar o inconsciente do sujeito, mas ao contrário, o inconsciente do meio, abrindo-o (revelando-o) para que o inconsciente do sujeito encontre aí seu lugar.

A partir do conceito de traço (em cuja particularidade se encontraria a especificidade fotográfica desse inconsciente), o Automatismo indica duas direções do 'não referido' do sentido: ou bem se faria ver o traço como ruptura entre os eventos, travando a lógica do traço e dotando a imagem de uma assinatura (é o caso geral do surrealismo), ou bem se expõe, na falta da assinatura da autoria – em seu desinteresse – falta de determinação na qual a mecanicidade do aparato aparece como o próprio mecanismo da pulsão. Entretanto, em ambos os casos, não basta o espaço que se dá ao inconsciente na foto; retorna o problema da passividade do método: seja a problematização da convenção da alegoria, seja a da assinatura, a abertura ao inconsciente tem de ocorrer como sintoma, ou seja, a abertura da imagem deve se mostrar enquanto abertura de modo que possa ser afetado. É necessário que a abertura na imagem apareça, ou ainda, que a própria imagem apareça como essa abertura. O sintoma não pode ser visto fora do aparecimento, pois é um sinal na forma e no conceito: é um sinal no jogo da aparição que marca a imagem e marca a ele mesmo na imagem (de modo a poder ser percebido como tal), como resultado de um conflito, de um erro, ou de um acaso.

O Automatismo na Fotografia se instauraria à despeito do traço psicanalítico – ultrapassando o que o compõe como continuidade da vida psíquica, num desacordo entre assinatura e simbolismo. Isso indica, na verdade, que o traço, como circuito psicanalítico que liga o sujeito e o outro, sofre uma interrupção. É nesse sentido que o sintoma é a interrupção do conhecimento: porque é marca da interrupção da convenção, como pacto quebrado entre os sujeitos, ela é traumática. Passa-se a desconfiar, ou se ignora o realismo e justificação da foto; talvez porque falte na imagem o desejo, ainda que ele seja o que põe em ação o dispositivo: "Se não se faz um valor da dialética do desejo, não se compreende por que o

olhar de outrem desorganizaria o campo da percepção. É que o sujeito em causa não é o da consciência reflexiva, mas o do desejo."²⁷¹

A que esse sintoma abre, efetivamente, ao afetar o sujeito no fenômeno da imagem? Abre exatamente, na quebra dessa pacto que convencionou a vida psíquica à pulsão, a

Um campo medúseo que resiste à toda ordem, seja pictórica (como a perspectiva), filosófica (como a *mimesis*), ou científica (como a óptica). Nesta hipótese então, o real é um efeito do simbólico que é levado a precedê-lo, mesmo enquanto o simbólico está impregnado no real que supostamente deve velar.²⁷²

Na relação descrita por Foster entre real e simbólico, podemos ver o mecanismo de formação do sintoma que o relaciona ao traço, isto é, o conflito entre o aspecto convencional do traço e sua analogia realista e particular, que pode, em certo momento, prescindir da assinatura que vela, recobrindo o real. O sintoma é definido, desse modo, como o momento no qual a imagem deixa de velar o real pra efetivamente se abrir a ele. O sujeito vê o real representado como espaçamento crítico (porque é marcado) da assinatura do outro na imagem.

A partir desse espaçamento, desse buraco na imagem que é o sintoma, a imagem apresentará um sentido *além*, à despeito do fato da imagem fotográfica buscar em sua justificação lógica, regular todo o sentido (numa convenção simbólica na qual o traço institui e constitui o significado), do mesmo modo que sua representação, como já foi visto, regularia o viver na continuidade. Esse sentido se encontra fora da convenção, isto é, é símbolo que irrompe no sujeito para o qual não há precedente, e, desse modo, o desestabiliza. O

²⁷¹ Jacques Lacan, **Seminário Livro XI**, p.88.

²⁷² "A medusan realm that resists all order, whether pictorial (as in perspective), philosophical (as in *mimesis*), or scientific (as in optics). In this hypothesis, then, the real is an effect of the symbolic that is taken to precede it even as the symbolic is steeped in the real that it is supposed to screen." Hal Foster, **Prosthetic Gods**, p.264.

Automatismo da Fotografia, portanto, não é apenas o lugar da manifestação do inconsciente, mas da afirmação da liberdade de sentido da imagem, motivo extra de sua atração para historiadores como Didi-Huberman.

O Automatismo refere-se ao potencial, sempre presente, da foto apresentar um simbolismo não-formulado, isto é, não-Projetado, o que implica dizer que deve aparecer com mais força nos locais em que não há sentido prévio: possivelmente o sintoma o marcará na *escória* da *mímesis* (onde nada é imitado, na matéria, mancha ou sinal que já são espaçamento), ou ainda, onde há um sentido prévio: na *alucinatória* que suplanta a *mímesis*. Isto é, na visão alucinada de algo representado cuja particularidade faz divergir seu sentido (pois a particularidade distrai da idealidade justificada da convenção simbólica). Na relação que a Fotografia desenvolve ao atar dois eventos, escória e alucinatória descrevem a fratura; são o negativo da convenção pretendida e problematizam o funcionamento positivo da foto ao impedir ou suplementar indevidamente o sentido que pretende se convencionar. Esse sentido discordante do Automatismo, na falta de uma justificação, poderia ser equivocadamente chamado de acaso, por ser im procedente.

O que relaciona o Automatismo ao acaso, no entanto, não é a falta de justificação, mas a falta de justificação *a priori*, ou seja, a falta da assinatura e da convenção. Desse modo, se o mal-estar provocado pelo Automatismo, por esse vazio de intenção que demanda preencher a imagem sem qualquer aviso, é o mesmo para todo sujeito, o sentido que ele produz será individual. O Automatismo se postula, portanto, na diferença entre traço, sua determinação lógica que justifica a representação contra qualquer objeção) e aparição (na indeterminação e na instituição da própria lógica ao fenômeno entre sujeito, objeto e mundo na doação para o sujeito).

Se se qualificou a Projeção como traço (do desejo consciente e inconsciente), como referência fundada numa lógica que faz finalmente imitar a percepção, pode-se dizer que o

Automatismo que aparece na Fotografia opera com a própria exposição da pulsão, como um movimento mecânico do desejo. Desse modo, chega-se a uma última definição de cegueira: deixar de ver o sintoma da imagem, deixando assim de ver o aspecto terrível da realidade, o real da realidade se mostra no sintoma: "A imagem participa todo o tempo da formação e da tomada de consciência da pulsão."²⁷³ A cegueira implica nunca tomar consciência da pulsão. Se não se vê esse sintoma, a imagem nunca fere: nunca se torna abjeta, nem se torna alucinação, pois evidencia só utilidade, que é a de tornar o desejo do outro moeda, que circula mas nunca se abre.

Afetar-se com o Automatismo da imagem é achar o que não é projetado – um sentido que irrompe como fratura, seja da imagem, seja do sujeito. Deve-se lembrar, na questão da construção da analogia segundo uma lógica, o conceito de produção do signo em golpe, razão pela qual se advoga ocasionalmente a indiferença semiótica da imagem fotográfica – indiferença que não levaria só a ver naturalidade na imagem, mas impedir qualquer outro modo de implementar nelas sentido. Mesmo se há falta de operação positiva de transformação do real do fotógrafo e/ou da simbolização operada pelo espectador –mesmo na falta da assinatura constituída na qualidade da representação ou no modo do olhar retórico do fotógrafo, sempre há possibilidade de fratura, sempre há possibilidade de acréscimo do sentido. "Essa é a concepção moderna da imaginação, oposta à tese clássica: a imaginação não é uma sensação diminuída, mas ao contrário excessiva, ultrapassando todas as imagens que o real pode oferecer à imaginação."²⁷⁴ O automatismo da Fotografia é o próprio anátema da produção de sentido semiótica, na medida em que se situa fora da iteração – fora de uma

²⁷³ "L'image participe à tout moment de la mise en forme et devenir conscient de la pulsion", Serge Tisseron, *L'inconscient de la photographie* in **La recherche Photographique** 18, p.85.

²⁷⁴ "Telle est la conception moderne de l'imagination, opposée à la thèse classique: l'imagination n'est pas une sensation rétrécie, mais au contraire excessive, débordant toutes les images que peut offrir le réel à la perception", Clément Rosset, **Fantasmagories**, p.30-31.

semiose que depende inevitavelmente de convencionar o sentido. O Automatismo se moverá (da indiferença do produtor ao sentido, ao sentido ir-referente da imagem na aparição).

O Automatismo, como sentido que surge do inconsciente e brota da imaginação que transborda no real da imagem ao ser ferida pelo sintoma, independe do representado e mesmo do modo de representação, pois os elementos representados, como sintoma, são experimentados como buraco ou espaçamento de sentido, no qual um sentido impróprio se superpõe ao próprio: não apenas como simbolização involuntária, mas como escotoma. Desse modo, confirma-se que "O signo imagético não é de importância secundária em comparação a seu referente. Em sua aparição, traz algo ao aparecimento".²⁷⁵ A formulação na imagem dessa marca inconsciente – desse espaçamento marcado que se pode chamar de punctum – indica a profunda negatividade do automatismo em relação à Fotografia como técnica, pois o que se formaliza aí é a própria irredutibilidade do não-conceitual, cerne da interrupção entre os eventos. Nesse sentido, entre todas as modalidades de aparição declinadas e as possibilidades de raciocínio e experimentação que possibilitam ao campo da arte, talvez esta seja a mais complexa, porque nela se estrutura a possibilidade de lidar com a opacidade da Fotografia como pensamento, isto é, como uma experiência do campo da arte que se torna conhecimento.

As categorias que se buscou derivar e estudar aqui são lugares de abertura da Fotografia como meio, sobretudo na conceituação das categorias Material, Contingência e Automatismo, que se relacionam com as outras numa suplementação que denuncia seu aspecto negativo em relação ao aspecto canônico do dispositivo. Se se retorna ao início do

²⁷⁵ "The picture is (the abundance of appearances visible on its surface) and it reveals (something on, in, or through this medial appearing). Because of the features of repleteness and succinctness (and often also similarity), and depending on the degree of these features, pictures are signs whose sensuousness one cannot often overlook when using them as signs – in contrast to the use of plain words (outside literature). They are frequently less transparent than other signs. The pictorial sign is not of secondary importance in comparison to what it refers to. In its appearing, it brings something to appearance", Martin Seel, **Aesthetics of appearing**, p.176.

texto e sua recusa em definir a essência da Fotografia contra o mundo (já que ela evidenciou todo o tempo sua relação com o mundo, no que se designou como incompletude), evidencia-se que finalmente o conjunto das modalidades da aparição constitui essa especificidade, mesmo que individualmente elas possam servir para pensar genericamente a imagem, ou particularmente outros meios.

Essas modalidades da aparição parecem permitir levar ao limite da arte as questões do dispositivo, iluminando a economia de seu uso como desenvolvimento de necessidades próprias e impróprias que trafegam no objeto. Nesse sentido, seria possível inverter o exame, e em vez de observar as categorias do Material, Contingência e Automatismo como suplementação que extrapola a forma canônica e torna complexo o fenômeno da Fotografia, tê-las examinado como motor excretor, elevado-as a caráter principal e referenciando-as numa negatividade mais aguda (como a de Bataille). Será o caso de perguntar-se se Material, Contingência e Automatismo não são, na verdade, as *razões* da existência da Fotografia. Era, no entanto, necessário percorrer o caminho de extrapolação do aspecto canônico da Fotografia a seus eventos, ou, como propôs Damisch, fazer "(...) equivalente de uma análise fenomenológica que pretenderia chegar a essência do fenômeno considerado, submetendo-o a uma série de *variações imaginárias*".²⁷⁶

²⁷⁶ "(...) l'équivalent d'une analyse phénoménologique qui prétendrait atteindre l'essence du phénomène considéré en le soumettant à une série de *variations imaginaires*", Hubert Damisch, **La dénivelée**, p.7.

5. CONCLUSÃO

Esta tese percorreu, a partir de uma curiosidade que partilha da curiosidade do artista, instâncias primariamente teóricas relacionadas à Fotografia, perguntando-se sobre seu funcionamento, mas igualmente sobre a legitimação da pesquisa teórica e do trabalho artístico e sobre as relações que a Fotografia pode manter não apenas com teoria e arte, mas teoria, arte e mundo. Isto originou uma escrita teórica e acadêmica que é parcialmente ensaio, isto é, que conserva uma empiria que talvez seja inevitável na concepção de uma pesquisa que efetivamente mostra sua pesquisa enquanto trabalha – que pesquisa como escreve.

A tentativa foi a de recusar o ponto de vista da essência, que não interessa ao artista (pois seu problema é buscar na aparência o limite da essência e transpô-lo), e, desse modo, fundar o pensamento sobre a Fotografia na pluralidade: as modalidades da aparição, assim, referem-se, em sua totalidade, à especificidade desmontada da Fotografia, desmantelada como fenômeno no qual o objeto fotográfico e os eventos de que faz parte se superpõem.

O primeiro capítulo, "Fotografia, sobrevivência, Incompletude", desse modo, exercitou tal pesquisa como escrita ao buscar deflagrar tanto o problema a ser tratado quanto sua situação contemporânea, o que necessariamente incorporou a construção particular do autor. Essas duas premissas, do objeto de estudo e de sua situação contemporânea foram definidas em conjunto com alguns conceitos que surgiram ao longo do texto. Incompletude, cegueira e sobrevivência são conceitos que definem esse objeto e seu estado nessa visada autoral. Essas definições poderiam ter sido tomadas tanto poeticamente quanto como conceitos transversais, que referem o problema da arte a campos paralelos, por exemplo, à filosofia, à história ou à psicanálise.

Ao longo da pesquisa, o conceito de cegueira, mais proeminente, porque se referia inicialmente ao estado da economia da fotografia canônica foi desenvolvido, transformando-se: a partir da incapacidade de ver a representação como tal, verificou-se que o desejo, referente ao objeto da representação, na verdade, indica uma economia da alienação do outro no âmbito das imagens. A investigação localizou o interior de tal articulação entre os sujeitos no aspecto psicanalítico do traço, entre assinatura do autor e convenção simbólica. Por fim, a cegueira se definiu como deixar de ver o sintoma da imagem, ou seja, deixar de ver seu desejo como desestruturante e o outro na imagem como essa desestrutura, evidenciando a necessidade, por parte das imagens, de investimento do sujeito no outro e não no objeto, ou seja, de afeto que a completará como articulação entre sujeitos.

O capítulo seguinte, "Aparição, desconstrução, desejo", propôs um panorama contemporâneo do pensamento em Fotografia formado pelos pontos de vista da psicanálise, semiótica e pela fenomenologia, a partir do qual se verificou a necessidade de abdicar dos paradigmas e proceder uma investigação da Fotografia na qualidade de fenômeno, reunindo-se, assim, a Fotografia como evento à Fotografia como objeto, reunião que parece absolutamente natural mas que resulta na desintegração do objeto nos eventos que compõe (os eventos não estão indiciados na foto, como uma fenomenologia poderia pensá-los, ao contrário, a foto é seus fenômenos e ela está como evento, assim, no mundo).

A partir da eleição do fenômeno como centro do problema (e portanto, de uma fenomenologia específica que se julgou necessária para tratar da foto), derivou-se conceitos que funcionaram como instâncias metodológicas a partir das quais a Fotografia foi estudada: aparição, desconstrução e desejo, foram apresentados como instâncias metodológicas necessárias para tratar da Fotografia nessa relação entre eventos e signo. Tais conceitos foram definidos, justificados e relacionadas, tanto em suas especificidades conceituais, que são muitas e demandaram confrontar autores e pensamentos para os quais o estatuto da imagem

varia enormemente, quanto foram relacionados ao problema da Fotografia que se desejou tratar.

O conceito de aparição refere-se à instauração estética do objeto, numa posição na Fotografia e evento da fotografia se armam mutuamente como jogo de relações sensuais e conceituais que interagem com o resto da constelação estética, dotando-a e retirando dela sentido e, desse modo, requalificando sua experiência; a aparição, foi, assim, considerado o conceito chave capaz de tratar da foto numa instância relacional, incluída aí a circunstância de sua formação. A partir da aparição, que refere-se à instauração estética como novo problema de intriga da obra, chegou-se a uma definição de função da arte, que é a da aparição crítica, isto é, de uma instauração que se aprofunda (como jogo de sensações e conceitos que se armam como conhecimento, reflexivo ou não) e que põe em crise o próprio jogo estético do mundo.

O problema da motivação da passagem de dentro para fora do objeto, na qualidade de signo-evento, foi observado a partir do desejo, que fundamentalmente operou para desconstruir o objeto, possibilitando vê-lo em sua formação e no fenômeno que a foto compõe ao ser experimentada – no outro do signo-evento, isto é, no signo-intervalo entre eventos. O desejo remeteu, como conceito, não apenas ao traço do desejo na aparição, o que possibilitou ver suas modalidades, mas também ao campo da psicanálise, que pretenderia postular (a partir do desejo e pulsão) a representação como velatura, fetiche ou falha em sublimar; no entanto, a arte não é um caso de falha, mas de sucesso do desejo ou mesmo da sublimação, o que identificou os limites da competência da psicanálise para tratar da arte, sobretudo a arte contemporânea, que em grande parte despreza a expressão.

Aparição e desejo são conceitos que se originaram de diferentes tradições, obras e pontos de vista e possuem historicidades diferentes; buscou-se relacioná-los nas diferentes dinâmicas das obras e autores de que fazem parte. Sua relação com a Fotografia, ainda, foi

observada julgando-se como cada uma dessas instâncias poderia se articular com a outra para cobrir o objeto de pesquisa e se isso seria possível e necessário, o que se comprovou a partir da incorporação do desejo como operador da desconstrução do objeto foto. Desse modo, desenvolveu-se diversos conceitos de Fotografia, que, se pretende, são ao mesmo tempo, poéticos, retóricos e definições reais do meio: conversão do desejo (da) à cegueira (a Fotografia canônica), descompasso entre ser e ver (o que está intimamente ligado à formação da foto, tratado mais particularmente como categoria Ausência/Material), signo-evento/signo intervalo, expressões que finalmente a designam como produtora e resultado de eventos, expressões que buscam incorporar a desconstrução e indicam qual foi a necessidade da desconstrução no raciocínio. Tais conceitos definem o caráter da foto mas não seu modo de funcionar, que foi necessário observar no aparecimento desse modo (na positividade da foto e na negatividade em que a foto não está).

O raciocínio predominantemente teórico referente a aparição, desconstrução e desejo foi interrompido de modo a permitir, no último capítulo, o exame crítico da obra de Cindy Sherman, uma vez que, a partir do desejo, julgou-se que o problema da presença era o primeiro a dever ser tratado (o primeiro do desejo); a obra da artista e seu encaminhamento mostraram que o raciocínio postulado pelo desejo era correto, bem como sua operacionalização numa pulsão repetitiva; instituímos como primeiras modalidades de aparição da Fotografia a Ausência e o Material; categorias que se referem ao problema do desejo de presença e sua formulação como Foto.

O problema da presença, a partir de posições como a de François Soulages e de Alain Badiou, fizeram ver a necessidade de tratar da espacialização da Fotografia, que foi caracterizada como modalidades de aparição da Extensão e da Contingência. A espacialização da Fotografia foi vista ao mesmo tempo como gesto que retira deliberadamente do real uma conjuntura, e que ao fazê-lo a rearranja segundo o ponto de vista de um autor, de

modo a torná-la signo que é referência do real: monumento ao que foi e ao autor. Desse modo, como signo-intervalo entre eventos, expressão que parece melhor descrever o funcionamento da Fotografia na aparição – como imagem que ata dois eventos da continuidade espacio-temporal, relacionando-os ela mesma como componente; observa-se, assim, todo o tempo, o real da referência fotográfica, mas também essa referência no real, seja o de sua produção, seja o de sua aparição.

A Contingência, como modalidade de aparição da Fotografia, implicou de volta ao real sua temporalidade e sua espacialização como uma estrutura que se confronta tanto quanto assegura o senso comum, de tal modo que se postulou uma relação da Fotografia com a História, com a ficção e a memória. Nesse sentido, o estudo das categorias deu vez novamente à observação da obra de uma artista. A obra de Sherrie Levine foi escolhida na medida em que, a partir de uma engenhosa duplicação de grandes obras-primas da fotografia modernista, problematiza esses temas a partir da Contingência. Tal duplicação, entretanto, não era propriamente ancorada no problema da presença, mas justamente, tirava partido da qualidade realista do traço que a tecnologia da Fotografia impõe como verdade justificada. Desse modo, retornou-se ao problema da aparição nas modalidades da Projeção e do Automatismo, instâncias que trazem ao problema do traço, entre outras, a contribuição psicanalítica de modo intenso.

O traço caracteriza a Fotografia tanto na particularidade quanto na idealidade. Tal característica qualifica a foto e o modo pelo qual ela, ao compor dois eventos, os conecta, qualificando-os. O que se chamou de Projeção nada mais foi do que tal qualificação do traço, que inicia na relação luminosa que é modulada pela óptica, mas que revela igualmente, como dispositivo, uma qualidade psicanalítica do traço que opera na continuidade entre inconsciente e consciente (entre desejo e pulsão). Por sua vez o Automatismo referiu-se ao problema do inconsciente do aparato, isto é, à extrapolação do traço que referencia as duas figuras que a

fotografia liga, tornado possível pela ausência da assinatura do autor. O Automatismo define aquele sentido que se origina da foto mas não está submetido a nenhuma das convenções que a mantém, sentido que não é previsto por seu funcionamento, e que se categorizou sob dois conceitos: escória e alucinatória, ou seja, sentidos fantasiosos ou inconscientes que se originam, ou bem daquilo que é detrito da imagem, pura materialidade sem sentido – material fotográfico como escória que reganha sentido na constelação estética, como um informe próprio da Fotografia, ou bem como alucinatória, ou seja, como simbolismo que surge sem convenção, fantasia imotivada que escapa ao dispositivo que sempre aponta para a categoria do pitoresco.

Talvez o aspecto mais interessante dessas modalidades de aparição seja a tentativa de perceber e acompanhar seus fronteiras, o que fixou modalidades suplementares de aparição da Fotografia. Material, Contingência e Automatismo constituíram o modo pelo qual a Fotografia é compreendida como um fenômeno que lida com sua própria incompletude: incapacidade de formular sua própria presença, incapacidade de lidar com a continuidade do espaço-tempo, incapacidade de lidar com a fantasia que transborda para fora de qualquer convenção. A negatividade dessas modalidades da aparição a refere de modo intrigante ao campo da arte, no desejo de produzir uma aparição crítica, ou seja de por em crise o outro ao fazer sair da cegueira e ver a foto em si, e não só aquilo que está representado. Essas categorias, também fazem abrir de modo mais definido um campo de pensamento do desejo da Fotografia, fora do desejo concreto pelo objeto a representar que pressupõe a foto como desejo de inscrever o objeto na posse, evidência e controle, e sim, campo próprio ao desejo mais íntimo da fotografia que, na verdade, termina por motivá-la mais profundamente do que o simples objeto da representação.

6. BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. **Qu'est-ce qu'un dispositif?**. Paris: Payot et rivages, 2007.
- ALLIEZ, Éric. **Da impossibilidade da fenomenologia**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- AUSTIN, J.L. **How to do things with words**. Oxford: Oxford university press, 1975.
- BADIOU, Alain. **Para uma nova teoria do sujeito**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- BADIOU, Alain. **O ser e o evento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1996.
- BARTHES, Roland. **Image – music – text**. New York: Hill and Wang, 1977.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATCHEN, Geoffrey. **Burning with desire**. Cambridge: MIT Press, 1997.
- BEARDSLEY, Monroe C. **Aesthetics from classical Greece to the present**. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'água, 1992.
- BERGER, John X e RICHON, Olivier. **Other than itself**. Manchester: Cornerhouse, 1989.
- BERNSTEIN, Jay. The horror of nonidentity: Cindy Sherman's tragic modernism in
OSBORNE, Peter (ed.). **From an aesthetic point of view**. London: Serpent's tail, 2000,
p. 107-144.
- BRASSAÏ. **Proust e a fotografia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BUCHLER, Justus (ed.). **Philosophical writings of Peirce**. New York: Dover, 1955.
- BURGIN, Victor. **The end of art theory**. Atlantic Highlands: Humanities press
international, 1986.
- CARRIER, David. **Rosalind Krauss and american philosophical art criticism: from
formalism to beyond postmodernism**. Westport: Praeger books, 2002.

CAVELL, Stanley. **The world viewed**. Cambridge: Harvard university press, 1979.

CHÉROUX, Clément. **Fautographie**. Crisnée: Yellow now, 2003.

CRARY, Jonathan. Spectacle, Attention, Counter-memory. **October** vol. 50, Autumn 1989, pp. 96-107.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer**. Cambridge: MIT Press, 2001.

CRIMP, Douglas. **On the museum's ruins**. Cambridge : MIT Press, 1983.

DAMISCH, Hubert. **La dénivelée**. Paris: Seuil, 2001.

DANTO, Arthur C. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, No. 19, Vol. 61, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. Oct. 15, 1964, p. 571-584.

DANTO, Arthur C. **The philosophical disenfranchisement of art**. New York: Columbia University Press, 1986.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Paris: Les éditions de minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image ouverte**. Paris: Gallimard, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Campinas: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques e Bennington, Geoffrey. **Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DESCARTES, René. **Discours de la méthode plus la dioptrique, les météores et la géométrie**. Tours: Fayard, 1987.

DESCARTES, René. **Princípios de filosofia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

DESCARTES, René. **O mundo ou tratado da luz**. São Paulo: Hedra, 2008.

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1994.

DURAND, Régis. **Le temps de l'image**. Paris: La différence, 1995.

- ELKINS, James (ed.). **Photography theory**. London: Routledge, 2007.
- FOSTER, Hal (ed.). **Vision and visibility**. New York: Dia Art Foundation, 1988.
- FOSTER, Hal. **Recodificação**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FOSTER, Hal. **The return of the real**. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FOSTER, Hal. The Archive without museums. **October** Vol. 77. (Summer, 1996), p. 97-119.
- FOSTER, Hal. **Prosthetic Gods**. Cambridge: Mitpress, 2004.
- FOSTER, Hal et al. **Art since 1900**. New York: Thames & Hudson, 2004.
- FOSTER, Hal. **Design & crime**. Paris: Les prairies ordinaires, 2008.
- FRANCBLIN, Catherine. Une image en transit. **Cahiers du musée national d'art moderne n.27**, printemps 1989, p.57-66.
- FRIED, Michael. Barthe's *punctum*. **Critical Enquiry** n.31, vol. 31, (Primavera, 2005), pp. 539 – 574.
- FUSS, Adam; PARRY eugenia. **Adam Fuss**. Santa Fe: Arena Editions, 1999.
- GATTINONI, Christian e VIGOUROUX, Yannick. **La photographie contemporaine**. Paris: Éditions Scala, 2005.
- GREEN, David (ed.). **Where is the photograph?**. Brighton: Photoforum, 2003.
- GREEN, David e LOWRY, Joanna (ed.). **Stillness and time: photography and the moving image**. Brighton: Photoforum, 2006.
- GROJNOWSKI, Daniel. **Photographie et Langage**. Paris: José Corti, 2002.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Aesthetic experience in everyday worlds: reclaiming an unredeemed utopian motif. **New Literary History**, n.37, 2006, pp. 299–318.
- GUNNING, Tom. La retouche numérique à l'index, pour une phénoménologie de la photographie. **La recherche photographique**, n.19, quadrimestral, décembre 2006, p. 96-119.

- HAMOU, Phillippe (org.). **La vision perspective (1435-1740)**. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2007.
- HUSSERL edmund. **Idées directrices pour une phénoménologie**. Paris: Gallimard, 2003.
- JAY, Martin. **Downcast eyes**. Berkeley: University of California Press, 1994.
- JÄGER, Gottfried; KRAUSS, Rolf H.; REESE, Beate. **Concrete Photography**. Bielefeld: Kerber verlag, 2005.
- JENNY, Laurent e TREZISE, Thomas. From Breton to Dali: the adventures of automatism. **October**, vol.51, winter 1989, p.105-114.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética?**. São Leopoldo: Unisinos, 1999.
- JUSSIM estelle. **The eternal moment**. New York: Aperture Foundation, 1989.
- KACEM, Mehdi Belraj. Événement et répétition. **Failles**, n.2, printemps 1996, p. 96-111.
- KRAUSS, Rosalind. **Le photographique**. Paris: Macula, 1990.
- KRAUSS, Rosalind. Critical Reflections (on Georges Didi-Huberman). **Artforum**, Jan. 1995, s.p..
- KRAUSS, Rosalind. **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Cambridge: MIT Press, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. **Reinventare il medium**. Milão: Bruno Mondadori, 2004.
- KOFMAN, Sarah. **Camera obscura of ideology**. New York: Cornell University Press, 1998.
- KOSTELANETZ, Richard (ed.). **Moholy-Nagy – an anthology**. New York: Da Capo, 1970.
- KOSUTH, Joseph. **Art after philosophy and after**. Cambridge : Mitpress, 1991.
- KUDIELKA, Robert. According to What: Art and the Philosophy of the "End of Art". **History and Theory**, n. 4, Vol. 37, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art. (Dec., 1998), pp. 87-101.
- LACAN, Jacques. **O seminário livro XI**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

- LAGEIRA, Jacinto. **L'esthétique traversée**. Bruxelles: La lettre volée, 2007.
- LAVAUD, Laurent (org.). **L'image**. Paris: Flammarion, 1999.
- MALRAUX, André. **Le musée imaginaire**. Paris: Skira, 1967.
- MARION, Jean-Luc et al. **Trois essais sur la perspective**. Chaumont: Éditions de la différence/FRAC Poitou-Charentes, 1985.
- MARRA, Claudio. **Le idee della fotografia**. Milano: Bruno Mondadori, 2001.
- MERTINO emanuele. **Fotografia e Conoscenza**. Milano: Ignazio Maria Gallino Editore, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac& Naify, 2004.
- MONTEROSSO, Jean-Luc (ed.). **La recherche photographique**, n.10, quadrimestral, juin 1991.
- MONTEROSSO, Jean-Luc (ed.). **La recherche photographique**, n.18, quadrimestral, printemps 1995.
- NANCY, Jean-Luc. **Au fond des images**. Paris: Galilée, 2003.
- NEYRAT, Frédéric. **L'image hors-l'image**. Paris: Éditions Léo Scheer, 2003.
- OWENS, Craig. Detachment from the "Parergon". **October**, n. 102, v. 9., Summer 1979, p.42-49.
- OWENS, Craig. **Beyond recognition**. Berkeley : University of California press, 1992.
- RABATÉ, Jean-Michel (ed.). **Writing the image after Roland Barthes**. Pennsylvania: University of Pennsylvania press, 1994.
- RICŒUR, Paul. **Tempo e narrativa**: tomo I. Campinas: Papirus, 1994.
- RICŒUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.
- ROELLENS, Nathalie. **Jacques Derrida et l'esthétique**. Paris: L'Harmattan, 2000.
- ROSSET, Clément. **Le réel, l'imaginaire et l'illusoire**. Biarritz: Distance, 2000.
- ROSSET, Clément. **Fantasmagories**. Paris: Les éditions de minuit, 2006.
- SAFATLE, Vladimir (org.). **O tempo, o objeto e o avesso**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

- SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Modos de saber, modos de adoecer**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- SAYRE, Henry M. **The object of performance**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Campinas: Papirus, 1996.
- SEEL, Martin. Art as Appearance: Two Comments on Arthur C. Danto's after the End of Art. **History and Theory**, n. 4, v. 37, Theme Issue 37, dec. 1998, p. 102-114.
- SEEL, Martin. **Aesthetics of appearing**. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- SILVERMAN, Hugh J. (ed.). **Philosophy and non-philosophy since Merleau-Ponty**. Evanston: Northwestern university press, 1997.
- SINGERMAN, Howard. Sherrie Levine's art history. **October**, n.101, summer 2002, p.96 - 121.
- SQUIERS, Carol (ed.). **The critical image**. Seattle: Bay Press, 1991.
- SNYDER, Joel e ALLEN, Neil Walsh. Photography, vision, and representation. **Critical Enquiry**, n.1, v. 2, oct 1975, p. 143–169.
- SNYDER, Joel. Picturing vision. **Critical Enquiry**, n.3, vol. 6, spring 1980, p. 449 – 526.
- SOULAGES, François (org.). **Photographie et inconscient**. Paris: Éditions Osiris, 1986.
- SOULAGES, François. **Esthétique de la photographie**. Paris: Éditions Nathan, 1998.
- SOUTIF, Daniel. De l'indice à l'index ou de la photographie au musée. **Les Cahiers du Musée national d'art moderne**, n. 35, printemps 1991, p.71-100.
- THIS, Claude (org.). **De l'art et de la psychanalyse**. Paris: ENSBA, 1999.
- TISSERON, Serge. **Le mystère de la chambre claire**. Paris: Flammarion, 1996.
- TRACHTENBERG, Alan (ed.). **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Press, 1980.
- OSBORNE, Peter. **Philosophy in Cultural Theory**. London: Routledge, 2000.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VALTORTA, Roberta. **É contemporanea la fotografia?**. Milano: Lupetti, 1994.

VAN ALPHEN ernst. Lances de Hubert Damisch: pensando a arte na história.

Arte&Ensaio, n. 13, p.96-97, 2006.

VÁRIOS. **La Photographie comme destruction**. Arles: ENP/Université de Provence, 1994.

VÁRIOS. **Esthétique contemporaine – art, représentation et fiction**. Paris: VRIN, 2005.

ZIZEK, Slavoj. Psychoanalysis and post-marxism: the case of Alain Badiou. **The south atlantic quaterly**, vol. 97, Spring 1998, p.235-261.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)