

ΤΡΕΟΙΛ ΕΡΟΤΟΔΙΕΡΗΛ

V K I H E V K
K I G E W I N
N V K I H E V
V K I G E W I
I N V K I H E
E V K I G E W
W I N V K I H
H E V K I G E
E W I N V K I
I H E V K I G
G E W I N V K
K I H E V K I
I G E W I N V
V K I H E V K
K I G E W I N
N V K I H E V
V K I G E W I
I N V K I H E
E V K I G E W
W I N V K I H
H E V K I G E
E W I N V K I
I H E V K I G

JAMES EGKINS
EDITED BY

FOTOGRAFIA, SOBREVIVÊNCIA, INCOMPLETUDE

Cezar Bartholomeu

Fotografia fenomenologia arte contemporânea

O texto busca alinhar, a partir de uma discussão pontual, problemas contemporâneos que se inserem na relação entre produção de arte, teoria e fotografia contemporânea. Observa-se, assim, um panorama teórico derivado das obras de Rosalind Krauss e Roland Barthes, e suas respostas e potencialidades no campo da prática artística.

Todo texto sobre Fotografia parece ter 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,¹ organizado por James Elkins, especialistas contemporâneos retomaram a pergunta com resultados desastrosos, pois não chegaram a conclusão ou acordo. Conceitos como “índice”² (advindo da teoria de Peirce) ou “*punctum*”³ (proposto por Roland Barthes) não são admitidos como suficientes para a elaboração de uma teoria unificada da Fotografia. 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 na fotografia é um enorme complicador para sua capacidade como conceito. O *punctum*, por outro lado, é lido como resposta subjetiva de Barthes à morte de sua mãe. Se não pode ser comunicado ou transmitido publicamente, não se adequaria à produção de teoria. Por fim, Elkins e os demais participantes da mesa-redonda constataam que, na verdade, é o próprio objeto da teorização que resiste, já que múltiplos processos, imagens e funções podem em um momento ou em outro ser chamados de fotografia. A obsolescência do processo químico que caracterizou a Fotografia no século 20 agrava ainda mais o problema. Com ela, parecem retornar os argumentos que relacionam de modo direto a técnica ao conceito de progresso, e estes aos de história e arte. Ao contrário, tal mudança parece demonstrar a exigência de incluir a historicidade no problema ontológico. Nesse caso, a 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 diferem?

PHOTOGRAPHY, SURVIVAL, INCOMPLETENESS | The idea of the text is to align on the basis of specific discussion contemporary problems included in the relation between art production, theory and contemporary photography. Accordingly, a theoretical overview is found deriving from the works of Rosalind Krauss and Roland Barthes, and their answers and opportunities in the field of art practice. | Photography, phenomenology, contemporary art.

A natureza de tais perguntas parece ser a de um universalismo arcaico, no qual não importam a posição de quem pergunta ou o campo do saber do qual é feita. Resta aí a divisão entre sujeito e objeto, bem como a naturalidade presumida do objeto sobre o qual se pergunta. A contrapartida dessa naturalidade é a ausência de sujeito da pergunta. Aquele que determina o ser da coisa é anônimo. A objetividade, suposta no sujeito indeterminado, faz localizar o problema no âmbito de uma instituição, de modo a manter a resposta como verdade fora do tempo e do espaço. 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, assim, seria completamente óbvia (‘é isso’, essa coisa definida pelo senso comum) ou completamente obtusa (‘é a gravação dos fótons...’ definida pela ciência).

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 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. Perguntar o que é a Fotografia implica determinar característica essencial que justifica todo o processo, característica que deve suplantar quaisquer outras em esquema de eficiência técnica, ou seja, 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?’ e à linguagem mesmo.

Essa pergunta é, portanto, problema para o campo da arte, uma vez que o campo pressupõe a possibilidade de experimentação e multiplicidade. Na verdade, pode-se dizer que o campo se define por essas possibilidades. Mesmo considerando que “a especificidade dos meios não existe mais”,⁴ de modo paradoxal, os debatedo-

res do 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 distinguiria a resposta do puro discurso acadêmico, que pode facilmente se descolar de seu objeto: “Mas, hoje, é conspícuo que não haja fotógrafos praticantes participando da mesa.”⁵ 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?’ em um momento e nada se perguntar em outro. Talvez um artista seja indicado para responder sobre o problema ontológico porque esse problema possui muitas respostas, ou porque, para o artista, a questão não é posta na forma da pergunta “o que é?”. É justamente tal instabilidade que caracteriza a experiência da arte, particularidade que localiza, incorpora e finalmente abriga, a diferença entre os sujeitos e o eventual deslocamento da obra no tempo e no espaço. A questão contraditória que se apresenta 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 de sua prática. Podemos observar tal questão reformulada por Rosalind Krauss em recente livro, *Reinventare il médium*, no qual a crítica americana trata de 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 teóri-

*co. 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. O terceiro pode ser a relação entre obsolescência e as possibilidades de redenção no próprio fato de tornar-se fora de moda.*⁶

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. A emergência da Fotografia como arte contemporânea, na verdade, pode ser lida como a destruição da ilusão de sua essência tal como presumida pelo senso comum. Livres dessa ilusão, ontologicamente desiludidos, somos testemunhas históricas tanto da transformação tecnológica que acompanha o meio quanto de sua disseminação artística como operação. 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. O ser é sempre uma aparência detraindo da coisa.

Se a Fotografia, como afirma Krauss, renasce apenas como objeto teórico, isso confirmaria a razão pela qual 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 objeto.⁷

Krauss revela em sua obra, antes de tudo, o engajamento da crítica de arte com a filosofia como viés do problema artístico. Tal crítica funda-se no problema da verdade (que opõe, na arte, realidade e ilusão) e por fim opõe o problema da forma

ao de seu conteúdo, sobretudo seu aspecto teórico que sobrevive como única autorreflexividade do campo. Poderíamos interpretar tal encaminhamento como necessidade histórica de remover a arte do problema da forma, ou, segundo a problemática contemporânea da arte, efetivar o que Jeff Wall chama de pseudo-heterogeneidade entre arte e vida.⁸

A Fotografia, nesse ponto de vista, já é indício, fato cultural que deve ser investigado em seu poder de agenciamento e veiculação de valores. Por outro lado, a mimésis da fotografia é puro realismo, ilusão e empiria: forma reacionária, seja esse julgamento filosófico (seja o problema da ilusão, seja o da essência) ou histórico (porque sua 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/ou ao iluminismo). Esse julgamento que valoriza negativamente ilusão e representação evidentemente não ocorre na teoria e história afinadas com a prática da Fotografia. Nelas, a representação é problema com o qual se deve lidar a partir dos objetos, e assim o problema da ilusão não é premissa historicamente valorada: o realismo não é um naturalismo, e a representação, por sua tecnicidade, não refere diretamente à tradição das artes plásticas.

A Fotografia na obra de Rosalind Krauss foi pretexto para buscar o que chama de “teoria de campo unificado”,⁹ teoria que generaliza toda produção de arte. Seu raciocínio continuou sendo caracterizado pela exclusão da mimésis e do simbólico em prol do indicial. Assim, em sua teoria o meio fotografia ‘deixa’ de ser estético (deixa de incluir uma experimentação formal e uma experiência sensual) para tornar-se teórico, enquanto os outros meios deixam de funcionar como tal, ‘tornando-se’ (reduzindo-se a) indiciais.¹⁰

Essa leitura pressupõe que o problema da forma é insuficiente para caracterizar conhecimento que transforma o meio ou o problema de sua teoria; deriva de interpretação histórica legada pelo modernismo, seja na relação da arte com a mimésis, seja a apropriação do modernismo pelo capitalismo. O problema da forma é rebaixado, tornado transparente, subordinado a um problema de comunicação.

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. 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 da questão da forma é tornar-se insubordinação e abertura, fazendo a arte diferir do projeto e do design. Sobretudo na Fotografia, a pergunta a ser feita é ‘onde, como e por que implementar a formação no processo fotográfico?’,¹¹ pergunta que põe em crise, ao mesmo tempo, teoria e prática. Pense-se, por exemplo, no estudo e adoção da estética da fotografia e cinema amadores por parte dos artistas: trata-se de estratégia de desestabilização ampla. De qualquer modo, nesta última possibilidade evidencia-se uma posição possível para o artista contemporâneo; posição que não cria uma teleologia da arte que vai historicamente da forma à antiforma. Posição que persiste subjetiva e objetiva, e, sobretudo, evidencia nova inflexão do problema da arte (como conhecimento) no qual se preservam em relatividade a autonomia do campo e sua possibilidade epistemológica mesmo na destruição daquilo que chamávamos de obra de arte.

Outros pensadores espelham tal posição e buscam o resgate da totalidade do aspecto contingente da arte. 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*. A teoria deve, ao observar a individualidade das obras, encontrar seu movimento antes que desejar formular novas categorias imóveis, para as quais as obras são apenas ilustrações. Antes que observar um aspecto excludente da Fotografia, é necessário observá-la em funcionamento na imbricação de imagem, traço e mundo.

Observa-se na contemporaneidade da teoria da Fotografia e da imagem teorias que buscam a exterioridade e, do mesmo modo, a imanência do objeto: a noção de performativo, advinda da obra de J.L. Austin; o uso do conceito kantiano de ‘unidade distributiva’ por Peter Osborne; a desconstrução desejante da história da gênese fotográfica por Geoffrey Batchen.

A relação entre a produção de arte e sua teorização formula-se de modo interessante, por exemplo, na obra de Georges Didi-Huberman. O historiador da arte é informado por um rol amplo e heterogêneo de pensadores, que inclui Freud, Warburg, Deleuze e Benjamin. De modo resumido, para Didi-Huberman, “uma das forças da imagem é funcionar ao mesmo tempo como sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)”.¹² Esse pensamento, naturalmente, recorre 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 funcionamento; ela é essa dupla interrupção que só se pode sobrepor de modo paradoxal. A heterogeneidade da montagem, moderna e radical, mostra uma experiência na arte e além: a partir dela experimenta-se o futuro – a incongruência tanto da cultura quanto da história.

O fenômeno heterogêneo da arte (para revelar-se/ser revelado), segundo Didi-Huberman, exige percorrer um périplo que vai a seu exterior, constituído por outras obras e ideias, 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 da arte, capaz de deslocar sua visada entre abstração e contingência. O problema da obra torna-se um problema antropológico, uma vez que as obras podem ser reveladas em suas bordas exteriores, por sua diferença em relação a outras obras e mesmo outros campos do saber.

É interessante que esse procedimento pareça bastante com o do livro de Barthes que trata do problema da Fotografia, *A câmera clara*, que começa com a foto da mãe já morta; sua questão central é o estudo da representação a partir dessa morte e a relação entre afeto e representação disseminada. Por sua pungência e, mais, pela impossibilidade de transmitir essa pungência, a fotografia da mãe torna-se invisível, impedida de aparecer como centro do livro (o que efetivamente é). Sua análise, de fato, opera uma espécie de terapia ao analisar outras obras, que, como fio, indicam essa central. O livro e sua forma são um modelo de arte contemporânea em fotografia. 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 das contas convencional, entre a subjetividade e a ciência eu chegava a essa ideia bizarra: por que não haveria, por assim dizer, uma ciência nova por objeto? Uma mathesis singularis (e não mais universalis)?¹³

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

Os principais conceitos propostos sobre a Fotografia no livro, *studium* e *punctum*, derivam diretamente da possibilidade dessa assimilação, quer pensemos no cadáver, quer pensemos no luto. O *studium* refere-se à imagem assimilável pela linguagem, 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 de sua análise. *Punctum* é o próprio nome do fenômeno da imagem que afeta, ou seja, quando a representação efetivamente faz vigorar o sentimento representado. Barthes, porém, qualifica-o mas não o define. O *punctum* não pode ser comunicado, escapa à repetição mímica de um sinal e, portanto, à teoria enquanto técnica. O que Barthes pode fazer é evidenciá-lo em outras imagens:

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”.¹⁴

De um conceito inicial, subjetivo e baseado no terceiro sentido, caracterizado pelo afeto disparado por um elemento contingente na imagem, Barthes passa ao conceito de noema, que provém da obra de Husserl¹⁵ e se refere ao problema do estabelecimento do objeto para a visada fenome-

nológica. A palavra noema designa o modo de aparecer do objeto e, portanto, seu funcionamento como estrutura de um evento. O que caracteriza tal análise é a inclusão da consciência vivida e orientada sobre o objeto (*cogitatum*), bem como a posição do mundo que é indiciado no objeto (assim, de modo estranhamente semelhante ao conceito-chave de leitura da própria fotografia). Desse modo a fenomenologia lida com a complexidade de um intervalo no qual sujeito e objeto estão, como um, em ação.

Para Barthes, o noema da fotografia, *interfuit*,¹⁶ 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, seu efeito próprio – nesse caso, o “isso foi” refere-se diretamente ao luto de Barthes.

De fato, no entanto, a relação particular entre essas fotografias e aquela que está ausente é quase o tempo todo velada. Sobretudo é importante pensar como o ‘terceiro sentido’ que caracteriza o *punctum* inicialmente torna-se “isso foi”; como é simbolicamente que se abre a imagem para a pungência e para a sobrevivência. Em Barthes efetivamente o nome é dado ao ponto de afecção da forma, mas a fotografia – o objeto – não *aparece*. A representação da mãe não pode ser esvaziada nem mesmo referida explicitamente por outras formas, pois o problema não foi resolvido, apenas explicitado.

Fazer sobreviver a imagem

A palavra 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 a imagem da mãe, ter o poder de

fazê-la sobreviver. Não é, no entanto, sobre essa sobrevivência do modelo que se fala (embora esta seja implicada), mas da sobrevivência da imagem,¹⁷ isto é, a manutenção de sua capacidade de engajar a despeito de, por exemplo, não ser nossa mãe ou de a imagem ter tal pobreza, que não se possa reconhecê-la como mãe – sua capacidade de engajar a despeito dessas distâncias que separam imagem de mundo e sujeito da imagem. Ou ainda poderíamos ir mais longe com tal palavra, pensando na diferença entre culturas e entre as eras, como elaborou Warburg. Sobrevivência histórica da imagem, no entanto, não equivale a restituir à universalidade o fenômeno da imagem como arte negando-a ou institucionalizando-a, mas desenvolver estratégias localizadas de funcionamento.

Fazer sobreviver a arte, no fundo, define globalmente a posição de trabalho do artista. Posição utópica, talvez, mas também realista. Falida qualquer universalidade, pureza ou integridade, não há escapatória de o artista tratar da condição de simulacro. O aparecimento, que é a própria condição do fenômeno do objeto artístico, deve ser caracterizado pela sobrevivência. Essa sobrevivência depende de um suplemento que permita a re(a)apresentação afetuosa da imagem. Sobrevive porque é impura e, desse modo, está sempre se diferenciando, sempre explicitando seu limite e sua diferença. É sempre incompletude facetada entre teoria e prática, entre forma e conceito que experimentamos criticamente em sua aparição.

A condição que se explicita para o artista é a da impureza e 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 apa-

recimento 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 Krauss ou, ainda, por Husserl: sem visão pura, ausência do sujeito, conhecimento puro, neutralidade do mundo, limite, universalidade – não há o pressuposto *a priori* de que se chegará ao conhecimento –,¹⁸ nada pode assegurar a obra, apenas o desejo, que encaminhará o afeto; será preciso, assim, insurgir-se compreendendo que a fotografia não pode permanecer em sua forma pura, direta, que mantém tais *a priori* como forma, como valor, e, assim, não pode existir na condição de neutra crítica institucional.

Como afirma Jean-Luc Nancy,

*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.*¹⁹

A imagem compartilha uma força com esse fundo que produz ambos, imagem e fundo, de modo que a imagem pode diferir do conceito de simulacro. É necessário, portanto, 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 cuja cicatriz, ou melhor, cujo sintoma o mantém assim.

A pergunta “o que é?” parecia inicialmente assegurar uma resposta clara, mas essa pergunta possui naturalidade problemática. 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 res-

ponder a essa pergunta: morte hegeliana da arte. Essa resposta, entretanto, é incompleta. No caso da imagem, a palavra que designa esse resguardo ético que, em vez de recusar, abre a imagem é sobrevivência; sobrevivência que também é sua pungência, e, na prática do artista, elas se tornam um mesmo problema (de intriga a ser formulada).

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. Será necessário produzir uma forma não completamente enunciável, esburacada, espaçada, como facetas sem centro. Em ambos os casos – o da revisão da forma na arte e sua fratura ontológica – constituem-se relações paradoxais, só compreensíveis na explicitação e tensão de movimentos (ao contrário da obra de Barthes, produzida em um só sentido) entre interioridade e exterioridade do fenômeno.

A obra de autores como Didi-Huberman e Jean-Luc Nancy trata da perda da ‘naturalidade’ desse intervalo que deduz o objeto de análise (a naturalidade da forma ou da essência das coisas). Percebe-se não apenas o esforço de constituição do evento como lugar de conhecimento, mas, também, uma negatividade na qual a autonomia de tudo 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.”*²⁰

Reivindica-se para a fenomenologia uma dimensão que seja projetiva. Se o corpo morto que sobrevive na imagem causa estranhamento – o cor-

po 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?

Ao longo de sua história a Fotografia nada mais foi do que a materialização de um devir – do uso renascentista da *camera obscura* até a perspectivação nas objetivas modernas e o processo digital; dos processos fotossensíveis artesanais até suas diferentes industrializações; da imagem única até sua multiplicação. 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 de Didi-Huberman e Nancy. Ainda que possuam ponto de vista teórico cuja genealogia pode ser recuperada e primem por negatividade ligada à desconstrução, não assumem esse discurso como método ou instrumental a ser indiscriminadamente aplicado. Na obra desses pensadores, o problema do intervalo de análise fenomenológico é problematizado e não busca dar origem a uma estrutura, mas, ao contrário, é tomado e permanece na particularidade do objeto e da escrita filosófica, incompletos em seus múltiplos e diferentes limites, seja na escolha das obras de que se tratará, seja na formalização escrita de olhar e teoria: “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.”²¹

A busca de uma real exterioridade do objeto de arte 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 da negatividade na borda que fratura esse intervalo: é diferença ontológica que, como impureza, produz os intervalos, enquanto permanece subsumida. Ela, finalmente, define a amplitude dos movimentos do fenômeno, para fora e para dentro.

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: isso foi. Sobre essa prática (e sua forma contemporânea) pode-se ainda adiantar: na dor da imagem 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, criticando-o (no radical da palavra: em crise).

A fotografia pareceria inicialmente igualar-se ao funcionamento técnico do aparato, mas, a partir do desejo, percebe-se, na verdade, que a fotografia é, em seu modelo canônico, alienada. Destina-se a fixar os eventos e as relações que os constituem. É *conversão – do desejo da (à) cegueira*.²² No entanto, podemos não a ver como simples vetor material de uma coisa a outra, sob uma estrutura dual²³ – real e representação, modelo e fotógrafo, por exemplo – em um inteligente raciocínio dialético que, por fim, destrói seu objeto. Ao contrário, na artisticidade da fotografia não se manteriam *a priori* origem, direção ou simetria, mas, talvez, uma economia aberta cujo movimento é designado no título deste artigo: sobrevivência (no outro), incompletude (no mundo).

Cezar Bartholomeu é artista plástico, atua prioritariamente no campo das imagens técnicas, com múltiplas exposições, textos publicados e curadorias realizados, entre elas *Shooting/Flooding*, no Centro Cultural São Paulo, *Artefoto*, no CCBB Rio de Janeiro. Professor adjunto da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atua na pós-graduação na linha de pesquisa *Linguagens Visuais*. É editor da revista *Arte & Ensaios*.

NOTAS

1 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*.

2 "A indicialidade é condição necessária, mas não suficiente." Iverson, Margaret. *The Art Seminar*. In Elkins, James, *Photography Theory*. London: Routledge, 2007: 156. Todas as citações que se seguem são tradução livre do autor.

3 "O *punctum* é solipsístico e acaba com diálogo e discurso, a não ser que o interpretemos de modo livre (...)." Elkins, The Art Seminar. In Elkins, op. cit.: 157.

4 Iverson, op. cit.: 199.

5 Baetens, Jan. *The Art Seminar*. In Elkins, op. cit.: 172.

6 Krauss, Rosalind. *Reinventare il medium*. Milão: Bruno Mondadori, 2004: 49.

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

8 Continuamente em *Depict, Objetc, Event*. Herto-genbosch: Hermeslezing, 2006.

9 Krauss, Rosalind. *Notes on the obtuse*. In Elkins, op. cit.: 339.

10 Como a autora descreve em *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1996.

11 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 envolvidas em seu fenômeno.

12 Didi-Huberman, Georges. *L'image brûle*. In Zim-merman, Laurent. *Penser par les images*. Nantes: Éditions Cécile Défaul, 2006: 31.

13 Barthes, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984: 19.

14 Barthes, op. cit.: 109-110.

15 Husserl, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris: Gallimard, 2003: 300.

16 Traduzido de "ça a été" na edição brasileira como como "isso foi".

17 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.

18 "Noutras palavras: a fenomenologia é uma ontologia ingênua na medida em que parte da distinção 'consciência' – 'objeto'." Alliez, Éric. *Da impossibilidade da fenomenologia*. São Paulo: Editora 34, 1996: 64.

19 Nancy, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003: 18.

20 Alliez, op. cit.: 92.

21 Crowther, Paul. *Aesthetics in Art History (and vice-versa)*. In Elkins, James. *Art history versus aesthetics*. London: Routledge, 2006: 126.

22 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". Didi-Huberman, op. cit.: 37.

23 "(...) signos são estruturados em pares opostos que constroem sua significação." Foster, Hal et al. *Art after 1900*. New York: Thames & Hudson, 2004: 33.