

A fotografia como paradoxo da superfície¹

Ruth Sousa

Doutoranda em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Mestre em Artes Visuais pela mesma instituição (2008). Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília – UNB (2005). Professora efetiva no curso de licenciatura em artes visuais da URCA (Universidade Regional do Cariri). Como artista, participou de diversas exposições e salões de arte em Brasília (DF), São Paulo (SP), Fortaleza (CE), Crato (CE), Porto Alegre (RS), Blumenau (SC) e Madison (EUA).

Resumo. Este texto propõe uma análise filosófica de alguns aspectos da linguagem fotográfica, opondo a leitura realizada por André Rouillé em *La Photographie* à filosofia de Gilles Deleuze em *A Lógica do Sentido*. Ao justapor elementos da filosofia deleuziana à fotografia, os procedimentos artísticos envolvidos na sua construção e apresentação são lidos como estratos filosóficos: a oposição entre profundidade e superfície, e as relações de sentido que esta implica; a construção de paradoxos por excesso de sentidos; a oposição entre modelo e cópia e entre verdadeiro e falso; a inversão entre causa e efeito, a perda da identidade. Neste percurso de reflexão, chega-se à concepção de superfície como pensamento e este é compreendido sob a problemática do paradoxo.

Palavras-chave. fotografia, superfície, paradoxo, sentido, problemático.

The photography as paradox of the surface

Abstract. This text proposes a philosophical analysis of some aspects of the photographic language, opposing André Rouillé's examination in *La Photographie* to Gilles Deleuze's philosophy in *Logique du Sens*. By juxtaposing elements of the deleuzian philosophy to the photography, the artistic procedures involved in its construction and presentation are read as philosophical stratum: the opposition between deepness and surface and the sense relationships that it implies, the opposition between the platonian paradigm and the copy and between true and false, the inversion between cause and effect, the identity loss. In the course of this reflection, the conception of surface as thought is reached and it is comprehended under the problematics of the paradox.

Keywords. photography, surface, paradox, sense, problematic.



Este texto propõe como desafio abordar a fotografia como uma passagem da profundidade à superfície, a partir de *A Lógica do Sentido* (DELEUZE, 2006). A relação entre a fotografia e a superfície deleuziana se motiva, dentre outros fatores, pela leitura do livro *La Photographie*, de André Rouillé (2006, p. 488), no qual o autor dedica um tópico a analisar o tema “da profundidade à superfície”². O título faz referência direta à problemática que é o eixo central da *Lógica do Sentido*. A leitura do capítulo confirma a suspeita, pela menção ao livro de Deleuze em uma nota de rodapé, sendo que em vários outros trechos de Rouillé mencionam-se termos que são abordados amplamente no livro de Deleuze, como *neutro*, ficando, no entanto, sempre latente ao longo do livro. Portanto, será adotado o texto de Rouillé como ponto de partida para ensaiar outra abordagem da fotografia a partir da *Lógica do Sentido*. Convém, todavia, apresentar alguns entraves iniciais para conceber a fotografia a partir de tal análise.

A princípio, a associação entre fotografia e superfície parece imediata, afinal, diferentemente das linguagens tridimensionais como a escultura, que têm corpo, reclamam um espaço para impor seu volume, sua profundidade que atravessa os planos, a fotografia não é volume, não é profundidade. Ela é apenas uma fina película, quase sem corpo, um plano. As associações da fotografia a um corpo cadavérico são inúmeras, por ser supostamente nostálgica, mortuária, e por ser perecível e frágil, com um ciclo vital de duração curta, quase como um ente que se decompõe.

Todavia, esta associação não resiste se submetida ao exame da fotografia ela mesma, e não o que ela representa. A fotografia não tem volume, profundidade, corpo. O corpo é o que ela aponta. Ela é apenas um plano. Uma superfície. Ela é como uma das cartas de baralho que se apresentam a Alice³ quando esta atinge o mundo das criaturas de superfície, sem a profundidade dos animais que escavam a terra. Ela não está submetida ao ciclo vital dos entes que representa, ela pertence a outra temporalidade. Ela é uma “história embrulhada” (DELEUZE, 2006, prólogo). Por mais que a rainha continuasse a gritar para que se cortassem as cabeças, as cartas de baralho se mantinham no banquete. Podem-se cortar as cabeças, mas a fotografia continua a agir e a memória a performar por meio desta fina película, a superfície fotográfica.

Ora, está aí justamente o primeiro entrave à nossa abordagem: a confusão entre a fotografia em sua superfície e a profundidade para a qual aponta como seta, o isto, o dedo que aponta e designa *minha mãe*, como fazia Barthes (1984) em *A Câmera Clara*. Para Deleuze, a designação é a mais elementar das relações entre a



coisa e a proposição. Ela gera apenas critérios como verdadeiro e falso. Verdadeiro se uma designação é preenchida por um estado de coisas (sim, esta fotografia representa com fidelidade minha mãe) ou falso se a designação não está preenchida (não, todas estas fotografias não representam com fidelidade a Mãe), seja por uma deficiência das imagens, seja por uma impossibilidade total de se produzir a boa imagem, ou a imagem *justa* (BARTHES, 1984). Este noema da imagem justa, do *isto foi* (BARTHES, 1984) designativo sustentou toda uma lógica indicial do fotojornalismo e da fotografia como atestado de real, como espelho do real.

Mas este espelho em nada se assemelha ao espelho de Alice. O espelho da designação reflete a imagem tal qual a absorve, um espelho apático. O de Alice, ao contrário, é o do problemático, de tanto se margear a superfície, acaba-se passando para o outro lado, onde tudo é tão diferente quanto possível. Após a designação, viria a manifestação e a expressão. O sentido, para Deleuze, seria o expresso. Nele já não há mais o verdadeiro e o falso, a dualidade platônica, o sentido escondido por trás das coisas.



Fig. 1 - Arnaldo Pappalardo: *A Mentira na Fotografia*. 2004. Fonte: Arquivo pessoal do artista.



A verdade não se opõe ao falso, mas ao absurdo, o que não pode ser verdadeiro nem falso. Trata-se, então, não de construir verdades, mas a condição de verdade (conjunto de condições sob as quais uma imagem seria verdadeira). As conseqüências desta abordagem deleuziana para a fotografia põem abaixo não só o debate que se alimentou até o modernismo, da fotografia como verdade em suas instâncias indiciais de legitimação pelo referente, como também se coloca já de saída no campo do relacional que André Rouillé aborda no último capítulo do seu livro, intitulado *Sécularisations* (2006).

Não se trata, portanto, de classificar como verdadeira ou falsa a imagem de Arnaldo Pappalardo, como sugere seu próprio título *A Mentira na Fotografia*, mas sim construir um conjunto de condições sob as quais uma imagem seria verdadeira, o que leva em conta condições não intrínsecas à imagem, mas absolutamente extrínsecas que a tangem no que ela apresenta de intrínseco.

Todavia, o sentido tal qual o concebe Deleuze, não é unívoco, não vai apenas em uma única direção, mas em várias direções ao mesmo tempo. Ele não é a verdade única, não é messiânico. Ele não está pronto de antemão, ele “está sempre por ser produzido por meio de novas maquinações” (DELEUZE, 2006, p. 75). Portanto, esta análise exclui também uma leitura da fotografia que se baste pelo contexto relacional, pois isto seria voltar à uma abordagem da profundidade que está por trás das coisas, um sentido latente a ser descoberto, escavado, o justificável e não mais o problemático.

Esta seria uma crítica possível à leitura das obras dos artistas abordados no capítulo de Rouillé, *Fazer Arte Politicamente* (2009, p. 534). Não porque a abordagem deleuziana não permita uma prática fotográfica engajada politicamente. Mas porque a obra não permite apenas um sentido único de leitura na afirmação de suas proposições (seja a anti-exploração dos trabalhadores pelas empresas multinacionais ou qualquer outra proposição), mas sim uma profusão de sentidos que não se anulam, a instauração de séries que não se emparelham nunca.

Uma das obras que Rouillé apresenta é *Gold in the Morning*, realizada por Alfreed Jaar em 1986. A exploração dos trabalhadores que está sendo criticada pelas fotografias que Jaar insere, junto com dados estatísticos, nas paredes do metrô subterrâneo de Nova York, acaba por se tornar uma imposição de sentido para os receptores, em uma situação que se aproxima muito mais da hierarquia vertical platônica (da verdade trazida por um indivíduo iluminado e representada pela luz que adentra a caverna escura subterrânea) que da troca horizontal não-hierárquica que está presente na *Lógica do Sentido*.



Não existe para Deleuze a hierarquia do bem, da boa imagem, da moral dominante ou dominada. A colocação da obra como uma verdade a ser revelada ao povo contra uma mentira imposta pelo poder (em qualquer uma de suas representações) insere novamente uma hierarquia dualista que Deleuze rejeita.

O segundo motivo pelo qual uma possível leitura da superfície deleuziana não se aplicaria a estas obras seria que, para a abordagem deleuziana, o modo do acontecimento é o problemático, ou seja, é uma situação tensa e irresolúvel da “casa vazia e do ocupante sem lugar” (DELEUZE, 2006, p. 69), uma situação que não se satisfaz com respostas, por mais que diversas proposições ocupem este lugar da casa vazia, elas jamais se sobrepõem à questão.

Esta análise pode parecer, à primeira vista, servir a uma estagnação conformista, mas trata-se justamente do contrário. Pensar o acontecimento não como um efeito de uma causa qualquer, mas como uma precipitação de efeitos que se confluem e geram um acontecimento que é impessoal.

O acontecimento como algo impessoal, gera consequências extremamente significativas para se pensar as grandes revoluções da História. Mas também gera um certo posicionamento do indivíduo diante da ética do acontecimento que não o permite mais detectar uma causa e uma consequência, um problema e uma solução. O acontecimento extrapola o individual, o pessoal. Por isso não faz vítimas ou salvadores. Deleuze (2006, p. 155) afirma que:

Em todo acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa [...] mas há, de outro modo, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquia todo presente, porque é livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral, nem particular, *eventum tantum*.

Assim, pode-se dizer que a ética do acontecimento em Deleuze se funda em pensá-lo como neutro, desprovido de moral e, portanto, de ressentimento. Este mesmo raciocínio leva a um questionamento sobre autoria. Já falava Barthes (1987) sobre a morte do autor, sobre o murmúrio, sobre o que paira nos discursos, diluído, dissolvido, o rumor do qual não há mais origem.

Pode-se pensar este tipo de leitura para a obra de Bruno Serralongue, que admite inclusive que a perda da autoria é um tema que discute em sua poética. Para a série *Sommet Mondial sur la Société de l'Information* (2005), o artista fotografa diversas manifestações populares e situações de conflito seguindo a estética foto-jornalística. Todavia, o artista (contratado por uma agência como fotógrafo de



reportagem) registra a cena em um momento posterior ao fato em questão, e não o instante exato em que ele se efetua.

Para esta foto-reportagem da passeata, ele chega no dia seguinte, provocando a estranheza da sensação do “tarde demais”, quando o impacto do “ao vivo” característico do fotojornalismo é a capacidade de implicar o espectador ao mostrar os fatos enquanto eles ainda estão acontecendo, levando a uma mobilização pela noção de que ainda podem ser alterados em seu desfecho (MACHADO, 1993).

Desta forma, Serralongue tenciona os limites da foto-reportagem e gera um desfalque temporal que coloca seu trabalho em um posicionamento crítico sobre o próprio meio. Sua série de fotografias jornalísticas feitas “tarde demais” encontra na mídia seu veículo de apresentação artística e política.

A frustração do “tarde demais”, do consumado e ao mesmo tempo inalcançável, remete à geléia que só pode ser comida por Alice “na véspera e no dia seguinte, nunca hoje” (DELEUZE, 2006, p. 3). Serralongue remete ao que já foi e ao que escapa para o futuro (na medida em que também insinua um desdobramento vindouro da ação que continuou a se desenrolar após o instante registrado).



Fig. 2 - Bruno Serralongue: *Serie Sommet Mondial sur la Société de l'Information*, Genève, 2005.
Fonte: <http://blipoint.com/>



Rouillé aborda este trabalho como uma oposição ao *instante decisivo* (Cartier Bresson). Todavia, podemos também pensar esta tensão com o jornalismo proposta por Serralongue entre o quase-acontecimento e o pós-acontecimento como uma imagem-paradoxo, na medida em que perverte tanto o *bom senso* (DELEUZE, 2006) quanto o *sensu comum* (DELEUZE, 2006). O primeiro determina que se trace um único sentido, enquanto que a imagem de Serralongue vai em direção tanto do futuro quanto do passado ao mesmo tempo. O segundo determina a identidade fixa e irreduzível, enquanto que na imagem de Serralongue as identidades dos indivíduos é apagada, restando apenas o discurso, sem agente nem paciente, o murmúrio, o rumor, o *neutro* (DELEUZE, 2006).

A tensão entre futuro e passado na perda da identidade e o esplendor do neutro podem ser pensados a partir da obra de Michael Levin, que, quando convidado para fotografar o delicado tema o holocausto, ao contrário dos demais fotógrafos, optou por não mostrar os aglomerados de corpos em decomposição ou qualquer outro tipo de referência explícita a corpos de indivíduos tivessem sido mortos.



Fig. 3 - Michael Levin: *War Story*. Munich: Gina Kehayoff, 1997. Fonte: BAER, 2002.



Levin fotografou os campos de concentração apenas décadas depois, quando os corpos já haviam sido aterrados e decompostos e tudo o que se via no cenário era uma imensa área verdejante. Nestas imagens, pode-se pensar o acontecimento não como a catástrofe de um indivíduo ou outro que a câmera consegue captar, mas todo o esplendor do neutro em sua “história embrulhada” (DELEUZE, 2006, prólogo), misturada a passado e a futuro e que não pode conter o acontecimento em efetuações individuais, é o eterno do acontecimento que não cessa.

Afinal, “o acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (DELEUZE, 2006, p. 152). E aqui, novamente, o paradoxo do tempo: “ele permanece no instante, para desempenhar alguma coisa que não pára de se adiantar e se atrasar, de esperar e relembrar”. (DELEUZE, 2006, p. 153).

Deleuze cita como exemplo máximo do acontecimento como neutro justamente a morte, aquilo que se acomete a cada um de nós, individualmente, mas que acomete a todos, é o pessoal em sua efetuação, mas também o que existe de mais geral, que o cumprimento individual não é capaz de comportar, o universal. Segue sua análise:

Qual guerra não é assunto privado, inversamente qual ferimento não é de guerra e oriundo de uma sociedade inteira? Que acontecimento privado não tem todas as coordenadas, isto é, todas as suas singularidades impessoais e sociais? [...] só o homem livre pode então compreender todas as violências em uma só violência, todos os acontecimentos mortais em um só acontecimento que não deixa mais lugar ao acidente e que denuncia e destitui tanto a potência do ressentimento no indivíduo que a da opressão na sociedade. (DELEUZE, 2006, p. 155).

Rouillé (2006, p. 141), no tópico “da profundidade à superfície”, ao analisar a obra do fotógrafo Thomas Ruff, associa o neutro à perda de identidade do sujeito:

Sempre tomados de frente, com uma precisão extrema, os rostos sem sombras nem rugosidades parecem sem profundidade nem relevo. Lisos e transparentes, eles são desprovidos de consistência humana. Vazios, vazios de sua substância, são não-rostos de indivíduos reduzidos ao único presente de sua simples aparência, rostos-superfícies.

Certamente a perda do *sensu comum* (DELEUZE, 2006), a perda da identidade, é uma das grandes características da *Lógica do Sentido*. Todavia, esta identidade está perdida, segundo a abordagem deleuziana, não pelo esvaziamento, mas pela profusão simultânea das séries paralelas que se formam pela sobreposição de



causas. Todos os corpos são mistura, tudo é mistura. O impessoal é o excesso, não a falta de sentido. O sentido é o que vai em duas direções ao mesmo tempo e anula a identidade.

Sendo assim, se pudermos ler a obra de Thomas Ruff segundo o conceito deleuziano de neutro, seria no oposto do que é apresentado por Rouillé: não o esvaziamento, mas o excesso de sentido. Talvez, portanto, mais próximo da obra de Nancy Burson:



Fig. 4 - Nancy Burson: *Mankind*, 1983-1985. Fonte: FONTCUBERTA, 1997.

Ao fundir em uma única imagem traços de todas as raças humanas para construir um rosto único, geral, pela fusão dos particulares, Nancy abre a possibilidade de leitura desta obra como neutro justamente pelo excesso, e não pelo esvaziamento.

Da mesma forma, se poderia dizer que a obra de Cindy Sherman é neutra não porque ela se esvaziou de sua individualidade para performar os estereótipos femininos, mas pelo excesso de papéis que assume ao mesmo tempo, construindo séries: a dona de casa, a garota, a secretária, etc. Ainda, pode-se dizer que ela produz uma fotografia política com relação ao feminismo, de uma forma que faz proliferar as séries pelo impessoal, onde não há uma causa e não há um sentido único. Ela vai nos dois sentidos ao mesmo tempo e perde a identidade. Existe nesta leitura de Shermann um posicionamento da ética do acontecimento que



vai contra a abordagem de obras em que se propõe uma verdade unívoca e uma polarização, como foi analisado de forma crítica na obra de Jaar.



Fig. 5 - Cindy Sherman: *Untitled Film Stills*, 1981. Fonte: DURAND; TYLER; CRIQUI, 2007.

O embaralhamento da relação entre causa e efeito é um dos principais jogos em Lewis Carroll. A rainha Vermelha, em *Alice Através do Espelho*, primeiro chora e depois fura o dedo. Trazendo esta inversão carrolliana para a fotografia, remete-se a registros que não são uma consequência dos fatos, mas fatos que são consequência de suas fotografias. Um intrigante exemplo é o caso das fotografias de crises histéricas feitas pelo mentor de Sigmund Freud, o doutor Charcot, no Hôpital Salpêtrière.

A presença de todo o maquinário fotográfico no quarto das pacientes e a espetacularização da tomada de cena desencadeava a crise histérica. Portanto, mais do que registrar o fato – crise histérica –, a fotografia construía o fato. Uma descrição desta complexa inversão é apresentada por Ulrich Baer (2002, p. 42-45) no seu livro *Spectral Evidence: the photography of trauma*, quando relata que “a fotografia de flash complementa uma já vasta sintomatologia criando sintomas totalmente novos”³ e confirma o vínculo entre a crise e o registro fotográfico pela observação de que “o corpo cataléptico retornou ao estado não-histérico (se “letárgico”) uma vez que a fonte luminosa foi apagada”⁵.

A relação lógico-cronológica entre causa e efeito aplicada ao fato e ao seu registro fotográfico é complexificada, aos moldes do jogo carrolliano, neste e em muitos outros casos. Na Arte Conceitual, inclusive, pode-se lembrar que o documento não se opõe à obra de arte, pode inclusive transformar-se em ficção documental, dando a ver o que não necessariamente acontece ou que só tem lugar no documento. O documento transforma-se em obra. Pode-se entender, a partir da poética de artistas como Jeff Wall, a descrição como um ato de construção, ou seja, ela faz o referente existir.





Fig. 6 - Iconografia fotográfica da Salpêtrière, 1876-1880. Fonte: BAER, 2002.

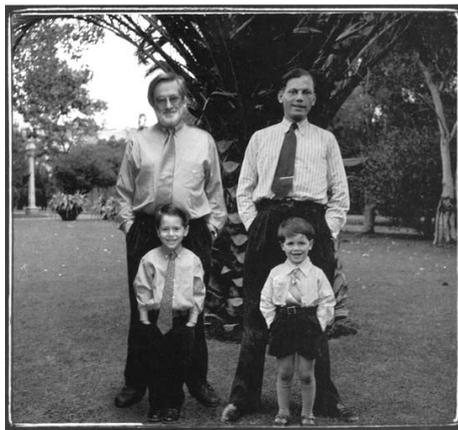


Fig. 7 - Pedro Meyer: *Pais e Filhos*, 2000. Fonte: <http://bombsite.com/issues/74/articles/2351>.

A superfície fotográfica como única forma possível de encontro entre seres que não estão conectados temporalmente é o caso da imagem de Pedro Meyer. Na obra *Pais e Filhos* (2000), são apresentados retratos dele mesmo – em sua idade presente, com barba, à esquerda, e também quando criança, à direita, em frente a seu pai. O garoto que está à esquerda é seu filho. Meyer parece ora ter a mesma idade que seu filho ora ser mais velho que seu pai. Pedro Meyer, assim, constrói labirintos temporais na superfície plana da fotografia, fazendo eco à afirmação de Deleuze (2006, p. 82) de que “na singularidade dos paradoxos nada começa ou acaba, tudo vai no sentido do futuro e do passado ao mesmo tempo”.

Podemos pensar esta obra como um paradoxo da fotografia como superfície. Só nela seria possível este encontro de impossíveis (elementos que não podem se dar ao mesmo tempo):

Eis não um Deus que escolhe o melhor dos mundos possíveis, mas um processo que passa por todos eles, afirma-os simultaneamente. É um sistema de variação: dado um acontecimento, não rebatê-lo sobre um presente que o atualiza num determinado mundo, mas fazê-lo variar em diversos presentes pertencentes a distintos mundos, embora num certo sentido, mais genérico, eles pertençam a um mesmo mundo estilhaçado. (PELBERT, 1998, p. 14).

Tanto por junções espaciais quanto temporais, a fotografia aqui se apresenta como superfície capaz de comportar impossíveis. Ela é pensada aqui como o lugar do acontecimento. E ela mesma, a fotografia, como o próprio acontecimento. A imagem não fala de uma história anterior a ela, de um passado



a ser escavado, de um sentido além da superfície. O sentido está na própria superfície e só existe nela.

A estratégia nestes casos é bastante distinta de outras poéticas que atuam como interferências físicas realizadas sobre a superfície. O pictorialismo, por exemplo, em que a superfície da película é recoberta por camadas de tinta, ou mesmo em fotomontagens com interferência no negativo, em que a emulsão sensível é arranhada, riscada, flagelada. Gera-se uma tensão física sobre a superfície para produzir efeitos ópticos⁶.

Seja qual for a estratégia de atuação artística, pode-se pensar a superfície como produção de sentido. Para Deleuze, na própria superfície está o sentido, não além dela, não acima, não abaixo, não escondida, não dissimulada, não há extra-sentido, não há sentido oculto, não há sentido nas entre-linhas. Tudo emergiu da profundidade para a superfície. Não há que se buscar mais um sentido para os acontecimentos. “O acontecimento é o próprio sentido” (DELEUZE, 2006, p. 23).

A superfície, então, se mostra como espaço onde se desliza o pensamento, a linguagem em todas as suas séries significantes que compõem o sentido. Desta forma, superfície deleuziana se opõe radicalmente à superficialidade, tanto ao banal, quanto ao trivial. Toda superfície é pensamento. Associar superfície a superficialidade é cometer um equívoco.



Fig. 8 - Noritoshi Hirakawa: *At a Bedroom in the Middle of the Night 11:30/April 2, 1993*.
Fonte: <http://80.74.153.62/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&siteId=1&module=collection&objectId=5235&viewType=detailView&lang=en>



Apresenta-se a obra de Noritoshi Hirakawa, cujos questionamentos se entrelaçam com a abordagem da superfície fotográfica como sentido. A obra é composta por uma fotografia em preto-e-branco e um certificado assinado pelos indivíduos que foram fotografados.

Rouillé (2006, p. 581) aborda a obra como sendo uma crítica à fotografia em uma “incapacidade de dar conta da profundidade dos estados das coisas, a sua superficialidade”⁷. A fotografia como superfície produtora de sentido em Deleuze é oposta a idéia apresentada por Rouillé de fotografia superficial. O argumento de Rouillé se baseia em uma crítica à visualidade mesma, o visível não seria capaz de captar a essência, conforme ele afirma fazendo referência ao personagem de Saint-Exupéry (2006), o pequeno príncipe: “O essencial é invisível para os olhos”.

Esta leitura é de origem evidentemente platônica, reafirmando uma essência que seria inacessível para os olhos (não poderia estar na materialidade, na superfície das coisas, portanto, não poderia ser captável pela fotografia) e remete ainda à idéia pré-socrática de que, de todos os sentidos, a visão seria a mais traiçoeira, capaz de nos afastar da verdade.

Ora, é justamente a inversão do Platonismo, da hierarquia, da moral (e não seria o pequeno príncipe um exemplo máximo do personagem infantil moralista?) que é operada por Deleuze ao abordar *Alice no país das maravilhas*. Para ele já não há mais a oposição entre original e cópia, tudo são simulacros que escaparam e se insinuam por toda a parte. Não há mais hierarquia, eles coexistem em séries múltiplas e simultâneas. Não há o que ver para além da superfície. Não há mais seleção entre o verdadeiro e o falso, não há moralismo. Deleuze (2006, p. 3) afirma:

O puro devir, o ilimitado, é a matéria do simulacro, na medida em que se furta a ação da idéia, na medida em que contesta ao mesmo tempo tanto o modelo como a cópia. As coisas medidas acham-se sob as idéias, mas debaixo das próprias coisas não haveria ainda este elemento louco que subsiste, que sub-vem, aquém da ordem imposta pelas idéias e recebida pelas coisas?

Curiosamente, se apresenta em outros autores a via oposta para se pensar a fotografia na sua relação com o visível: não como insuficiente, mas como demasiado⁸. O *inconsciente óptico* (BENJAMIN, 1994, p. 91-107) seria a capacidade da fotografia – notadamente a aérea e a microscópica – de revelar uma realidade imperceptível para o olho humano, que só a fotografia poderia desvelar.

Assim como existe um inconsciente que só a psicanálise pode revelar, também existiria um inconsciente óptico acessível somente pela fotografia: a vista



aérea de uma cidade – ou do planeta Terra –, microorganismos vistos em detalhe, as quatro patas do cavalo suspensas no ar ou o misterioso movimento pelo qual o gato sempre cai de pé.

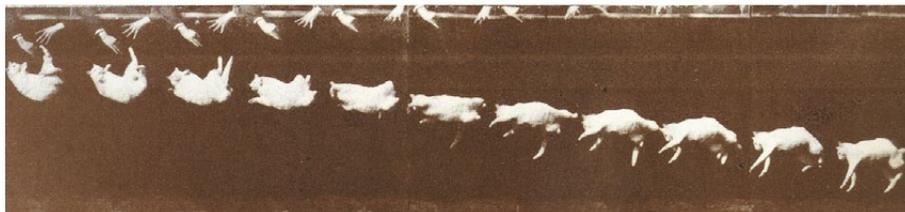


Fig. 9 - Étienne-Jules Marey: *How a Cat Falls*, 1894. Fonte: FRIZOT, 1998.

Convém, neste ponto, fazer uma diferenciação entre o inconsciente óptico benjaminiano e o de Rosalind Krauss, conforme aborda José Luis Brea (2009) em seu artigo *El inconsciente óptico y el segundo obturador*:

Obviamente, o emprego da expressão “inconsciente óptico” enfatizado aqui é muito diferente na obra de Rosalind Krauss *The Optical Unconscious*, 1993, MIT Press. Para ela, de fato, o espaço fotográfico está estruturado como uma linguagem, aos moldes do inconsciente lacanian –sendo preciso então a sua “psicanálise”.⁹

Portanto, de acordo com o artigo de Brea, pode-se inferir que para o inconsciente óptico de Benjamin não haveria oposição entre profundidade e superfície, já que se trata de algo existente nas coisas mas que não é visível a olho nu, já para o inconsciente óptico de Krauss haveria a idéia de uma latência da imagem, que seria capaz de revelar uma interioridade escondida, subjacente, a ser decifrada da profundidade do inconsciente.

Todavia, pode-se entender que este inconsciente óptico que precisaria ser decifrado, trazido à tona das profundezas do inconsciente, teria mais relação com a psicanálise freudiana que com a laciana, sendo esta segunda predominante tanto em Krauss quanto em Deleuze.

O próprio Deleuze lança uma nova perspectiva sobre a abordagem da psicanálise freudiana, ao afirmar que “não procuramos em Freud um explorador da profundidade humana e do sentido originário, mas o prodigioso descobridor da maquinaria do inconsciente por meio da qual o sentido é produzido, sempre produzido em função do não-senso” (2006, p. 75).



Todavia, ainda que Deleuze abdique, tanto na psicanálise lacaniana quanto na freudiana, de uma busca por trazer à tona a profundidade humana, esta noção é questionada e problematizada em muitas práticas fotográficas. Uma destas práticas seria a de Charcot, com suas fotografias de crises histéricas, que foram analisadas anteriormente a partir de outro aspecto.

Em *Spectral Evidence: Photography of Trauma*, Baer defende que existe uma série de similitudes entre a histeria e o processo fotográfico (o congelamento pelo enrijecimento do corpo na histeria e o congelamento temporal da imagem fotográfica, dentre outros), de forma que um pode se corresponder com o outro, quase como um mimetismo. As sessões que Charcot realizava com as pacientes revelava, por meio da fotografia, um sintoma psicológico até então não reconhecido. Baer (2002, p. 51) analisa as fotografias de Charcot na busca por tangenciar a fotografia e a psicanálise:

A descoberta fotográfica deste sintoma anteriormente não-reconhecível para o olho humano parece ter trazido à luz o que Benjamin chama de inconsciente óptico, o que sugere uma afinidade entre a fotografia e a psicanálise: é através da fotografia que nós primeiramente descobrimos a existência deste inconsciente óptico, da mesma forma como nós descobrimos o inconsciente institucional pela psicanálise.¹⁰

Também pode-se pensar a partir da abordagem do inconsciente óptico a obra de Gillian Wearing, na qual os transeuntes são abordados na rua e solicitados a escreverem em um cartaz o pensamento que lhes passasse pela mente:



Fig. 10 - Gillian Wearing: *Signos que dizem o que você quer que eles digam e não-signos que dizem o que outra pessoa quer que você diga*, 1992-1993. Fonte: COTTON, 2010.



Todo o tipo de declaração desfilou diante da câmera fotográfica de Wearing. Rouillé (2006, p. 587) analisa esta obra, composta por uma série de fotografias coloridas, como uma “exata oposição com a desejada fotografia de reportagem, trata-se de criar condições para que os indivíduos aceitem passar do anonimato à confissão pública e à exposição de si”.¹¹

Em outra série fotográfica da artista, as pessoas são convidadas a sentar-se diante de sua câmera, usando máscaras, para narrar os seus traumas. Sobre esta obra, Rouillé (2006, p. 587) comenta que é “como se, a um certo nível de sofrimento, fosse impossível se fazer ver e entender ao mesmo tempo. Como se o dizível e o visível fossem incompatíveis, ou muito difíceis de se assumir simultaneamente”.¹²

A leitura destas duas obras de Wearing a partir de um paradigma do íntimo pessoal e da visualidade como sendo incapaz de comportar tais profundezas não pode ser uma leitura da passagem da profundidade a superfície a partir de Deleuze, por vários aspectos de sua filosofia que já foram abordados sucintamente até então.

Convém destacar, no entanto, uma importante passagem de individual para singular, que é “essencialmente pré-individual, não-pessoal, a-conceitual. Ela é completamente indiferente ao individual e ao coletivo, ao pessoal e ao impessoal, ao particular e ao geral – e às suas oposições. Ela é neutra. Em compensação, não é ordinária: o ponto singular se opõe ao ordinário” (DELEUZE, 2006, p. 156). Mais uma vez, aponta-se, portanto, para uma via oposta tanto a superficial quanto a individual. Superfície como singular, não como ordinário.

A partir das fotografias analisadas ao longo deste artigo, buscou-se realizar uma leitura da fotografia como uma passagem da profundidade à superfície a partir da abordagem deleuziana, usando como principal referência *A Lógica do Sentido* e traçando contrapontos com o capítulo de Rouillé, *Da Profundidade à Superfície*.

A partir da abordagem deleuziana, pode-se substituir a idéia de verdadeiro e falso na análise da imagem fotográfica e seu referente em favor da noção de condição de verdade, que liberta o referente da oposição entre modelo e cópia, verdadeiro e falso. Opera-se uma passagem da leitura dualista e platônica para se chegar a uma abordagem amoral em Deleuze. Ao abdicar de uma análise calcada exclusivamente em um suposto ápice do acontecimento, pode-se chegar a labirintos temporais construídos por diversos instantes, como um amálgama no qual se vai em direção ao passado e ao futuro simultaneamente, subvertendo a relação de causa e efeito. O visível, o invisível, o acessível e o inacessível tecem um



jogo de aproximações e afastamentos. A visão fotográfica em relação à humana é problematizada em uma complexa articulação entre o demasiado e o não-bastante. Assim, assume-se o paradoxo não como ausência, mas como excesso de sentido.

Por fim, o que se procurou nestas análises foi traçar paralelos entre as noções deleuzianas e a prática fotográfica, defendendo-se um paradigma da superfície como pensamento. A superfície fotográfica pode ser entendida, desta forma, como uma possibilidade de se construir uma imagem que extrapola o bom senso e o senso comum e que, portanto, só pode ser da ordem do problemático e do paradoxo.

¹ Este artigo foi apresentado no *I Encontro Pensamento e Reflexão na Fotografia*, que ocorreu entre 17 e 19 de maio de 2012 no Museu da Imagem e do Som (MIS), em São Paulo. Mais informações podem ser obtidas em: <http://www.calendariocultural.com.br/pensamentoereflexao>.

² Tradução nossa: “de la profondeur a la surface”.

³ Ao longo do texto serão feitas referências a personagens de descritas no livro *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*, uma vez que o próprio livro de Deleuze é de inspiração carrolliana.

⁴ Tradução nossa: “the flash photography supplemented an already-extensive symptomatology by creating entirely new symptoms”.

⁵ Tradução nossa: “the cataleptic body returned to a nonhysterical (if “lethargic”) state once the bright light was extinguished”.

⁶ Deleuze propõe também pensar o sentido como efeito óptico.

⁷ Tradução nossa: “son incapable structurelle à rendre compte de la profondeur des états de choses, as superficialité”.

⁸ Daí uma possível relação com uma das características do paradoxo segundo Deleuze, de ser ao mesmo tempo demasiado e não o bastante.

⁹ Tradução nossa: “Obviamente, el empleo de la expresión ‘inconsciente óptico’ do enfatiza es muy diferente en la obra de de Rosalind Krauss *The Optical Unconscious*, 1993, MIT Press. Para ella, en efecto, el espacio fotográfico está estructurado como un lenguaje, al modo de un inconsciente lacaniano - siendo entonces preciso su ‘psicoanálisis’ ” BREA, José Luis. *El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización*. Disponível em <http://aleph-arts.org/pens/ics.html>. Acesso em 11 de julho de 2009.

¹⁰ Tradução nossa: “the photographic discovery of this symptom formerly unrecognizable to the human eye seems to have brought to light what Benjamin calls optical-unconscious, that suggests an



affinity between photography and psychoanalysis: it is thought photography that we first discover the existence of this optic-unconscious, just as we discover the institucional unconscious through psychoanalysis”.

¹¹ Tradução nossa: “il s’agit de créer les conditions pour que des individus acceptent de passer de l’anonymat à la confession publique e à exposition de soi”.

¹² Tradução nossa: “il était comme si, à um certain niveau de souffrance, Il était impossible de faire voir et de faire entendre à la fois. Comme si le dicible et le visible étaient incompatibles, ou trop difficiles à assumer simultanément”.

Referências

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BAER, Ulrich. *Spectral Evidence: the photography of trauma*. Massachusetts: The MIT Press, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BREA, José Luis. *El Inconsciente Óptico y el Segundo Obturador. La Fotografía en la era de su Computerización*. Disponível em: <http://aleph-arts.org/pens/ics.html>. Acesso em: 11 de julho de 2009.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice Através do Espelho*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

_____. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

COTTON, Charlotte. *A Fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DURAND, Régis; TYLER, Carole-Anne; CRIQUI, Jean-Pierre. *Cindy Sherman*. France: Flammarion, 2007.



FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

FRIZOT, Michel. *A new history of photography*. Koln: Konemann, 1998.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

PELBERT, Peter Pál. *O Tempo não Reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ROUILLÉ, André. *La Photographie*. Paris: Folio Essais. 2006.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *O Pequeno Príncipe*. Rio de Janeiro: Agir. 2006.

Artigo recebido em setembro de 2011. Aprovado em janeiro de 2012.

