

FRANÇOIS SOULAGES



A fotograficidade

Tradução: Sonia Taborda

RESUMO

O artigo apresenta o conceito da fotograficidade como uma especificidade e singularidade da fotografia, e aborda fundamentalmente a fotografia como o resultado da articulação entre dois elementos: a irreversível obtenção da imagem através do golpe fotográfico, e a inacabável possibilidade de trabalho e de interpretação dessa mesma imagem, através de um negativo. Tal negativo, obtido de uma maneira irreversível, vai possibilitar e abrir-se ao trabalho de interpretação do fotógrafo no laboratório. O texto procura também fundar uma estética possível da fotografia, estética essa que estaria ligada à irreversibilidade da perda e ao possível trabalho de recuperação (luto) dessa mesma perda.

PALAVRAS-CHAVE

Fotograficidade, negativo, irreversível, inacabável, perda e metafotográfico.

A FOTOGRAFICIDADE

O que é que especifica a fotografia?

Só o conceito de fotograficidade¹ permite resolver este problema. Esta última se caracteriza como a surpreendente articulação do irreversível e do inacabável – irreversível obtenção do negativo e inacabável trabalho do negativo.

Essa especificidade funda não só a singularidade da fotografia, mas também uma tripla estética da fotografia – a do irreversível, a do inacabável e a da articulação dessas estéticas. É no seio da estética da fotograficidade que adquirem sentido a estética das escolhas, a dos possíveis, a da imagem de imagens, a dos avatares, a da mistura, a das inacabáveis recepções, etc.

O problema da especificação da fotografia

Três realidades parecem especificar a fotografia: as condições de possibilidade de uma foto, a foto em si e suas condições de obtenção. Mas será tão simples isso?

- 1) Com efeito, as **condições de obtenção de uma foto** dependem principalmente da exterioridade e dos sujeitos receptores; ora, estes últimos se diferenciam por sua história pessoal e coletiva. Essas condições de obtenção não podem, portanto, ser o objeto de proposições universalizáveis, válidas para toda obtenção de qualquer foto. Ademais, como demonstraremos, o trabalho do negativo já ressalta a obtenção; também a própria análise da produção de uma foto integra necessariamente a análise da obtenção do negativo, por conseguinte, de um elemento possível da foto – sendo, assim, a segunda análise depende da primeira. Aprofundaremos este problema posteriormente, quando nos defrontarmos com a ‘não-arte’ e a arte, com a obra e a arte fotográficas. Por essas duas razões, devemos, pois, reconhecer que não é realizando o estudo das condições de recepção de uma foto que a fotografia pode ser explicitada.
- 2) Será que se poderia chegar a isso, graças ao exame das **condições de possibilidade de uma foto**? Estas últimas são os correlatos intencionais de

Cf. Soulages François, *Esthétique de la photographie*, Paris: Nathan, 3^e. édition, 2001.

qualquer foto, a saber, o objeto a fotografar, o sujeito que fotografa e o material fotográfico. Estudemo-los um a um.

- 3) Já demonstramos que, com o *objeto a fotografar* o teórico é confrontado com um buraco negro: $O = x$; nada pode ser dito sobre isso. A relação entre esse objeto e o objeto fotográfico continua, portanto, muito misteriosa, mesmo que a reutilização dos conceitos de Pierce – ícone, índice e símbolo – possa fornecer alguns indícios. O objeto a ser fotografado não permite, pois, compreender a especificidade da fotografia.
- 4) Uma reflexão sobre o *sujeito que fotografa* seria mais esclarecedora? De fato, há sempre um sujeito que fotografa, mesmo que a foto seja feita automaticamente, ou até mesmo de maneira aleatória, pois um sujeito sempre comanda a tomada, podendo este comando ser cronologicamente muito anterior à tomada. O sujeito desempenha, portanto, um papel importante na realização fotográfica: o *ato fotográfico*, a *ação fotográfica* e o *metafotográfico* permitem em parte, mas somente em parte, explicar esta última; com efeito, esse sujeito sempre corre o risco de se iludir em sua pretensão de conhecer-se, até mesmo na esperança de que alguém possa perceber isso. Esse risco é ainda mais importante porque o ato fotográfico é interativo, na medida em que é instaurado por um sujeito vivo que age em função do objeto a ser fotografado e, conseqüentemente, reage – seja a uma paisagem, a uma pessoa, a si mesmo, etc.; ele não funciona como uma pura e simples máquina automática. Além do mais, quando o objeto a fotografar é um ser humano, este último, por sua vez, reage não só ao fato de ser fotografado, mas à personalidade particular do fotógrafo: fotografar é fotografar uma relação. Certamente pode-se perceber uma parte do que o fotógrafo pretende com a fotografia, mas o essencial fica desconhecido, pois o sujeito que fotografa também é um buraco negro para a teoria: $S = x$; a teoria de Kant centrada no conceito da coisa em si, e a de Freud, completamente diferente, centrada no conceito de inconsciente², liberam-nos da ilusão de um conhecimento total do fotógrafo. Isso é fundamental, especialmente para compreender (os limites) das experiências fotográficas no curso das quais o sujeito busca a si mesmo, seja diretamente com o auto-retrato, a fotobiografia ou a fotografia de família, seja indiretamente com a fotografia do passado, o retrato e qualquer fotografia em geral. Artistas como Denis Roche, Claude Maillard, Christian Boltanski, tomam como objeto exatamente este buraco negro da fotografia. Assim, um dos atores principais do ato e da ação fotográficos se revela incognoscível em seu próprio íntimo: a auto-análise do sujeito que fotografa é, freqüentemente, racionalização ou fábula, sendo sua psicanálise demasiadamente tosca para ser séria; e mais, a particularidade do fotógrafo é muito singular para poder ser generalizável e universalizável. Assim, a especificação da fotografia não se torna possível pelo conhecimento do fotógrafo nem pelo conhecimento do ato fotográfico, da ação fotográfica ou do metafotográfico.

Cf. Soulages, François, *Photographie & inconscient*, Paris: Osiris, 1986.

- 5) Das três condições de possibilidade de uma foto, que deveriam esclarecer-nos sobre a natureza da fotografia, duas parecem muito limitadas para realizar esta tarefa. O que dizer da terceira, a saber, do *material fotográfico*? Já mostramos o papel que este desempenha na formação de uma foto: ele se compõe da câmera fotográfica – salvo, é claro, nos casos em que ela não é utilizada, mas isso não constitui um problema teórico –, do filme – a mesma observação deve ser feita –, das soluções químicas, da luz natural ou artificial, etc., e do suporte sobre o qual é tirada ou projetada a foto. O material fotográfico tem, assim, um estatuto particular e problemático, na medida em que, de um lado, ele constitui uma das condições de possibilidade de uma foto e, de outro, fornece a matéria-prima que será transformada em foto; é preciso, pois, para compreender o papel e o estatuto do material fotográfico, conceder um lugar à parte ao suporte. Com certeza, estudando o material fotográfico, as condições químicas, óticas e, sobretudo, epistêmicas da fotografia se esclarecem, porém, a especificação mesma da fotografia não é dada por isso
- 6) Nem a análise das condições de recepção de uma foto nem a de suas condições de possibilidade permitem-nos, por conseguinte, especificar a fotografia: resta-nos apenas um caminho a explorar, a saber, o estudo das **condições de produção de uma foto**, portanto, da foto em si, em sua realidade mais material. Mãos à obra!

A especificidade da fotografia

A fotografia é fabricação de um material; esse material é a foto. A fotografia não pode ser entendida somente a partir de suas condições de possibilidade – fotógrafo, ato fotográfico, ação fotográfica, metafotográfica, objeto a fotografar, material fotográfico – nem somente como índice, até mesmo símbolo ou ícone; de outra parte, é não entender uma coisa considerar apenas o que a torna possível; é necessário também considerar a coisa em si mesma para compreendê-la: motivo a mais para considerar e estudar a foto para entender a fotografia.

O conceito de fotograficidade

- 1) O que é, então, uma foto? O que faz com que uma coisa seja uma foto? O que, numa foto, é do domínio da fotografia³? Em outras palavras, o que é a fotograficidade? O conceito de “fotograficidade” designa o que é fotográfico na fotografia. Todavia podemos acrescentar-lhe uma segunda característica que torna a fotograficidade simétrica à literariedade de que fala Todorov em *La Poétique*⁴; para este, a ciência estrutural “preocupa-se não mais com a

Poder-se-á referir a Abbadie (H.) et alii, *Trans-positif-négatif*, Paris: Paris Audiovisuel, 1986, que constitui uma das abordagens mais pertinentes da fotografia e aos *Cahiers de la Photographie* n° 6, “Les espaces photographiques, le livre” (1982, n° 7, “Les espaces photographiques, la galerie” (1982), n° 10, “Les contacts” (1983) e n° 19, “Cadres/formats” (1986).

In *Qu'est-ce-que le structuralisme?*, Paris: Le Seuil, 1969.

literatura real, mas com a literatura possível, em outras palavras, com esta propriedade abstrata que faz a singularidade do fato literário, a literariedade”. Assim, a fotograficidade designa esta propriedade abstrata que faz a singularidade do fato fotográfico – sendo que esse fato remete tanto à não-arte quanto à arte. Mas, o que é ainda mais interessante de notar, a partir da proposição de Todorov, é a possibilidade de se preocupar, graças ao conceito de fotograficidade, não mais só com a fotografia real, mas também com a fotografia possível, até mesmo com as potencialidades fotográficas. Ora, exatamente uma das características da fotograficidade é o inacabável, isto é, o fato de ter potencialidades sempre desdobráveis ao infinito: a fotografia é, portanto, a *arte do possível*, tomada em todos os sentidos.

Quando estudamos a materialidade de uma foto, somos, em primeiro lugar, confrontados à sua impossível definição: a foto pode ser feita em um número indefinido de matérias, melhor, só pode existir no estado de luz, como no caso do diapositivo. O que há, então, de comum – materialmente falando – entre um diapositivo projetado numa tela e uma foto impressa em um livro? Aparentemente nada. De outra parte, o que é uma foto no caso de um diapositivo? O próprio diapositivo ou, então, a imagem projetada? Do mesmo modo, deve-se pensar que a foto é o negativo ou a imagem material que foi fabricada a partir deste? Tudo isso apresenta dificuldades. Para resolver essa dificuldade, é preciso fazer um deslocamento e passar do resultado – a foto produzida, a imagem projetada a partir do diapositivo – à relação existente entre a matriz de partida – o negativo, o *diapositivo* – e o produto que daí resulta. Essa relação é uma das características da fotograficidade: notemos bem que *essa característica não remete a uma matéria qualquer nem a um tipo de formas quaisquer, nem a um ser qualquer, mas a uma relação habitada por uma infinidade de possibilidades*. Essa relação, em sua realização concreta, nunca põe em relevo uma necessidade, mas uma escolha que faz passar dos possíveis a um real, a saber, a uma foto particular.

O cerne do problema:

Humanismo ou materialismo?

- 1) Uma foto é feita em três etapas: o ato fotográfico, a obtenção do negativo e o trabalho do negativo.

Por ocasião do *ato fotográfico*, o fotógrafo aperta o botão e assim abre o obturador da câmera – o obturador pode abrir-se automaticamente, este não é o problema: o filme é então *exposto* à luz: o filme virgem é, portanto, transformado e se torna o filme *exposto*.

A segunda etapa é a da *obtenção do negativo*: consiste em transformar esse filme exposto em negativo. É o tempo do desenvolvimento, composto de cinco momentos: a *revelação* que transforma a halogenação de prata do filme em prata metal, a interrupção, a fixação, a lavagem e a secagem. Obtém-se, assim, um negativo que é a matriz das futuras fotos e que, a menos que haja uma intervenção excepcional e voluntária sobre ele, não se transformará mais, apesar de todas as passagens de luz que se farão através dele para fazer fotos.

A terceira etapa pode então ocorrer: é a cópia da foto, o que chamamos de *trabalho do negativo*, isto é, a passagem do negativo à foto em si. Habitualmente o fotógrafo escolhe um dos fotogramas que compõem o negativo, depois, procede a seis operações: em geral, graças a um ampliador, coloca a vista escolhida em um porta-negativos e faz a exposição através da luz sobre um papel sensível; esse papel é, por sua vez, *revelado*, depois, mergulhado em um fixador e depois lavado, e por fim, secado; tem-se, então, a foto.

Podemos notar uma simetria perfeita entre as duas primeiras etapas, de um lado, e a terceira, do outro: seis operações as caracterizam: exposição, revelação, paragem, fixação, lavagem e secagem. É preciso, portanto, distinguir duas maneiras de analisar e de pensar o trabalho do fotógrafo: a primeira estabelece uma cisão entre o ato fotográfico e o trabalho no laboratório; a segunda estabelece essa cisão entre, de um lado, o ato fotográfico e a obtenção do negativo e, do outro, o trabalho do negativo.

Este o problema: pode-se analisar a fotografia, seja a partir da vivência do sujeito que fotografa, seja a partir do processo fotográfico, por conseguinte, seja com uma abordagem *humanista*, isto é, relativa ao homem fotógrafo – o tempo do homem na máquina fotográfica, depois o tempo do homem no laboratório, – seja com uma abordagem *materialista*, quer dizer, relativa ao material fotográfico – da primeira exposição até a secagem do negativo, da segunda exposição até a secagem da foto.

2) A fotograficidade: articulação do irreversível e do inacabável

Indicamos acima o estatuto ambíguo do material fotográfico: parecia que ele estava, ao mesmo tempo, do lado das condições de possibilidade da foto e do lado da foto em si. Há problema. Esse problema não foi resolvido pela abordagem humanista da fotografia, na medida em que, durante esses dois tempos, o homem é confrontado ao material fotográfico. Todavia essa abordagem insiste, com razão, na irreversibilidade do ato fotográfico – característica que, mostraremos mais adiante, é muito importante.

A existência do problema do material fotográfico, longe de nos levar a um impasse, vai permitir-nos descobrir que tipo de análise – humanista ou materialista? – é preciso empregar para compreender a fotografia e nos conduzir

à solução do problema geral da essência da fotografia. Com efeito, visto que a distinção humanista se revela inoperante pelo simples fato do estatuto equívoco do material fotográfico, tentemos a outra distinção: a abordagem materialista. O corte, então, não é mais entre o ato fotográfico e a ação no laboratório, mas entre a *obtenção generalizada do negativo* – entendamos por isso a articulação do ato fotográfico e a obtenção restrita do negativo, a saber, as seis operações que vão da primeira exposição à secagem do negativo – e o *trabalho do negativo* que poderíamos, então, chamar de *a obtenção restrita da foto*, isto é, as seis operações que vão da segunda exposição, à secagem da foto.

O que caracteriza estes dois procedimentos? Nos dois casos, eles resultam na obtenção de uma coisa que será definitivamente fixa (a menos que se aja voluntariamente sobre ela): em um caso, obtém-se um negativo; no outro, uma foto. Em contrapartida, a obtenção generalizada do negativo e o trabalho do negativo se distinguem fundamentalmente quanto a seu modo de ser.

De fato, a primeira é marcada por aquilo que assinalamos antes, a saber, a *irreversibilidade*. Então, o ato fotográfico, uma vez realizado, é irreversível, não se pode mais fazer com que ele não tenha existido; o fotógrafo pode sempre fotografar de novo, porém, não mais redesencadear o mesmo processo: o filme não é mais virgem, mas exposto; pode-se, com certeza, expô-lo novamente, mas não se pode reencontrar a virgindade originária; do mesmo modo, as cinco etapas seguintes – revelação, interrupção, fixação, lavagem, secagem – são irreversíveis. Em compensação, a partir de um negativo, pode-se fazer um número infinito de fotos diferentes, intervindo particularmente em cada uma das seis etapas – exposição, revelação, paragem, fixação, lavagem, secagem; assim, a partir de um mesmo negativo, o trabalho do negativo é *inacabável*, na medida em que pode sempre ser retomado e executado uma nova vez, e isso, de modo potencialmente diferente.

A *fotograficidade* é, portanto, essa articulação surpreendente do irreversível e do *inacabável*. É a articulação, de um lado, da *irreversível obtenção generalizada do negativo* – constituído inicialmente pelo *ato fotográfico*, ou seja por esta confrontação de um sujeito que fotografa a alguma coisa a fotografar, graças à mediação do material fotográfico ou, em outras palavras e de maneira mais geral, pelas condições de possibilidade da produção do filme exposto e a realização dessa exposição, e em seguida, pela *obtenção restrita do negativo*, ou seja, suas cinco outras operações que o produzem (revelação, interrupção, fixação, lavagem e secagem) e, de outro lado, do *inacabável trabalho do negativo* – a partir do mesmo negativo de saída, pode-se obter um número infinito de fotos totalmente diferentes, intervindo particularmente quando das seis operações que produzem a foto (exposição, revelação, paragem, fixação, lavagem e secagem). Para

compreender a fotograficidade, deve-se, por conseguinte, passar de uma concepção humanista a uma concepção materialista da fotografia.

3) A perda e o resto

A fotografia é, pois, a articulação da perda e do resto. Perda das circunstâncias únicas, causa do ato fotográfico, do momento desse ato, do objeto a fotografar e da obtenção generalizada irreversível do negativo, em suma, do tempo e do ser passados. Resto constituído por essas fotos que podem ser feitas a partir do negativo. A perda é irremediável: a fotografia o proclama para nós, mostra-nos, faz-nos imaginá-lo; se a perda é absoluta e violenta não é porque o tempo, o objeto ou o ser perdidos tinham anteriormente um grande valor para nós ou em si mesmos, mas porque esse tempo, esse objeto ou esse ser estão agora perdidos para sempre: é porque eles estão perdidos que, subitamente, seu valor se torna absoluto e que logo, esse absoluto atinge e contamina a perda, nossa perda. O resto não pode ser um remédio milagroso, salvo para aqueles que necessitam acreditar em milagres; na verdade, ele nos consola da perda, permite-nos fazer o trabalho de seu luto? Às vezes, talvez; em todo caso, é a única coisa que nos resta, aquilo contra o qual vai ser preciso bater-nos, debater-nos, combater-nos, aquilo graças ao qual o artista poderá trabalhar: a fotografia ou a arte de acomodar os restos. Perdas infinitas, restos infinitos...

Aprofundemos a simetria e as diferenças existentes entre a etapa que destaca o irreversível e aquela que destaca o inacabável. Quanto à primeira, o fotógrafo está ante o objeto a fotografar ($O = x$), não dominável não cognoscível, a não ser por seu fenômeno visível. Quanto à segunda, ele está ante o negativo que domina e manipula como uma ferramenta. Parte, no primeiro caso, desse objeto para fazer um negativo e, no segundo, do negativo para fazer uma foto. No primeiro caso, ele pode fazer vários negativos, mas jamais serão exatamente os mesmos, tendo em conta o decurso do tempo; ele vai, então, lutar contra o tempo e o irreversível; uma vez desencadeado o procedimento – da exposição à secagem –, o processo vai irremediavelmente terminar, não poderá nunca voltar ao mesmo ponto de partida; é porque o processo tem um fim que dele recomeça um outro, do filme exposto à foto feita: esta problemática e esta prática são caras a Denis Roche e Opalka. Em contrapartida, no segundo caso, é o inverso que se produz: ele pode teoricamente refazer a mesma foto, mas não é isso que tem interesse para ele que não é uma máquina; o trabalho do negativo o chama a fazer fotos diferentes, mas ele jamais terminou de fazer fotos diferentes; sua tarefa é inacabável, portanto, ele vai lutar contra esse inacabável e talvez, em algum momento, decretar que terminou, que desse negativo, não fará mais fotos, que ele selecionou e criou aquela que queria, mas sabe que seu decreto nunca é definitivo: ele ou um outro pode sempre reexplorar

o negativo, fazer outras fotos; em suma, um artista poderia constituir toda a obra de sua vida pela exploração indefinida de um único e mesmo negativo que até não tivesse sido feito por ele.

Assim, as duas práticas são habitadas por esforços opostos: uma luta contra o decurso do tempo, a outra, contra o eterno retorno; uma não pode jamais realizar a mesma coisa, apesar de todos os seus desejos e de toda a sua vontade, a outra pode sempre fazer a mesma coisa, mas é instigada, pela especificidade do trabalho do negativo, a fazer diferentemente.

4) Ausência de negativo e imagem digital

Poderão ser integradas nesta análise as imagens fotográficas que, ou, como no começo da fotografia e às vezes hoje, não são feitas com um negativo, ou, como agora, podem ser feitas a partir de uma síntese digital? Parece, à primeira vista, que em ambos os casos, estejamos tratando com a exploração de uma única dimensão da fotograficidade. Esta última não seria então reexaminada, ao contrário, seu conceito permitiria integrar todas essas dimensões tomadas separadamente ou articuladas entre elas. De fato, para as primeiras fotos, como as de Niépce, ou para os raiogramas, o trabalho do negativo não existe, pela simples razão de que não há negativo: somos, então, confrontados somente com o *irreversível* e com a *estética do traço*. Simetricamente, para as imagens digitais, o equivalente do negativo é a digitalização da imagem; a exploração dessa digitalização é – como a exploração do negativo – da ordem do *inacabável* e da *estética do traçado*. Por conseguinte, em um caso, *estética do impresso*, no outro *estética do desenho*: as duas etapas da fotograficidade. Utilizamos aqui as noções de “traçado” e de “desenho”, para bem marcar quanto a prática do *inacabável* destaca de uma estética fundamentalmente diferente daquela do traço, do impresso e do *irreversível*; de fato, a imagem digital permite uma exploração – prática e estética – infinitamente mais complexa e mais rica; a estética digital é uma estética da hibridação com potencialidades infinitas; ela dá acesso a uma cultura da hibridação, a uma nova ordem visual e a uma maneira de produzir, de comunicar e de receber imagens.

Com efeito, o uso da digitalização corresponde a dois tipos de práticas muito diferentes. No caso que ainda é tradicional, o fotógrafo utiliza um *scanner* para digitalizar as cópias já feitas; seu computador lhe permite, em seguida, fazer retoques ou transformações importantes e obter, em um disquete, uma nova imagem que ele pode posteriormente editar em papel. Essa utilização do computador é apenas uma das modalidades possíveis – com certeza, muitíssimo mais complexa tecnologicamente – do trabalho do negativo. O segundo caso é aparentemente mais revolucionário, na medida em que todo o processo depende da digitalização. A imagem digital, explica Edmond Couchot, “é a tradução

visual de uma matriz de números que simula o real – o objeto – da qual ela pode restituir uma quase-infinitude de pontos de vista. É uma *imagem-matriz* capaz de ela mesma criar – porque é intimamente solidária dos circuitos do computador e do programa que a gera – uma multiplicidade de outras imagens⁵.” Como o negativo, essa imagem-matriz pode ser gerada em relação ao real: aprisiona-se oticamente uma imagem, e ela é tratada digitalmente pelo cálculo. Com certeza, passamos da lógica da impressão para a da simulação, mas o que nos importa *aqui*, não são as modalidades dessa referência ao real, mas sua existência; esta última autoriza a falar, então, de irreversível, pela simples razão de que essa relação é uma relação temporal com um real temporal e, portanto, *irreversível*. Como o negativo, ainda, essa imagem-matriz pode ser explorada e aproveitada infinitamente; ela reforça mesmo a dimensão do inacabável, pois o objeto colocado em imagem pode ser representado sob todos os ângulos e de todos os modos possíveis. Em contrapartida, a ruptura com essa relação ao real é infinitamente mais fácil com a imagem digital que pode, se modificada a matriz de dígitos, ser totalmente autonomizada em relação ao real de origem e passar da esfera que, em alguma parte, dependia de uma lógica fotográfica, àquela puramente digital na qual se encontram também as imagens calculadas, feitas sem nenhuma relação com um real já existente, com um real cuja imagem teria sido percebida, de passagem, pelo viés de um cálculo – como teria sido possível fazê-lo, *mutatis mutandis*, pelo viés de uma impressão; nisso, a imagem digital é totalmente diferente do negativo que é sempre, mesmo perfurado, recortado, até mesmo queimado – como em Tom Drahos –, relação com este real, ainda que o real a fotografar seja incognoscível e infotografável, em suma = x; não se perfura, não se recorta nem se queima um algoritmo... Esta ruptura entre o digital e o fotográfico tem a ver, portanto, com o fato de que, no primeiro caso, “deve-se, explica Couchot, passar pela linguagem (de programação) para criar uma imagem (...que) é uma imagem com poder, imagem (... que) se apresenta no modo... interativo⁶.

As consequências prático-estéticas

Rumo a uma estética das opções

Que consequências práticas e estéticas pode-se tirar disso? Começemos por estudar as opções ante as quais se encontra o fotógrafo quando da etapa do irreversível e do inacabável.

Quanto à primeira etapa? Uma vez que o fotógrafo apertou o disparador, uma série infinita de oportunidades lhe é oferecida: ele pode fazer uma ou várias fotos sobre a

Couchot (E.) "Médias et immédias" in *Art et communication*, soba direção de Allezaud (R.), Paris: Osiris, 1986, p. 102

Idem, p. 103. Ler sobre este assunto o livro de Edmond Couchot *Images. De l'optique au numérique*. Paris: Hermes, 1988.

mesma superfície do filme, ou então deixar desenrolar-se “normalmente o filme: pode desenvolver de mil e uma maneiras esse filme, isto é, intervir como quiser no momento da revelação, do interruptor, da fixação, da lavagem e da secagem. Os acidentes técnicos para o desenvolvimento do filme podem involuntária ou voluntariamente ser infinitamente multiplicados – como para as fotos de Robert Capa, do *Débarquement de la Normandie*, que são o resultado de um problema técnico ligado à imersão involuntária da câmera do fotógrafo na água; ora, essas são, paradoxalmente, as mais belas fotos de Capa, não porque tivessem falhado, mas porque o artista assumiu e trabalhou a possibilidade oferecida pela imersão; a mesma coisa com as fotos de Cameron. Assim, esta série de possibilidades desemboca em um negativo. O fato de que haja um número infinito de possibilidades é importante, mas não é fundamental: com efeito, o que caracteriza essa primeira etapa é que não se possa retornar ao filme virgem: ela é *irreversível e não, inacabável*.

O que faz a especificidade da segunda etapa não é a possibilidade de intervenção, é a reversibilidade e a inacababilidade de toda a operação. De fato, obtido e fixado o negativo, o fotógrafo vai poder executar um número infinito de operações, sempre partindo do mesmo negativo. Benjamin tinha vislumbrado esta riqueza de operações e esta especificidade da fotografia para não insistir senão na questão da reprodutibilidade ao infinito⁷. A particularidade da fotografia não é essa clonagem possível a partir do mesmo elemento de saída: já existe clonagem para a literatura, com a impressão e até com a escrita. A particularidade da fotografia consiste na possibilidade de fazer fotos totalmente diferentes entre si, a partir do mesmo negativo: o que há de extraordinário não é que se possa fazer a mesma foto em várias cópias – o molde, a impressão, as técnicas de gravura, etc. já o permitiam – é que se possa fazer uma infinidade de fotos diferentes. A fotografia não demanda uma prática e uma estética da repetição ou da similitude. Indiquemos algumas destas possibilidades de infinitas diferenças que se oferecem ao fotógrafo:

- 1) *a escolha da foto ou das fotos a tirar*: o fotógrafo realiza já uma seleção à qual, no decorrer de sua vida, ele sempre poderá retornar; qualquer pessoa, que não ele, pode também fazer outra escolha, o que é o caso após a morte de um fotógrafo. Este trabalho de seleção atualmente se faz cada vez mais a partir da prancha de contato. Pode-se até publicar a própria prancha de contato, apresentando-a de mil e uma maneiras possíveis ou, então, somente uma parte da reveladora, etc.;
- 2) quando ele escolhe *tal parte do negativo a reproduzir*, ainda aí uma infinidade de possibilidades se oferece a ele: pode reproduzir inteiramente um fotograma, em parte, com outras vistas, etc. Pode não utilizar o passe-vue ou utilizá-lo diferentemente: assim, sobre a foto, ver-se-ão, por exemplo, os sinais da borda do negativo, as perfurações ou a moldura preta tão cara a Cartier-Bresson. Ele

Benjamin (W). “L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique”, em *Essais 2* (1935-1940) Paris: Denoël/Gonthier, 1983, p. 27-126. Ler o excelente artigo de Pierre Moeglin “L’oeuvre d’art à l’ère de sa coproduction électronique” (in *Epiphaneia*, número 2, mars 1997, Naples).

- pode, como Tom Drahos, por exemplo, recortar o negativo, rasgá-lo, perfurá-lo ou enganchá-lo em um outro, etc.;
- 3) ele pode usar *todos os processos óticos e químicos* para fazer fotos diferentes: da viragem à sépia, do raiograma à nitidez ótica, etc. Pode, como Jean-Marc Lalier, fazer híbridos, isto é, graças a dois ou mais negativos, fazer duas ou várias exposições e assim obter uma foto que é um misto de todas as imagens produzidas por esses negativos, etc.;
 - 4) quando ele consegue uma matriz – esta última nunca pode ser definitiva, ainda que ele não a modifique durante sua vida, pois qualquer outra pessoa pode sempre modificá-la posteriormente, como faz, às vezes, Christian Gattinoni – ele pode, a partir dela, *produzir um número infinito de fotos diferentes*, jogando com as modalidades da exposição, da revelação, do banho de paragem, da fixação, da lavagem e da secagem;
 - 5) pode trabalhar sobre o *tamanho*, o *formato* e o *fragmento* da foto; isso é praticado tanto pelo amador como Barthes ou Duperey quanto pelo artista como Boltanski ou Gattinoni; que diferença, na verdade, entre uma foto feita em 2 cm x 3cm e uma outra, a partir do mesmo negativo, em 4m x 6m;
 - 6) ele pode também jogar com o *suporte*: com efeito, uma foto pode ser impressa sobre uma placa de metal, como faz Martial Verdier, sobre um tecido, sobre um plano, ou sobre um suporte com relevos, sobre um jornal, sobre uma tela, sobre um livro, etc. O fotógrafo pode sensibilizar a superfície de uma escultura e fazer uma foto sobre essa escultura, ou então – mas isso depende mais da exibição da foto que de sua fabricação –, integrar uma foto a uma escultura (como faz, por exemplo, Tom Drahos), ou então projetar *diapositivos* sobre corpos de dançarinos (como faz Ernestine Ruben) etc.

Nosso objetivo aqui não é fazer a recensão de todas as técnicas possíveis do trabalho do negativo, mas mostrar que esse trabalho põe em relevo o inacabado e pode produzir um número infinito de fotos diferentes.

Estudemos agora as conseqüências que podemos tirar dessas proposições que concernem à fotograficidade.

Rumo a uma estética dos possíveis

A fotografia, quanto ao inacabável, é uma *arte dos possíveis*. Uma foto é sempre apenas uma possibilidade do negativo matricial. O fotógrafo pode, portanto, jogar com esses possíveis que sempre ultrapassam o existente; ele é incessantemente atraído por outra coisa que não suas fotos já feitas, mais exatamente, suas fotos existentes manifestam as fotos futuras e, assim, interpelam o fotógrafo para que ele fabrique suas fotos futuras.

Uma foto não é tanto o índice, tão complexo de analisar, do objeto visado pela fotografia quanto o sinal do possível, melhor que a manifestação do possível.

É por isso que fotógrafos como Gattinoni, Drahos ou Vedeguer jogam com essas potencialidades impostas pelo trabalho do negativo. A fotografia pode, então, ser uma atividade polimórfica e engendrar, a partir da mesma matriz, fotos diferentes com recepções *policônicas*, *polissimbólicas*, *polindiciais*: *policônicas* porque uma foto não remete mais a um objeto transcendental, mas simultaneamente a outras fotos e a fenômenos diferentes reais ou fictícios; *polissimbólicas* porque radicalmente ela não é mais aceitável de maneira unária; *polindiciais* porque ela pode ser o vestígio de vários referentes visuais, como é o caso de *La famille et ses hybrides*, a ficção de Lalier. Por esta potencialidade própria da fotografia, uma foto pode não ser tomada como um simples signo e não sofrer os efeitos de uma redução semiológica, tudo depende, é claro, das condições da recepção, seja que a rebaixe ao nível do signo – mas então a especificidade da foto é perdida –, seja que a acolha como uma manifestação do possível.

Em função das histórias e dos projetos de cada fotógrafo, a fotografia será considerada ou como *a arte das metamorfoses*, *das transformações* e *das declinações*, ou como *a arte da transgressão*, *da perversão* e *do desvio*. Essa segunda perspectiva de uma fotografia como uma atividade desnaturada polimorfa poderia incitar-nos a pensar que a fotografia seria a infância da arte, de uma arte que renasceria atual e diversamente graças à fotografia.

Rumo a uma estética da imagem de imagens e dos avatares

Uma foto é, por conseguinte, uma imagem de imagens. Com efeito, ela não é da ordem da bijeção – bijeção impossível com o objeto a ser fotografado, bijeção impossível com a imagem latente, bijeção impossível com o negativo. Ao contrário, ela designa o todo dos possíveis, marca tanto esses possíveis como o que a faz ser: ela é, portanto, duplamente imagem de imagens, simultaneamente imagens virtuais intermediárias (a imagem visual do objeto, a imagem psíquica do fotógrafo, a imagem mediatizada pela câmera fotográfica, a imagem latente, a imagem do negativo, etc.) e imagens possíveis.

A noção de “imagem latente”, aliás, é interessante de estudar e de desconstruir: ela designa a imagem que existiria potencialmente no filme exposto, antes que este último seja desenrolado. Ora, não há uma imagem latente, mas uma potencialidade de imagens latentes, que será atualizada, primeiro, limitativamente com o negativo e, em seguida, sem limite com a infinidade de fotos possíveis. Essa própria noção de imagem latente depende, pois, de uma visão estreita e incompleta da fotografia que oculta o inacabável para, em última instância, reencontrar-se com os pressupostos gerais da fotografia realística.

Em fotografia, a imagem *I* é como o sujeito que fotografa e o objeto a fotografar, ela é = *x*, relativamente à infinidade possível de suas encarnações. Do mesmo modo que,

para o cristianismo, o homem é feito à imagem de Deus, do mesmo modo o negativo é feito à imagem do objeto a fotografar. Mas a proposição relativa ao homem e a Deus só adquire sentido no seio da teologia negativa, é, portanto, no seio de uma filosofia negativa que podemos falar das relações entre o negativo e o objeto. Em contrapartida, não é mais a teologia cristã, mas a teologia hindu que deverá ser mobilizada como modelo de explicação das relações entre o negativo e as fotos, na medida em que as fotos são os avatares do negativo: Vishnu tem avatares diferentes para cada uma de suas encarnações. Porém, em fotografia, não é nem o Deus oculto de Pascal, nem Vishnu que interessam, são os avatares, a saber, as fotos.

O negativo é invisível em si mesmo, pois quando eu o olho, já é uma foto que eu vejo, na medida em que olhar um negativo é receber uma imagem através dele e assim realizar um dos possíveis do negativo: Claude Maillard trabalhou esse aspecto do negativo em *Ca image*⁸, envolvendo esse livro em uma cinta de negativo; uma vez ainda, o original está ausente, é o que indica com acerto o grupo de fotógrafos de *Trans-positif-negatif*: “A fotografia, aproximando do espectador a imagem reproduzida (mantém) este sempre a distância do original, ao mesmo tempo busca fazer-se passar pelo original, e indica a ausência irremediável do original”⁹.

Dizer que a fotografia é articulação do irreversível e do inacabável é portanto também dizer que a fotografia é a experiência do impossível e a arte dos possíveis.

Rumo a uma estética do misto

Em sua essência mesma, a fotografia é mista, pois articula o irreversível e o inacabável. Em conseqüência ela é duplamente aberta: primeiro, o momento do irreversível se abre irreversivelmente ao do inacabável, em seguida este último, colocando-se especificamente do lado do matricial e não do lado do reproduzível, abre-se à diferença e à alteridade.

É, pois, por razões específicas materiais que a fotografia é aberta às outras artes; por sua própria natureza, ela é aberta à hibridação e à impureza, é uma conseqüência do inacabável. A nota anterior, feita relativamente ao suporte o demonstra: pode-se fazer uma foto sobre qualquer superfície sensibilizada, graças a uma emulsão líquida estendida sobre esse suporte, e pode-se projetar um diapositivo sobre qualquer coisa. A abertura da fotografia às outras artes não é, portanto, um acidente, mas uma de suas potencialidades, uma das maneiras de explorar esse trabalho do negativo. Não é que a fotografia tire partido de uma outra arte, é que ela própria explora todas as suas possibilidades: na utilização de uma escultura como suporte, estamos plenamente no fotográfico e não inicialmente no escultural, na medida em que essa realização é um efeito do inacabável.

Conseqüentemente pode-se ter algumas reservas em relação aos pseudo-puristas que procuram na fotografia aquilo que lhes parece puramente fotográfico. Com certeza,

Paris, Argraphie, collection Carnet, 1991.

Abbadie (H.) et alii, *Trans-positif-negatif*, Paris, Paris: Audiovisuel, 1986, p.17.


eles têm razão de insistir no fato de que uma foto não deve ser pensada unicamente em relação a seu referente; em contrapartida, fantasiam, mais do que eles pensam, esta fotograficidade, esquecendo que ela articula dois elementos – o irreversível e o inacabável – e não designa nem seres, nem matérias, nem formas, mas relações, impossibilidades e possibilidades. A fotograficidade não é um ser, mas uma dupla relação.


Rumo a uma estética das recepções inacabáveis

O trabalho do negativo é uma interpretação, ele já é do domínio da recepção – o que geralmente esquecem aqueles que pensam a fotografia a partir de suas condições de recepção. Diante do negativo, o fotógrafo é, simultaneamente, recebedor, intérprete e criador. Três possibilidades se oferecem a ele. De um lado, trabalhar ele mesmo esse negativo e fazer uma ou algumas fotos. De outro lado, delegar a um outro esse trabalho: os repórteres e muitos fotógrafos, em geral praticam essa delegação de ação, seja estabelecendo regras para quem tira a foto, seja deixando-o fazer o que quer. Essa atitude releva sempre uma posição estética, consciente – como em Boltanski – ou inconsciente; se o fotógrafo se refugia atrás da questão da técnica, é um subterfúgio que revela cruamente uma orientação estético-ideológica, ainda que esta última seja involuntária. Terceira possibilidade, ele pode deixar tal e qual o negativo, como faz Claude Maillard. Nos três casos, há interpretação e posição estéticas.

Essa interpretação é apenas o primeiro elo de uma longa cadeia de interpretações com potencialidades elas mesmas infinitas. Toda obra de arte é recebida em cada recepção, de modo particular, e toda recepção é uma interpretação e, como diz bem Blanchot, uma recriação ou co-criação. Esta etapa é essencial para uma foto. Com efeito, destacamos anteriormente que, com o trabalho do negativo já estava em cena a questão da recepção: é absolutamente diferente, a partir de um mesmo negativo, imprimir uma foto em um jornal, publicar uma foto em um livro e expor uma foto em um museu, mesmo que se tente fazer com que essas três fotos se assemelhem o mais possível. As possibilidades de apresentação de uma foto são em número infinito:

- 1) o fotógrafo pode apresentar uma só foto ou reuni-la a outras fotos, criar composições, pode apostar na totalidade, na série ou no fragmento, como faz Vincent Verdeguer simultaneamente em seu trabalho de museu¹⁰ e em seu livro *Fragments* composto com a escritora Cécile Grousse¹¹; ele pode explorar a localização, a encenação, o enredo, a narração, a colocação em álbum, em suma, a execução de suas fotos; pode acompanhá-la de um texto, de uma música, de uma pintura, de uma escultura ou de mil outras coisas. A contextualização da foto, que é sempre decisiva, mesmo que o contexto seja o vazio, pode portanto ser, ou especificamente fotográfica, ou não-fotográfica;

 Cf. Soulages, François, *Création (photographique) en France*, Toulon: Musée de Toulon, 1988.

 Paris: Argraphie, collection Carnet, 1988.

- 2) ele pode apresentar suas fotos em uma exposição, em um livro, em uma projeção de *diapositivo*, etc. Pode até mesmo filmar cada foto, por um ou dois segundos e realizar assim um filme, como faz Tom Drahos; nesse caso, a fotografia torna-se a matriz do cinema, indicando com isso que o cinema talvez não é senão fotografia que teria aproveitado o trabalho do negativo e a exibição – ver a importância da montagem e da imagem fixa, em Godard, – sendo o resto do cinema apenas teatro filmado; generalizaremos esta hipótese em nosso último capítulo, perguntando-nos se a fotografia não poderia integrar um grande número de artes;
- 3) ele pode retrabalhar sobre a foto em si, pintá-la, arranhá-la, recortá-la, perfurá-la, triturá-la à maneira de Tom Drahos ou de Gattinoni, etc.

De fato, não importa quem, galerista, curador de exposição, outro artista, etc., em suma, qualquer receptor pode intervir, seja nas modalidades da exibição da foto, seja na foto mesma. O inacabável da recepção, tem portanto, como correlato o papel fundamental sobre a foto em si daquele que a expõe, interpreta-a e a recebe.

Singularidade da fotografia

Encontra-se esta articulação do irreversível e do inacabável em outras artes ou outras práticas?

As artes

Tomado isoladamente, encontra-se esse inacabável em outras artes? Para as artes da imagem, parece, à primeira vista, que não haja nada disso. Com efeito, a pintura é única: não há matriz material a partir da qual poderiam ser produzidos quadros diferentes; há certamente modulações e variações em torno de um mesmo objeto, de um mesmo tema, de uma mesma estrutura, ou de um mesmo projeto, etc., mas isso é muito diferente do fato de fazer fotos diferentes a partir do mesmo negativo: isso só é comparável a diferentes tomadas fotográficas de um mesmo objeto/tema/estrutura/projeto, etc. Quanto ao desenho, estamos na mesma situação. Em compensação, será que a gravura poderia salientar o inacabável, na medida em que ela se faz em dois tempos, e que o segundo tempo trabalha a partir de uma matriz? A rigor, poder-se-ia reconhecê-lo, ainda que, de fato, a gravura trabalhe pouco essa inacababilidade; em todo caso resta uma grande diferença entre a fotografia e a gravura: com esta última, não há irreversível (existencial) como com a fotografia quando da obtenção generalizada do negativo. Poder-se-ia dizer a mesma coisa para todas as artes plásticas em geral: o molde na escultura, se analisado

da mesma maneira que a matriz da gravura. Nossa especificação da fotograficidade revela, então, a especificidade da fotografia e permite pensar de modo particular a imagem fotográfica, entre todas as imagens.

Todavia o cinema e a televisão poderiam talvez depender do mesmo tipo de articulação, contudo não se deve pensar que eles são os herdeiros da fotografia e que, na maior parte das vezes, não se confunde uma imagem fixa (a da fotografia) com uma imagem em movimento (a do cinema e a da televisão); reconheçamos, sem embargo, que uma perturbação, um ruído, pode formar-se quando o movimento é introduzido na fotografia (como em Drahos), e uma parada, no cinema e na televisão (como em Godard), mas neste caso, não deveríamos retomar nosso problema anterior e perguntar-nos se o cinema e a televisão não seriam, *então*, modalidades da fotografia? O problema não é uma questão de fato – como não confundir uma foto e um filme de cinema –, mas questão de essência e de estética – será que fotografia, cinema e televisão remetem a realidades e a projetos estéticos diferentes ou então são do domínio da mesma lógica? Devemos, por outro lado, distinguir totalmente o inacabável trabalho do negativo e a inacabável recepção de uma foto. No primeiro caso, a fotografia não é em nada comparável ao cinema e à televisão. No segundo, pode, na fronteira, haver problema: Godard mostra bem que um filme visto no cinema e visto na televisão não é mais o mesmo. Em todo caso, não esqueçamos que o *inacabável, específico da fotograficidade, é aquele do trabalho do negativo e não inicialmente o da recepção* – sendo esse segundo trabalho apenas e tão somente um subconjunto do primeiro. A fotografia parece, portanto, particularizada.

Sem embargo, esse inacabável trabalho do negativo poderia encontrar um equivalente no teatro, na música, na dança e em muitas artes da representação e do espetáculo. Com efeito, por exemplo, pode-se fazer uma infinidade de encenações da mesma peça, pode-se apresentar apenas um fragmento, pode-se representar o texto na ordem que se quiser, Porém o teatro, como a música, a dança e as artes da representação não se caracterizam pela articulação do inacabável e do irreversível: não há irreversibilidade na escrita (de uma peça ou de música, etc.), isso não é em nada comparável à irreversibilidade da obtenção generalizada do negativo, isto é, do ato fotográfico e da obtenção restrita do negativo. Assim, essa articulação particulariza plenamente a fotografia.

A existência

A única comparação que talvez se pudesse fazer seria com a existência mesma, na medida em que nosso passado é irreversível, e nosso futuro, inacabável; é devido a este parentesco que a fotografia é tão rica? Em parte, talvez. Mas nosso futuro se acabará, ao passo que o trabalho do negativo poderá sempre prosseguir após nossa morte: a diferença é capital.

E qual seria, na nossa existência, o equivalente à reutilização do negativo? Dois casos parecem possíveis. Primeiramente a repetição apontada pela psicanálise: um traumatismo infantil seria, por exemplo, a figura arquetípica que se desviaria no curso de sua vida, tal como se trabalha um negativo para fazer fotos diferentes; porém, com a repetição do traumatismo a declinação é inconsciente, ou, em todo caso, involuntária, ao passo que, com o trabalho do negativo, ela pode ser consciente e voluntária. O segundo caso seria o trabalho da análise – até mesmo da escrita ou de qualquer criação; ele retoma o traumatismo para dele refazer outra coisa, às vezes para sublimá-lo e tentar fazer surgir um ser diferente – até mesmo criar uma obra; todavia, se a análise põe em relevo, na pronúncia das palavras, o irreversível, e na interpretação, o inacabável, como na vida, de uma parte, o sujeito é limitado pela morte, de outra parte, ele não pode retornar realmente, como em fotografia, ao negativo de partida. É por isso que a comparação da fotografia com outras práticas humanas é limitada.

A fotografia é, portanto, única em seu gênero. Estudemos agora as conseqüências estéticas da fotograficidade.

A estética da fotograficidade

É jogando com essa fotograficidade, – seja com o irreversível, seja com o inacabável, seja a articulação desses dois – que os artistas realizam sua obra: assim, três grandes correntes se desenham. A fotograficidade é, pois, o fundamento de uma tripla estética da fotograficidade: a estética do irreversível, a do inacabável e a de sua articulação.

A *estética do irreversível* tem por fundamento a obtenção generalizada do negativo que pertence à imagem do tempo: essa obtenção é irreversível, pois cada uma das seis operações necessárias para produzir o negativo é irreversível, não se pode retornar à operação anterior. Essa obtenção generalizada não somente pertence à imagem do tempo, ela é a imagem do tempo e o tempo da imagem; sua irreversibilidade tem como causa a articulação da irreversibilidade do tempo, da natureza do negativo e das condições de sua obtenção. Essa irreversibilidade é comunicada à fotografia em geral. Assim, a estética do irreversível governa, em geral, a reportagem – por exemplo, as fotos de Gilles Caron –, a fotobiografia – por exemplo, a empresa de Gilles Mora – e a fotografia que não usa o negativo. Porque é irreversível, a fotografia pode ter, simultaneamente, uma tal força emocional e alcançar o trágico, a arte em geral e o poético em particular. Com efeito, ela lida com esse irreversível que se torna, seja o irremediável, seja o vestígio do passado perdido, seja a pista do passado a pesquisar: ela se confronta, então, com a recordação, com a memória e o esquecimento, com o pré-consciente e o

inconsciente, com o passado de que se guardam traços e daquele que nem mesmo é mais indicado em parte alguma, com o presente tornado passado, com o futuro tornado passado, com o passado apreendido somente como passado, em suma, com o tempo, com o Eu e com o mundo, que passam irreversivelmente. A fotografia é mais que uma experiência do trágico, é a experiência trágica do irreversível. Essa irreversibilidade pode ter conseqüências dramáticas: de fato, o sujeito fotografado corre o risco de ser irreversivelmente metamorfoseado em imagem, em objeto e em coisa – na abordagem doméstica, como na realização estética; nos casos extremos, para o sujeito que fotografa ou para o sujeito que olha fotos, essa irreversibilidade assume o aspecto da psicose¹²; a fotografia pode, então, alimentar a ruptura irreversível de um sujeito em relação ao mundo mais do que ser a condição de sua aproximação. Com efeito, a fotografia torna irreversivelmente impossível a apreensão do sujeito, tanto pelo auto-retrato ou pela autobiografia quanto pela fotografia edipiana ou pela fotografia do passado: a cada vez, o sujeito – seja o sujeito que fotografa, o sujeito fotografado ou o sujeito que olha as fotos – permanece um enigma para ele mesmo: ele é incognoscível ($S = x$), notadamente porque é temporal, portanto temporário e irreversível.

A *estética do inacabável* tem também por fundamento a fotograficidade: o inacabável corresponde ao trabalho sempre necessário e jamais definitivamente acabável que consiste, de um lado, em obter, a partir de um negativo, uma, várias ou um número infinito de foto(s), podendo ser todas diferentes, graças a intervenções diferentes nas seis operações que produzem a foto; de outro lado, em apresentar, contextualizar e atualizar essa ou essas foto(s) em um conjunto fotográfico particular e em um espaço escolhido; as imagens digitais lidam com esse inacabável. Empreendimentos propriamente fotográficos – por exemplo, aqueles de Jean-Marc Lalier ou de Tom Drahos – salientam a estética do inacabável, mas também o fazem os trabalhos fotográficos de artistas provenientes de outra arte – por exemplo, Vincent Verdeguer ou Man Ray – e toda a utilização artística da fotografia pelas outras artes, como mostraremos no último momento deste texto. Nesse trabalho do inacabável da fotografia, podem intervir não só o fotógrafo criador do negativo, mas qualquer um, seja um outro fotógrafo, um curador de exposição, um editor de livro; um diretor, em suma, todo mediador, melhor, todo receptor que, por sua vez, é o intérprete e o recriador da foto – como mostraremos no fim deste texto.

Enfim, a *estética da articulação do irreversível e do inacabável*, esclarece os trabalhos dos fotógrafos que centralizam suas pesquisas nessa articulação; eles estão no âmago mesmo da fotografia, pois eles a abraçam em sua especificidade e sua totalidade. Podemos citar alguns deles cujo trabalho é estudado neste livro: Christian Gattinoni, Bernard Plossu, Jorge Molder ou Denis Roche cujo livro *Photolalies* é uma magnífica interrogação do irreversível, do inacabável e de sua problemática união.

Assim, o conceito de fotograficidade designa o paradigma que permite responder não tanto a questão “O que é uma foto?” quanto a questão “Quais são as condições específicas de produção de uma foto?” Graças a esse conceito, a especificidade da fotografia pode ser assim pensada: é no interior do paradigma da fotograficidade que, de maneira particular pode ser compreendida qualquer foto. Esse paradigma é, pois, uma condição absolutamente necessária para o entendimento da fotografia.



FRANÇOIS SOULAGES é Professor na Universidade Paris 8/ Instituto Nacional de História da Arte. Fundador e responsável do grupo internacional RETINA (Recherches Esthétiques & Théorétiques sur les Images Nouvelles & Anciennes).