



O QUE "MEDIUM" PODE QUERER DIZER: O EXEMPLO DA FOTOGRAFIA¹

Jacques Rancière

Professor Emérito da Universidade de Paris VIII (Saint-Denis)

Tradução: Pedro Lapa

1. Artigo escrito em 2008 e publicado na revista online *Appareil* n.º 1, tradução inédita autorizada pelo autor.

Apresentarei aqui algumas observações sobre o uso da noção de medium no pensamento sobre arte, bem como o esclarecimento que o caso da fotografia confere a esta noção. A noção de medium é, com efeito, muito mais complexa do que possa parecer à primeira vista. A teorização do medium como elemento crucial do modernismo artístico põe em jogo dois sentidos aparentemente opostos do termo. A palavra «medium» entende-se, em princípio, como «o que permanece entre»: entre uma ideia e a sua realização, entre uma coisa e a sua reprodução. O medium aparece assim como um intermediário, como um meio para um fim ou o agente de uma operação. Todavia, a teorização modernista, que faz da «fidelidade ao medium» o princípio da arte, inverte a perspectiva. Esse medium, à especificidade do qual é preciso ser fiel, já não é simplesmente o instrumento da arte. Ele torna-se a materialidade própria que define a sua essência. É o caso da definição greenbergiana da pintura fiel ao seu próprio medium – a superfície bidimensional e o pigmento colorido – e por conseguinte liberta dos exercícios servis da representação. O medium já não é então o meio para um fim. Ele é efetivamente o que prescreve esse fim. No entanto, a tese que identifica a essência de uma arte à lei do seu medium pode ser lida em dois sentidos opostos. Por um lado, afirma que a arte só é arte quando está livre dos exercícios da *mimesis* e se torna unicamente a execução no material específico da sua própria ideia. É este o enunciado que retemos normalmente. Todavia, a tese também se pode ler ao contrário: a arte é arte quando os constrangimentos do material e do instrumento o libertam de si mesmo, quando o libertam da vontade de fazer arte. A separação da arte com a *mimesis* é também uma separação da *techné* consigo própria: separação entre a *techné* como execução de uma ideia, o pôr em obra de um saber; e a *techné* como lei da matéria e do instrumento, lei do que não é arte.

A tese do medium diz por isso duas coisas alternadamente: em primeiro lugar, a arte só é arte quando é apenas arte; em segundo lugar, a arte só é arte quando não é apenas arte. Podemos sintetizar estas duas proposições contraditórias da seguinte maneira: a arte só é arte na medida em que o que é arte simultaneamente não seja arte. É arte quando as suas produções pertencem a um meio sensível onde se mistura a distinção entre o que é arte e o que não é. Resumindo, o «meio» é sempre meio de outra coisa que não o seu próprio fim. É também o meio de participar na configuração de um meio específico.

A tensão entre medium como meio neutro e o medium como substância própria, entre o medium como instrumento de realização de uma ideia de arte e o medium como o que resiste à ideia e à arte resolve-se num terceiro termo, uma terceira ideia, o medium como meio: o meio no qual as performances de um determinado dispositivo artístico se vêm inscrever e também o meio que estas mesmas performances contribuem para configurar. Suspender a arte da lei do medium é, com efeito, postular a recuperação destes dois meios. É postular uma lei de adequação das performances artísticas «fiéis ao seu medium» com um novo meio de experiência, um novo mundo técnico que é alternadamente um novo mundo sensível e um novo mundo social.

No seio desta visão, a fotografia tem um papel privilegiado. O aparelho fotográfico é, por um lado, o puro instrumento, o autómato ao serviço de toda a vontade e em particular ao serviço da arte na medida em que é a realização de uma vontade de fazer arte. Por outro lado, é também o instrumento que executa por si mesmo o exercício de representação que era o da arte e liberta deste modo aquele que a utiliza do desejo de fazer arte e da pretensão de ser artista. É a técnica da *mimesis*: não apenas, como sempre se invoca, a técnica que liberta a arte da *mimesis*, mas também a técnica que liberta a *mimesis* da arte, que permite às coisas dar-se a ver, libertas dos códigos da representação, das relações codificadas entre formas visíveis e produção de efeitos de significação. Esta libertação operada pela máquina – fotográfica ou cinematográfica – dando acesso a uma verdade ou a um inconsciente do visível foi celebrada por Walter Benjamin e também por Jean Epstein. Se a fotografia, que aqui nos ocupa, é por excelência o medium que dá acesso a um meio sensível inédito, o artista fotógrafo «fiel ao seu medium» é então o que capta esse meio sensível novo, que inscreve as performances do seu aparelho na sua configuração. O aparelho é o verdadeiro artista, costumava dizer Jean Epstein. Mas há duas maneiras de entender o papel deste verdadeiro artista, ou seja, de entender a relação entre a sua potência artística e a sua veracidade. Por um lado, o aparelho é artista porque produz uma escrita ou mais precisamente porque nele é uma potência impessoal a luz que escreve. O meio sensível novo que configura é então aquele onde a luz e o movimento constituem uma nova escrita. Mas, por outro lado, ele é um verdadeiro artista porque não escreve nada, porque apenas emite um documento, uma informação, tal como as máquinas os fornecem

aos homens, que trabalham sobre as máquinas e são instrumentalizados por elas, aos homens que devem aprender com elas uma nova maneira de ser, mas também a domesticá-las para os seus usos.

A primeira ideia poderia ser ilustrada por uma exposição que em 2005 marcou a instalação do Centro Nacional da Fotografia no seu novo espaço, o Jeu de Paume. A exposição intitulava-se *Éblouissement*. Numa mesma sala podíamos ver as fotografias clínicas dos doentes de Charcot, uma imagem do *Gabinete do Doutor Caligari*, solarizações de Man Ray, uma sobreimpressão de Maurice Tabard, um fotograma de Raoul Hausmann, fotografias de Brassai, uma «decomposição» e um «*moiré*» de Eric Rondepierre e fotografias da Dança Serpentina de Loie Fuller. Apenas fotografias, mas fotografias de natureza e estatuto muito diferentes: fotografias com ou sem câmara, fotografias documentais e fotografias artísticas, fotografias simples ou trabalhadas e eventualmente extraídas de outros suportes. Uma certa ideia do medium fotográfico unificava este conjunto aparentemente heteróclito: todas as fotografias ali reunidas testemunhavam a descoberta de um outro mundo sensível: o mundo do movimento captado e da luz que se escreve, um mundo descoberto pelas máquinas no interior do mundo da experiência comum: um interior do sensível e também um novo mundo vivido, o do movimento e da eletricidade: um mundo onde existe continuidade entre a luz das reverberações e o *flash* do aparelho de Brassai descobrindo nas paredes os hieróglifos do sonho. É esta identidade de uma nova *physis* e de um novo mundo vivido que junta a dança luminosa de Loie Fuller, as fantasias noturnas de Brassai e os rayogramas ou as solarizações de Man Ray. O medium fotográfico é o meio de registar mas também de contribuir para formar este novo mundo das máquinas: um mundo da técnica, mas no qual todas as técnicas se indiferenciam: um caligrama de Apollinaire ou uma tela de Boccioni também poderiam estar muito bem no seu lugar. Com efeito, a ideia do medium ultrapassa claramente a ideia do aparelho. Seria melhor, sem dúvida, em vez de medium, falar aqui de *medialidade*, entendendo por isso a relação entre três coisas: uma ideia do medium, uma ideia da arte e uma ideia do sensorium no seio do qual este dispositivo técnico realiza as performances da arte. A medialidade aqui considerada implica a unidade imediata entre a potência de um *organon* e a de um *sensorium*. A fotografia – também compreendida nas formas que prescindem do aparelho – e o cinema são artes deste novo mundo sensível onde luz e movimento

são diretamente experimentados e experimentadores ao mesmo tempo: um mundo das intensidades e das velocidades onde a matéria se espiritualiza em energia luminosa e motriz e onde o pensamento e o sonho têm a mesma consistência que a matéria instrumentalizada. O medium como meio absorve, com efeito, o medium como instrumento. O aparelho – fotográfico ou outro – cria um novo mundo sensível na medida em que nega a sua própria especificidade num mundo da experimentação generalizada. É esta indiferenciação, esta des-tecnicização da técnica que é a operação fundamental em jogo sob os diversos vocábulos das diferentes escolas: simultaneísmo, futurismo, surrealismo ou outras.

A esta visão opõe-se claramente uma outra maneira de pensar quer o papel da máquina artística, quer a relação entre o medium técnico e o meio sensível. Nesta perspetiva, o que o instrumento técnico produz não são as epifanias de um novo mundo sensível, mas documentos, vestígios, índices que devem ser olhados, lidos, interpretados, utilizados. É em particular a posição de Benjamin na sua *Pequena história da fotografia* e em *A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica*. Uma tonelada de comentários foi lançada sobre esta infeliz reprodutibilidade de que, paradoxalmente, Benjamin fala muito pouco e uma outra tonelada sobre a aura que se lhe emparceira. Esqueceu-se que o âmago da demonstração não se dirige aos efeitos da reprodução em série, mas sobretudo à decomposição da unidade, sobre a fragmentação de uma série de operações que têm valor de testes e inquéritos sobre a realidade. O importante, para Benjamin, não é que as fotografias de Atget ou de Sander sejam reprodutíveis ao infinito. Relevante é que são produtos da era das máquinas, da era da existência em massa, do homem de massas e que estes produtos são também meios de exercitar os contemporâneos a decifrar este novo mundo onde vivem e a orientar-se nele. Ainda aqui, mas noutra perspetiva, o privilégio da técnica está ligado a uma indiferenciação das técnicas: o cinema é primeiro que tudo uma série de «testes» sobre o nosso mundo; as fotografias de Atget são índices a interpretar; as coleções de Sander são «cadernos de exercícios» para ensinar aos combatentes na luta social a identificar parceiros e adversários. Os produtos da técnica reprodutível são por isso os meios de uma nova educação sensível, os instrumentos de formação de uma nova classe de peritos em arte, na arte de interpretar signos e documentos. É por isso que Benjamin declara a insuficiência da fotografia e a

necessidade da legenda que a interpreta. É também por isso que o estatuto das artes da reprodução mecânica não é diferente do do teatro épico de Brecht, um teatro que é alternadamente uma escola e um parlamento, onde é preciso instruir-se ao atuar, ao observar, ao discutir. É preciso que os homens que trabalham sobre as máquinas de produção de massas e vivem no meio dos seus produtos aprendam a aproveitar dos meios e produtos da técnica de massas. Trata-se de formar, no seio deste sensorium global que se chama o ser das massas, o sensorium particular dos homens de massas capazes de ler os signos sociais e de se apropriar da produção de massas.

Evoquei muito rapidamente estas duas visões do «meio» da fotografia para apresentar a tese que desejo defender: a ideia da especificidade do medium é sempre uma ideia da medialidade, uma maneira de ligar três coisas: um dispositivo técnico, uma ideia da arte e a formação de um meio sensível específico. Esses materiais e instrumentos da arte que invocamos a título da lei do medium são sempre mais que materiais e instrumentos. De facto, são dotados de uma função estética que é a de impor um modo de apresentação do sensível em vez de outro. Assim, a conceção do medium é sempre simultaneamente uma conceção da arte e do sensorium que ela contribui para formar. Deste modo, essa superfície plana reivindicada por Greenberg é mais do que uma negação das ilusões da terceira dimensão. Ela proclama a liquidação de um tempo em que a arte nova se identificava com uma experimentação sensível ilimitada; ela propõe um outro laço, um laço à distância entre a produção das formas da arte e a das formas de um novo mundo vivido. Neste sentido a «lei do medium» é menos uma rutura do que uma forma particular assumida pela dupla exigência constitutiva do regime estético da arte: exigência de uma autonomia da experiência estética e exigência de que a arte seja sempre ao mesmo tempo outra coisa diferente da arte.

A partir daí é possível analisar as variantes do pensamento sobre o medium enquanto formas de transformação desta dupla exigência. Gostaria de o fazer tendo em consideração duas análises do medium fotográfico que marcaram o pensamento da fotografia no último quarto de século e que são também duas maneiras de acertar as contas entre a fotografia e a ideia de um novo mundo comum.

A primeira é ilustrada pelas teses de Barthes na *Câmara clara*. Neste livro apresenta uma ideia bem

definida do medium: esta ideia supõe uma identidade entre materialidade técnica e sensorialidade. Pode explicitar-se em três pontos: primeiro, a materialidade técnica da fotografia é a negação da arte. A fotografia não é arte, não constitui uma habilidade do espírito ou da mão. Não nos toca como a realização de uma performance de um artista. Segundo, no entanto esta negação da arte nega também a ideia de uma performance específica da técnica. Ela inscreve-se no oposto do que a «negação da arte pela técnica» significa normalmente, ou seja, a banalização pela reprodução múltipla ou a mundanização que obriga a olhar para as produções da fotografia como simples documentos sobre a realidade. A tese de Barthes faz do próprio aparelho um meio através do qual a singularidade de um corpo projeta-se para mim, vem atingir-me, de facto, ferir-me. A operação fotográfica é para ele um transporte mediúnico. Traz mesmo de volta a ideia da escrita da luz e da revelação de um novo mundo sensível atrás dela, uma ideia da época em que os espiritistas viam na fotografia um meio de comunicar com os espíritos. É o *isto-foi* do corpo que vem imprimir-se na superfície sensível e daí tocar-nos sem mediação. Com esta segunda tese, obviamente datada de uma época anterior ao digital, vem articular-se uma terceira: o meio da reprodução é para Barthes exatamente o contrário do que ele era para as perspetivas vanguardistas, ou seja, um mundo comum, um mundo da banalização dos signos e da experimentação coletiva. Contrariamente, a técnica é absorvida numa essência do sensível que é a da singularidade absoluta.

Todavia esta singularidade pode ser entendida de duas maneiras diferentes. Num primeiro sentido, o ser singular é o não ser comparável com outro ou relacionável com qualquer outra coisa, não ter sentido. Dir-se-á então que a fotografia atrai o olhar e provoca o afeto sem razão ou até mesmo por causa dessa ausência de razão. É o que resume a célebre oposição do *studium* ao *punctum*: à fotografia que dá informações e solicita uma interpretação opõe-se a fotografia que atrai sem qualquer razão para o particular que não tem uma razão determinada: tal como na fotografia, de Lewis Hine, das duas crianças débeis, a gola Danton do pequeno rapaz e a minúscula boneca no dedo da rapariga. Apontar estes dois detalhes é evidentemente evacuar o contexto social e político da fotografia: toda a atividade de um fotógrafo que explorou sistematicamente com a sua câmara os lugares da exploração e do confinamento, de uma

testemunha cujas imagens apelam à apreciação do novo perito da época das massas, tal como designada por Benjamin. A gola Danton permite repelir tudo isso, ajustar silenciosamente as contas com essa medialidade que ligava a apreciação da performance fotográfica a uma nova «perícia», à experimentação de um novo mundo sensível. O único mundo sensível cuja fotografia testemunha é a relação de absoluta singularidade do espetáculo à absoluta singularidade do olhar. O mesmo ocorre com a fotografia de Avedon do antigo escravo. Aqui o processo é inverso: nenhum detalhe que se desvie de uma leitura político-social. Ao contrário da outra, a máscara do sujeito fotografado não diz outra coisa que não seja a condição de escravo. Mas o efeito é o mesmo: é a escravatura em pessoa como singularidade histórica que se dá inteiramente na singularidade de um só rosto. Decretar a escravatura presente numa pessoa diante dos nossos olhos, entre as nossas mãos, é, com efeito, apagar a singularidade de outras fotografias que nos falam do que houve entre a abolição da escravatura e o nosso presente: por exemplo esta fotografia de John Vachon que nos mostra apenas o letreiro *Colored* pregado muito alto no tronco de um pinheiro, ao lado do que é provavelmente o objeto da sua discriminação, uma torneira. Concentrar num rosto o *isto-foi* da escravatura é uma maneira de ajustar contas com a multiplicidade das formas da existência sensível da discriminação racial. É anular, em nome de uma transmissão integral do passado de um fenómeno, esta forma de experiência coletiva que se chamava história e que servia outrora de suporte às interpretações de imagens e aos exercícios com as imagens. A oposição do *punctum* e do *studium* permite abrir caminho para lá dessa tradição de exercício com e sobre as imagens. Mas esta supressão não se faz sem um resto. Ela introduz, em contrapartida, distorções singulares no próprio uso das duas noções.

O melhor exemplo é dado pela fotografia de um jovem numa cela. Ele é belo, diz Barthes, mas isso é o *studium*. O *punctum* é: *ele vai morrer*. O problema é que este *punctum* não é localizável no corpo com o qual somos confrontados. Não é um acontecimento da imagem, mas tão só um saber vindo do exterior que não podemos ver na fotografia, a menos que saibamos que esta fotografia representa Lewis Payne, condenado à morte em 1865 por tentativa de assassinato do secretário de Estado americano. A pretensa imediatez do *punctum* é com efeito constituída pela conjugação de duas coisas: de um lado, o conhecimento da história

da personagem; de outro, pela própria textura da fotografia, a sua coloração que nos indica que é uma fotografia de outro tempo, a fotografia de alguém que, de qualquer maneira, está morto no momento em que o olhamos.

A «singularidade» assume então um outro sentido. Mais do que ser incomparável, o que a constitui é o facto de ter sido, por isso de já não ser. A singularidade da fotografia é então a da *imago* latina, dessa efígie do morto que se torna em Barthes a efígie da morte. A fotografia torna-se uma mensageira do além e esta determinação recai exclusivamente sobre a sua relação mediúnica que produz o afeto do real da fotografia: no caso de Lewis Payne, não o saber que vai morrer, mas, pelo contrário, um não-saber. À primeira vista não sabemos quem ele é, porque olha assim. E, mesmo se soubéssemos quem é este jovem, seríamos ainda incapazes de saber qual o pensamento que anima este olhar que não exprime nem medo, nem revolta, nem resignação, nem arrependimento. Do mesmo modo ignoramos o que pensa o fotógrafo e se é a seu pedido que o detido está sentado na fronteira entre a luz e a sombra com o seu olhar intensamente voltado para ele. O afeto desta fotografia vem em definitivo da impossibilidade de estabelecer qualquer relação determinada entre a modalidade deste olhar e da iminência da morte, entre o presente da maneira como ele nos afeta e a idade da fotografia, entre a singularidade e o anonimato. O «isto-foi» decompõe-se com efeito numa pluralidade de relações cuja relação indefinida nos dá a qualidade estética da fotografia. Barthes rebate esta pluralidade na simples imagem da morte. A morte torna-se o nome do Único que é a potência mediúnica da fotografia porque é a pura relação do que é com o que já não é e sobre o qual se esmaga esta dimensão da experiência sensível coletiva que chamávamos história.

É a uma outra forma de redução que conduz a segunda maneira de compreender a lei do medium que referi anteriormente. *A priori* ela situa-se nos antípodas da perspectiva de Barthes. Afirma que o medium é um instrumento, um meio de reprodução e mais nada. O próprio do artista que o utiliza é precisamente tratá-lo como tal, utilizar os seus recursos como aparelho sem pretender fazer um meio ou um sensorium. Esta tese define uma ideia da fotografia que o título de uma exposição e da publicação, dirigida por Jean-François Chevrier e James Lingwood, pode resumir: *Uma outra objetividade*. O seu texto atribuía como especificidade

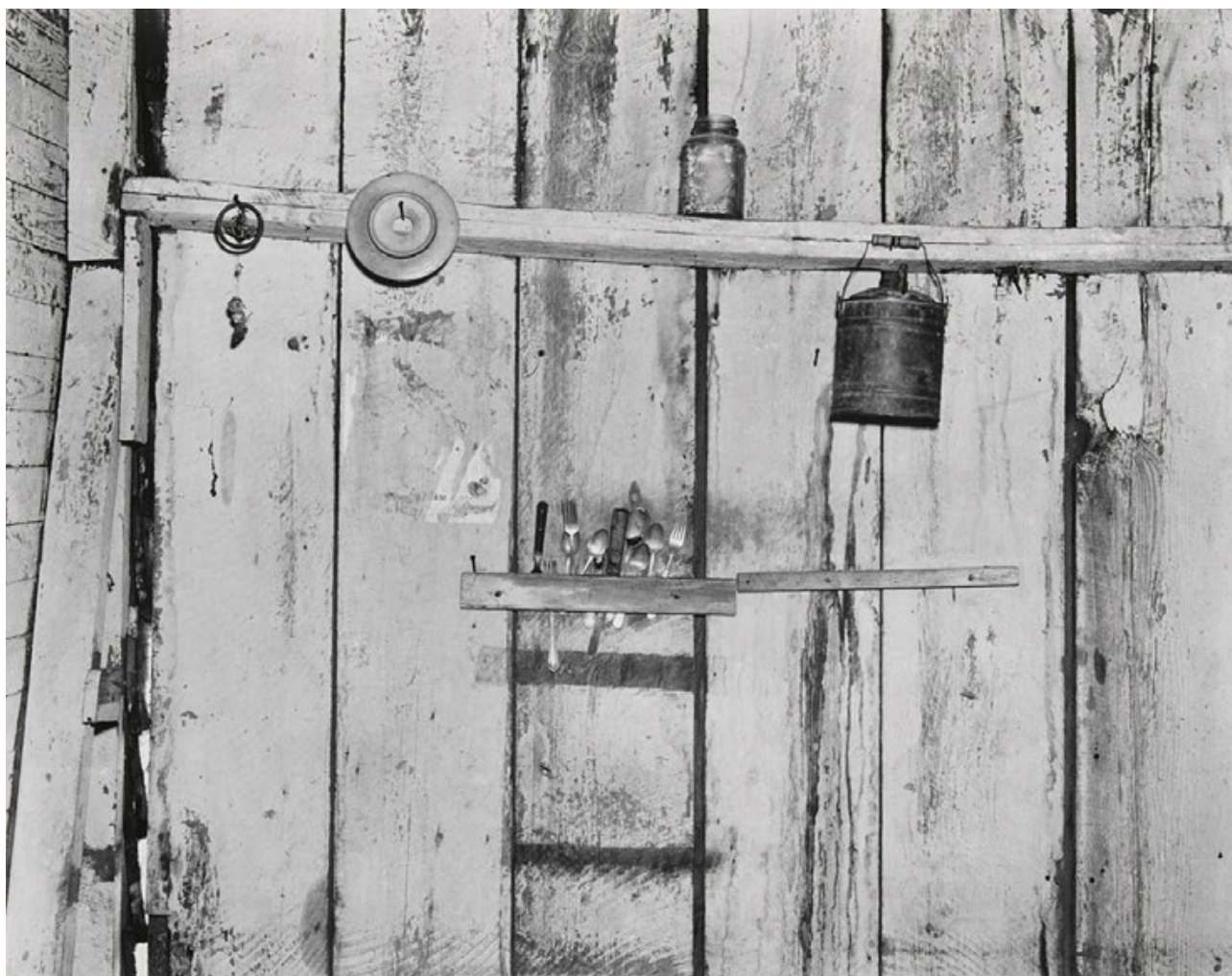


Fig 01. Walker Evans, *Kitchen Wall*, 1936
 Gelatina e sais de prata, 20,3 x 24,8 cm
 © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art

do medium a sua «pobreza ontológica», a sua ausência de consistência ontológica forte, capaz de fazer do medium um meio. O aparelho fotográfico, nesta ótica, é um meio de fornecer uma informação objetiva e reproduzível sobre o que está diante da objetiva. Esta essência do medium condena dois usos da fotografia: a utilização virtuosa fundada na «disponibilidade subjetiva e igualdade visual», que associa as capacidades de resposta imediata do aparelho com a capacidade de apreender o acontecimento visual, marcando a mestria do artista; a utilização emocional que põe o afeto no lugar da informação como ocorre com a «fotografia humanista».

Este duplo interdito atribuído ao medium mostra bem como esta ideia de objetividade do medium é ela mesma uma ideia de arte, uma maneira de definir uma adequação entre a essência da fotografia e a da

«modernidade» artística. O problema residirá apenas no facto de que não há só uma definição da modernidade. E a ideia de objetividade fotográfica oscila entre duas ideias sobre a sua especificidade, que são também duas ideias da modernidade.

Por um lado, a especificidade do medium é assimilada à sua reprodutibilidade. Ser fiel ao medium é então ser fiel à sua essência multiplicadora. Mas não é de maneira alguma fácil discernir a qualidade específica que uma imagem tem pelo facto de ser reproduzível. E ainda o é menos quanto a própria existência da fotografia torna qualquer imagem multiplicável ao infinito e faz com que ela nos chegue massivamente sob a forma das suas cópias. Deste ponto de vista, o mesmo ocorre quer com o retrato do jovem nobre inglês pintado por Holbein, quer com o aprendiz italiano fotografado por Paul Strand. Também com Chevrier e Lingwood esta

essência multiplicadora está deslocada da ideia da multiplicação do um para a da unidade múltipla. A reproduzibilidade torna-se assim serialidade. Daí a exemplaridade conferida aos trabalhos dos Becher. Estes realizam séries como August Sander. Mas o problema é que as séries de Sander eram tipologias. O valor que Benjamin lhes atribuía era o de uma formação do sentido fisionómico. Estas séries de tipos sociais alemães eram meios de identificação e de luta, permitindo aos combatentes saber quem tinham pela frente e habituarem-se ao reverso. Não há que esperar obviamente qualquer função desse género nas séries de depósitos de água ou arquiteturas industriais desafetadas dos Becher. Estas cairiam facilmente sob a crítica de Benjamin: a fotografia das fábricas não diz nada sobre as relações sociais que ali se manifestam. O interesse da série já não pode residir no facto de dar a compreender as relações sociais, reporta-se a uma virtude ética concedida ao múltiplo enquanto tal, na medida em que conjura os prestígios do um e da aura, do instante único e da contemplação extática. Este princípio é puramente negativo, como em Barthes, mesmo se vai num sentido precisamente inverso. A sua «positividade» artística advém-lhe então de uma segunda maneira de pensar a «objetividade» do medium. Esta resume-se, para Chevrier e Lingwood, numa noção, a da «forma-quadro» exemplificada pelas fotografias em caixa de luz de Jeff Wall. Que relação pensar entre as grandes cenas em forma de quadro de história e os retângulos que tornam semelhantes as vistas dos fornos elevados dos Becher a estampas escolares? Nada a não ser a ideia greenbergiana da superfície que condiciona a performance do artista e o interdita de sair de si, mostrar empatia pelo seu assunto ou de se assumir como uma forma de experimentação social. Neste sentido os sítios industriais desertados dos Becher são uma maneira de afastar o sonho dos artistas engenheiros e construtores de fábricas do tempo de Peter Behrens, tal como o fascínio de Barthes pela gola Danton servia para recalcar o compromisso do fotógrafo Lewis Hine com os condenados da fábrica ou do hospício. A «essência» do medium é aqui ainda uma maneira de ajustar contas com a época em que o medium era pensado como o organon de um novo mundo coletivo. Simplesmente esse ajuste é mais complexo no caso dos Becher e dos teóricos da «fotografia objetiva»: o recalçamento do sonho construtivista é também a afirmação de uma fidelidade aos valores ligados ao universo industrial e ao combate operário: a sobriedade do olhar documental que repele o pathos

humanista, os princípios formais da frontalidade, do enquadramento uniforme e da apresentação em série que ligam objetividade científica e apagamento da subjetividade do artista.

Acresce o facto de que o que é dado a ver pela perspectiva objetivista é fundamentalmente uma ausência: os edifícios desafetados em vez das classes e dos tipos sociais. Fotografar a ausência pode ser interpretado de duas formas: pode ser uma maneira de mostrar a retirada programada do mundo industrial e operário; como tanto pode ser uma forma de jogar com o afeto estético do desafetado, que nos remete para o «isto foi» de Barthes. Esta tensão da ideia «objetivista» do medium é mais sensível ainda nas séries de um discípulo dos Becher, Frank Breuer. Penso nomeadamente nas suas séries de contentores apresentadas conjuntamente com as dos armazéns e dos logos, nos *Rencontres photographiques d'Arles* em 2005. Estas tiragens de formato médio foram apresentadas no transepto de uma antiga igreja. Ao longe percebíamos-os como quadros abstratos ou reproduções de esculturas minimalistas. Ao aproximarmo-nos descobríamos que estes retângulos de cor sobre fundo branco eram os contentores empilhados num grande espaço deserto. O impacto da série reportava-se obviamente à tensão entre esse minimalismo e a significação que escondia. Estes contentores deviam estar ou ter estado cheios de mercadorias desembarcadas em Antuérpia ou em Roterdão, provavelmente produzidas num país distante, o sudeste asiático talvez, por trabalhadores sem rosto. Em suma, eles estavam cheios da ausência que era a de qualquer trabalhador ocupado a descarregá-los e mais longinquamente a dos operários europeus substituídos pelos trabalhadores longínquos.

A «objetividade» do medium cobre assim uma relação estética determinada entre opacidade e transparência, entre os contentores como presença bruta de puras formas coloridas e os contentores como representantes do «mistério» da mercadoria, quer dizer, da maneira como ela absorve o trabalho humano e esconde as suas mutações. Ela consiste numa relação de uma presença com uma ausência, na dupla relação de uma forma visível a uma significação e a uma ausência de sentido. Pelo que será preciso ir até ao fundo da ideia da «pobreza ontológica». Ela não significa que a fotografia tenha como partilha um «pobreza no ser» determinando as suas próprias possibilidades artísticas. Pelo contrário, tal significa que ela não está sob a lei de uma consistência ontológica própria

ligada à especificidade do seu dispositivo técnico, que se presta a realizar ideias de arte que se inscrevem numa história que a ultrapassa. Podemos compreendê-lo por analogia com as análises de Eisenstein sobre a montagem cinematográfica. Estas mostram-nos como a montagem realiza o que outras artes ou sonharam ou realizaram pelos seus próprios meios, como por exemplo a pintura no retrato feito por Serov da atriz Yermolova: a imagem imóvel da pintura deve traduzir no retrato da artista posando diante do pintor a energia da atriz em ação. O pintor atinge-o incluindo, graças aos espelhos e ornamentos da sala, vários enquadramentos diferentes para as partes do seu corpo, vários «planos» num só. O cinema explicita, graças à técnica da montagem no tempo, um poder de significação de que a pintura se aproximou pela fragmentação do seu espaço. A fotografia autoriza um desempenho da mesma ordem ao realizar, ao invés, um poder de imobilização, pelo qual a literatura se esforçou ao suspender o movimento das suas frases, ou uma potência do involuntário e que a pintura teve de recriar pelo artifício da distribuição das pinceladas. A «pobreza» da fotografia permite-lhe, em resumo, realizar esta inclusão da não-arte que a literatura ou a pintura tiveram de mimar pelos meios da arte.

É o que pode ilustrar uma fotografia que se situa no intervalo entre o isto-foi de Barthes e a objetividade da escola dos Becher. Esta fotografia de Walker Evans representa-nos um detalhe de uma cozinha numa quinta do Alabama. Responde, em princípio, a uma função documental no seio da grande investigação encomendada pela *Farm Security Administration*. No entanto qualquer coisa se passa com a fotografia que excede a informação sobre uma condição miserável: uma cozinha sem armário nem aparador, os talheres de estanho dispostos num escaparate improvisado, uma travessa de madeira vergada pregada numa parede de tábuas desconjuntadas e carcomidas. O que nos detém é uma certa disposição estética marcada pelo desequilíbrio: as paralelas não são paralelas, os talheres estão reunidos numa desordem, os objetos sobre a tábua ao alto estão colocados de modo dissimétrico. Esta disfuncionalidade compõe uma dissimetria harmoniosa cuja causa permanece incerta: será o efeito do acaso, por as coisas lá se encontrarem assim diante da objetiva? Será do olhar do fotógrafo que escolheu um enquadramento perto de um detalhe, transformando assim em qualidade artística uma disposição completamente aleatória ou simplesmente funcional? Ou então será o gosto estético de um

habitante destes lugares, fazendo arte com os meios disponíveis pregando um prego ou colocando uma lata aqui em vez de ali? É possível que o fotógrafo tenha querido mostrar a miséria dos agricultores. É possível que tenha simplesmente fotografado o que estava diante dele sem qualquer intenção específica e que a sua fotografia beneficie assim da beleza do acaso. É possível que ele tenha tido prazer a ver um quadro minimalista quase abstrato ou que tenha querido, ao contrário, sublinhar uma certa beleza do funcional: a sobriedade da tábua e do escaparate pode efetivamente satisfazer uma estética do design apaixonada pelo material simples e bruto, pelas artes do fazer e viver transmitidas ao longo de gerações de gente humilde. A qualidade estética da fotografia remete em suma para um perfeito equilíbrio, uma perfeita indefinição entre as duas formas de beleza que Kant distinguia: a beleza aderente da forma adaptada à sua função e a beleza livre da finalidade sem fim.

Diante do nosso olhar não há portanto nem simples informação objetiva sobre uma situação, nem ferida do *isto foi*. A fotografia não diz se ela é ou não arte, se representa a pobreza ou um jogo de direitas e de diagonais, de pesos e contrapesos, da ordem e da desordem. Ela não diz nem o que tinha em mente aquele ou aquela que dispôs assim as placas e os talheres, nem o que quis fazer o fotógrafo. Este jogo de diferenças múltiplas ilustra exemplarmente o que Kant designava sob o nome de ideia estética: «essa representação da imaginação que dá bastante que pensar sem que qualquer ideia determinada, quer dizer qualquer conceito, possa ser-lhe adequado». A ideia estética é a ideia indeterminada que liga os dois processos que a destruição da ordem mimética deixou separados: a produção intencional da arte que persegue um fim e a experiência sensível da beleza como finalidade sem fim. A fotografia é exemplarmente uma arte das ideias estéticas porque é exemplarmente uma arte capaz de permitir à não-arte realizar a arte desapropriando-a.

Não pretendo tirar destas reflexões rápidas conclusões gerais para validar ou invalidar a tese que constitui o argumento deste encontro: o de uma «viragem técnica» da estética. Todavia, penso que se pode considerar algumas questões suscetíveis de esclarecer o que está em jogo nesta questão. O que está em jogo é, certamente e primeiro que tudo, saber o que designamos por técnica. Sob este nome designamos efetivamente cinco coisas pelo menos. Em princípio,

é uma capacidade de produzir certas operações; em segundo lugar, é o modelo geral da racionalidade em termos de meios e de fins; é ainda a capacidade de um aparelho se substituir às operações dos gestos humanos; é consequentemente a forma de extensão dessa substituição, a maneira como ela vem assumir o controlo das operações da mão, do olhar, do cérebro; e é por fim o mundo vivido correlativo ao conjunto destas substituições. Falar de técnica, conferir à técnica este ou aquele efeito, momento ou viragem, é com efeito operar um certo número de deslocamentos entre estes níveis que se levam demasiado facilmente a qualquer essência ou projeto global como o «pôr à disposição dos entes» de Heidegger. O que está em jogo é também a maneira como pensamos as tecnicidades da arte, a relação do que praticamos, percebemos e pensamos como arte com a efetuação de certos saberes com vista a certos fins. Pode-se compreender por «viragem técnica» da arte e da estética a multiplicação de aparelhos que executam por si próprios a obra da mão, do olhar ou do cérebro do artista. Mas existem três maneiras de pensar esta multiplicação e o seu efeito sobre a arte.

Pode-se pensá-la primeiro como uma multiplicação dos instrumentos à disposição, permitindo à arte tornar-se livre dos seus fins com os seus materiais e instrumentos. É a tese dita modernista (não sem um certo abuso, porque existem vários modernismos e este será sobretudo um modernismo do amanhã). A tese sustenta-se na velha objeção hegeliana: o que está só com os seus materiais e instrumentos não tem razão para fazer isto em vez daquilo. A resposta à objeção, dada exemplarmente por Adorno, obriga a conferir ao material uma vontade própria, ou seja, a remeter em definitivo a autonomia da arte para um destino técnico, supondo um impetus imanente a esta materialidade que recusa o simples modelo instrumental.

A segunda maneira pensa a viragem técnica da arte como uma elaboração das suas operações na potência de um novo mundo sensível – o mundo das máquinas, da energia, da eletricidade, posteriormente da informação e da comunicação. A técnica aparece assim como o processo global que dissolve a especificidade da arte.

Com efeito, ela anula a sua pretensão de ser mais do que uma técnica, mais do que uma modificação das energias do mundo ou uma prática instrumental de registo das coisas e da mobilização das energias. Ela realiza a arte suprimindo-a, fazendo das suas formas formas de vida. É a visão que merece mais propriamente a qualificação de modernista. No entanto, como vimos, este modernismo conhece duas grandes versões. A primeira absorve as manifestações da arte no vasto conjunto das intensidades, velocidades e dinamismos que compõem o novo mundo sensível. A segunda faz destas manifestações documentos sobre este mundo ou instrumentos para o interpretar e aí se orientar. É esta versão que é hoje em dia rebatida na banalidade da desmistificação que remete as diferenças ilusórias da arte na generalidade das formas da técnica e da mercadoria.

Todavia, existe ainda uma terceira maneira de pensar o efeito da multiplicação dos aparelhos. Nesta observamos menos a multiplicação dos instrumentos ao serviço dos fins da arte que a dos meios pelos quais as diferentes técnicas se indiferenciam e se prestam a realizar uma ideia da arte que é a da desespecificação. Esta indiferenciação não significa a supressão da arte num mundo de energia coletiva realizando o telos da técnica. Ela implica antes uma neutralização que autoriza as transferências entre fins, os meios e os materiais das diferentes artes, a criação de um meio próprio de experiência que não é determinado nem pelos fins da arte, nem pelos da técnica, mas organiza-se segundo os novos recortes entre as artes e as técnicas, tal como entre o que é arte e o que não é arte. A multiplicação dos aparelhos contribui assim para criar zonas de neutralização onde as técnicas se indiferenciam e trocam os seus efeitos, onde os seus produtos se apresentam a uma multiplicidade de olhares e de leituras, a zonas de transferência entre modos de abordar os objetos, de funcionamento das imagens e da atribuição das significações. Podemos deste modo pensar uma medialidade que escapa às teleologias da finalidade imperiosa ou do meio devorando o fim, que não reconduzem nem a uma ideia da soberania da arte, nem a uma ideia da dissolução da arte no mundo técnico.