



Exprei neste texto parte de meu seminário apresentado na USP em março de 2004. Agradeço ao Professor Gilberto Prado que me convidou, ajudou e traduziu durante esse seminário, do qual guardo emotivas lembranças, tão grandes foram a atenção e a participação de todos os membros.

O duplo problema do qual tratarei será: O que é a estética? E, em consequência, qual método devemos utilizar para colocá-la em ação em uma pesquisa?

Assim, primeiramente, devo explicar minha concepção de estética, na medida em que a metodologia é uma consequência desta. Podemos pensar que o método da estética é intrinsecamente constituinte da própria estética; a separação entre a essência e o método da estética é uma separação por razões de exposição, não de natureza: não há uma estética de um lado e, de outro, seu método; há uma disciplina que existe com e por seu método; o professor-pesquisador deve sabê-lo, experimentá-lo e colocá-lo em ação.

1. A ESTÉTICA

1.1. Três aproximações de uma obra de arte

A aproximação *estética* de um objeto, tal como a concebo – seja de uma ou várias obras, de uma ou várias artes – deve fundar-se, para ser rigorosa e pertinente, inicialmente, em uma aproximação *sensível* desse objeto e, posteriormente, sobre sua aproximação *teórica*¹; explicarei esta proposição que trata, ao mesmo tempo, do fundamento e do método da estética. Minha concepção de estética, que podemos reencontrar enunciada e em ação em minha tese e livros – e, particularmente, na *Esthétique de la photographie* – apóia-se em uma reflexão induzida pela pluralidade e pela diversidade de experiências que tive com a fotografia: as experiências sensível, poética, criadora, teórica, filosófica etc. da fotografia alimentaram e fundaram minha experiência estética.

Se falo *aproximação* de uma obra de arte é para insistir sobre o fato de a obra ou a arte não serem jamais atingidas por uma aproximação, seja ela qual for, restando, portanto, em uma obra e em uma arte, uma parte não nomeável e intraduzível que resiste à análise, a qual garante a *re-visão* e a *re-leitura* da obra e da arte. Nós desenvolvemos esta observação em *Proximité*, em *Images des-dires*, em *Communications, littératures et signes* e na *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*. A aproximação de uma obra de arte se parece – sob este ponto de vista – àquela da filosofia, na medida em que esta última é amor, mas não possessão, da sabedoria; do contrário ela seria dogmática e, por isso mesmo, antifilosófica; portanto, uma aproximação que pretendesse possuir a obra de arte e dar conta totalmente dela seria dogmática e, conseqüentemente, deveria ser rejeitada. Essa pretensão à possessão e à explicação total é uma tentação à qual o pesquisador deve resistir na medida em que, de pesquisador crítico, transformaria-se em ideólogo não crítico, em suma, sem grande interesse para a pesquisa científica, correndo o risco de tornar-se, ele

1. Eu qualifico de “teórica” a aproximação teórica de uma prática considerada primeiramente sob o ângulo da arte-fato, em relação ao sem-arte, para distingui-la da : “estética”, que é uma aproximação teórica de uma prática considerada antes sob o ângulo da arte-valor, em relação à arte. Certamente, essas duas aproximações são teóricas. Desenvolvo os conceitos de arte-fato e arte-valor em A100., In Recueil. De fato, a aproximação teórica realiza a *époché* da dimensão artística de seu objeto : essa dimensão é colocada entre parênteses.

mesmo, objeto de uma análise crítica: por que certos homens têm a ilusão e a ingenuidade de tudo explicar totalmente? Certamente por infantilismo e por gosto do poder – o gosto do poder dá, àquele que é habitado por este, a ilusão alienada do gosto pelo saber total: ilusão perigosa para a arte, as obras e os artistas. A criação deve resistir a esse dogmatismo asfixiante. A obra de arte não é (senão) um signo.

Explicaremos essas três aproximações da obra de arte e as relações que elas entretêm entre si.

1.1.1. A aproximação sensível

Cronologicamente, é a primeira aproximação que devemos fazer junto à obra, desde a primeira confrontação com ela. A aproximação por nossos sentidos.

Não sejamos ingênuos, porém. O homem que acolhe pela primeira vez uma obra de arte não é virgem nem de todo o passado, nem de toda a sensação, nem de todo o pensamento. O imediato não existe em sua radicalidade, a obra é sempre recebida por um ser que tem história, história de seus sentidos e de seu corpo, história de seu espírito e de seu pensamento, história de seu inconsciente e de sua consciência etc. Esse homem não é neutro. Insistamos no fato de que, no princípio, temos a *experiência pelos sentidos* da obra, mesmo no caso de uma obra conceitual, face à qual os sentidos não são inexistentes, mas algumas vezes desapontados em relação a sua expectativa e, por isso mesmo, tão presentes em sua decepção.

Nosso pressuposto antropológico parece ser que o homem é, em primeiro lugar, um ser sensível. Na realidade, as coisas são mais complexas e nossa pressuposição também: o homem é o ser do sentido, mais explicitamente dos sentidos e do sentido, e entendemos por isso da sensação e da significação, do corpo e do espírito etc. E a palavra mais importante nessas formulações antropológicas antecedentes é a palavra “e”. O homem é o ser do “ao mesmo tempo” - cf. nossa estética do “ao mesmo tempo”, correlativa, em última instância, dessa proposição antropológica -, ao mesmo tempo receptor de sensação e doador de significação, usufruidor de sensação e interrogador de significação.

Esse “ao mesmo tempo” é vivido na oscilação e na tensão. E, face a uma obra de arte, o homem experimenta *essa tensão oscilante entre sensação recebida e significação solicitada*, entre ruído e linguagem. Certamente, essa oscilação é vivida diferentemente por diferentes artes e diferentes obras: por exemplo, não é a mesma para a dança e para a literatura, mas, em todos os casos, se o ser está diante da obra recebida como uma obra - o que já coloca um problema -, ele é tomado por essa oscilação entre sentidos e sentido, entre sensação e significação, traço e traçado - cf. nossa estética do traço e do traçado, correlativa, ela também, em última instância, de nosso pressuposto antropológico.

Essa aproximação sensível da obra de arte não é única, porém. Ela pode ter modalidades diferentes. Pode ir da *recepção sensível aparentemente total* à *criação sensível e intelectual de novas obras*: no primeiro caso, falaremos

de aproximação acolhedora, no último, de aproximação criadora. Existem, certamente, inúmeros intermediários entre esses dois limites.

1.1.1.1. A aproximação acolhedora

A aproximação sensível é inicialmente acolhedora: o sujeito recebe a obra, ele a saboreia ou dela desgosta, faz dela sua ou a rejeita. Essa aproximação pode ser feita em caráter público ou privado; e, em todos os casos, é uma aventura privada, mesmo se condicionada pelo social e histórico. Pode ser passageira, como por ocasião de uma passagem rápida diante de uma obra, ou cultivada, em situações em que o sujeito leva a obra para sua residência, por exemplo comprando uma foto ou pintura, um disco ou livro. É o primeiro grau da *aesthesis*. Essa aproximação é indispensável; ela pode ser vivida tão somente por ela mesma ou como uma primeira etapa que reivindica outras. Evidentemente, ela não coloca entre parênteses nem a atividade do espírito, nem aquela da linguagem: o sensível puro não existe; o conceito de aproximação sensível tem, em princípio, um valor operatório.

1.1.1.2. A aproximação criadora

Ela pode ser uma continuação da aproximação acolhedora; não a nega, completa-a, ela é seu coroamento. Ela enriquece simultaneamente essa aproximação, a obra e o sujeito que acolhe. Essa aproximação traduz, de qualquer maneira, uma modificação de ponto de vista e de postura face à obra: o acolhimento torna-se criação, a recepção – no limite, passiva – torna-se ação. Um movimento é operado entre a primeira e segunda aproximações. O sujeito, de fato, reage pela criação ou, no mínimo, pela autorização à criação, ou seja, por sua tentativa. Mesmo se essa tentativa fracassa, aconteceu algo outro além do simples acolhimento: houve movimento, esforço, trabalho de criação; o sujeito adotou uma outra postura diante da obra, mesmo se o resultado desse movimento é decepcionante. No limite, o acolhimento sensível é vivido no instante, mesmo se esse instante é repetido e enriquecido; para ser exato, ele é vivido na história, pois o sujeito tem uma história; um passado e um presente, mas ela lhe acrescenta a transcendência do futuro, o que não é ainda já se apresenta ali, o não ainda presente, o não ainda existente; ela é *creatio non ex nihilo*. Essa criação pode ser dupla: contrariamente, a criação assume perfeitamente a história, seja pelo jogo combinatório, seja pela criação de novas obras.

1.1.1.2.1. A combinação criadora

O jogo combinatório consiste em associar uma obra a outra obra ou a várias delas, criar, a partir de uma obra, reuniões de obras, tais reuniões indo da associação que trabalha com o inconsciente à reflexão mais teórica. De fato, a associação sempre é produzida – inconsciente e involuntariamente – quando estamos diante de uma obra: acolher é sempre recolher, acolher é sempre associar, acolher é já criar. Mas ela pode também ser colocada em ação consciente e voluntariamente: quatro possibilidades são apresentadas:

1/ Juntamos a *uma obra, outras obras*. Existe uma variante desta primeira possibilidade: para abordar um tema, podemos responder não pela palavra ou texto, mas através de obras já existentes, como se fez no número especial consagrado ao corpo observado dos *Cahiers de la Photographie*: fiz uma proposta com seis fotos de seis fotógrafos.

2/ Somos *curadores de uma exposição*, temos uma galeria e reunimos obras que se relacionam umas às outras para fazer delas algo de coerente: eu o faço quando monto exposições; meu livro *Création (photographique) en France* trata, justamente, desse problema, a partir de minha própria prática no Museu de Toulon.

3/ Somos *diretores de acervo* e, de acordo com os artistas, reunimos uma parte da obra de um a uma parte da obra de outro, ou seja, favorecemos uma coleção de obras a surgir: eu o fiz com o acervo “Carnets” nas edições *Argraphie*. Essa coleção tinha como interesse, escrevia eu no manifesto editorial de “Carnets”, fazer nascer um espaço original de criação e de liberdade para a fotografia e para a escrita. De fato, no fim dos anos 1980, estas duas atividades artísticas deveriam redefinir suas relações a fim de colocar ao mundo novos objetos e novos *processos criadores*. A fotografia é uma arte maior; ela pode confrontar-se com maior força ainda diante do texto, tendo em vista um enriquecimento recíproco: interatividade e dialética da imagem e da palavra, graças a um livro-objeto, ou melhor, ao livro-objeto.

4/ Dirigimos um museu, criamos um museu imaginário, à maneira de Malraux – a edição e o multimídia podendo favorecer esta opção. Eu mostrei a importância desse problema em minha reflexão sobre arte à segunda potência.

1.1.1.2.2. A verdadeira criação

O segundo tipo de criação não é simples combinação, mas criação propriamente dita de obras novas. Essa criação pode tomar três aspectos:

1/ Primeiramente, a *encomenda*. Certamente aquele que faz a encomenda não é o artista, mas, no melhor dos casos, o protetor do artista; a maiêutica é mais do que um jogo combinatório, mas menos que pura criação: eu aprofundi essa noção de encomenda em *Criação (fotográfica) na França* e no artigo intitulado “A encomenda”, no qual mostro as contradições e as potencialidades de toda encomenda.

2/ A seguir, a *criação de uma obra a partir de outra obra*, o que chamei desde meu primeiro artigo sobre a fotografia “arte à segunda potência”, conceito que jamais abandonei. Podemos dar também como exemplo a criação literária a partir de outra obra, plástica em particular; veremos, a propósito da aproximação poética, como o problema é mais complicado.

3/ Enfim, a ação do *receptor-autor das imagens numéricas*. Não estamos aqui diante de uma criação propriamente dita de imagens novas? As novas tecnologias aprofundam este segundo tipo de criação; uma estética da imagem deve necessariamente interrogar-se sobre esta revolução simultânea na criação e recepção de imagens e no estatuto do autor-receptor².

2. Cf. COUCHOT, E.

La technologie dans l'art. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1998, p. 133-162.

1.1.1.3. A aproximação poética

Devemos dar um estatuto à parte à aproximação poética? Não seria esta um simples caso particular da aproximação criadora?

Vai de *per se* que a aproximação poética de René Char a partir de um desenho de Picasso constitui uma aproximação criadora. Mas, o que dizer de todos esses textos não teóricos que acompanham obras e que não têm nem o valor, nem a pretensão de ser poesia no sentido mais valorizado do termo? Para resolver esta questão podemos retomar a distinção, levantada no “Do sem-arte à arte à segunda potência”, entre arte-fato³ e arte-valor⁴. A arte-fato é uma realidade sociológica e antropológica que designa um tipo de produção particular; mas, como um fato não é um valor, a arte-feita não é senão um signo de um valor dessa produção; em compensação, a arte-valor coloca em questão a realização de obras-primas artísticas – não desenvolverei aqui essa análise, que já trabalhei em outras situações, na medida em que não é o objeto de minha reflexão presente. A distinção arte-fato e arte-valor é, certamente, difícil e perigosa; mas meu objetivo presente não é o de julgar o que é poesia-valor e o que não o é; consiste somente em explicar três tipos de aproximação a uma obra de arte. Acrescente-se que, ao mesmo tempo em que temos a aproximação sensível de uma obra de arte, podemos ter uma aproximação criadora, poética, o aspecto poético sendo aqui, antes que tudo, um fato tendo o poder de ser, talvez, um valor: meu julgamento, portanto, é um julgamento de fato – é como isto e não como aquilo – e não um julgamento de valor – é belo ou está bem.

A aproximação poética é essa aproximação pela linguagem na qual o sujeito não está nem no nível da língua ou da reflexão cotidianas, nem em um nível científico, teórico, analítico e conceitual: o sujeito utiliza a imagem, o imaginário, a metáfora, por vezes a ficção, para sustentar uma fala ou produzir um texto que vibra no contato com a obra. São numerosos os textos estéticos que acompanham obras e exposições. A palavra “poética” tem aqui conotações bachelardianas: poderia tomar sentido em relação aos conceitos de imagem e de imaginação em Bachelard⁵. Está dado que, quando muito bem sucedida, essa aproximação é poética no sentido de poesia-valor e não simplesmente no de poesia-fato.

Por que colocar em ação este conceito de aproximação poética? Primeiramente, para dar conta de uma realidade. Em seguida, para explicar a função dessa realidade. De fato, o primeiro contato com a obra é sensível; mas o homem é um ser falante: ele (se) fala ou (se) escreve diante da obra. Essa fala – escritura – é uma maneira de acolher a obra e de reagir a ela. Como os propósitos cotidianos parecem vãos, como os propósitos teóricos parecem difíceis de produzir e, às vezes, inúteis, existe a possibilidade dessa fala-escritura na qual a imagem substitui o conceito: o texto evoca a obra. Em um primeiro momento, tal aproximação permite ao seu autor ou ao leitor estar mais próximo da obra e, no caso, aproximar-se dela de maneira mais específica e enriquecedora, em suma, fazer ao mesmo tempo e de outra maneira a experiência da obra e a experiência da aproximação da obra. Então, essa fala-escritura é toma-

3. No sentido de arte como valor social, segundo o autor. (N. do T.)

4. No sentido de arte como valor estético, também segundo o autor. (N. do T.)

5. Cf. La poétique de l'espace, La poétique de la reverie e os Ensaíos sobre a imaginação da matéria, do movimento, das forças e da intimidade.

da não por aquela de alguém que se coloca no lugar do poeta, mas como um serviçal poético da obra, serviçal que pode ter sua autonomia proporcional a seu grau de liberdade de criação.

Se essa aproximação poética deve ser tematizada, é porque ela tem uma especificidade capital que repousa sobre a tripla característica do homem de ser, ao mesmo tempo, um ser de linguagem – assim lhe confere um uso particular e notável da linguagem -, um ser capaz de criação e um ser que pode acolher à sua maneira – e não de forma pavloviana – uma obra. É por isso que na série de aproximações possíveis de uma obra, a aproximação poética é uma aproximação específica, sejamos aqueles que escrevem o texto, sejamos aqueles que o lêem; ela é um momento decisivo.

Essa aproximação pode surgir de três maneiras:

1/ Ela pode ser colocada a campo uma vez estando a obra realizada. É o que fiz em *Moments éphémères* a partir das fotos de Catherine Brebel, em *L'homme effacé* a partir de fotos de Roger Vulliez e em *Image Imaginaire* a partir de imagens de Catherine Poncin.

2/ Pode ser concebida ao mesmo tempo em que a obra e correlativamente a ela. É o que fiz em *Dedans/dehors* com as fotos de Marc Pataut; era o objetivo da coleção “Carnets”, que eu dirigia junto às edições *Argraphie*.

3/ Pode ser concebida em paralelo à criação da obra. É o que eu faço em *Alphabet Indien*. A leitura de seu *Avant-propos* explicará o andamento do trabalho:

"Com Marc Pataut, acabamos de escolher vinte e seis palavras ao azar, uma palavra para cada letra do alfabeto. Cada dia, desde cedo, a partir dessas mesmas palavras, Marc fará na França uma foto, e eu, fora da França, um poema. Nós seguiremos as restrições de “forma e fundo” às quais nós nos dispusemos.

Escrever como se fotografa. Escrever com um golpe, sem voltar ao que estava escrito. Fazer um texto como fazemos uma foto. Mas, o que é que, para mim, fará o papel de aparelho da foto? O que será meu aparelho de escrever? As minhas relações de “forma e fundo”.

É isto: o aparelho foi achado: não resta, senão, fazê-lo atuar: escrever rápido, escrever sem revisão, escrever definitivamente. Escritura fotográfica: para melhor compreender a escrita? Para melhor compreender a fotografia. Posso captar pelas palavras as realidades indianas ou não sou sempre reenviado a mim mesmo, às minhas palavras mesmas, à linguagem? Sair da linguagem graças à linguagem? Escrever alguma coisa que me faça deixar a França e o Ocidente? Não temos senão imagens na cabeça. Posso ver uma imagem não vista? Uma imagem definitiva? Mas existem minhas palavras, meus códigos, meus olhos daqui debaixo. Não fotografamos senão palavras, não escrevemos senão imagens”⁶.

6. L'Alphabet indien.
23 de julho de 1985,
segunda-feira, p. 4.

1.1.2. A aproximação teórica

Enquanto a aproximação sensível aproxima intimamente o homem e a obra a ponto de, às vezes, gerar uma emoção e uma vibração que dão a ilusão de fusão e imediaticidade, a aproximação teórica impõe uma distância entre

o homem e a obra, recusa todo risco de confusão e de sensibilidade e aborda a obra como o objeto de uma análise fria, precisa e rigorosa; por razões metodológicas, ela faz a *epoché* da dimensão artística da obra ou da arte estudadas. O sujeito sensível, pessoal, carnal e privado é solicitado a dar lugar ao sujeito científico, impessoal, espiritual e público: o nós “universal” e geral toma o lugar do “eu” singular e particular.

Essa aproximação é absolutamente necessária se não queremos que o discurso sobre o objeto seja enredado de subjetivismo e, portanto, invalidado, dado seu relativismo. Ela atua pela filosofia, pelas ciências humanas – história, antropologia, sociologia, etnologia, psicologia, psicanálise, midialogia, semiologia, ciências da informação e da comunicação, economia etc. - e pelas ciências experimentais – biologia, física etc. Ela oferece, assim, pontos de vista novos e originais sobre o objeto; permite representá-lo de diferentes maneiras. “*Como uma cidade olhada de pontos de vista diferentes parece outra, tornando-se multiplicada perspectivamente; acontece, então, que, pela multiplicidade infinita de substâncias simples, existem como que universos diferentes, que não são senão diferentes perspectivas de um só, segundo os diferentes pontos de vista de cada mônada*”⁷. Esta observação de Leibniz mostra porquê a pluralidade de pontos de vista se impõe e porquê ela é enriquecedora. Ter vários pontos de vista sobre o mesmo objeto é, aliás, um elemento fundamental de toda pesquisa e ensino.

Essa aproximação teórica tem quatro interesses. Primeiramente, ela oferece novas representações do objeto estudado. A seguir, ela permite ter melhor compreensão objetiva e cifrada do objeto; ela libera uma parte das projeções do sujeito na obra. Depois, ela torna possível o estudo de uma obra ou de uma arte colocando entre parênteses – no sentido husserliano do termo – a questão mesma da arte, o que nos permite pensar de outra maneira essa obra ou essa arte. Finalmente, ela pode ser um fundamento necessário para a aproximação estética: assim, na *Esthétique de la photographie*, o primeiro momento é alimentado por uma aproximação teórica da fotografia sem-arte, que permite desenvolver teses sobre as quais tomará lugar uma estética da fotografia; da mesma maneira, em *Photographie et inconscient*, a primeira parte “De la photographie” torna possível a segunda, “Photos de photographes”.

7. LEIBNIZ. La Monologie. Paris: Delagrave, 1956, § 57.

1.1.3. A aproximação estética

Esta última aproximação funda-se nas duas primeiras. De fato, aquele que realiza sua pesquisa em estética deve, primeiramente, ter uma relação sensível com o objeto. Esse tipo de relação nutre a dimensão existencial da estética e pode se dilatar na aproximação criadora. O pesquisador é, então, criador. Ele pode, como Husserl, fazer a *epoché* da pesquisa, colocá-la entre parênteses, diga-se em estado de sono, para retomá-la depois, enriquecida de sua criação; ele pode também fazer atuar sua criação experimentando-a em ligação com, em função de sua pesquisa.

O pesquisador deve saber, por outro lado e por um tempo, fazer como se estivesse separado existencialmente de seu objeto. Deve operar sobre ele uma

reflexão crítica e conceitual e colocar em ação uma aproximação *teorética*. Esse movimento é o inverso do anterior. Essa é a necessidade da dialética da pesquisa.

Depois da antítese teorética oposta à tese sensível, porém, pode surgir o terceiro momento da dialética, a saber, a síntese *estética*, que, graças a um *Aufhebung*, reúne aquilo que foi separado e ultrapassa aquilo que foi negado; sem esses dois momentos precedentes, a síntese estética seria esvaziada de carne - momento do sensível – e de pensamento – momento do teorético.

A dialética sensível/ teorética/ estética é perseguida infinitamente no interior mesmo do momento estético: a estética, que deve sempre apoiar-se sobre as obras e a partir das obras pensá-las e efetivar julgamentos sobre elas, opera uma interação incessante entre a instância do sensível e a instância do teorético.

Se, cronologicamente, tudo começa pelo sensível, não esqueçamos que esse sensível, desde o início da partida, é habitado pela questão da significação. É por isso que não podemos também separar os três momentos da dialética em três momentos temporais, obedecendo a uma lógica seqüencial no tempo. É certo que, em certos casos – para a pesquisa, para a exposição da pesquisa e para o ensino –, os três momentos podem ser cronológicos; mas eles são, antes de tudo, três instâncias da pesquisa: a terceira articulando as três primeiras. Em outros termos, correlativamente à proposição antropológica que nos descreve o homem como o ser da oscilação tensionada entre a sensação e o significado, a estética opera uma oscilação tensa entre o sensível e o teorético. Não temos, portanto, um balançar repetitivo e impotente – “*A repetição é a morte*”, diz Freud – mas uma dialética ascendente entre a aproximação sensível e a aproximação teorética, a qual conduz a uma aproximação estética. Em suma, o pesquisador em estética não pode esquecer nem seu corpo – aproximação sensível –, nem seu espírito – aproximação teorética –, nem a união de seu corpo e seu espírito – aproximação estética. Daí o que designo como uma estética do “ao mesmo tempo”⁸, o que poderíamos chamar de estética da hibridação: seríamos então levados de uma estética da fotografia para uma estética da imagem.

8. EF, cap. 7, 3.2
e cap. 8, 1.1.

Lembremos que o momento teorético pode fornecer, seja problematizações, elucidações e conceituações úteis à estética, seja os seus fundamentos. Isto esclarece melhor as relações da estética com a filosofia e as ciências humanas. Esta primeira serve-se das últimas para fundar-se, nutrir-se e desdobrar-se.

1.2. As qualidades da estética

1.2.1. Primeira ou segunda

Tendo em vista sua relação com a aproximação teorética, a aproximação estética compõe-se, antes de tudo, em fundamento de uma *estética primeira* que é a resultante direta de suas aquisições teoréticas. Ela constitui o fundamento de todo edifício estético. Para a fotografia, essa estética primeira é, nós o demonstraremos, a estética do infotografável e da *fotograficidade*.

Sobre essa base estética, podem ter lugar e sentido *estéticas segundas*,

como por exemplo, no caso da fotografia, a estética da ficção, da reportagem ou do referente imaginário.

1.2.2. Existencial, crítica e conceitual

Tratadas a natureza das aproximações sensível e teórica, a estética, tal como a compreendo, é existencial, crítica e conceitual – já expliquei o sentido que atribuo precisamente aos três conceitos de existencial, de crítico e de conceitual.

De fato, a estética é existencial⁹, porque uma obra de arte em sua criação e sua recepção toca o mais próximo da existência do sujeito; ela é crítica¹⁰ porque vai além das representações prontas e das pretensões imediatistas; ela é conceitual porque visa colocar em campo uma teoria graças a conceitos rigorosamente estabelecidos com precisão e articulados entre si.

Se ela não tem estas três características conjuntas, não pode ser ela mesma: como não ser existencial e ter uma relação com as obras? Nesse caso, a estética seria um saber mecânico e frio, sem relação real com a arte, e passaria ao largo dela; não seria senão uma teórica. Como não ser crítico? Nesse caso, a estética seria um tipo de pathos pseudoteórico, escravo das modas e ilusões. Como não ser conceitual? Nesse caso a estética não seria, na melhor das hipóteses, senão uma poética.

Mais que toda aproximação teórica, a estética é existencial, crítica e conceitual, na medida em que se apóia permanentemente sobre a aproximação sensível e a aproximação teórica da obra e da arte.

1.2.3. Regional ou geral

Como foi mostrado por Bachelard, a pesquisa em estética deve, antes, abordar um setor estreito, preciso e circunscrito sobre uma “região” dada; a estética deve, inicialmente, contemplar uma estética regional - por exemplo, o estudo das 30 fotos de Marc Pataut constituindo *Les Têtes de Rome*¹¹. Foi dessa maneira que comecei minha pesquisa¹². E é nessa perspectiva que solicito aos meus estudantes de graduação e de mestrado que tenham um objeto partindo de um setor estreito, preciso e circunscrito¹³, em vez de abraçar generalidades vagas.

Uma vez esse estudo setorial feito, duas perspectivas podem apresentar-se; um aprofundamento da pesquisa ou seu alargamento.

De fato, o pesquisador pode querer ou dever aprofundar sua pesquisa. Ele pode fazer apenas um estudo setorial que se mostra então útil, talvez necessário; assim, para retomar o mesmo exemplo, estudaremos tal foto dos *Les Têtes de Rome* ou a relação fotografia-escultura *nessa* obra etc.

Mas o movimento inverso de pesquisa pode também se produzir e desembocar em um alargamento do setor estudado; assim, passaremos dos *Les Têtes de Rome* às relações fotografia-escultura em toda a obra de Pataut, depois à imagem do corpo em Pataut, depois à fotografia em geral sobre Pataut etc. para, talvez, alcançar uma estética da fotografia e, a seguir, depois de numerosas mediações, uma estética da imagem.

9. E não “existencialista”.

10. E não se reduz a ser “crítica de arte.”

11. Como no capítulo 12 da *Esthétique de la photographie*.

12. Cf. meus primeiros artigos e meus primeiros livros.

13. Cf. *Le guide de la maîtrise d'arts plastiques. Saint-Denis: Université Paris VIII, 1999. Em particular meu artigo «Raison et théorie» (In Recueil, A 91)*

Assim, a estética *regional* tem um objeto preciso, concreto; ela não deve ser confundida com uma estética *geral*, que pode tomar como objeto uma arte em geral, até mesmo a arte em geral.

1.2.4. Indutiva ou dedutiva

A estética geral pode ter duas origens. Ela pode ser uma generalização de uma ou várias estéticas regionais: ela é, então, o fruto de uma indução generalizante colocada em ação a partir de uma ou muitas estéticas regionais – cf. o exemplo precedente do movimento de alargamento de trinta fotos à fotografia em geral; ela pode ser colocada em ação por um esteta ou um filósofo, como Bachelard.

Essa estética *indutiva* distingue-se de uma estética *dedutiva* geral, que seria o fruto de uma dedução que atua a partir de uma filosofia. Nós desenvolvemos essa distinção em nosso diálogo com Jean-Claude Lemagny e em nosso artigo “Do sem-arte à arte à segunda potência”, no qual evocamos, também, a aproximação teórica da arte, por exemplo, no caso de uma sociologia da arte, de uma antropologia da arte ou de certas teorias gerais, diga-se filosofias da arte. Para esclarecer essa distinção, nós utilizamos os conceitos de arte-valor e arte-fato; nós reencontraremos tais problemas na passagem que iremos consagrar à estética axiológica.

A estética geral é, portanto, uma ponte possível entre a estética regional e a filosofia. Essa ponte pode ser ultrapassada nos dois sentidos: ou partimos das obras, diga-se de estéticas regionais, para induzir, elaborar uma estética geral, e desse ponto abrir-se à filosofia geral, tendo em vista os entrelaçamentos filosóficos de toda obra de arte; ou partimos da filosofia geral para chegar a uma estética geral (depois para uma ou várias estéticas regionais), em direção às obras de arte. Em todos os casos, a obra e a arte devem ser centro do processo. Mas podemos, também, livremente, não atravessar a ponte.

1.2.5. Descritiva, problemática e axiológica

A estética, para desenvolver-se, preenche três funções: a descrição, a problematização, o julgamento de valor. A descrição só tem sentido se articulada a uma problematização. Ambas são postas em ação em função de julgamentos de valor: os julgamentos de valor preliminares incitam o pesquisador a tomar por objeto tal elemento e não outro, tal obra e não aquela; o pesquisador não confia no puro acaso e na aleatoriedade para escolher seus objetos. Quando da análise e da pesquisa ele deve ser crítico: pode colocar em questão seus julgamentos de valor, seja para nuançá-los, seja para invalidá-los totalmente. O resultado de sua pesquisa pode esboçar-se sob novos julgamentos. Isto não é uma obrigação mas pode ser o horizonte para onde ele pode tender. Este levar em conta o julgamento de valor é quanto mais necessário se abordamos os problemas essenciais da passagem do sem-arte à arte e das fronteiras estéticas da arte, e se refletimos sobre o estatuto da obra de arte no século XX desde Duchamp.

Chamaremos de “axiológica”¹⁴ a orientação estética que leva em conta a questão do julgamento de valor. Afirmar a existência dessa dimensão possível da estética é duplamente necessário: de uma parte ela é de *jure* uma tarefa ideal a cumprir, mesmo que seja, de fato, difícil, talvez impossível; de outra parte ela é a condição de possibilidade de uma crítica de arte que deseje ser outra coisa que imprecisão e anátema, simplificação ou arbitrariedade, ideologia ou moda - ideologia e moda não passam de conformismo, radicalmente opostas ao pensamento, que é sempre autocrítico.

Quando o pesquisador adquire seus primeiros objetos de análise, deve estar consciente de seus problemas, se não, assim como Altusser¹⁵ falava da filosofia espontânea dos sábios, poderíamos falar de uma estética espontânea do pesquisador, mas tal estética, com relação à ausência da consciência crítica do pesquisador, seria de facto uma simples opinião, diga-se, uma ideologia. O pesquisador encontra-se, portanto, na situação de Descartes no *Discours de la méthode*¹⁶, na medida em que está diante de julgamentos axiológicos de validação dos quais ele não pode ser assegurado; também, como Descartes, deve, consciente e racionalmente, qualificar seus julgamentos como provisórios e saber, e fazer saber, que possui uma estética axiológica provisória, enfim, de hipóteses e não de teses. Sabemos que Descartes nunca passou de uma moral provisória para uma moral definitiva, talvez porque tenha morrido cedo, talvez porque uma moral cartesiana definitiva fosse impossível: Descartes não era Kant. Da mesma maneira, é possível que uma estética axiológica não possa senão permanecer provisória, mas faltaria ainda reconhecê-lo para não haver (auto) engano sobre essa estética. Lembremos que provisório não é correlativo de arbitrário, mas é alguma coisa que colocamos para avançar praticamente e teoricamente (na pesquisa e no ensino).

2. AS AQUISIÇÕES METODOLÓGICAS

Ao explicar minha concepção de estética, abordei indiretamente várias vezes a questão do método, pois natureza e método na estética são interligados. Tiremos agora explicitamente as conseqüências metodológicas que podemos deduzir de nossa reflexão sobre a estética. Estudaremos inicialmente as características do método que poderemos utilizar para uma pesquisa em estética da fotografia. Indicaremos a seguir as aquisições metodológicas fundamentais para a pesquisa e o ensino da estética.

2.1. O método de pesquisa relativo à estética da fotografia

Que método devemos empregar para colocar em ação uma estética da fotografia? Analisemos primeiramente os métodos de diferentes aproximações teóricas à fotografia já existentes.

2.1.1. Outros métodos

As diferentes aproximações teóricas à fotografia podem ser classificadas

14. Do grego “axios” que significa “digno, de grande valor”, a axiologia é a ciência e a teoria dos valores.

15. ALTHUSSER.
Philosophie et Philosophie spontanée des savants.
Paris: François Maspéro, 1974.

16. Terceira parte, §1.

em três conjuntos em função de seu método, de seu objeto e de seu projeto.

2.1.1.1. Os estudos da fotografia sem-arte

São de cinco tipos:

Primeiramente, a aproximação *científica*, explicando o funcionamento técnico da fotografia, como a de Gérard Betton em *La photographie scientifique*¹⁷; nossa pesquisa não trabalha nessa direção.

Em segundo lugar, a aproximação *histórica*, como aquela de Gisèle Freund em *Photographie et société*¹⁸; essa perspectiva é rica, mas não fazemos aqui uma aproximação histórica, mesmo se por vezes possamos nos apoiar nela.

Em terceiro lugar, a aproximação *semiológica*, como a da revista *Communications*¹⁹, notadamente aquela dos textos que ali publicou Roland Barthes²⁰; na maior parte do tempo a fotografia sem-arte é aí o objeto de estudo; podemos nos servir dos resultados de análises, mas não do método, que não é operatório para pensar o movimento do sem-arte à arte e a especificidade da arte da fotografia.

Em quarto lugar, a aproximação *sociológica*, como a de *Une art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, escrito por Bordieu e sua equipe²¹; este livro, que estuda os usos da fotografia nos anos 1960, não leva em conta sua dimensão artística, senão para reduzi-la a seu uso social; tal não é nossa perspectiva, portanto não pode ser nosso método.

Em quinto lugar, a aproximação fenomenológica e existencial – no sentido em que o autor parte de sua existência e de sua experiência pessoais para pensar: é utilizada por Roland Barthes em *La Chambre claire. Notes sur la photographie*²²; no entanto, mesmo se Barthes estuda as fotos artísticas, seu projeto não é o nosso, na medida em que, para ele, a fotografia sem-arte leva em direção à fotografia artística: “Normalmente - escreve ele - o amador é definido como uma imaturação do artista: alguém que não pode – ou não quer – se alçar ao domínio de uma profissão. Mas, no campo da prática fotográfica, é o amador, ao contrário, que é a presunção do profissional; pois é ele que se atém mais próximo ao noème da Fotografia”²³; assim, a força da fotografia artística, que não é estudada pela arte que ela provoca, parece depender de um componente não-artístico da fotografia; poderíamos dizer que Barthes estuda o movimento da fotografia da arte ao sem-arte, enquanto nós analisaremos o movimento do sem-arte à arte; de toda maneira, uma parte do método à Husserl pode ser conservado para certos momentos de nossa análise - para a descrição e redução fenomenológicas e para a análise da consciência e da intersubjetividade.

2.1.1.2. Os estudos da fotografia como arte

Eles são de duas ordens:

De uma parte, a aproximação *histórica*, como na *Historie de la photographie*²⁴, dirigida por Jean-Claude Lemagny e André Rouillé; como nosso estudo não pretende ser um trabalho histórico, não utilizamos esse método.

17. BETTON, G. *La photographie scientifique*. Paris: P.U.F., 1975.

18. FREUND, G. *Photographie et société*. Paris: Le Seuil, 1974.

19. *Communications*. Paris: Le Seuil, a partir de 1961: principalmente o n. 4 “Recherches sémiologiques”, n. 15 “L’Analyse des images” e n. 17 “Les mythes de la publicité”.

20. Artigos retomados em BARTHES, R. *L’obvie et l’obtus*. Paris: Le Seuil, 1980, p. 9-62.

21. BORDIEU, P. *Une art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Bordas, 1986.

22. BARTHES, R. *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris: Les Cahiers du cinéma/ Gallimard/ Le Seuil, 1980.

23. *Idem*, p. 154

24. LEMAGNY, J. C.; ROUILLE, A. et alii. *Histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1986.

De outro lado, a aproximação estética, como a levada por Jean-Claude Lemagny em *L'Ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*²⁵: este livro, que apóia-se sempre em obras precisas e leva em conta a história da arte em geral, trata de um certo número de problemas fundamentais para a fotografia e para a arte; nós colocamos em ação um método semelhante, que parte das obras fotográficas e da história da arte e explora essas obras graças a uma problemática precisa.

2.1.1.3. Os estudos da fotografia como arte e sem-arte

Eles são de dois tipos:

A aproximação *semiológica*, que se apóia, na maioria das vezes, nos trabalhos de Peirce: de uma parte, Philippe Dubois, com sua coletânea de artigos *L'Acte photographique*²⁶, retoma as análises de Rosalind Krauss²⁷, de Georges Didi-Hubermann²⁸ e de Jean Guerreschi²⁹, que permitem melhor compreender a natureza da fotografia como índice e a importância do ato fotográfico; mas a confrontação com a arte fotográfica não é suficientemente radical e a articulação arte e sem-arte não é, aí, pensada. De outra parte, Jean-Marie Schaeffer, em seu livro *L'Image précaire*³⁰, estuda com muita pertinência a especificidade da imagem fotográfica nas três primeiras partes, embora não chegue a explorá-la em suas análises para pensar o ato fotográfico, na quarta parte; ele o reconhece ao fim desse livro: “Ao realizar os capítulos precedentes, eu me ressinto de uma insatisfação profunda: minha tentativa de descrição da emoção perceptiva como especificidade artística não me parece convincente”³¹; o método semiológico interdita, talvez, uma aproximação da “imagem como obra” (título do último capítulo da obra de Schaeffer). É por isso que utilizamos certos resultados que estes semiólogos alcançaram, sem poder, no entanto, usar seu método. Uma segunda aproximação estuda a fotografia artística e a fotografia sem-arte: ela é filosófica; dois autores colocaram-na em obra em direções diferentes; primeiramente, Walter Benjamin, principalmente em sua “Petite histoire de la photographie”³² e na “L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique”³³; ele produz um tipo de análise notável; tentaremos nos inspirar nela. A seguir, Henri Vanlier com sua *Philosophie de la photographie*³⁴ e sua *Histoire photographique de la photographie*³⁵: a aproximação de cada uma de suas obras, tomada separadamente, não nos satisfaz totalmente – o primeiro estudo dedica-se principalmente à fotografia sem-arte e o segundo à fotografia artística – mas, tomados em conjunto, esses dois livros nos fornecem sugestões instrutivas sobre aquilo que pode ser a articulação da fotografia sem-arte com a fotografia artística.

2.1.2. Nosso método

2.1.2.1. A obra e a atuação

Todas essas aproximações da fotografia são interessantes, mas elas não permitem pensar verdadeiramente o problema nodal: onde está o movimento, essencial na fotografia, do sem-arte à arte?

25. LEMAGNY, J. C. *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*. Paris: Nathan, 1992.

26. DUBOIS, P. *L'Acte photographique*. Paris: Nathan, 1990.

27. KRAUSS, R. *Le photographique*. Paris: Macula, 1991.

28. DIDI-HUBERMANN, G. *Invention de l'Hystérie*. Paris: Macula, 1982.

29. GUERRESCHI, J. «Territoire psychique, territoire photographique». *Les Cahiers de la photographie*. n. 14. Paris, 1984.

30. SCHAEFFER, J. M. *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Le Seuil, 1987.

31. *Idem*, p. 205.

32. In BENJAMIN, W. *Essais 1 - 1992-1934*. Paris: Denoel-Gonthier, 1983, p. 149-168.

33. In BENJAMIN, W. *Essais 2 - 1992-1934*. Paris: Denoel-Gonthier, 1983, p. 87-126.

34. VANLIER, H. «Philosophie de la photographie». *Les Cahiers de la photographie*. Paris, 1992.

35. VANLIER, H. «Histoire photographique de la photographie». Les Cahiers de la photographie. Paris, 1992.

Para esclarecer este problema, devemos examinar de perto as fotos, ou melhor, devemos partir delas, ou, mais exatamente, devemos partir das criações ou produções das fotos, das fotos elas-mesmas e de suas recepções. Nisto, os métodos de Roland Barthes em *La Chambre claire* e de Jean-Claude Lemagny em *L'Ombre et le temps* são decisivos: um para a fotografia em geral e outro para a fotografia como obra de arte, descrevem essas produções/ criações, essas recepções e essas fotos, e podem, assim, pensá-las.

Nosso ponto de partida, nosso ponto de apoio, nosso ponto de referência e nosso ponto de ancoragem são, portanto, as fotos e suas condições e modalidades de criação/ produção e de recepção. “Uma estética racional deve partir do estudo da obra”³⁶ escreve Olivier Revault d'Allonnes. Como ele faz em seu livro *La création artistique et les promesses de la liberté*³⁷, nós estudamos vários tipos de obras, pois não podemos pensar a fotografia a partir de uma só obra ou de um único tipo de obra. Somos confrontados a trabalhos extremamente diferentes, o que engendra uma *estética prudente*: “*Caminhando através do impuro e do misturado*”, escreve Gilbert Lascault, “*esta estética modesta deve desconfiar das generalizações, das grandes fórmulas, das unificações*”³⁸. Devemos desconfiar ainda mais tendo em vista que vamos estudar, não somente os diferentes tipos de criação fotográfica, mas também as diferentes modalidades de sua realização e de sua recepção e, ainda, os diferentes tipos de foto sem-arte, assim como as diferentes modalidades de sua produção e recepção. Devemos, portanto, aprender a estudar não somente as obras ou fotos surpreendentes, mas, também, práticas algumas vezes esvaziadas de criação/ produção e de recepção de fotos. E por isso levamos em conta um grande número de produções/ criações fotográficas, para conhecer a pluralidade das fotos e das práticas fotográficas ou metafotográficas, situando os diferentes problemas existentes e suas variantes: um problema não se coloca senão graças a uma obra ou por sua prática fotográfica. Sob este ângulo, nossa pesquisa revela uma parte da poética que René Passeron definia como o “*conjunto dos estudos que tratam da instauração da obra e notadamente da obra de arte*”³⁹, sobre “*a obra enquanto fazer-se*”⁴⁰. Nossa pesquisa trata tanto da realização da obra quanto da própria obra.

Nosso método de pesquisa e de reflexão aproxima-se, portanto, daquele das ciências experimentais e não daquele das ciências lógico-matemáticas: de fato, o primeiro repousa sobre a experiência e a experimentação, opera induções e permite a *posteriori* a produção de leis: o segundo repousa sobre a razão desencarnada de toda a experiência sensível, operando deduções e estabelecendo a *priori* a validade dos teoremas. Ora, nós precedentemente mostramos que a aproximação estética apóia-se na aproximação sensível. A estética não deve ser aqui aquela de um anjo ou puro espírito, mas aquela de um homem encarnado que deve refletir sobre a experiência que outros homens e ele mesmo têm, onde podem ter, das coisas, obras, seres, da sociedade e do mundo. É confrontando-nos a essas coisas enigmáticas que são as fotos - com ou sem arte - e examinando as diferentes modalidades segundo as quais elas são

36. REVAULT D'ALLO-NES, O. A criação artística e as promessas da liberdade. Paris: Klincksieck, 1973, p. 20.

37. *Idem*, *ibidem*.

38. *Idem*, p. 30.

39. PASSERON, R. Pour une philosophie de la création. Paris: Klincksieck, 1989, p. 13.

40. *Idem*, p. 14.

encomendadas, produzidas, criadas, comunicadas, recebidas, consumidas, contempladas, desviadas, retiradas, recusadas etc., que nós podemos compreender os problemas que nelas existem e elaborar respostas ou outros problemas, em suma, é assim que podemos refletir sobre a fotografia e colocar sua estética em campo. Os problemas aos quais somos confrontados devem ter sido revelados por um trabalho a partir da complexidade da realidade, e não constituir fatos pré-construídos e apriorísticos a todo encontro com a fotografia, a toda experiência da fotografia. De fato, um problema é colocado de maneira diferenciada por diferentes conjuntos fotográficos, assim como pelas diferentes modalidades de sua produção/ criação e de sua recepção; estas diferenças permitem compreender todas as dimensões do problema. Nós estudamos, então, cada problema a partir de múltiplos conjuntos fotográficos. Escolhemos esses trabalhos fotográficos em função de seu valor e de sua profundidade, de sua originalidade e de sua exemplaridade, essa escolha surgindo, é claro, de uma estética axiológica provisória.

A confrontação às obras é primordial. É ela que alimenta o pensamento: é ela que garante a estética.

2.1.2.2. O fundamento

Muitas afirmações que parecem tratar da estética são levantadas sobre fotos ou conjunto de fotos: algumas são interessantes, outras, menos. Em geral, o que lhes falta – a fim de que, em última análise, não sejam marcadas por um subjetivismo ou um relativismo totalmente desqualificadores – é, como demonstramos precedentemente, ser fundadas racionalmente. Sem fundamento, uma estética (da fotografia) é de *jure* sem valor. Sem fundamento, uma proposição relativa a um julgamento de gosto não é senão uma afirmação gratuita. É por isso que a busca dos fundamentos de uma estética da fotografia é uma tarefa necessária esteticamente. Por isso, faz-se necessário refletir simultaneamente sobre a fotografia sem-arte e a fotografia artística: não podemos fundar uma estética da fotografia sem, por exemplo, apoiar-nos sobre uma reflexão prévia da *fotograficidade*. Uma estética (da fotografia) deve fundar-se sobre uma aproximação teórica da fotografia - quer dizer, sobre uma reflexão acerca de sua essência, de suas condições de possibilidade e de suas condições de recepção.

É por isso que se faz necessário refletir antes sobre o estatuto do objeto a ser fotografado, porque ele desempenha um papel decisivo nos atos e ações fotográficos e nas doutrinas e crenças relativas à fotografia: o que resta desse objeto? Pode ser ele captado pela fotografia ou ele não passa, em última instância, de um objeto impossível de ser fotografado? Quais são, então, para a fotografia em geral e para a fotografia como arte particular, as conseqüências das respostas para estas duas questões? É em função das repostas desses questionamentos, dessas reflexões e de suas aquisições que se torna possível e necessário levantar de outra maneira o problema da especificidade da fotografia e resolver a questão da essência da *fotograficidade*. Uma vez fundada a estética

da fotografia, podemos nos interrogar, então, e somente então, sobre a *obra fotográfica*, depois sobre a *arte fotográfica*, simultaneamente por si mesma e em relação com as outras artes. Uma estética da fotografia, fundada na razão e na experiência, pode, assim, articular todas as estéticas regionais que suscitam as diversas confrontações às obras e à arte fotográfica.

2.1.2.3. A dúvida e a crítica

Para tentar refletir com rigor, faz-se necessário, ao menos por um tempo, seguir o exemplo de Descartes e partir “*de coisas que podem ser colocadas em dúvida*”⁴¹ desta “*quantidade de falsas opiniões [recebidas] como verdadeiras*”⁴², a fim de criticá-las, pois “*aquilo que é fundado sobre princípios tão mal garantidos não [pode] ser senão fortemente duvidoso e incerto*”⁴³; faz-se necessário, então, operar uma dúvida metódica, radical e hiperbólica e “*desfazer-se de todas as opiniões [...] recebidas em nossas crenças, e começar tudo novamente desde os fundamentos*”⁴⁴. Esse movimento do pensamento desenrola-se, portanto, em dois tempos: primeiro, o da desconstrução das falsas opiniões e dos falsos princípios, depois o da construção racional dos fundamentos. Essa crítica das opiniões faz-se graças ao exame de sua aparente coerência lógica interna e de seus pretensos fundamentos e graças à confrontação delas com as coisas mesmas, quer dizer, com a fotografia em geral e com as fotos em particular - sejam as ditas artísticas, sejam aquelas que não se sobressaem do sem-arte. Somente uma vez feita essa crítica os novos fundamentos podem, eventualmente, ser colocados em ação. A estética pode, então, ser plenamente desenvolvida, sabendo partir da confrontação com as obras, para, posteriormente, ressaltar e levantar os problemas colocados por elas, para poder, enfim, construir uma problemática que estabeleça pontos de vista, críticas, esclarecimentos, respostas, aprofundamentos e aberturas.

2.1.2.4. O discurso estético e a fábula de artista

Uma estética que não parte da materialidade mesma das obras particulares arrisca-se a reduzir-se a um discurso *a priori* eventualmente autocoerente mas, antes de tudo, projetivo; mais do que para qualquer outra realidade do mundo, o chamado de Husserl do “*retorno às coisas mesmas*” é, para a arte, um imperativo. É somente a partir dessa experiência e do lugar teórico que ela engendra que podemos obter um sentido fecundo e incontornável à ordem kantiana do “*juízo de gosto*”. Articulando a fenomenologia e o transcendental, perdemos menos diante da obra de arte: pensamos mais livremente sobre a arte - mesmo se, é claro, a arte, em sua história, sua amplitude e natureza, não se faça dizer toda por nossas palavras, e se seu inefável possa engendrar nossas fábulas, que arriscam-se sempre a ser, elas também, delírios. Delírio *a priori* e delírio *a posteriori*, tais são as fábulas sobre a arte: dogmatismo e subjetivismo são os dois inimigos mortais da vida, do pensamento e da arte.

Para a estética, a questão não é “*para que serve falar a respeito de uma obra de arte?*”, mas “*o que fazer das palavras sobre a arte?*”. É um fato: algo fala

41. Título da primeira Méditation métaphysique de Descartes.

42. DESCARTES. Méditation métaphysiques I. Paris: P.U.F., 1966.

43. *Idem.*

44. *Idem.*

da arte, até mesmo – e, pior – fala sobre a arte a ponto de, algumas vezes, recobri-la. Por que essas palavras sobre essa coisa? Porque o homem é um ser da linguagem, portanto, da representação e da mediação, ou melhor, porque ele é um ser pela linguagem, pela representação e pela mediação. Não está jamais em uma relação imediata e a-histórica com a obra - queira ele ou não, creia ele ou não. Nossa tese sobre as encomendas, a criação e as recepções da fotografia atual o mostraram e demonstraram. A fala interior e exterior, privada e pública, acompanha a obra em sua produção e sua recepção. De toda maneira, ela não deve nos distanciar e recobrir a obra de significações freqüentemente insignificantes; deve ser o receptáculo da obra e, assim, favorecer nossa contemplação ou nossa ação⁴⁵ sobre/ com/ a partir dela; deve ser questão e não resposta, abertura para seu mistério e sua riqueza e não fonte de um sentido redutor e de um discurso pronto que dispensa o sentir e o saborear, o pensar e o recriar, e que preenche o desejo do receptor de tornar-se um sujeito-Eu⁴⁶.

A fala, seja ela interna e pessoal ou externa e social, nos permite ter uma (outra) relação com a obra e o mundo, uma relação estética que, então, leva em conta todos os sentidos que a história humana produziu em torno da palavra “*aesthesis*”. O discurso, porém, contém um grande risco: risco de mascarar a obra e esquecê-la, risco de transformá-la em um pretexto para um discurso ideológico, risco de trocar sensibilidade por erudição, arte por cultura, criação por desejo de distinção e convivência sociais. Esse risco, no entanto, deve ser corrido, porque o jogo vale a pena. É necessário - e a estética aqui tem uma função e valor inestimáveis - estar em vigilância e não em estado de fascinação, em situação de criação e não consumo, para, assim, evitar ser tomado pelas redes dos discursos que usamos: falas de nossas famílias quando crianças, de nossas tribos quando adultos, de nós mesmos quando cremos em nossas respostas - em suma, repetição mortal de um discurso mecanizado; em todos esses casos, perdemos o confronto radical com a própria obra e com o próprio ato que a engendrou. O “isso fala da arte” designa uma fala sem sujeito que não se atém tanto ao inconsciente mas ao rumor coletivo; seria já algo positivo que o “isso fala” se enraizasse no primeiro personagem do segundo tópico freudiano, pois aí uma dialética entre o “isso fala” e o “eu falo” poderia ser instaurada positivamente, do isso, do eu e da arte! Falaríamos então da sublimação.

A arte é essa perigosa aventura onde o eu arrisca-se a ser coletivizado ao querer ser um sujeito criador - criador da arte e de si mesmo. É por isso que existiu um tempo onde os artistas se tomavam por deuses; eles não estavam inteiramente errados: a arte nos permite refazer e reviver a gênese, nossa gênese em particular, sujeitos falantes e mortais; a palavra e o ato criadores impõem-se sobre a morte.

O que fazer das palavras do artista sobre sua obra e sobre a arte? Devemos tomá-las como uma teoria completa? Isso não seria razoável: mesmo em Kandinsky ou Godard, existe sempre descarte e disfunção entre a teoria artística e a prática artística; não estamos diante de um modo de uso. Devemos tomá-las por frases soltas, subjetivas e sem valor? Seria faltar com sua riqueza,

45. Ver COUCHOT, E. *La technologie dans l'art. 2a. parte. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1998, p. 134 e 144.*

46. *Idem, introdução.*

sua força e fulguração. Na realidade, devemos transformar nosso desejo de resposta e nossa maneira de receber essas palavras de artistas - que não são redutíveis às palavras de crianças criadoras. Essas frases pronunciadas têm uma função prático-artística relevante à função do conhecimento: são necessárias para que a obra exista e seja como ela é; simultaneamente maiêuticas e poéticas, elas acompanham seu nascimento: o artista tem necessidade delas para fazer existir e para fazer receber seu fazer e seu ser. São fábulas: podem ser críticas ou de louvação da obra; em todas as situações, participam do fabuloso e da fabulação, da história recontada em vista de uma moral e da aventura recitada que vislumbra uma epopéia. Porque os artistas são heróis, eles têm razão de sabê-lo e mostrá-lo. Sua voz nos abre uma porta em direção a essa coisa mesma que é a obra: recolhemos então esses discursos oscilando entre o ato de ouvir, que o entendimento do século XVII de Descartes nos ensinou, e a atividade de ouvir, que a escuta do século XX de Freud nos revelou: somos espírito e corpo, consciente e inconsciente; uma estética deve tirar proveito disso. A obra e sua fábula ressuscitam nossa carne; a eternidade da arte é, por um tempo, vivida, mesmo se - deixada a fábula - revelar-se histórica.

Assim, uma estética nos permite melhor compreender uma arte e melhor apreender em quê e porquê uma obra nos oferece conquistas e questões, doações e dívidas, maravilhamento e lutos. Deixamos então lugares estreitos e utilitários para alcançar os mundos abertos da arte, a contemplação e a crítica das palavras e imagens, das coisas e dos seres. Para a arte, nossos sonhos e nossas visões, nossos fantasmas e nossos desejos são transformados desde o interior e metamorfoseados em condição de acolhimento e de recolhimento de obras. Faz-se necessária toda a eternidade, particularmente no momento atual, neste tempo mundializado do “look” fugaz e da imagem candente, do peso das palavras e do choque de bobagens, desses ópios do povo e dessas derivas do homem. Os artistas nos abrem os olhos e obrigam-nos a refletir. Eles nos oferecem a aproximação acolhedora e a aproximação criadora, o que é muito para nós, mortais. “*Nós só temos um recurso diante da morte: fazer arte antes dela*” escreveu René Char⁴⁷. A pesquisa em estética nos prepara para isso, no melhor dos casos.

47. CHAR, R. “*Les dentelles de Montmirail*”. In “*Quittes*”. In *La Parole in archipel*. Paris: Gallimard/ la Pléiade, 1983, p. 413.

2.2. A pesquisa e o ensino como articulação de pluralidades

O que é enunciado pela estética da fotografia é enunciável *mutatis mutandis* por toda estética do ponto de vista da pesquisa, mas também do ensino. Para esclarecer meu propósito e para mostrar a continuidade de meu pensamento, permitirei-me citar, inicialmente, uma passagem de um livro que publiquei em 1986, que, a sua maneira, abordava este problema; depois explicitarei o que compreendo por “articulação de pluralidades”.

2.2.1. A pluralidade necessária

Este texto, de 1986, foi extraído da seção de abertura de um seminário sobre fotografia que apresentei no Colégio Internacional de Filosofia⁴⁸.

48. *Pl*, p. 15-18.

“A solidão é necessária para o exercício do pensamento; pensar é sempre pensar sozinho e não pensar “como”; Descartes, Nietzsche e muitos outros mostraram-no. Mas essa solidão é habitada por uma tripla confrontação: com os grandes textos filosóficos - e mesmo toda sorte de texto -, com os grandes problemas filosóficos, com as grandes realidades do mundo e dos homens. Sem essa tripla confrontação, não se trata de pensamento, mas solilóquio [...]. Essa confrontação abre a solidão à exterioridade; uma tensão fecunda instaura-se entre a solidão e a alteridade. Os diálogos socráticos nos ensinaram: dia-logar é dar campo a muitos logos - seja discurso, seja lógica, razão; o racionalismo é sempre um irracionalismo aberto, apontou Bachelard com pertinência. Faz-se necessário reaprender a compreender, simultaneamente no sentido de escutar e no sentido de compreender: Com-preender, re-ligar, dois verbos que nos indicam que a inteligência filosófica consiste em realizar ligações, relações entre coisas, representações entre conceitos. Para isso, faz-se necessário saber estar com: o texto, o problema, a realidade, enfim, com a alteridade. Faz-se necessário, então, que a razão esteja acordada [...].

Por que fazer um seminário, [...] reunir pessoas a cada semana, despendendo dessa maneira tempo e energia, qual o sentido, na época de Gutenberg e do livro (já faz tempo.... século XV), de Niépce e da fotografia, fotocópia, fotogravura (século XIX), de MacLuhan e dos media, como o rádio, a televisão (século XX), [de Bill Gates e da Internet (século XXI)]? Tal situação pode parecer absurda, seja da parte de quem a ministra, seja de quem a escuta. É necessário partir-se desta constatação para pensar novas modalidades da atividade filosófica no âmbito de um seminário, novas orientações metodológicas e teóricas, ligadas, portanto, a objetivos também novos. [...] O trabalho de um seminário pode ser inestimável e aberto, se a palavra não for aí fechada, mas ouvida, retomada, criticada, trabalhada, viva, se existe responsabilidade de dizer e responder às objeções, seguindo o trabalho notável de Descartes, se a correspondência tomar o lugar do dogmatismo e da repetição. Para mim, atualmente, dirigir um seminário de filosofia é reunir gente diferente para filosofar; fazê-las trabalhar conjuntamente para, a seguir, criar uma ocasião intelectual e um acontecimento intelectual, enfim, fazer nascer a história de uma atividade filosófica particular. [...]

Primeiramente, desejaria conduzir e coordenar um trabalho de pesquisa com outras pessoas. Três realidades filosóficas são para mim fundamentais, originária e essencialmente: Sócrates, os diálogos de Platão, as Escolas filosóficas da Antiguidade: desejo poder reencontrar essa tripla exigência de diálogo aberto e profundo, de interrogação racional e crítica, de aprendizagem do trabalho de pensar. Gostaria de fato de desenvolver o senso filosófico do diálogo filosófico e o trabalho de equipe [...]. Em suma, se o trabalho solitário do pesquisador é necessário, não é suficiente: a dialética entre aquele que ensina e o que recebe o ensinamento deve encontrar lugares para existir realmente e não apenas formalmente. Minha motivação é, portanto, pessoal [...] e aberta para os outros [...].

A seguir, adoraria constituir um lugar onde possam encontrar-se e interrogar-se filosoficamente mulheres e homens não destinados a encontrar-se, e isto

por três razões: primeiro, para desenvolver a interdisciplinaridade, que frequentemente funciona mal; em segundo lugar, graças à fotografia, colocar em presença praticantes e teóricos vindos de mundos diferentes, como os da fotografia artística, do jornalismo, da moda, da publicidade etc., e também aqueles oriundos da psiquiatria, da psicanálise, das novas tecnologias etc.; em terceiro lugar, para ser aberto a todas as artes e a todos os artistas que tenham uma relação precisa com a fotografia (cinema, vídeo, pintura etc.) ou mais distante (teatro, literatura, dança etc.). Poderemos refletir sobre um setor determinado abrindo-nos a outros campos - no espaço e no tempo (daí o papel capital da história e de uma reflexão sobre a história): jogar a dialética local-global será nosso partido.

Posteriormente, graças a este trabalho como responsável por um seminário, espero criar e ter meios de levar adiante um trabalho teórico de pesquisa: as condições de possibilidade para tal são, de fato, a qualidade e a diversidade dos interlocutores; conseqüentemente o tempo e espaço para fazê-los colaborar nas melhores condições e, sobretudo, a liberdade: a liberdade de pensamento e de trabalho é uma condição indispensável a toda pesquisa; ora, essa liberdade não pode ser puramente formal.

Enfim, sobre um objeto relativamente virgem como a fotografia, desejo ter uma nova aproximação [...] com novos métodos”.

Esta orientação metodológica e a exigência de pluralidade devem governar a pesquisa em estética e, muito particularmente, em estética da imagem, tendo em vista a natureza plural da imagem.

2.2.2 Pluralidades articuladas

Para o professor-pesquisador, assim como para o estudante-pesquisador⁴⁹, o trabalho⁵⁰ de pesquisa em estética é necessariamente uma articulação de pluralidades⁵¹:

- pluralidade de aspectos do objeto a ser estudado;
- donde a pluralidade de disciplinas a colocar em ação para estudá-los;
- donde a pluralidade de pesquisadores com quem trabalhar;
- donde a pluralidade de colóquios, seminários e jornadas de pesquisa, grupos de pesquisa, comunicações, emissões, intervenções, coleções, revistas, enciclopédias, exposições, encomendas, ações-criações com os artistas;
- donde a pluralidade de pontos de vista no sentido leibniziano do termo;
- donde a pluralidade de modos de pesquisa e ensino;
- donde a pluralidade de momentos constitutivos de uma pesquisa e de um ensinamento: pesquisa e ensino se fazem no tempo com progresso, progresso e paciência; nada é realizado de uma só vez.

O professor-pesquisador deve articular essas pluralidades. Para isso, deve saber, primeiramente, escutar e ouvir, ver e olhar, decodificar e interpretar simultaneamente os objetos de estudo, as pessoas as mais diversas em relação a tais objetos, e outros pesquisadores; isto é particularmente verdadeiro

49. Cf. Le Guide de la maîtrise en arts plastiques. Op. cit. Em particular, meu artigo “Raison et théorie”.

50. Cf. minha conferência «Le travail: de la torture au voyage». Paris, 7.5. 99.

51. Cf. minha conferência “Le travail: de la torture au voyage”. Paris, 7.5. 99.

quando enquadrados jovens pesquisadores ou quando animamos grupos de pesquisa. A seguir, deve saber integrar todos esses pontos de vista e pluralidades para, depois de várias hipóteses e experiências, apresentar uma teoria explicativa; seu movimento de pensamento é então dialético, pois articula essas pluralidades explicativas e as experiências a serem pensadas.

Anotemos uma última coisa que não entra em uma estratégia voluntária de pesquisa: é a fidelidade. De fato, ao longo do tempo, amizades são tecidas entre pesquisadores ou entre pesquisadores e artistas, especialistas etc. Ora, tais amizades intelectuais enriquecem duplamente: de uma parte alimentam o ponto de vista do pesquisador, ele sabe que pode contar com elas; a universalidade, em particular, e o trabalho em equipe, quando bem feitos, são algo essencial para a pesquisa e para o ensino. De outro lado, o pesquisador faz a experiência autêntica da evolução do pensamento e da pesquisa do outro: ele está junto aos primeiros abrigos da descoberta. A amizade intelectual é algo completamente diferente da rede de relações: obriga o pesquisador a compreender por que um outro representa o mundo de maneira diversa da dele e por que ele evolui de forma diferente da dele; graças a ela, o pesquisador aprende a descentralização - sendo o egocentrismo um obstáculo epistemológico radical à pesquisa científica - o respeito ao outro, até mesmo o respeito ao adversário teórico: *a priori*, o outro é, ao menos tanto quanto ele, possuidor de um eu racional marcado pela ética da pesquisa.

Não poderíamos dizer, aliás, que, para todo pesquisador, o outro é ele mesmo? Aquele de ontem é aquele de amanhã, pois a pesquisa é pesquisa de novidade e colocação do presente em causa. Assim a proposição de Platão toma plenamente seu sentido: pensar é uma conversação [*logos*] que a alma persegue com ela mesma sobre aquilo que eventualmente é seu objeto de exame. [...]

Este consiste em endereçar-se a questões e respostas⁵².

A estética permite ao pesquisador experimentar esse diálogo com os outros e consigo mesmo.

52. *La Théétète*, 189e.

2.3. A pesquisa em estética

2.3.1. O tempo da pesquisa

A pesquisa em estética desenvolve-se segundo uma série aberta de etapas:

1/ *Confrontação* a realidades, temáticas, noções, problemas, problemáticas, teses, teorias, alcançando sistemas;

2/ *Avaliação crítica* de todos esses elementos em função de uma parte das realidades apercebidas e representadas sob outros pontos de vista, como parte de um exercício efetivo da razão em ato;

3/ *Formulação de hipóteses* relativas a esses elementos ou a novos elementos - novas realidades, novas temáticas, novas noções, novos problemas, novas problemáticas, novas teses, novas teorias;

4/ *Confrontação* dessas hipóteses às realidades e ao exercício da razão;

5/ *Estabelecimento* de novas representações de realidades, de novas temáticas,

novos conceitos, novos problemas, novas problemáticas, novas teses, novas teorias, até um novo sistema;

6/ *Nova confrontação* de todos esses elementos a realidades novas e ao exercício da razão;

7/ *etc...*

2.3.2. A problemática e o problema, o conceito, a tese e a teoria

Podemos tirar quatro conseqüências disto.

Primeiramente, a pesquisa opera graças a um certo número de ferramentas e, particularmente, graças aos *conceitos*. A passagem da etapa número 1 à etapa número 5 caracteriza-se, justamente, pela passagem das noções aos conceitos: as noções são de fato pouco precisas, tratando freqüentemente de um campo não refletido como razão - diga-se ideologia; por vezes elas se apresentam como designando realidades fixas, a-históricas, dadas como eternas e absolutas; em contrapartida, o conceito deve ser precisamente definido e circunscrito, dando conta da pesquisa científica e tendo, dessa forma, função operatória em um setor dado por um tempo dado; é, assim, destinado a ter seu sentido precisado continuamente e, mesmo, substituído. Dei sempre importância capital aos conceitos⁵³ em minha atividade de pesquisa. Como Deleuze, penso que produzir conceitos é a tarefa principal do pesquisador e, a do professor, ensiná-los; essa produção permite oferecer aos outros e a si mesmo ferramentas de pesquisa, de análise e de pensamento. Produzir teses é, certamente, necessário também, mas uma parte disso depende da produção de conceitos - sendo uma tese uma articulação de conceitos; por outro lado, uma tese descontextualizada, quer dizer, separada de seu fundamento ou demonstração, pode ser sempre confundida com uma proposição ideológica. É por isso que o trabalho sobre os conceitos é essencial; pode ser polido e finalizado quando fazemos um índice com rigor dos conceitos em uma obra⁵⁴.

Segunda conseqüência: também é capital para a pesquisa a construção de *problemas*, em parte porque isso revela o espírito crítico necessário, ademais porque os problemas são frutos da elaboração do pensamento: não encontramos problemas prontos como encontramos cogumelos no mato; nós os colocamos em ação. É por isso que, uma vez em ação, sua solução não está distante, algumas vezes. Um problema não assume seu sentido senão colocado no campo de um conjunto mais vasto, a saber, uma *problemática* - um conjunto articulado de problemas. Colocar em ação uma problemática nova é uma tarefa decisiva e fecunda para a pesquisa: é porque tinha uma outra problemática da viagem que Cristóvão Colombo descobriu a América. Em suma, assim como os conceitos, as problemáticas e os problemas são decisivos para a pesquisa: constituem a base sobre a qual podem ser construídas *teses e teorias*; uma teoria está para uma tese assim como uma problemática está para os problemas.

Terceira conseqüência: é somente após o fim de um longo tempo de pesquisa que podemos propor um *sistema*. Um sistema não pode ser seriamente apresentado antes da etapa número 5. Se o fazemos muito cedo, ele arrisca-se

53. *PI*, p. 23-5.

54. *Uma das modificações importantes que operei entre a 1a. e a 2a. edição da Esthétique de la photographie consiste, justamente, na reconstrução do índice dos conceitos: poderemos, aliás, nos referir a ele para ter melhor inteligência de minhas aquisições teóricas.*

a ser efeito retórico ou habilidade comunicativa sofisticada, diga-se midiática. Não nos esqueçamos que Sócrates desembocava em uma aporia ao fim de muitos de seus diálogos, enquanto os sofistas podiam responder sistematicamente a tudo; os ideólogos e os dogmáticos têm, também, resposta para tudo. Faz-se necessário perseguir não o brilhante, mas o profundo; faz-se necessário procurar fundar seu sistema na razão e não lhe dar uma aparência irrefutável. O irrefutável não é nem ao menos científico, como demonstrou Popper. Um sistema deve ser aberto: faz-se oportuno substituir o espírito do sistema pela exigência da sistematicidade.

Donde a quarta consequência: a *pesquisa* não é nunca terminada. Um sistema posto em ação tem por destino ser completado: diga-se, ultrapassado.