

Estética e teorética das fronteiras do difuso

Aesthetics and Theoretics of Out-of-Focus' Frontiers

François Soulages¹

Tradução: Clarissa da Silva Rodrigues

Resumo

Nas artes visuais, especialmente na fotografia e no cinema, o difuso (o "flou") na imagem é um efeito que revela, paradoxalmente, um controle preciso das imagens. Ele pode ser aplicado para acentuar certos detalhes ou imperfeições, mas, acima de tudo, acrescenta uma carga simbólica e misteriosa à imagem, enfatizando uma visão subjetiva e particular, que nos obriga a refletir filosoficamente e esteticamente. Por sua evidente ambiguidade, esse efeito oferece uma visibilidade singular: o movimento e a fixação, a sombra e a luz entram em debate poético e estético. Essa inquietante visibilidade interroga uma legibilidade da imagem que é uma operação hermenêutica: o que o efeito difuso diz ao observador? É uma técnica, um método ou uma reflexão poética e estética que permite uma interpretação diferenciada da imagem? Quais são, então, as fronteiras do difuso? O Autor desse artigo se interroga sobre o que significa pensar as imagens – seja que sejam visuais, literárias ou psíquicas.

Palavras-chave: difuso; imagem; fronteiras; teoria da imagem; visibilidade

Abstract

In the visual arts, especially in photography and film, the diffuse (the "flou") in the image is an effect that paradoxically reveals precise control of images. It can be applied to accentuate certain details or imperfections, but, above all, it adds a symbolic and mysterious burden to the image, emphasizing a subjective and particular view that forces us to reflect philosophically and aesthetically. Due to its obvious ambiguity, this effect offers a unique visibility: movement and fixation, shadow and light enter into poetic and aesthetic debate. This disturbing visibility questions a readability of the image which is a hermeneutic operation: what does the diffuse effect tell the observer? Is it a technique, method or poetic and aesthetic reflection that allows a different interpretation of the image? What, then, are the boundaries of diffuse? The author of this article wonders what it means to think of images - be they visual, literary or psychic.

Keywords: flou; image; boundaries; image theory; visibility.

[...] apresentar [a matéria] no estado de caos no próprio
limiar do livro [...]
Edmond Jabès²

¹ Universidade de Paris Saint-Denis, filósofo, pesquisador do Instituto Nacional de História da Arte (INHA) e presidente fundador de RETiINA.International.

² Edmond Jabès, *Du désert au livre, entretiens avec Marcel Cohen* (1980), Paris, Pierre Belfond, 1991, p. 69, cité par Eric Bonnet, in François Soulages (dir.), *Géoartistique & Géopolitique. Frontières*, Paris, L'Harmattan, collection Local & Global, 2013, p. 109.

Jabès tem razão: no início de toda execução de uma obra, de toda execução, de toda vida, está o caos, o difuso mais completo, o indeterminado. E depois, por vezes, mas não sempre, um sujeito, muitas vezes frágil, coloca ordem, nitidez, coloca um limite, cruza-o e traça fronteiras: de fato, elas não se impõem com frequência a elas mesmas. Faz-se um salto. E é em outra modalidade da vida da obra, da vida da imagem. “Uma imagem difusa aparece, o escritor adiciona a ela um traço de pincel, depois uma outra, e ela desaparece²” escreve John le Carré.

Jabès escolhe mostrar este caos confuso inicial, pois ele é originário, na origem da obra iminente; assim, ele faz conhecer tanto o processo criador quanto o objeto criado, a “natureza naturante” quanto a “natureza naturada”, a “inspiração culturante” quanto a “cultura culturada”. Por aí, ele aproxima o leitor do trabalho do escritor, assim como o artista contemporâneo apresenta seu *work in progress*; então, a fronteira autor/receptor se atenua para se abrir ao “espect-autor”. Isto porque o autor revela o quintal da sua obra, os bastidores do seu trabalho, o difuso do seu nítido, a desordem da sua ordem, o inconsciente de sua consciência, porque ele reconhece que há ao menos dois territórios fronteirícios dentro de toda obra, porque ele indica que existe uma fronteira entre o caos da partida e a obra da chegada, é por todas estas razões que a fronteira escritor/leitor toma um outro rosto e atua em outra função. Pois estas fronteiras não são muros: nem entre o autor e o receptor, nem entre a obra em gestação e a obra ofertada, nem entre o caos e a ordem, nem entre o difuso e o nítido. Estas fronteiras são os lugares de passagem que exploram e das quais desfrutam os criadores e os receptores, os homens em geral quando eles olham para suas realizações, quando eles se voltam para sua própria vida, quando eles estão diante de uma imagem.

Do difuso, talvez, possivelmente certamente; mas com fronteiras e não muros, não para proibir seu acesso, mas para permitir que sua frequência, sua exploração,

seu trabalho. E isto é capital para o homem, à medida que, é claro, o difuso não reenvie somente ao visível; ele habita toda inter-humanidade.

Compreendamos então melhor a problemática das fronteiras do difuso e das imagens, especialmente graças à arte, à psicanálise, à política, à espionagem:

A neve os tinha quase cobertos. Tanto ele os via, quanto não havia nada. Não se podia dizer mais nada. Em um momento, devido a um clarão, ele distinguia duas silhuetas, uma bem reta e outra angulada, ou eram os postes ao longo de uma barreira ou duas pessoas que se curvavam ao lutar contra a neve agora mais forte. Mas (...) eles acabaram por desaparecer no nada que se estendia para além da nevasca. ³

Problemática

Algumas imagens são difusas, seja totalmente, seja parcialmente. Passemos então a uma experiência para compreender melhor o fenômeno e examinemos imagens: toda imagem não nos parece difusa ou contendo difusão. Pareceria que existe uma objetividade do difuso. Entretanto, algumas imagens que parecem imediatamente difusas por um sujeito situado a uma certa distância delas podem, em algum momento, se tornar nítidas quando o mesmo sujeito muda de posição: existiria assim alguma subjetividade do difuso? Mas, então, o que seria de sua objetividade? Ou ainda, para pensar o difuso, seria necessário conceber uma dialética objeto/sujeito? Neste caso, a fronteira objeto/sujeito seria re-interrogável e não poderia mais apreender-se sob a ordem da separação; esta fronteira não seria mais separadora, mas articuladora, e mesmo unificadora; se poderia mesmo falar de um dispositivo sujeito/mediações/objeto para apreender não apenas o difuso em si, mas o difuso relativo a uma situação particular e, conseqüentemente, a um sujeito equipado com estas mediações – técnicas materiais ou intelectuais. Isto explicaria que esta imagem, seja para este sujeito tanto difuso quando nítido, que esta reflexão pode ser para aquele que reflete primeiramente difuso, depois nítido, novamente

difuso, etc. Também compreendamos que o difuso não retorna somente ao que é espacial e visual, mas também ao temporal e ao pensado. O problema das fronteiras do difuso é então mais importante que se poderia imaginar na primeira abordagem: suas questões são numerosas e capitais.

Na verdade, considerando os diferentes sentidos da noção de difuso e os diferentes campos de aplicação, a problemática das fronteiras do difuso é vasta. Ela trata primeiramente das questões técnicas que a ciência da óptica apoiada sobre a geometria esclareceu, por exemplo, no século XVII; mas a física dos fluidos, a teoria dos turbilhões e a microfísica articulada à microquímica podem também fornecer respostas enriquecedoras. Confrontados a estas questões e respostas técnicas, os artistas visuais experimentaram suas técnicas e seus estilos: muito antes da perspectiva – as pinturas antigas gregas e chinesas o provam – com a perspectiva, após a perspectiva, seja na pintura e na gravura ou na fotografia e no cinema. Do problema técnico das fronteiras do difuso, passamos aos problemas artísticos e correlativamente aos problemas estéticos: de fato, as respostas que os artistas dão aos seus problemas artísticos incitam estéticas particulares, concepções específicas de relações possíveis entre o *sans-art* e a arte, decerto concepções mais gerais e fundamentais.

Mas, como nós escrevemos anteriormente, o difuso não se limita ao visual e à imagem: ele concerne certamente o sonoro mas, sobretudo, todas as atividades humanas: uma coisa, uma situação, uma pessoa, uma tese, uma afirmação, etc. podem ser difusas. Assim, as fronteiras do difuso não concernem somente o artístico, mas também o político, o geopolítico e o geo-artístico³. Além disso, o traçado das fronteiras não é nem natural, nem definitivo, é muito frequentemente difuso: passa-se então das fronteiras do difuso ao difuso das fronteiras e, assim, enriquece-se a problemática.

³ Cf. François Soulages (dir.), *Géoartistique & Géopolitique. Frontières*. Paris, L'Harmattan, 2013.

Peut-on dire cependant, comme le croient certains partis, que les limites d'une nation sont écrites sur la carte et que cette nation a le droit de s'adjuger ce qui est nécessaire pour arrondir certains contours, pour atteindre telle montagne, telle rivière, à laquelle on prête une sorte de faculté limitante a priori? Je ne connais pas de doctrine plus arbitraire ni plus funeste. Avec cela, on justifie toutes les violences. Et, d'abord, sont-ce les montagnes ou bien sont-ce les rivières qui forment ces prétendues frontières naturelles?⁴

Renan mostra o quanto o difuso histórico das fronteiras pode estar na origem de guerras ou de opressões: os muros construídos por Israel e pelo Marrocos são prova disso, mesmo que eles funcionem como negações da complexidade, da alteridade e da inter-humanidade; em contraste, o muro de Berlim é motivo de esperança, pois ele fora destruído para permitir a edificação de novas fronteiras.⁵

Mas a problemática das fronteiras do difuso permite interrogar e dar sentido às práticas mais ordinárias e cotidianas como na linguagem: viver, é viver no e com um certo difuso; pode-se ademais aproveitar amplamente deste difuso para deixar o futuro indeciso, incerto, indecído e, portanto, para ter uma captura sobre ele. Além da nossa relação com o mundo e, portanto, também com nós mesmos e os outros, atua na linguagem que, na maior parte do tempo, é o império do difuso: falar é experimentar, por vezes com felicidade e outras com dor, as fronteiras do difuso. Os lógicos e os poetas, os cientistas e os advogados, os filósofos e os políticos, os teóricos e os diplomatas o compreendem bem, são eles quem atuam com a língua para sair do difuso, para utilizar o difuso ou para trabalhar o difuso, em todo caso, para reconfigurar as fronteiras do difuso e das imagens – pois a linguagem é habitada por imagens. O difuso também não é negativo em si, muito pelo contrário: tudo depende da situação, da natureza do difuso e do objeto do sujeito; ele pode mesmo constituir o erotismo aspirando o parecer, o fazer, o ser e o pensar, diante da

⁴ Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation?*, 1882, cité par Gilles Rouet, in François Soulages (dir.), *Géoartistique & Géopolitique. Frontières*, op cit.

⁵ Cf. Gilles Rouet & François Soulages (dir.), *Du Printemps de Prague à la Chute du Mur de Berlin. Photographie & politique. Photographie & corps politiques*, 4, Slovaquie, Paris, Klincksieck, 2009. Cf Georges Banu, *Des murs au Mur*, Paris, Gründ, 2010.

pornografia mecânica do nítido. O difuso aspira o sujeito ao ponto de fazer do sujeito um sujeito aspirante.

Apesar de, na maior parte do tempo, oscilar-se entre o difuso na realidade e na representação. Apesar de o difuso não ser atemporal mas histórico, e de se metamorfosear e se deslocar com o tempo: de onde seu vínculo com as fronteiras geopolíticas, geo-artísticas, geo-estéticas e geo-lingüísticas; de onde a conexão, por vezes a articulação destes campos e de suas fronteiras. Sabendo que, já na óptica, as relações difuso/nítido são complexas e retornam ao que Pascal Martin chama de “continuum, um difuso-nítido de profundidade”. Amplitude e complexidade da problemática que questionamos.

E quando as fronteiras do difuso mudam e se deslocam, é todo o saber e o ver que são perturbados; são as fronteiras do representável e do pensável, do visível e do previsível que são elas mesmas deslocadas, operando rupturas epistemológicas – como o relógio de Bachelard – e mudanças de *episteme* – como o pensa Foucault em bom bachelardiano. Mas não existem apenas as ciências que são tocadas por este deslocamento fronteiro; as artes também são comprometidas, e a história da pintura, da gravura, da fotografia, do cinema, do vídeo o manifesta a nós; a história da literatura também.

Trata-se também de uma questão de escala e de linguagem, de precisão e de vocabulário: toda perturbação das fronteiras do difuso, na ciência e na arte, aporta problemas de definição e redefinição. O que redobra as dificuldades. E não é o problema das incertezas de Heisenberg que vem simplificar as coisas, salvo quando distingue-se difuso e incerteza e quando compreende-se que as fronteiras do difuso limitam um território produtivo para as ciências e as artes. Além de que, para Bachelard, si, na ciência, o conceito é a não-imagem e a imagem é o não-conceito, na prática do imaginário é o contrário, o jogo com a imagem é não só absolutamente necessário, mas também totalmente produtivo e mesmo criador: daí o jogo com o difuso, o jogo com as fronteiras, o jogo com as fronteiras do difuso. Pois, mais que partir do que pensam Hugo, quando escreve em *Le Tas de Pierres* “em parte, ponto

de fronteira” ou Rousseau, quando ele afirma “o mundo da realidade tem seus limites; o mundo da imaginação é sem fronteiras”, não se deve seguir Kafka que escreve em seu *Journal*: “toda literatura é um ataque à fronteira”?

Estética

So what, vídeo de 2004 de Bernard Koest, está no centro do problema das fronteiras do difuso e das imagens. O artista filma uma mulher em um jardim público e aumenta o zoom sobre ela durante uma dúzia de minutos; vê-se primeiramente a imagem desta mulher, depois, pouco a pouco, a de seu ombro, depois a de seu sutiã, e o zoom continua, nos provocando no difuso embriagante, tudo acompanhado de uma música penetrante de Koest. É sempre a imagem desta mulher ou a de sua aparência visual, mas nada é mais visível, na medida em que todo objeto tem uma infinidade de imagens, como Pascal havia demonstrado em sua *Pensée* nos dois infinitos. O problema do difuso e de suas fronteiras é apenas um subconjunto do problema da imagem. Estamos mais próximos da coisa em si? Pergunta absurda. Não se alcança nunca a coisa em si, aquele *noúmeno* de que Kant nos fala e, *mutatis mutandis*, Bachelard: sempre se está diante de fenômenos visuais alcançados pelo sujeito humano, fenômenos que se dizem tanto – e tão pouco – sobre o sujeito filmado – a mulher – quanto sobre o que filma e sobre o material utilizado para filmar; as fronteiras do difuso, como toda aparência de fenômeno visual, dependem da dialética sujeito/mediações/objeto. E, com *So what*, muito rapidamente, a imagem se torna difusa: contribuição útil desta obra que nos faz experimentar que o difuso pode ser o resultado de uma representação visual, sabendo que esta representação não é mais aquela de um instante, mas uma longa série de representações, o zoom funcionando sempre e sempre.

Crer que o artista vai nos fazer ver o infinitamente pequeno seria ridículo; apesar disso, ele nos faz experimentar nossa viagem ao centro não do infinitamente pequeno do real, mas do infinitamente inalcançável da imagem, ele se dá sob

diferentes formas e pouco a pouco se pixeliza, por desembocar em um momento sobre cores estranhas e, é claro, sem ligação com as alças do sutiã originário. Para nos mostrar que nosso desejo e nossos fantasmas, já constituídos de imagens, só trazem sobre aparências visuais, iscas de nossos impulsos e de nosso inconsciente? Talvez. Mas sobretudo para nos fazer experimentar que o difuso não é nunca o que se acredita. As fronteiras do difuso, portanto, intransponíveis, pois a imagem só pode causar, com esta busca do zoom, o irreconhecível – não se reconhece mais a mulher –, o melhor do conhecível – reconhece-se que uma figura da imagem em um dado instante é um retângulo verde ou um hexágono vermelho: em resumo, rompeu-se a relação possível entre o fenômeno visual dado pela imagem habitada pelo zoom e o *noumeno* da mulher, mesmo sua aparência de fenômeno do início, pois ela era vista a olho nu, enquanto que, agora, se está diante de um mundo de imagens. Tudo não passa de difuso. E é porque há arte, arte contemporânea.⁶

Não é o que *Blow up* de Antonioni poderia também significar? O crescimento de uma imagem não é uma questão sobre o real, mas uma descoberta sobre uma imagem, descoberta de que toda imagem crescida é uma outra imagem e que os crescimentos constituem uma série de imagens cuja lógica de transformação releva a ordem da imagem e não do real: ocasião, ainda, da possibilidade da prática artística e da estética do difuso que se distingue, para Plossu, da estética do movimentado, este último trazendo de volta à realidade – o fotógrafo ou o fotografado se moveu durante a ação fotográfica –, enquanto que o difuso reenvia sempre à própria imagem.

É nesta perspectiva que no fim dos anos 1960 nos Estados Unidos, o hiper-realismo usa a fotografia. A fotografia é então a referência por excelência: não se reproduz mais o mundo exterior, mas uma foto; a fotografia se torna o próprio assunto da pintura. As fotos de base são fotos instantâneas o mais banais possível, sem evidenciar a estética do «sobrebanalismo» de Harbutt; também resulta um estilo voluntariamente frio que não integra a textura da foto, mas insiste no aspecto liso e

⁶ Pour la définition de *art-contemporain*, cf. François Soulages (dir.), *Photographie contemporaine & art contemporain*, Paris, Klincksieck, 2012, chapitre 1.

brilhante. O hiper-realismo questiona a identidade e o reflexo. De uma parte, a identidade é questionada, por exemplo, por Chuck Close, que pinta com uma precisão extrema, acentuando os detalhes do rosto dos indivíduos: sua identidade aparece então sob um outra luz; ele imita, neste ponto, a fotografia da qual ele reproduz suas imperfeições ou suas particularidades: “nós sabemos ao que se parece um difuso graças à fotografia”⁷; ele introduz então o difuso e até mesmo a aplicação por pranchas sucessivas como acontece nos laboratórios de fotografia; além disso, Chuck Close é o único pintor hiper-realista que apresentou seu trabalho fotográfico de modo totalmente autônomo com relação ao seu trabalho de pintor; como, por exemplo, suas pesquisas implementadas a partir do Museu Camera da Polaroid. Por outro lado, é por razões que reconduzem à fotografia que os reflexos são tão frequentemente pintados por Don Eddy, Ralph Goings e outros. Assim, explorando as fronteiras do difuso, com o hiper-realismo, a fotografia questiona a pintura, a fotografia mesma, as representações que nós temos do mundo e do mundo ele mesmo.

Nos anos 60, William Klein explora também o difuso para trabalhar a imagem com a mesma liberdade que tinham os pintores de sua época:

Eu tentava tudo. Textura, difuso, desenquadramentos, deformação, acidentes. [...] Eu mergulhava de cabeça, em tudo aquilo que não se podia fazer em fotografia [...]. Eu tinha o sentimento que os pintores se haviam liberado das regras: por que não os fotógrafos?⁸

E ele trabalha.

Desde o início, a fotografia compreendera como ela podia explorar as fronteiras do difuso. Julia Margaret Cameron levou a sério o problema das fronteiras do difuso e das imagens e o estudou e tratou com sua personalidade e suas escolhas artísticas, técnicas e ideológicas próprias. Recusando o partido de uma teatralização

⁷ Cf. *Hyperréalisme américain/Réalisme européen*, Paris, Cnac/archives, n° 11/12, 1974, p. 28.

⁸ William Klein, *Paris. Photo, Les Grands Maîtres de la Photographie n° 6*, 1983, p. 60.

fotográfica realista, ela vai enfrentar – e isso será sua força e sua riqueza – a crítica fotográfica tradicional. Em 1864, um crítico julga suas fotos “admiráveis, cheias de expressão e de vigor, mas terrivelmente opostas às convenções e aos usos fotográficos”⁹. Uma crítica de 1865, que parecia um pouco desdenhosa na época, se revela na verdade [...]: as fotos de Cameron “apesar de medíocres enquanto fotografias, são a obra de uma verdadeira artista.”¹⁰ Fotógrafa, diretora de teatro, simplesmente artista, estas são as qualidades que se pode dar a Cameron.

Para mostrar melhor sua posição diante do difuso, esta última faz duas observações interessantes sobre o desenvolvimento e sobre as manchas:

O que é o desenvolvimento e quem tem o direito de dizer qual degrau de desenvolvimento é o legítimo? [...] Quando eu desenvolvia e quando eu chegava a alguma coisa que, aos meus olhos, era muito bonita, eu então eu parava ao invés de forçar o objetivo até o limite da perfeição, o que todos os outros fotógrafos fazem absolutamente.[...] Para o que é das manchas, eu penso que é necessário deixá-las. Eu poderia retocá-las, mas eu sou a única fotógrafa que oferece apenas fotografias não retocadas e os artistas, por este motivo, dentre outros, valorizam minhas fotografias.¹¹

Cameron mostra assim que ser artista é escolher assumir pela imagem as fronteiras do difuso, melhor é trabalhar com elas, graças a elas: não é o objeto de fotografar que é o mais importante, mas a maneira fotográfica de se confrontar com o difuso, às suas aparências visuais para produzir o fotográfico. “Ninguém nunca capturou nem utilizou o Sol como você”¹² escrevia Victor Hugo a Cameron. Talvez porque esta última soubera ultrapassar a fotografia aparentemente nítida, objetiva e realista, para atingir o teatro e o difuso. Teatro da vida? Teatro da arte? Teatro fotográfico, em todo caso, graças a esta *Aufhebung* hegeliana de uma técnica. Cameron pode também ultrapassar o simples projeto de retrato nítido de um ser a fotografar para acessar a fotografia como obra, deixando no mistério a identidade do

⁹ *Photographies Notes*, vol. 9, London, 1864, p. 171

¹⁰ *Idem*, 1865, p. 117.

¹¹ In *Hommage de J.M. Cameron à Victor Hugo*, Paris, Les Presses artistiques, 1980, pp. 9, 12, 18.

¹² *Ibidem*, p. 5.

ser, e é especialmente graças ao difuso. Ela abandonou a busca do “isto foi”, para escolher o “isto foi encenado”. O objeto a fotografar não é nada mais que o momento de encenação. A estética do retrato se articula então com aquela da encenação no seio de uma estética do “isto foi encenado” e do difuso – difuso como a vida.

O difuso faz sonhar, porque ele chama a imaginação, a interpretação, quando ele não favorece o delírio: uma vintena de anos depois da invenção da fotografia, um fotógrafo de Boston intriga e se torna famoso, pois, nas suas fotos, aparece – como uma aparição – ao lado da pessoa fotografada, uma imagem difusa de uma outra pessoa, frequentemente uma pessoa morta. Mistério? Milagre? O difuso gera estes questionamentos mais espirituais que artísticos. Na verdade, estas imagens de regressos tinham uma causa um tanto mais material: o fotógrafo usava placas já usadas, todos os traços anteriores não tinham desaparecido. As fronteiras indecisas do difuso são precursores de interpretações.

É por esta razão que fotógrafos optaram pela fotografia difusa ao ponto de chegar à abstração? Talvez; a obra de Hervé Rabot seria desta linha; como todo grande fotógrafo, Rabot se confronta com o duplo problema: o que são o objeto a fotografar e o real? E o que é a fotografia? Para isso, ele questiona as fronteiras do difuso e faz das fotos que o limitam o reconhecimento do referente. Nós estamos então não diante de um indício facilmente decifrável que, automaticamente por um tipo de reflexo condicionado, permite encontrar um fenômeno visual, mas diante do puro fotográfico – a saber do difuso – que primeiramente não remete a nada, se não a ele mesmo; se não em um segundo tempo, como com a pintura não-figurativa, que nós chamamos no nosso imaginário. Diante do que no início é inominável, praticamente invisível, nós não estamos que diante de um objeto fotográfico que, graças ao seu mistério, nos diz mais sobre os fenômenos, sobre o objeto transcendental e sobre o objeto fotográfico assim como das fotos realistas: ele nos obriga a questionar. Fotografar, para Rabot, é interrogar seu ponto de vista; ele consegue: ele se confronta com a matéria da fotografia. Com suas fotos, Rabot nos faz ver o tocar e o afloramento, a superfície e o liso: a pele é como a fotografia, apenas

isso: uma superfície que é obrigatoriamente frustrante. E entretanto, por detrás, dentro e com esta superfície, há o outro, existe eu. É o mistério que este artista interroga, como ele interrogara a paisagem: nos dois casos, ele nos mostra, antes de tudo, sua relação com este objeto enigmático. Sua fotografia revela um real imerso no imaginário – o da relação e o do sujeito que fotografa: o referente não é negado, mas ele é integrado dialeticamente neste imaginário, esta imagem e esta formatação. Com Rabot, a fotografia difusa é realmente uma imagem. Ao ponto que se vê através de suas fotos de corpos paisagens e através de suas fotos de paisagens corpos. Que alegria e que liberdade que torna possível o difuso ao receptor!

A obra de Rabot está, antes de tudo, do lado da impressão: a fotografia quer tornar eternas, mas sobretudo compreender as impressões dos corpos que andam sobre a areia no momento quando o mar se retira e antes que as ondas venham apagar esses passos. Tudo está aqui: o desejo de eternidade, o desejo de compreensão, o desejo de reparação do efêmero que passa; o corpo vivente, o corpo em movimento, o corpo em risco de morte; a mãe que lhes deixa e que acredita-se deixar, o difuso e o vago que lhes submergem, o “não” que veda sua boca e seu corpo, mesmo que, irrisoriamente, você grite e se debata: então, você fotografa ou olha a foto; então, o artista, apesar de tudo e apesar do nome e do “não”, age em silêncio, com simplicidade, de forma quase frustrada: fotografar como um animal e não como um intelectual. Graças ao difuso, a matéria é enfim encontrada: matéria imaginária, matéria de memória, matéria de inconsciente; matéria metamorfoseada pelo ato fotográfico, matéria transfigurada por este corpo relativo, este corpo em relação: o corpo de sonho; como nos melhores romances de Henri Bosco; A imagem fotográfica é espaço imaginário e efeito de um processo que retoma o imaginário e o real. O receptor não poderá talvez tudo rever ou reviver: é o próprio da arte. Ele vê o caminho e as direções. Em todo caso, ele está diante do preto e branco: o preto, que canta a impossibilidade de aproximação do corpo do outro, as sombras e os detalhes mortos na fotografia; o branco, que murmura o toque e a aproximação, o acesso assintótico do outro. O objeto transcendental é evocado como o absoluto e o

impossível: o objeto fotográfico é colocado a seu serviço. Ele age: ele explora as fronteiras do difuso.

Compreende-se então por que o difuso pode ser buscado: “eu busco imagens suficientemente imprecisas para que elas sejam o mais comum possível, imagens difusas sobre as quais o espectador pode bordar”¹³, diz Boltanski. Assim, o difuso pode facilmente se emancipar do particular e do singular para autorizar o acesso ao universal. Com uma imagem difusa, ninguém se encontra e é por isso que todo o mundo se projeta e se acha nela, ainda mais se as fronteiras desse difuso são elas mesmas difusas e permitem também de se encontrar em algum lugar. As fronteiras do difuso são então bordas que chamam ao bordado, outra palavra para designar a interpretação.

Teorética

E se a estética das fronteiras do difuso para as imagens é tão interessante, é porque ela se enraíza e se funda em uma teorética, isto é, uma teoria destas fronteiras que não leva em conta suas dimensões artísticas possíveis.

A teorética interroga o par visível/legível. Pois o que é o difuso senão o visível do ilegível, o visível puro, o visível que não se pode transformar em legível, o visível que nos confronta no ver puro, no puro visto? É a partir daí que os artistas do visual podem trabalhar.

E quando Plossu diz que ele quer ir andar aí onde os mapas não indicam mais nada, nem caminho, nem outro elemento da realidade, não é pra sair do legível? Não é para fazer funcionar um mapa como outra coisa que um texto ou um conjunto de signos – o GPS é o anti-difuso que permite à criança encontrar um mestre para seguir? Plossu toma então o mapa por uma imagem, ao saber de algo que faz trabalhar o imaginário e devolve sua realeza ao sujeito? Pois o criador da terceira

¹³ Entretien avec Renard (D.), *Christian Boltanski*, Catalogue du Musée National d'Art Moderne, Paris, Musée d'Art Moderne, 1984, p. 70.

metamorfose de Nietzsche: “o tempo é uma criança que brinca girando piões: é a realidade de uma criança”, já escrevia Heráclito. Então Plossu pode seguir. E fotografar. E agir, como Hamish Fulton ou outros artistas de *Land-art* que vão ao deserto para provar do difuso cartográfico, o difuso geográfico, o difuso existencial, mesmo místico, o difuso das imagens e da arte. Não é o que experimenta Bill Viola com *Chott El Djerid*? Pois é o mesmo tropismo que empurra Plossu ao mesmo tempo fora dos caminhos legíveis sobre um mapa e fora das imagens legíveis sobre uma foto: é o desejo de explorar as fronteiras do difuso das imagens e as imagens do difuso das fronteiras.

Diante deste chamado do difuso, coloca-se em prática então uma nova língua fotográfica, uma nova língua icônica, uma nova língua poética, uma nova língua filosófica, uma nova língua psicanalítica. Estas novas línguas estão mais do lado da glossolalia que do signo, do lado da imagem, do poema, do aforismo, do fragmento, do silêncio que do código. É esta experiência do visível ilegível que fez Kandinsky, um dia, em seu ateliê frente a uma tela invertida: ele não reconhecia mais nada; ele via: imagem, difuso e pintura que o saltavam aos olhos; ele estava livre do referente, ele entrava na arte. Freud, quando saía do compartimento de um trem, ele via uma imagem de alguém que ele não reconhece bem, ele toma esta imagem pela realidade e ele acredita que um homem desconhecido se dirige a ele, enquanto ele está diante de sua própria imagem invertida dada no vidro do corredor do trem. Inquietude talvez, mas sobretudo liberação do narcisismo da imagem – imagem, é a imagem de mim – abertura à estranheza da imagem – imagem, é a imagem do outro. Saindo do compartimento, Freud sai da imagem fixa e fixada, da imagem legível e simples, da imagem, da imagem de Mamãe; ele entra no *Fort und Da*, na imagem movimento e em movimento, no fluxo sem pé nem cabeça, pois um trem é uma película em movimento que, entre outros a partir do difuso e de suas outras fronteiras incertas, engendra não somente desorientação e prazer, mas também trabalho psíquico com as fronteiras do difuso e do imaginário. Há então dois usos possíveis do trem: seja saber estar no legível -, seja servir-se dele para ir ao estrangeiro, cruzar as fronteiras

do nítido e do legível, vaguear no *continuum* das fronteiras do difuso, do visível e do real. O nítido visa o conhecimento, o difuso assume o trágico: o trem é por vezes aquele do *Crime do expresso do Oriente*. Pois, como os artistas e filósofos, Freud coloca o problema do real. E então da morte.

E não é uma coincidência para ele que trabalha, repetidamente sobre a interpretação dos sonhos. Pois o aparelho psíquico é o lugar do difuso e suas fronteiras, e este dobramento. Na realidade, em 1900, Freud adota seu primeiro tópico que representa o aparelho psíquico como composto do consciente, do pré-consciente e do inconsciente; os dois últimos são habitados pelo flou; e os sonhos surgem do inconsciente; difuso apreendido por todo sujeito enquanto ele sonha e depois de seu sonho quando ele quer restituir seu sonho, este sujeito pelo qual muitos dos seus atos e ações tem causas e motivações um tanto mais difusas, e tanto mais quando ele opera, no sentido de Jones, uma racionalização. E as fronteiras que Freud indica entre consciente/pré-consciente e pré-consciente/inconsciente são de natureza totalmente diferente. A primeira é porosa e permite ter voluntariamente acesso ao outro território – vai-se facilmente do consciente ao pré-consciente e inversamente, não há agente aduaneiro para vigiar e punir; os romances de Patrick Modiano utilizam esta porosidade pra explorar as fronteiras do difuso. Em revanche, a segunda é dada como sendo uma parede, uma censura com a qual muitos ditadores ou territórios que rejeitam a alteridade sonhariam. Será necessário aguardar 20 anos – 1920 – para que Freud proponha seu segundo tópico – ego, id, superego – na qual tudo é campo de forças e de instâncias, sem fronteira verdadeira, mas não sem difuso. E Lacan esclarecerá *a coisa* quando ele propuser a tríade simbólica/real/imaginário, colocando no centro de nossa problemática três instâncias já reencontradas – seja diretamente, seja indiretamente: uma teórica das fronteiras do difuso não pode, portanto, economizar, isto seria apenas para pensar a imagem fotográfica, cinematográfica ou literária enquanto elas são difusas.¹⁴

¹⁴ Cf. Chapitre « L'inconscient des frontières », in E. Bonnet & F. Soulages, *Œuvres, Corps & Frontières*, Paris, L'Harmattan, collection Local & Global, 2013.

Também pode-se utilizar as ferramentas psicanalíticas para fazer a experiência do difuso, especialmente se se tenta ter um projeto artístico e sobretudo se se quer constituir uma estética. O difuso é defendido por quem quer trabalhar com o inconsciente, não somente porque o inconsciente é o império do difuso, mas também porque ele é o império do difuso e da flutuação; na verdade, é um fluxo fora do tempo que carrega em círculo os significantes e as imagens. Ora, como introduzir este flutuar do difuso, se este está flutuando em si mesmo, não tendo de início uso do consciente e da razão – ver Jones citado anteriormente –, mas jogando a carta do inconsciente, e especialmente com a técnica da atenção flutuante? Em consequência, face ao difuso visual, o sujeito não vai privilegiar nenhum elemento do visível, ele vai se colocar em modo inconsciente, isto é, não buscar o legível com sua razão, seu raciocínio e seu consciente abordado, não estar na atenção ordinária que busca concentrar-se para prestar atenção, vigiar e saber; em suma, uma atitude que, em um primeiro momento, se poderia qualificar de “subjetiva” é posicionada, tão subjetiva que o sujeito é transbordado. Mas pode-se realmente falar de “subjetividade” para caracterizar esta prática face ao difuso ou deve-se evocar uma deriva entre as fronteiras do difuso, sair para fixar-se na margem fechada do difuso, para cruzar suas fronteiras, se não se quer perder-se?

Este difuso é então ocasião de projeção: como no cinema? Em todo caso, como na vida, ainda mais se se está do lado da psicose e, em particular, da paranoia: retrocede-se assim em um certo narcisismo, projetando no difuso da imagem ou do outro o que se duvida ser ou fazer; toda interpretação do difuso arrisca ser um delírio de interpretação. Dificuldade da tarefa face ao difuso de uma obra de arte e/ou de uma imagem que pulsa a escutar o que Freud escreve quanto à interpretação:

O médico deve estar na posição de interpretar tudo o que se escuta afim de descobrir tudo o que o consciente dissimula, e isso sem substituir sua própria censura pela censura à qual o paciente renunciou.¹⁵

¹⁵ Freud, “Conseil au médecin pour le traitement analytique” (1912), *Gesammelte Werke*, Londres, Imago, 1940-1952, VIII, p. 381.

É necessário, face ao difuso, buscar descobrir o que ele dissimula ou o que ele nos inspira? Interpretar ou projetar? Problema de transferência? A interpretação deveria permitir acessar ao menos um difuso latente, mas sem esquecer o que este difuso é o objeto de tensões e de contradições, em suma, de uma história por vezes violenta e dolorosa, de um fluxo e de um flutuar desestabilizantes, tal um desejo, ou uma paixão: não há difuso sem *pathos*, em todos os sentidos desta palavra.

É com isso que pode lidar o artista do difuso que entendeu a observação de Freud: “a interpretação dos sonhos não deve ser praticada, no curso do tratamento analítico, como uma arte em si.”¹⁶ Ao ponto que um artista-contemporâneo da estética relacional poderia içar o jogo com a interpretação do difuso ao nível da arte em si. Uma fronteira, talvez em última instância difusa, separaria projeção e interpretação (das fronteiras) do difuso que oscilaria então entre fantasma e realidade. Mas estes fantasmas trabalhados pela sexualidade, pelo erotismo, pela pornografia, pelo voyeurismo – ver a todo preço apesar de ou mesmo por causa do difuso, *So what, Blow up* – arriscarão sempre ser pobres, pois previstos. Em contraste, o difuso pode nos confrontar ao que Barthes, depois Kristeva, chama, em *A Câmara clara*, “a intratável realidade”¹⁷: é então a ocasião de uma terrível prova de realidade, ao ponto de ser insustentável, tida consideração a nossa incapacidade de dominá-lo. As fronteiras do difuso podem assim sufocar o sujeito, esteja frente a uma obra, uma imagem, uma pessoa ou um mundo, pois assim, no lugar de ser fonte de jogo, de sentido e de jogo com o sentido, é ocasião de não-senso e de angustiante absurdo. O sujeito então vacila face ao insustentável difuso: não é mais um simples sonho, é um pesadelo.

Entretanto a prova de realidade – e logo também aquela das fronteiras do difuso – é também o processo que permite o sujeito distinguir uma fronteira entre os estímulos que tem como causa o mundo exterior e aqueles que são de origem interna.

¹⁶ Freud, *Le maniement de l'interprétation des rêves en psychanalyse* (1911), p. 53.

¹⁷ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980, p.184.

O trauma infligido pelo difuso e suas fronteiras a um sujeito teria então como causa a não-separação nítida das fronteiras exterior/interior. O difuso exterior da imagem faria eco com o difuso interior do sujeito: explicação, em última instância, desta fascinação pelo difuso e suas fronteiras, desta ambivalência em consideração à indeterminação de suas fronteiras.

É fundamentalmente por estas razões que a prática do difuso hoje se desenvolve nas imagens de informação? Na verdade, muitas são as fotos ou os filmes que são voluntariamente e grosseiramente desfocados a fim de que não se reconheça os sujeitos fotografados ou filmados.

Em todo caso, esta tendência cada vez mais importante na nossa sociedade ao mesmo tempo de vigilância, de controle e de espetáculo de vanguarda, mais que o direito à imagem e seu comércio jurídico-financeiro, o direito ao sujeito e, em particular, ao sujeito difuso, frágil, indeterminado que se interroga ou se maravilha face ao difuso em última instância porque as fronteiras deste último são, como ele, difusas, frágeis e indeterminadas: elas concernem sem dúvida o visível, a imagem e a arte, mas também, mas sobretudo o vivível, o inter-humano e intra-humano.

Mas as fronteiras inter-humano/intra-humano não são elas, elas também, difusas?