

Fotografia Imóvel?¹

Alan Cholodenko ²

Sombras da morte, espectros, a fotografia, como no cinema. Este é o caso de a fotografia ser, agora, um consenso. Eu vou voltar a isso. Quanto ao cinema, a morte está inscrita desde seu próprio advento, inclusive em seu primeiro relato substancial, feito por Maxim Gorky, em 4 de julho de 1896, quando viu os filmes dos Irmãos Lumière na feira Nizhni-Novgorod, na Rússia. Gorky começou sua crítica com essas extraordinárias e extraordinariamente adequadas palavras:

Na noite passada, estive no Reino das Sombras. Se você somente pudesse saber o quão estranho é estar lá. É um mundo sem som, sem cor. Tudo lá – a terra, as árvores, as pessoas, a água e o ar – está mergulhado em um monótono cinza. Raios cinzentos de sol através do céu cinzento, olhos cinzentos em faces cinzentas, e as folhas das árvores são cinza pálidas. Não é a vida, mas sua sombra, não é movimento, mas seu espectro silencioso. Aqui, tento me explicar, para que não seja suspeito de loucura ou indulgência no simbolismo. Eu estava em Aumont e vi o cinematógrafo dos Lumière – fotografia em movimento. (GORKY *apud* HARDING; POPPLE, 1996, p.5).

Certamente, as caracterizações de Gorky do cinema como fotografia em movimento não somente descrevem o cinema como também a fotografia, mas por assim dizer “negativamente”, como não se movendo. Com base na descrição de Gorky, Tom Gunning (1989, p.34) propõe em seu ensaio *Na Aesthetic of Astonishment*:

¹Este ensaio foi apresentado pela primeira vez em “*The Seduction of Reality*”, o painel da teoria da fotografia montado pelo Bureau of Ideas no Australian Center for Photography como parte do trigésimo aniversário do centro, em 18 de setembro de 2004. Foi originalmente publicado em *Afterimage*, Volume 32, Número 5 (março / abril de 2005). Mais recentemente, foi publicado em francês sob o título ‘*De la photographie immobile? (Still Photography?)*’, na *CinémAnimationS*, uma edição especial sobre animação do filme francês *CinémAction*, número 123 (2007), editado por Pierre Floquet, publicado pela Corlet Publications. Também foi apresentado em DVD no *Engaging Baudrillard*, a primeira conferência do Reino Unido sobre Jean Baudrillard, na University of Wales Swansea, em setembro de 2006. O que é publicado aqui é a tradução da versão da conferência de Swansea.

[Nota da revisora] Note-se que a palavra *still* na língua Inglesa possui dois significados que ao ser traduzida em Português são usadas duas palavras diferentes: ainda e imóvel. Por orientação do autor e com base na edição francesa, a revisora optou por adotar no título e em todo o texto a tradução de *still* por imóvel.

²Associado Honorário, Departamento de História e Teoria da Arte. Universidade de Sidney. Austrália.
E-mail: emailalan@alan.com.br

Early Film and The (In)credulous Spectator que a originária [1] atração/choque/experiência do cinema – a experiência na qual e pela qual o cinema demonstra seus poderes ao espectador – é a repentina transformação, a “metamorfose mágica” à qual os primeiros espectadores foram apresentados – a “muito familiar” imagem da fotografia imóvel transformada em estranhas imagens móveis cinematográficas de sombras vivas e móveis de pessoas e coisas. Citando a famosa descrição de Gorky (“De repente uma estranha cintilação passa através da tela e a figura se aviva”), Gunningassim resume este processo, chamando-o de “este evento cataclísmico”: “esta projeção imóvel assume movimento, torna-se dotada de animação, e é essa inacreditável imagem em movimento o que então assombra” (GUNNING, 1989, p.34-35).

Chegando à fotografia através do “cinema”, fiquei impressionado com a possibilidade que o termo “imóvel” talvez ainda não tenha sido utilizado na frente do termo “fotografia” até o advento do cinema – “fotografia em movimento”. De fato, perguntei aos historiadores da fotografia sobre isso, mas eles não souberam dizer se assim era, nem puderam oferecer qualquer sugestão. Eu acrescentaria: uma placa afixada na frente do teatro de Charles Aumont [2] anunciou a maravilha produzida pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière como “Fotografia Viva” (*Living Photograph*) (LEYDA, 1960, p.20); significando que a fotografia, isto é, a fotografia imóvel, não estava apenas não se mexendo, mas também não vivendo.

Mas a questão é: a fotografia é imóvel? E uma questão correlata: “é a fotografia ainda *fotografia* imóvel?” [3]. Tentarei, neste estudo, oferecer algumas “respostas” para estas questões, incluindo a mobilização de questões já desenvolvidas pelos teóricos da fotografia. Mostrarei, em paralelo, algumas fotografias, quase todas de autoria de Jean Baudrillard – seu mundo paralelo de imagens instantâneas análogas a seus textos instantâneos, seus fragmentos de imagem e de pensamento, dando forma a este ensaio.

Entretanto, preciso acrescentar: não somente venho à fotografia através do “cinema” – eu usaria o termo mais comum “filme”, exceto pelo fato de que ele se aplica igualmente à fotografia e isso não é desimportante para meu argumento –, chego a ambos, fotografia e cinema, através da animação. A questão da imobilidade é,

para mim, uma questão de animação, de movimento e de vida. Na definição do Dicionário Webster, animação é:

Animação... v.t.... [<*animatus*, tornar vivo, encher com a respiração < anima, ar, alma]. 1. Dar vida a; trazer à vida. 2. Tornar alegre, enérgico ou espirituoso. 3. Inspirar. 4. Dar movimento a; colocar em ação: como a brisa anima as folhas. [4]

Para mim, não somente a animação é uma forma de cinema, o cinema (todo o cinema) é uma forma de animação. Afirmção à qual eu gostaria agora de acrescentar: assim também o é a fotografia. A fotografia, toda fotografia, fotografia “como tal”, é uma forma de animação. O que me permitiria argumentar do modo que havia argumentado: não somente a animação é uma forma de filme, mas o filme, todo filme, é uma forma de animação. Isso inclui a fotografia como uma forma de filme. Na verdade, Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, propõe:

Preciso nomear a atração que a faz [a fotografia] existir: uma animação. A fotografia em si não é de modo algum animada (não creio nas fotografias “realistas”), mas ela me anima: isto é o que cria todas as aventuras. ((BARTHES, 1982, p.20)

Jean Baudrillard (2003, p.180), por sua vez, descreve, em *The Violence of The Image and The Violence Done to The Image*, o modo pelo qual a fotografia exemplifica a natureza da imagem de transmutar e de metamorfosear, em outras palavras, (re)animar.

Um segundo ponto a respeito da animação: para mim, não somente a animação tem a ver com trazer à vida e ao movimento, ela corresponde a trazer à morte e ao não movimento (não que o sujeito não possa ser trazido a ambos). Então, o objeto tem dois aspectos, inextricavelmente misturados: a metamorfose do inanimado ao animado e a metamorfose do animado ao inanimado. Se um requer privilegiar a animação fílmica em termos da antecessora, a animação fotográfica acena em respeito da última. (Apesar de que eu necessitaria prevenir que, para mim, o assunto é muito mais complexo que simplesmente uma ou outra).

Então, qual tipo (ou tipos) de metamorfose efetua a fotografia como uma forma de animação? Aqui, eu devo concordar com a maioria dos teóricos da fotografia que associa a fotografia com a morte. Para Walter Benjamin, “a câmera –

der Apparat - transmite ao instante como seria em um choque póstumo” (BENJAMIN *apud* WEBER, 1996, p.98). André Bazin tem suas noções da fotografia como uma máscara da morte, como um “complexo da múmia” afirmando que “[...] a fotografia não cria a eternidade, como a arte faz, mas embalsama o tempo, simplesmente resgatando-o de sua corrupção”(BAZIN, 1967, p.14). Barthes (1982, p.15) declara o que procura na fotografia realizada por ele como sendo: “Morte: Morte é o *eidos* [isto é, aparência, natureza constitutiva, forma] daquela fotografia”, até quando ele faz a morte do *eidos* da fotografia. Baudrillard concorda com Barthes, dizendo:

Tal morte ou desaparecimento, que na era heróica foi a morte virtual do objeto, está sempre presente, de acordo com Barthes, no coração antropológico da imagem. O “punctum”...[é]...essa figura do nada, da ausência e da irrealidade... no coração da imagem que lhe empresta sua magia e seu poder... (BAUDRILLARD, 1999, p.139).

Eduardo Cadava (1995, p.224), por sua vez, afirma: “A fotografia é um modo de luto. Ela nos conta sobre a mortificação”.

Para mim, como afirmei no princípio, sombras da morte, espectros, a fotografia. A morte, em uma palavra, anima a fotografia. Admitindo isso, gostaria de propor a extensão do que desenvolvi em meu ensaio *The Crypt, The Haunted House, of Cinema* acerca da fotografia, que é a operação do que chamei lá de forma/atração original do cinema, o Complexo Criptográfico, composto de: “o estranho, o retorno da morte como espectro, o luto sem fim e a melancolia e a incorporação críptica” (CHOLODENKO, 2004, p.107) [5]. Para mim, a atração, o filme e, mais ainda, a animação são da ordem do estranho, do Complexo Criptográfico. Isso é verdade para a animação fotográfica como também o é para a animação cinematográfica: sua forma original [6], se ela pudesse ter uma forma-original, seria o espectro [7] – se essa pudesse ser uma forma original, o que, por definição, ela/elas não poderia(m). A esse respeito, gostaria de vincular a fotografia e a cinematografia com os sufixos *graphie gram* (utilizados em *photograph* e *photogram*) em termo da figura grafêmica da escrita / desenho como traço, espectro;formas-chave do que Jacques Derrida chamou de “espectrologia”. Derrida (1994, p.178) declarando “a lógica da espectralidade... inseparável do próprio motivo... de desconstrução...” [8]. A

espectrologia assombra, dissemina, desconstrói o ontológico, significando, por suposto, que a proposta de Bazin a respeito de uma ontologia da imagem fotográfica baseada na morte, o complexo da múmia colapsa até mesmo nessa mesma inscrição (mesmo que sua elaboração da imagem fotográfica nestes mesmos termos esteja de acordo com a espectrologia).

Tanto a vida da fotografia quanto a vida do cinema são morte-vida: de uma só vez, a vida da morte e a morte da vida, vida e morte co-implicadas inextricavelmente, cada uma assombrando, de maneira enigmática, a outra, mesmo que a fotografia assombre e incorpore o mundo e o sujeito – fotógrafo, espectador, analista – em sua morte-vida, fazendo de cada análise o fantasma e o enigma de uma análise.

Figura 1 - *New Mexico* (1989), de Jean Baudrillard



Fonte: Acervo de Marine Baudrillard

Poderíamos assim colocar: toda fotografia é uma “unidade” animada, animante e animadora, movendo-se de uma vez para a frente e para atrás, como se cada foto fosse um tipo de espelho retrovisor lateral de um veículo em movimento. Cada foto é um abandono, uma saída, de algo que, ao mesmo tempo, não sairá simplesmente e totalmente. Conforme Baudrillard (1997, p.28):

Figura 2: *Treilles* (1996), de Jean Baudrillard



Fonte: Acervo de Marine Baudrillard

[...] tudo gira em torno da arte do desaparecimento. Não obstante, este processo de desaparecimento deve deixar algum traço, seja este o lugar em que o outro, o mundo ou o objeto aparecem [...] Todo objeto fotografado é simplesmente o traço deixado para trás pelo desaparecimento de tudo mais.

A foto mostra o que se abstém da ausência, aquilo que permanece / retorna do Outro, a partir do Outro radical: a morte.

Figura 3: *Saint Clément*(1987), de Jean Baudrillard



Fonte: Acervo de Marine Baudrillard

Como Baudrillard (1993, p.126) afirma, em *Symbolic Exchange and Death*, o modelo de todos os Outros, o modelo de exclusão, é “o do morto e da morte”. A foto não mostra a morte diretamente. Nada poderia. Ela mostra, diz Baudrillard (*apud* CHOLODENKO, 2017), “o que resta do Outro quando ele/a não está lá”. Mostra o que, de forma incomum, deixa a morte para retornar aos vivos; mesmo que em seu processo de aparecimento, em sua produção [9], é, ao mesmo tempo, desaparecer, retirar, desistir e vice-versa. Aqui, entra em erupção a experiência animada da: atração (o choque que simultaneamente atrai e repele o espectador) que Gunning caracteriza para o cinema; o choque póstumo de Benjamin; o conceito de *punctum* definido por Barthes, seu luto e sua melancolia; a noção benjaminiana de aura (para Benjamin, variadamente, “a aparência única de uma distância, por mais próxima que ela possa estar”; respiração; sombra; emanação, exalação, a ser inalada); e a noção de Barthes sobre ar (uma impressão distintiva de caráter ou aspecto), o avatar da noção da aura de Benjamin. Deve-se notar que estes processos de animação que respiram estão na definição de animação do dicionário Webster como o que anima; sombra, espectro, é o tema-chave deste ensaio; e a emanação mágica é utilizada tanto por Barthes (1982, p.80 a 88) quanto por Baudrillard (2004, p.89) para caracterizar a fotografia.

Ou não deveria dizer que, em vez da segunda noção da aura de Benjamin, aquela que, para mim, assombra a sua primeira. Suas duas teorias de aura são explicadas por Samuel Weber em seu ensaio *Mass Mediauras, or: Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin*. Se a primeira teoria de Benjamin estava ligada a uma única e autêntica teoria do “aqui e agora”, sua teoria posterior, articulada em *On Some Motifs in Baudelaire*, é uma revisão / reversão radical da primeira. Neste ensaio, ele propõe aura enquanto o abandono, para Weber (1996, p.104) “o singular abandono do singular”, “não mais o outro da reprodução e repetição, mas seu efeito mais íntimo”. Tais abandonos são dados a uma instância convincente para Weber na figura do *passante* de Baudelaire, a viúva com véu em luto que, de repente, aparece diante de uma multidão para um poeta e que repentinamente nela desaparece, perdida eternamente para ele; sua aparição para o poeta torna-se um choque póstumo seguido por uma efeito pós-traumático de luto e

de melancolia. “Un éclair... puis lanuit!”. O resultado deste encontro reanimado com a morte enquanto sedução, como ilusão e espectro, é o próprio poema póstumo. “A une passante” (“Àquele que imediatamente passa para vir e vem para passar”) – que desaparece para aparecer e aparece para desaparecer.

Analogamente, a fotografia é o resultado de tal encontro, semelhante ao encontro do soldado com a morte no mercado na história *Death in Samarkand*, que Baudrillard (1990) reconta em seu livro *Seduction*. Aqui, há outro choque duplo: não só o do soldado, mas o da própria Morte, que não esperava o encontro até aquela reunião em Samarcanda. Assim, a fotografia é um penúltimo encontro com a Morte, não propriamente a reunião com a Morte em Samarcanda. Toda fotografia é um encontro tão sedutor, tão chocante, que fere o espectador de forma múltipla e perpétua. O fotógrafo efetua uma metamorfose, não somente do objeto, mas do sujeito, incluindo o fotógrafo, bem como sua realidade cotidiana, fazendo com que entrem em seu reino, apesar de si mesmos. O efeito Zelig da sedução, das atrações estranhas. Isso os faz desaparecer, partirem, partirem de si mesmos, leva-os ao desvio, trazendo-os e à “realidade” cotidiana a um fim. O seu fim. Toda foto é um pivô, o ponto de virada da sedução, da reversibilidade, do ponto morto, do ponto cego, do buraco negro, de um recorte que se abre para a ilusão como “realidade”. Como diz Baudrillard (1999, p.131): “[...] a ilusão não é o oposto da realidade, mas outra realidade mais sutil que envolve a primeira no sinal de seu desaparecimento”.

Figura 4: *SainteBeuve* (1987), de Jean Baudrillard



Fonte: Acervo de Marine Baudrillard

Cada foto é tirada a partir da perspectiva do Outro, a necrospectiva, o que chamo de “ponto de vista do desaparecimento”[10]. Toda foto é tirada de, e leva o mundo e o assunto para, o ponto final, o ponto para o qual elas podem ser levadas. Seu desaparecimento, sua ausência, seu fim. Em si. Em sua fatalidade. Aqui, a apropriada “titulação” de Baudrillard *Punto Final* 1997 (ponto final, *punctum* final, pungência final – pungência sendo a dor de ser picado, ferido – o ponto da sedução da realidade) [11].

Figura 5: *Punto Final* (1997), de Jean Baudrillard



Fonte: Acervo de Marine Baudrillard

Aqui, a mágica começa, a operação mágica do desaparecimento da realidade para Baudrillard (2001, p.140). Toda fotografia é animada pela morte, pela aura (enquanto sombra brilhante), pelo *punctum*, pelo ar, pelo Complexo Criptográfico, não somente por metamorfose, mas anamorfose, esta visão lateral, semelhante ao que se vê em *Os Embaixadores*, de Hans Holbein – seu crânio em anamorfose seduz todas as produções e reproduções do mundo e da realidade tão confiantes, magistralmente, de outra forma exibidos. Em outras palavras, cada foto é fatal, inclusive para si mesma.

Figura 6: *Os Embaixadores*, de Hans Holbein



Fonte: Tendimag

Para mim, o espectro da fotografia é parecido com o arcaico, homérico *eidolon*, um termo que Barthes nomeia sem explicação *per se*, *en passant*, como era, na *Camera Lucida*, chamando a esse *eidolon* “o *Spectrum* da Fotografia, porque esta palavra retém, através de sua raiz, uma relação com o ‘espetáculo’ e adiciona a isso uma coisa bastante terrível que está em toda fotografia: o retorno dos mortos” (BARTHES, 1982, p. 9). Mesmo para mim, este *Spectrum* faz do *eidolon* (espectro) o *eidos* da fotografia para ele, eleva este espectro dentro do meu Complexo Criptográfico. Mas, vamos explorar o assunto em mais detalhe. *Eidolon*, como Jean Pierre Vernant (1991) nos diz, significa duplo [12]. O *eidolon* vem em três formas. O espectro como *eidolon* é chamado *psuchè*. É a figura de simulacro que deixa o corpo em sua morte para vagar como sombra flutuante na escuridão do submundo, de Hades. É o mesmo que o espectro de cinema de Gorky que vagueia pelo Reino das Sombras, que é, do mesmo modo, Hades. *Psuchè* tem um equivalente em Latim: *anima*, o que nos dá animação. Aqui, na “origem” da animação, *psuchè* enquanto espectral, *eidolon* simulacral – como diz Vernant, “um sopro, uma fumaça, uma sombra, ...” – anima, inclusive para mim, Benjamin, Barthes e Baudrillard em suas

noções “centrais” da fotografia, do espectro e do exorcismo de sua aparição, o seu *trompe l’oil*, seu nada, todas as formas de ontologia, incluindo a si mesma, mais notavelmente a inversão de Platão e ontologização do *psuchè* homérico enquanto alma, habitada na *anima* do Latim (ar, respiração, alma, espírito, mente) e na alma do Cristianismo. (A ontologia de Bazin também, como mencionei anteriormente). Em outras palavras, a animação – naquilo que eu chamo de animático (a condição que de uma só vez possibilita e impossibilita a animação como pura presença) – é da ordem do *eidolon* homérico, de seu duplo, do espectro, *psuchè* – de uma só vez este mundo e “um outro inacessível”. Sob esta “luz”, a psicologia seria a ciência (*séance!* [13]) do duplo, dos espectros, do *psuchai-* e a cada fotografia uma dupla exposição.

Cada foto é um espectro e um cadáver, uma câmara assombrada e uma cripta, cada uma inextricavelmente misturada à outra, dobrada como duplos aspectos da lembrança funerária da morte na era homérica – o *psuchè* do morto e o morto na lápide de seu cemitério. Toda foto é uma câmara clara / lúcida e obscura, nem simplesmente clara e lúcida e nem obscura, ao mesmo tempo.

A “vida própria” da fotografia é também a do objeto – mortevida – marcando não apenas o duelo entre fotografia e objeto, mas suas cumplicidades, suas colusões. A mortevida não é, simplesmente imóvel. Embora haja sempre algo inanimado na animação, esse inanimado não é também simplesmente inanimado [14]. Existe sempre alguma animação nele. Pode-se dizer: a vida “imóvel”, “ainda” é vida.

Figura 7 -Paris (1986), de Jean Baudrillard



Fonte: Acervo de Marine Baudrillard

Diríamos que o cinematógrafo assombra a fotografia, e a fotografia o cinematógrafo, sendo cada um espectro e cadáver, a casa / câmara assombrada e a cripta, uma da outra. Embora Gorky não tenha explicitamente colocado dessa maneira, sua descrição do que ele apreendeu em Aumont – aqueles “cinzentos”, espectros “silenciosos” – podem então ser lidos. (Obviamente, um dos significados de “imóvel” é sem som, silencioso, mudo).

Aqui, voltamos para o ensaio de Barthes (1977, p.66-67) *The Third Meaning: Research notes on some Eisenstein stills*. O filme de Barthes ainda possui um terceiro significado de filme – o que reside entre o “puramente animado” e o “puramente inanimado” – parece, para mim, de uma vez, algo em torno do fotográfico e cinematográfico, envolvendo, englobando, extraindo e criptografando ambos, um terceiro para mim “não significante” generalizável como “*imóvel*”, uma imobilidade intervalada [15], ao mesmo tempo, a não-animação da animação e a animação da não-animação – como o animático, a condição de possibilidade e, ao mesmo tempo, de impossibilidade de uma animação simultaneamente pura (movimento puro, metamorfose pura, puro tornar-se) e pura não animação (puro não-movimento, pura não-metamorfose, puro não-tornar-se). Este animático poderia ser chamado de animação suspensa.

Isso seria semelhante à caracterização de Barthes (1982, p.91) da fotografia como a Bela Adormecida [16]. (Eu imagino: ela sonha com o *eidolon*?) Nesta figura

indefinível do imóvel como animado e inanimado, vemos a fotografia marcada como híbrido estranho de uma vez em um instante do tempo, uma pequena duração do tempo – para mim, a imobilidade da duração, como em algo que ainda está acontecendo – e o tempo congelado, o tempo removido do tempo – o *still* da petrificação, da criogenização –, o *frame* congelado. É dizer que este instante congelado tem a capacidade de ser lançado em tempo enquanto filme, para o qual ele serve de semente virtual, ainda que o filme, enquanto atualização daquela semente, é virtualmente intercambiável com essa semente [17]. Se um filme é um sintagma de fotografias (a animação atualizada de sua animação virtual), uma fotografia é um filme paradigmático (a animação virtualizada de sua animação real). Aqui, refiro ao leitor para Baudrillard:

Figura 8 - *Le Touquet* (1995), de Jean Baudrillard



Fonte: Acervo de Marine Baudrillard

Le Touquet, 1995, é uma fotografia para mim “literalmente” assombrada por e que assombra a animação fílmica *La Jetée* (1962), de Chris Marker, um filme feito de frames congelados e de “imobilidade-em-movimento”, como todo e qualquer filme.

Portanto, dois pontos devem ser estabelecidos aqui: para mim, o filme de Barthes ainda é a fotografia, sendo assim qualquer coisa, exceto “simples”. Em segundo lugar, não concordo com Barthes que “A fotografia, por si mesma, não seja

de modo algum animada” [18]. Sua animação é a do imóvel, como pensamos aqui, como aquilo que se encontra entre a imobilidade sem movimento e a imobilidade do movimento, misturando-os inextricavelmente: o imóvel enquanto movimento não-movimento – ambos se movendo e não se movendo, e não apenas simplesmente movendo ou simplesmente não se movendo, ao mesmo tempo; o imóvel como mortevida – ambos vivos e mortos, nem simplesmente vivos ou mortos, ao mesmo tempo.

Eu respaldo essa posição na declaração de Baudrillard: “O silêncio genuíno não é a imobilização de um corpo estático, mas a quietude de um peso no fim de um pêndulo que mal parou de balançar e ainda está vibrando imperceptivelmente” [19]. Tal como para mim seria a “estranha estase” da fotografia, uma frase que Barthes (1982, p.91) utiliza na escrita da fotografia em *Câmara Lucida*, mas que, diferente de Barthes, para mim marca uma estase, “uma prisão”, que seria tudo menos a pura estase, a pura prisão. Na verdade, a “estranha estase” de Barthes encontra uma estranha ressonância na teoria da fotografia de Baudrillard, que opera como “*estranho atrator*” da teoria do caos, [20] uma teorização refletida na caracterização de Baudrillard aqui de “imobilidade genuína”.

Mas e a fotografia agora? A fotografia digital? Ainda é a fotografia imóvel? Se o trabalho da fotografia é a via negativa, o trabalho do negativo, o trabalho da fotografia digital seria a negação do negativo [21], mas não em qualquer *aufhebung*, qualquer transcendência dialética e síntese, no lugar da *transdescendente* [22]. Em outras palavras, se a primeira ordem da fotografia é a espectrológica e a segunda é a ontológica, para mim, a terceira é a oncológica, “pura” em positividade cancerígena – a ordem da “fotografia” digital. A oncologia da imagem fotográfica é uma oncologia de nenhuma fotografia enquanto fotografia nem a imagem enquanto imagem.

Figura 9 -*Las Vegas* (1996), de Jean Baudrillard

Fonte: Acervo de Marine Baudrillard

Pois na sequência da “cinematização” da realidade a “fotografização” da realidade, a virtualização da realidade, possivelmente passamos da aura como singular restrição do singular, do que chamo de homonimamente de *auragin* (tão soletrada, já que a segunda teoria dos espectros da aura de Benjamin é toda originada como origem não originária, como maneira singular de deixar de tomar a origem do “próprio”), a fotossíntese – animação computadorizada (a reanimação do mundo pelo computador) [23].

Figura 10 - *Jurassic Park* (1993), de Steven Spielberg

Fonte: Wikimedia Commons

A cinematografia, a fotografia, a imagem, a realidade e o sujeito entram em suas puras e vazias *hiper* formas com a realidade virtual, necessitando de aspas em torno de cada uma. Quando eles passam para a realidade virtual – do fragmento ao fractal, da mídia à *inmedia*, da pós-imagem ao pós-da-imagem – passam do que se poderia chamar “o espectro, o inferno, do Outro” (o qual pode ser encantador, brincalhão, sem dúvidas) para “o espectro, o inferno, do Mesmo” [24]. Eles não saem *para o* Outro, mas *do* Outro, são um nada-mais-singular tomada do nada-mais-singular. Como escreve Baudrillard (2004, p.103): “Aquele que não tem sombra é meramente a sombra de si mesmo”.

A não ser, é claro, que a realidade virtual (e sua *inmediade* massa) seja apenas o avatar hiper-real, metastático, viral, fractal, clonal da vida *ecstática*, metamórfica e vital da Sedução, da Ilusão, da Maldade, da irreconciliação radical, da aura tão “reconceitualizada” – uma hipótese, por definição, não verificável.

Figura 11 -*Corbières* (1994), de Jean Baudrillard



Fonte: Acervo de Marine Baudrillard

Seguindo o mesmo caminho no qual baseia-se esta hipótese singular, este ensaio, e eu, partimos.

Notas

[1] [Nota do Tradutor] *Ur* é um prefixo que significa primitivo, original, *earliest*. / [Nota da Revisora] O que os tradutores aqui chamam de “originária atração” é uma tradução livre do que Cholodenko refere ser *ur-attraction*. O prefixo *ur-* aparece diversas vezes em seu texto em inglês em referência à origem, algo primitivo e originário.

[2] [Nota do tradutor] Cf. TSIVIAN, Yuri. *Early cinema in Russia and its cultural reception*. New York: Routledge, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/3GTYBo>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

[3] [Nota da revisora] Novamente destacamos os dois significados que *still* assume na tradução para o português: ainda e imóvel. O autor faz aqui um trocadilho com as palavras no texto original em inglês que perde significado na tradução para o português. Com sua autorização, os autores da tradução reescreveram a frase na tentativa de manter seu sentido original.

[4] Original: animate ... v.t.... [< L. *animatus*, pp. of *animare*, to make alive, fill with breath < anima, air, soul]. 1. to give life to; bring to life. 2. to make gay, energetic, or spirited. 3. to inspire. 4. to give motion to; put into action: as, the breeze animated the leaves.

[5] Dado que este ensaio inteiro (CHOLODENKO, 2004) é uma meditação acerca de Derrida no “cadáver e na cripta, o espectro e a casa assombrada”, no caso do cinema, peço ao leitor que a consulte, pois não consigo fornecer o tipo de elaboração de seus termos, processos e lógicas que gostaria, do espectro; de incorporações enigmáticas, incluindo a do mundo e o sujeito na cripta, a casa assombrada do cinema e vice-versa; de espectrografia, criptografia e thanatografia; do espectador e de suas análises como espectrais, etc. Tudo o que pode e precisa ser transposto para o pensamento da fotografia.

[6] [Nota da revisora] A expressão traduzida por forma original (que aparece repetidamente nesse trecho e em todo texto) designa, no original em inglês, a expressão *ur form*.

[7] [Nota do tradutor] Tradução do termo *hauntological*. Fonte: <http://por.proz.com/kudoz/english_to_portuguese/social_science_sociology_ethics/etc/6207707-hauntology.html>. Acesso em: 21 ago. 2017.

[8] Sobre o *graph* enquanto pensamento escrito, conforme o pensamento de Derrida, cf. “Who Framed Roger Rabbit, or The Framing of Animation,” em *The Illusion of Life: Essays on Animation*, ed. Alan Cholodenko (Sydney: Power Publications in association with the Australian Film Commission, 1991). Sobre o *graph* enquanto desenho, incluindo o pensamento de Derrida, Cf. “The Illusion of The Beginning: A Theory of Drawing and Animation,” in *Afterimage*, v.28, n.1 (jul./ago., 2000).

[9] [Nota da revisora] “Drawing forth” aqui é a algo que produz, direciona e não necessariamente desenho, apesar do autor constantemente brincar com a dualidade da palavra.

[10][Nota da revisora] Optou-se por manter a palavra ponto, apesar da repetição, já que esta complementa as associações feitas nas frases seguintes.

[11] Este ponto é também marcado nas palavras de Barthes em *Camera Lucida*(1982, p. 91): “That the Photograph is ‘modern’, mingled with our noisiest everyday life, does not keep it from having an enigmatic point of inactuality, a strange stasis, the stasis of an arrest...”

[12] O tratamento de *eidolon*, de *psuchè* e citações ocasionais são retiradas do Capítulo 10 de Vernant (1991).

[13] [Nota da revisora] Aqui o autor no original em inglês faz um trocadilho com o som da palavra ciência em inglês e o som da palavras é ance em Francês, que significa sessão em uma alusão à sessão de cinema.

[14] Cf. “Introduction to The Illusion of Life: Essays on Animation”, ed. Alan Cholodenko (Sydney: Power Publications in association with the Australian Film Commission, 1991, p.28-29), onde escrevi que nossas três mortes – aquela que nos precede, aquela que nos aguarda e a que vive conosco – sugere para a animação algo profundo: (...) a animação sempre foi algo do inanimado, quero dizer, é algo dotado de certa inanimação que permite e proíbe a animação. A animação, portanto, não poderia nunca ser apenas animação. É, ao mesmo tempo animação e não animação. E é sugerido que, de certo modo, o “estranho” nunca está conosco, pois marcaria o que é sempre retornável do fantasma, do zumbi e do morto em nós – mortevida. Animação – o aparecimento simultâneo da morte à vida e a vida à morte – não somente em um modo de filme (e o filme em seu modo) mas o próprio meio em que todos, incluindo o filme, “vem a ser”. O aparelho de animação – aparelho que suspende oposições distintas, incluindo a do animado versus o inanimado – aparelho do “estranho”.

[15] [Nota da revisora] Aqui o autor faz referência ao processo clássico de animação que usa desenhos *in between*, que em português traduz-se como intervalados.

[16] Na medida em que Barthes postula a princesa caindo no sono em A Bela Adormecida enquanto “protótipo mítico” do *tableau vivant*, parece estranho o fato de que ele ignora o *vivant* no *tableau*.

[17] Cf. Gilles Deleuze, Cinema 2: The Time-Image. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. 74.

[18] O que Barthes quer dizer no contexto por “Não acredito em fotografias “tais como a vida”, que havia citado anteriormente, é um mistério para mim.

[19] Jean Baudrillard, “For Illusion Isn’t The Opposite of Reality...”.In *Photographies* 1985-1998, p. 135. Aqui intersectamos os escritos de Baudrillard sobre o objeto em termos da teoria do caos e da teoria quântica. Enquanto as palavras que acabei de citar relacionam-se especialmente com seus escritos sobre a estranha *attractor* da teoria do caos, bem como sobre sua teoria quântica, em termos do objeto supracitado, ver, por exemplo, seu “The Vital Illusion”, ed. Julia Witwer (New York: Columbia University Press, 2000, p. 54), bem como as páginas 76-77, onde ele afirma:

... nunca a ciência postulou, mesmo enquanto ficção científica, que as coisas nos descobriam ao mesmo tempo em que as descobrimos, de acordo com uma reversibilidade inexorável. Nós sempre pensamos que as coisas estavam passivamente esperando para serem descobertas... Mas não é assim. No momento em que o sujeito descobre o objeto – se é um “índio” ou um vírus – o objeto faz uma descoberta reversível, mas nunca inocente, do assunto. Ainda mais – é realmente uma espécie de invenção do sujeito pelo objeto inventada.

[...] É como se tivéssemos rasgado o objeto de sua quietude opaca e inofensiva, da sua indiferença, do profundo segredo onde ele dormia. Hoje, o objeto acorda e reage, determinado a manter o seu segredo vivo. Este duelo envolvido pelo sujeito e pelo objeto significa a perda da posição hegemônica do sujeito: o objeto se torna o horizonte do desaparecimento do sujeito.

Deve-se notar que ele utiliza as palavras “stillness” e “asleep”, em menção à Bela Adormecida. Eu chamo o processo que Baudrillard descreve como “Bugs Bunny’s revenge”, encarnado em Bugs’ “Claro, perceba, isso significa a guerra” – a vingança para mim do animático. Para Derrida, o processo de ativação nunca está operando simultaneamente em sua implicação

dobrada sobre, assim como contra, a própria operação de desconstrução “em si”, um processo nunca delimitado ao sujeito – um processo que nunca é do mundo.

[20] Cf. “The Art of Disappearance,” in Jean Baudrillard, *Art and Artefact*, p. 30, and his “It is The Object Which Thinks Us...,” p. 150.

[21] Baudrillard utilize os termos “apofania” e “apofático” para caracterizá-los em *Photography, or Light- Writing: Literalness of The Image*, Impossible Exchange, p. 140 e 142.

[22] [Nota da revisora] Palavra inventada pelo autor referindo a algo que é oposto a transcendência, que não acede, mas decrece.

[23] O uso do termo “fotossíntese” deste modo vem de “Aesthetic Illusion and Virtual Reality, em *Art and Artefact*, de Baudrillard, p. 20. Na reanimação pela animação digital do cinema e do filme tradicional, ver o meu “OBJECTS IN MIRROR ARE CLOSER THAN THEY APPEAR: The Virtual Reality of Jurassic Park and Jean Baudrillard” em *Art and Artefact*, de Jean Baudrillard. O ensaio de Jurassic Park foi reimpresso no *International Journal of Baudrillard Studies*, v.2, n.2, jan/2005.

[24] Cf. Jean Baudrillard. “The Hell of The Same”. In *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. London: Verso, 1993.

Referências

BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard. London: Jonathan Cape, 1982.

BARTHES, Roland. The Third Meaning: Research notes on some Eisenstein stills. In: BARTHES, Roland. *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. “It is The Object Which Thinks Us...”. In *Photographies 1985-1998*. Germany. *apud* CHOLODENKO, Alan, *A Animação do Cinema. Galáxia* [en línea] 2017, (Enero-Marzo). Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399650408002>. Acedido en 12 dec. 2017.

BAUDRILLARD, Jean. For Illusion Isn't The Opposite of Reality...In: BAUDRILLARD, Jean. *Photographies 1985-1998*. Germany: Hatje-Cantz, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. *Fragments*. London: Routledge, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Photography, or Light-Writing: Literalness of the Image*. In: *Impossible Exchange*. London: Verso, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *Seduction*. New York: St. Martin's Press, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. *Symbolic Exchange and Death*. London: Sage Publications, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. The Art of Disappearance. In: BAUDRILLARD, Jean. *Art and Artefact*. Nicholas Zurbrugg (Editor). London: Sage Publications, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. The Violence of The Image and The Violence Done to The Image. In: GRACE, Victoria; WORTH, Heather; SIMMONS, Laurence (Editors). *Baudrillard West of The Dateline*. Palmerston North, New Zealand: Dunmore Press, 2003.

BAZIN, Andre. The Ontology of the Photographic Image. In: BAZIN, Andre. *What is Cinema?* Translated by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967.

CADAVA, Eduardo. Words of Light: Theses on the Photography of History. In: PETRO, Patrice (Editor). *Fugitive Images: From Photography to Video*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

CHOLODENKO, Alan. The Crypt, The Haunted House, of Cinema. *Cultural Studies Review*, v. 10, n. 2, Set/2004.

DERRIDA, Jacques. Specters of Marx. Translated by Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994, n3.

GUNNING, Tom. An Aesthetic of Astonishment: Early Film and The (In)credulous Spectator. *Art and Text* 34, Spring 1989.

HARDING, Colin; POPPLE, Simon. *The Kingdom of Shadows*. London: Cygnus Arts, 1996.

LEYDA, Jay. *Kino*. New York: Collier Books, 1960.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mortals and Immortals*. Froma I. Zeitlin (Editor). Princeton: Princeton University Press, 1991.

WEBER, Samuel. Mass Mediauras, or: Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin. In: CHOLODENKO, Alan (Editor). *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*. Sydney/Stanford: Power Publications/Stanford University Press, 1996.

Traduzido do inglês por Iago Rezende (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Revisado por Christine Veras (Nanyang Technological University)