

A Des/Aparição¹ da Foto de Família Negra

POR STEFANO HARNEY E FRED MOTEN

Publicado originalmente como “Fade of the Black Family Photograph”, no livro *Fade of the Black Family Photograph*, Zun Lee e Sophie Hackett (editores), DelMonico Books/Art Gallery of Ontario (2023).

¹ A palavra no texto em inglês é “fade”, que pode ser traduzida por desvanecer, esvaír-se, desaparecer, esvaecer, esmaecer. Trata-se de um termo comum da linguagem audiovisual, notadamente utilizado em termos como “fade in” e “fade out”, como recurso onde a imagem desaparece ou aparece, de maneira gradual. Acreditamos que a escolha por “des/aparição” permite uma ambivalência inerente ao termo e ao seu uso no texto.

Em nossas sociedades – as sociedades de enquadro real – a arte é um fetiche maligno.

Supõe-se que a arte deve funcionar como um totem que nos ajuda a dar sentido a nossas imensamente complexas e abrangentes situações sociais. Supõe-se que a arte deve funcionar como uma cerimônia para conjurar a visão de como vivemos juntas.

Mas, esse fetiche, o fetiche da arte, é constantemente dublado² pelo fetiche da mercadoria. Justo quando finalmente se sente a presença de um, surge, na sala, o calafrio do outro.

Podemos compará-lo aos santos católicos sincréticos. Alguém se ajoelha para rezar frente a esse santo e acaba adorando a uma deidade africana. Mas essa analogia não funciona. Porque só um Papa em visita se deixa seduzir por esse sincretismo. Os adoradores estão livres.

É mais como rezar para um demônio sincrético de olhos azuis. Você se ajoelha para orar pela humanidade e termina simplesmente adorando a supremacia branca.

Tendo em vista que o fetiche da mercadoria é dublê do fetiche da arte, vê-se sempre em dobro, ouve-se outra coisa. As coisas parecem um pouco embaçadas, até que podemos sentir que o fetiche da mercadoria trouxe também o seu gêmeo, mas seu gêmeo é a carne, não a arte.

2 No texto em inglês a palavra que aparece é “*double*” que pode ser tanto o ato de dobrar e duplicar com em “ver em dobro”, quanto relativo à dublagem de áudio de um filme ou como o “dublê” que substitui a uma atriz ou um ator, de maneira anônima e disfarçada, em cenas de exposição física, consideradas de degradação ou de intimidade.

Assim, o fetiche da arte é continuamente desestabilizado por sua malignidade, mesmo quando o fetiche da mercadoria sofre de sua própria metástase hipercarnal. Somos mantidas em constante estremeamento.

Talvez isso não encontre um lugar tão verdadeiro quanto na arte da fotografia.

Essa intensa desestabilização não é resultado da demótica da forma da arte, nem é diretamente causada pelo simulacro aderido à fotografia, nem mesmo pelo mistério que paira sobre ela.

A desestabilização vem, primeiramente, do fato de que com a fotografia o quadro é uma prioridade.

Todo mundo que tira uma fotografia sabe intuitivamente disso. E todo mundo que vê uma foto não pode deixar de pensar que alguém ou algo foi capturado pelo/nesse quadro.

No caso de uma pintura ou de uma escultura, esses trabalhos parecem emergir dos centros, do fora em direção ao que serão seus quadros. E ainda mais com vídeo e performance, onde a duração parece criar o quadro.

Ora, com a fotografia, o enquadramento se apresenta a nós como um ato de separação, um ato de foco e um ato de isolamento.

Poderia isso ser ainda mais verdadeiro do que com a foto polaroid? Primeiro, seguramos o quadro, então esperamos pelo que está contido nele, o que foi capturado.

Não poderíamos então dizer que toda fotografia é retratação?

Em outras palavras, a prioridade do quadro não estaria naturalizando para nós uma unidade separada, como dizem, tal como deveria ser? Será que a primazia do quadro não está individualizando o que se vê? Será que tudo não se torna uma “modelo” por meio da anterior imposição do quadro?

Essa tendência de toda fotografia em direção à retratação é também, evidentemente, uma tendência da fotografia em direção ao universo de sujeito e objeto.

E, portanto, do retratar há um pequeno passo para a reação do sujeito.

Quem é a modelo, perguntamos, capturada por esse quadro? Temos, simultaneamente, a percepção de que essa modelo pertence ao quadro como que à unidade própria do ver, ao passo que, enquanto sujeito, essa modelo não deveria ser enquadrada.

Essa reação do sujeito, esse esforço de restauração, reparação, ou reconciliação, é intensificado quanto mais intensamente o retrato [*Portrait*] aparece enquadrado, capturado ou retratado – palavra cujo uso não aparece se não a partir do século XIX, séculos depois da palavra retratação.

Assim, essa unidade da fotografia enquanto retrato aparece para nós como a mesma unidade, a unidade do sujeito, contudo, restrita, que é a unidade de direitos. De todas as formas de arte, a fotografia é a mais suscetível ao

discurso dos direitos, por boas razões. E o direito que mais se evoca é o direito à propriedade.

Será que há alguma surpresa em que, para nós, o ato de jogar fora fotos de família pareça como uma violação? É como se os sujeitos mantidos lá fossem então abandonados, também, à descartabilidade geral que conhecemos como ser-possuído. Se o sujeito reage a ser-possuído reivindicando a posse/propriedade, não deve haver qualquer espanto. A reivindicação, ela própria, torna-se nossa, quando não podemos ter alguma posse em ser-possuídas. Essa demanda é dada, e retratada, na foto de família, que parece manter o destino pelo qual é mantida – o qual é e será tomado.

Toda fotografia é uma retratação, especialmente quando a figura da modelo parece não lá estar. Porque isso é quando o fotógrafo deve ser repatriado pela espectadora. A retratação deve ser novamente re-situada nas relações interpessoais. Todo objeto tem seu sujeito, em algum lugar, assim como tudo que pode ser possuído tem seu dono, em algum lugar. E o amor chega para todas.

Quando estamos parados frente ao fotógrafo, nós restauramos em nossa reação de sujeito, mas não o nosso sujeito, nem o da modelo, tampouco o objeto perdido da casa. Nós restauramos o sincretismo, o fetiche maligno. Nós agora estamos enquadradas e emergimos de dentro de nosso quadro como toda naturalidade.

Mas e se nós não tivéssemos resistido à prioridade do quadro na fotografia? E se nós não tivéssemos reagido ao quadro seja na tentativa de restaurar o que está dentro dele, ou ainda no anseio do que está fora

dele? E se o quadro pudesse se tornar um meio que não nos compele a completar seus fins? Talvez isso pudesse permitir uma expansão dos meios na foto e para a fotografia ser uma prática dos meios que resiste aos fins do olhar [*gaze*] e da imagem.

É uma dura dádiva pela qual nos é dado pensar a foto da família negra. Como com todas as dádivas, o que é dado – e a própria doação –, são mais que quem dá mais de uma. Na partilha, algo como nada é partilhado, algum fragmento da violência do dar e do receber. Essa é a química da foto da família negra. A foto polaroid se revela assim como des/aparece [*fade*] ao toque. A existência insiste nesse borrão da ferida e da bênção. Na interface, nós nos apaixonamos por como emerge no recesso uma economia geral, generativa e ante-familiar, no e enquanto o gasto material do espírito. É a aspiração de nosso suspiro de morte, a substância de ser não-vista em ser sempre vista, que, secretamente, desprendidamente, vemos conosco, não vendo nós-mesmas, mas vendo algo mais no vendo-com, como se ver fosse tudo, como se tudo fosse apenas uma prática, assim como nós fazemos no domingo à noite, evidentemente.

Olha pra m'mãe e eles. Olha a mamãe brincando de mamãe, que carregou você pra lá e pra cá quando você era um bebê, como se você fosse o seu bebê, porque você era. Agora você a carrega em seu como carrega a si mesma. Você a reverencia, como um efeito do carregar. Você foi tomada? Você consegue quase ver? Quando você a segura em sua mão, você é tudo que temos. Tudo que é passado de mão a mão na mesa serial de cozinha. Tudo o que realmente temos são essas variações sobre como eu poderia te deixar ir, em um trio aberto, de perfil,

em abandono por meio do abandono, nosso próprio e único não possuir, todas não cientes de sermos vistas em um futuro de sermos mostradas, uma mão se afasta, outra mão aguardando.

Eis aqui uma foto do que parece ser uma família sentada à mesa olhando para um monte do que parecem ser fotos de família. A família foi bem fotografada como atestam as paredes. Essa cadeia de visão (olhar, olhar como, ver com aparentar, desfiar) é uma cadeia de entregas. Há violência em ser contida prestes a ser escondida. Ser valorizada é tudo menos estar pedida. Nada encontrada em ser procurada. A respiração comum se foi e não podemos reconstruí-la. E, de todo modo, que presunção é essa de família, e de seus direitos e de seu quebrantamento, tudo o que está sendo confirmado na carreira prematura dos estranhos instantâneos? Pode haver uma tal coisa como uma foto de família negra? Deveria haver? O que acontece quando certos privilégios que deveriam advir à familiaridade são explorados, circulados, e reivindicados por estranhos? Nós não podemos saber que perdas recorrem nessa revisão, ou nessa outra. Ao mesmo tempo, nós sabemos o que acontece e o que acontecerá quando a família e seus direitos forem deixados em fragmentos. Ao mesmo tempo, o que acontece quando o que acontece à família, e o aquilo que se refere à negação do que aconteceu, é compartilhado? Quer o que aconteça, o que tenha acontecido, essas fotos foram roubadas. Se eu te disser que te amo, meu bem, isso compensaria o que eles dizem? Se eu te abraçar e te proteger, querida, você permaneceria mais um pouco hoje? Dada e nascida em uma missão contínua pela retomada fugitiva, a fotografia é comissionada contra, mas também sob os termos de um contrato de carniceira social. Resistindo,

estilhaçada, protegida – a química de momentos roubados é nossa verdadeira e terrível e bonita partilha negra.

Vejam, de certa maneira, a foto se foi de quem quer a tenha tirado, e de quem quer a tenha enquadrado, e de quem quer eles a seguraram na esperança de que o momento roubado não desaparecesse. Certamente, quem quer que seja que esteja na foto tirada nessa mesma noite, incapturada. Agora, se foi em nosso porquê alguém que as considerou teve que deixar passar. E merdas nunca simplesmente acontecem do nada. Algo aconteceu. Se parece que algo aconteceu é porque algo sempre acontece e aconteceu. Algo sempre acontece porque algo aconteceu. O interminável flash e o infundável momento de ser roubada, e aqui estamos, sumindo.

A fotografia que é doada e/ou jogada fora, herdada ou largada na rua, não preservada e desprotegida nos variados e intensos invernos nucleares da família, e relegados à ausência de nutrição é algo disperso e costurado contra a lógica mortífera da herdada relíquia de família. É a herança do herdável e de todo seu parentesco, que elas podem tão somente herdar. Se elas suportam todo elemento da severa tragédia e do brilhante desfrute – que ser segurada, não importa o quão cuidadosamente, pelo museu não pode se não intensificar sorrateiramente – elas o fazem enquanto objetos não naturais e cuja não-liberdade radical beira à oportunidade generativa e degenerativa. Na medida em que temos que aceitar isso, nós temos que agir como se tivéssemos aceitado isso. Essa é a substância da foto que foi tirada. Essa é a foto de família do tomado, do contido, do manejado. É tudo e nada daquilo que nós temos que manejar e aqui está, e aqui estamos, sumindo.

Talvez haja um jogo experimental do museu por aquelas que o museu irá pôr em exposição, que dissipa o museu enquanto um mecanismo de dispêndio. Seria *Fade Resistance*³ uma exposição ou uma carga profunda, nem dada nem não-dada enquanto inibição impossível, mas, ao invés, dada à frente em e como uma demonstração de modéstia explosiva? Zun Lee não pode mais carregar (a massa, negra, universo não fracionável, carregado e irradiado por) só essas fotografias. As fotos não podem ser carregadas assim e nós temos de querer, querer dizer que elas não queriam isso, de todo modo. Elas não querem ser guardadas. Elas não querem ser recolhidas. É somente que o nosso experimento está contido sob a dureza do experimento geral no qual nós estamos contidas. Sua condição é o genocídio e, por não ter escolha, porque nós não temos escolha, nós praticamos agir como se nós tivéssemos escolhido renunciar à escolha em favor da renovação comum da opção preferencial pelo coletivo, cuidado incoleccionável, que é o da cura do estilhaçado e sombreado portfolio – e não do curador. A anomalia curatorial, essa contradição incomensurável é exacerbada na preservação militante. O des/aparecimento intrafacial da alquímica, descoordenadas mãos e olhos (e nariz e orelha e língua), e aqui estamos nós, sumindo.

Uma oferta do mumúrio e assassinato da foto de família negra – a elevação e a submersão e a perda e mais ainda do seu ajuntamento – feita por nós que não podemos fazer de outra forma a não ser cuidando. Em terrível ambiente e atmosfera e solução, e nessa retirada e oferenda que eles condicionam, será que nós poderemos produzir e descobrir uma ignição imediata e absoluta? Pode haver uma outra estrela e, em partilha de respiração e toque e visão, a família quebrada compartilha algo outro.

A recusa de ser possuída àquelas a quem é recusado o direito de possuir, que é suportada enquanto existência social irreduzível, insiste no fim da família, o humano, e o olhar, todas dentre as quais são brutalizadas e brutalizam no possuir e serem-possuídas; a recusa insiste no advento da animada, do animativo ver-com, que é sentido e passado por todas aquelas que reconhecem suas entes, de respiração em respiração e mão em mão, até que as fotos elas mesmas se retirem na passagem, desapareçam na resistência.



Uma edição **Elemental e Matéria Crítica** Apoio Kunsthochschule für Medien Köln
Tradução **Arnícar Packer** Revisão **Hilário M. S. Zeferino** e **Vinícius da Silva**
Design **Diego Crux**



Apoio



Realização



MINISTÉRIO DA
CULTURA



Este caderno foi produzido pelo programa

“Matéria Crítica para Massa Crítica”, para CASA-ESCOLA,
projeto pedagógico da Casa do Povo, em 2023.

