O fotográfico como Processo sob o Signo de Mnemosyne, em EvgenBavcar[1]

Ana Renata Baltazar da Penha
Doutoranda em Teoria da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo
Este artigo tem como proposta discutir a questão de arte contemporânea referente às relações entre o fotográfico e a memória, a partir do trabalho artístico de Evgen Bavcar, na medida em que esta possa ser entendida não apenas como reprodução de um passado construído pelas ações da tradição, mas também como narrativa que influência o posicionamento presente e futuro do homem em seu devir circunstancial. Neste sentido, o tempo que a fotografia captura não é o do corte de um instante, mas apresenta a continuidade de um processo. No caso de Bavcar, a cada *ato fotográfico*, o artista lança-se para fora de si, em direção ao objeto tecnológico câmera escura, interiorizando-o em suas memórias e sendo afetado por este em suas *experiências*-limite, atuando como *mediador* e não como *intermediário* em *redes* sociotécnicas de que participa.

Palavras-chave
Memória, fotografia, invisibilidade, rede.

Este artigo trata, pelo viés dos estudos de Comunicação, do *ato fotográfico* tal como o entende Philippe Dubois, isto é, de "uma imagem, se quisermos, mas em *trabalho*, algo que não é possível conceber fora de suas *circunstâncias*, do jogo que a anima"(DUBOIS, 2011, p.15). Em meio a essa reflexão, observa-se, portanto, que a maneira como visualizamos (e produzimos) fotografias, reconhecendo-as como "o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber fazer, uma figura de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito"(DUBOIS, 2011, p.15), capaz de registrar a memória de um passado cristalizado sobre o referente, deriva de procedimentos culturais que instituem as condições possíveis para que tais imagens sejam assim feitas e vistas.

Nesta direção, considera-se que a arte é um tema a ser discutido pela Comunicação na medida em que esta, ao tentar promover a cultura como espaço de intervenção coletiva, construído ao longo de nossas ações cotidianas, e não de mera reprodução do conhecimento da memória passado, cujo conteúdo devemos assimilar, não se limita às discussões referentes à mídia e à tecnologia como suportes e procedimentos técnicos; mas busca observar os efeitos sociais de tais práticas, considerando a rede de relações que os fundamenta.

Ao passo que, a arte é um dos mecanismos que tece essa rede, na medida em que é

[1] Trabalho apresentado no DT4- Comunicação Audiovisual GP-Fotografia, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

estética no sentido em que Jacques Rancière dá ao termo. Para o autor, a estética apresenta um fundamento político constitutivo, ao permitir dividir e compartilhar o espaço comum, por meio de uma partilha de lugares e ocupações, que não se define por critérios como talento, estilo ou poéticas arraigados nas diferentes obras. Mas por formas de visibilidade que fazem ver quem, de acordo com seus respectivos tempo e espaço, pode ou não participar das decisões e criações que se dão na comunidade.

Assim, a arte enquanto estética funciona como meio de definição dos modos de ser e de viver, bem como, das formas de trabalho e ação que socialmente têm mais ou menos valor. Na perspectiva desta partilha, encontra-se a estratégia de se elaborar um conceito de memória que leve em conta apenas a lembrança dos atos e feitos construídos no passado e não a importância dos diferentes tempos anacrônicos, para as ações que se dão no presente. Sem considerar, portanto, que muitas das nossas questões atuais foram melhor respondidas por técnicas, teorias e soluções do passado do que do presente e que aquilo que, muitas vezes, identificamos como uma grande invenção de nosso tempo, já havia sido pensado como mais criatividade por outras épocas.

Deste modo, recorre-se à produção de Evgen Bavcar, artista franco-esloveno cego, que discute os códigos instituídos sobre as imagens fotográficas na História da arte. Para melhor desenvolver essa reflexão, utiliza-se como referência a discussão de Philppe Dubois sobre a obra fotográfica de Denis Roche, em que o teórico descreve o pensamento em abismo, queda entre o *precipício* e o *pedregulho*, elaborado por Roche. De forma que, reconhece-se a existência de processos e vazios também na obra de Bavcar. Este artista situa tais abismos no lugar em que estávamos acostumados a apenas encontrar a certeza sobre o fundamento das imagens vistas, inabalável e firme como uma pedra, ou melhor, como *pedregulhos* que nos desviam dos *precipícios* do caos quando aqueles sustentam nossa visão diante de um referente que nos acena com seu aspecto de índice que prova sua presença, "por ter estado lá": a fotografia.

A propósito, *pedregulho*, no entender de Philippe Dubois, em *O Ato Fotográfico*, no capítulo referente à obra de Denis Roche, retomando as palavras proferidas por Francis Ponge em conferência realizada na cidade de Bruxelas (Bélgica, 1947), é um ponto mais próximo à altura de um abismo que nos protege de "ver o resto" (PONGE *apud* DUBOIS, 2011, p.335) em que podemos cair.

No entanto, "acontece de o pedregulho se abrir por sua vez e tornar-se também um precipício. Assim, qualquer objeto, basta querer descrevê-lo, abre-se, por sua vez, torna-se

um abismo" (PONGE. In: DUBOIS, 2011, p.335). De forma que, quando deixamos de ver esta imagem apenas a partir de seu aspecto visível, poderemos ser conduzidos, por meio de sucessivos passos, ao *locus* segmentado de diferentes níveis de (in)visibilidade, que muitas vezes não podem ser vistos com a visão de nossos olhos.

Portanto, a grande pergunta que Bavcar nos propõe refere-se à memória. Nesse sentido, busca a origem das imagens. Esta aponta não exatamente para a representação de um referente primordial como imagem absoluta, do qual devemos lembrar, mas para um vazio originário em constante "estado nascente". Expressão esta que, segundo Didi-Huberman, no livro Ser Crânio, no capítulo "ser escavação", referindo à obra de Giusepe Penone, corresponde a uma pista ou vestígio, circunscrito por uma ausência que possibilita que se atribua sentido aberto sobre o ainda não visto no visível.

De forma que, o visível, que apenas se mostra em parte, não possui um valor cristalizado original que se manifesta em qualquer situação. Nem se esgota após algumas leituras descritivas e analíticas. Mas sempre reverbera uma faceta velada. Esta remete aos sentidos que a rede de circunstâncias em que está inscrito pode lhe dar. Assinalando diferentes possibilidades para a imagem que vemos em uma mutabilidade que a faz diferir-se continuamente de si mesma ao atuar como forma de trabalho de linguagem e de pensamento em constante emergência, ou em "nascença".

Mas, quais são as circunstâncias que nossa época oferece para que um artista como Bavcar que pensa sobre a importância da visão para além do olhar possa ganhar reconhecimento? O que não vemos quando olhamos para as imagens a nossa volta? Até que ponto estamos tão saturados pelo excesso de informação visual que perdermos a sensibilidade para as outras formas *táteis* de "ver" o mundo? Até que ponto cada um de nós que enxergamos com os olhos pode ser cego por não ver a escuridão? De que forma a fotografia como arte pode registrar o processo memorialístico de lembrar e esquecer?

Enxergando sentido onde não havia sentido em meio às nossas circunstâncias adversas sobre o potencial da visão, Bavcar lança luz à fotografia provocando-nos para o pensamento sobre o que é (in)visível e encontrando possíveis soluções, por meio de sua arte, para nos fazer enxergar parte do que não víamos. Assim, se tal questão remete ao movimento contínuo de uma vertigem na trilha indicada pelo artista para o vazio, partamos, neste texto, da leitura de um *pedregulho* cuja proximidade abre caminhos profundos– "Liubliana com o Dragão".

Em "Liubliana com o Dragão", Bavcar utiliza a técnica da sobreposição para criar essa fotografia da capital da Eslovênia, seu país natal, cidade cujo símbolo patriótico é o dragão. Poderíamos tentar interpretar a linguagem desta imagem com seu jogo de luz e de sombras em que o dragão remete ao elemento luminoso do quadro, considerando que este representa um emblema de caráter sagrado.

Segundo a tradição expressa por meio das narrativas orais, tal dragão, filho de outro dragão muito forte e violento, que embora não fosse mal, em função de sua natureza de dragão, comia os habitantes daquela terra; diferenciava-se do posicionamento de seu pai por meio da amabilidade no trato com as pessoas e por, além disso, gostar de poesias e de criar, sendo, portanto, um artista. Por isso, os seres mágicos, que o queriam perto de onde costumavam ficar, dado que gostavam muito dele, fizeram-no dormir à beira do rio da Liubliana, enquanto os moradores da cidade, que também muito o admiravam por suas canções entonadas nessas águas, convocaram o melhor escultor do país para fazer três estátuas em sua homenagem.

Será então que esta imagem fotográfica significa que a força dessa cidade que viveu os horrores da submissão a regimes políticos totalitários está em seu poder de criação artística e não na violência? O que Bavcar quis dizer com ela?

Até esta etapa da análise, que se refere à imagem em si e aos seus possíveis significados, encontramo-nos, portanto, sob a segurança de um primeiro pedregulho, no entanto, estamos em vertigem. Assim, Bavcar nos conduz em uma verdadeira *mise em abîme* por meio de "Liubliana com o Dragão". Nesta direção, o próprio "Dragão" é um ser mitológico, como o são vários personagens trazidos pela arte e escritos de Bavcar.

Segundo o artista, seu método de criação parte da dualidade entre luz e sombras descrita na narrativa dos mitos cosmogônicos, como a do livro de Gêneses da Bíblia Sagrada, pois identifica uma relação íntima entre verbo e imagem, reconhecendo naquele a escuridão potencial que precede às imagens criadas e nesta a luz, que juntos estabelecem a tensão originária que rompe o caos inicial que constituem o novo. Para tanto, recorre ao evangelho de São João: "no princípio, era o verbo, o qual se torna imagem, a carne do visível, o visível em carne e osso, o substrato cognitivo do olhar", revelando assim que a escuridão é parte constitutiva daquilo que se vê.

No entanto, como podemos visualizar por meio de cada *ato fotográfico* em que suas fotografias são criadas entre a luz e a escuridão, a cosmogonia a que se refere Bavcar não se limita ao início de um único mundo, mas ao que Didi-Huberman identificaria, como acima

referido, ao contínuo "estado nascente", as sucessivas emergências de mundos ficcionais, que surgem em função de nossas necessidades cotidianas, as quais nos afetam ao mesmo tempo em que nos colocam questões, levando-nos a retomar a memória de um passado em que tudo começou a surgir, sem reproduzi-lo, mas reativando sua potência inovadora. Estado este que se repete em cada momento de criação, como respostas, primeiro em pensamento verbal, depois em ação, perante circunstâncias que nos permitem atuar de forma a nos construir em processo sempre inconcluso de lapidação de nossa humanidade.

Os mitos cosmogônicos, como mitos referentes à memória da origem do mundo, apresentam uma tensão entre luz e escuridão possibilita que os seres que habitam o espaço em questão apresentem um movimento de constante vir-a-ser em devir. De forma que, na verdade, não podemos falar em origem como fato acabado, mas em originário, como constante "estado nascente". Assim, entre o que foi e o que era há vazios de indeterminação.

Comparativamente, podem-se relacionar tais "vazios de indeterminação" preenchidos pelo novo na memória da originária do mundo, ao que Walter Benjamin chamará de "zonas de esquecimento". Para o autor, enquanto a memória voluntária é formada por informações conscientes sujeitas ao apelo da inteligência, a memória involuntária não é composta apenas pela lembrança, mas, principalmente, pelo esquecimento. De forma que, a memória, mais do que descrever o passado tal qual este foi, tem por objetivo narrar, a partir do olhar do presente, as experiências assimiladas pelo corpo, tornando-se assim uma ação de preencher os vazios de esquecimento sobre o vivido por elementos análogos que se encontram no agora, relacionando dois tempos distantes no espaço, entre a luminosidade da lembrança e a escuridão, tendendo para o encontro de soluções no movimento para o futuro em continuidade.

A propósito da memória, ao apresentar a relação entre o "Dragão" e a cidade de Liubliana, por meio da técnica de sobreposição acima referida, Bavcar constrói uma montagem que acentua a relação composta por elementos pertencentes a dois tempos aparentemente anacrônicos, o do espaço urbano, em que a estátua do dragão compõe a paisagem, e o da realidade mágica do mito, considerando, no entanto, que tais temporalidades são mais "contemporâneas", por estarem expressando questões comuns ou complementares, do que aquelas que ocorrem na mesma época cronológica, sinalizada pela sequência linear da historiografia oficial, com ideia de progresso.

Neste sentido, a própria concepção de memória que o artista apresenta por meio desta imagem, que surge do tempo originário da criação de um mundo novo em seu vigor de processo entre a luz e a sombra, não remete à reprodução do mesmo em seu teor de cânone a ser preservado ao longo da História da arte, mas

> Torna improcedente fragmentar o tempo em momentos estanques (exclusivamente presente, passado e futuro), demarcar fronteiras entre percepção e imaginação, realidade e ficção, separar lembrança e esquecimento, limitar o sujeito da recordação a uma concepção fechada. (SOARES, 2006, p. 95).

Podemos então considerar que Bavcar nos coloca diante de mais um abismo ao apontar para uma questão que não se revela completamente no que se mostra na imagem, mas aponta para uma rede de relações em que esta imagem se situa e adquire visibilidade, cabendo-nos perguntar de que forma tal temática relativa à memória, no sentido transformador que Bavcar assume em relação ao termo, circunscreve os debates atuais sobre os campos da arte e da comunicação. De que forma, podemos atualizar a partir de uma rememoração o tema da memória, tão tradicional na história da arte?

Nesta direção, na vertigem dessa pergunta, torna-se relevante observar as considerações de Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben sobre teoria de AbyWarburg, a qual relaciona formas anacrônicas do passado à arte e à literatura de períodos posteriores, como no caso da permanência de traços característicos da Antiguidade pagã em obras do Renascimento, considerando-se também que o nome “Mnemosyne”, a deusa da memória, estava cravado em uma placa posta pelo próprio Warburg na porta da primeira versão de sua grandiosa biblioteca, que posteriormente veio a se transformar em um renomado instituto de pesquisa.

Em sua tese de doutorado sobre a obra de Botticelli, Warbur demonstra que em “O Nascimento de Vênus”, paralelamente às descrições clássicas de serenidade, valorizadas pelo Renascimento italiano, eram expressas, por meio dos cabelos flutuantes da deusa e dos movimentos de sua indumentária e adereços, elementos característicos da antiguidade pagã (*Pathosformeln*), como potência primitiva que permanece nas imagens mais recentes, em função da memória cultural, que não deixa de ser, para o autor, uma memória psíquica de caráter coletivo. Além de que, a figura da Nynpha, como *pathosformel* fundamental, terá sua presença marcante observada ao longo da história em outras obras do renascimento com as quais se estabelece comparação, o que permite um questionamento sobre quais são as regras de conservação do passado nas imagens mais atuais, bem como, a elaboração do

conceito de *Nachleben*, que define essa noção de "pós vida" das imagens (MATTOS, 2006).

O conceito de *Nachleben* e sua possível proximidade da ideia de "arquétipo" e de "inconsciente coletivo" da teoria de Jung tem sido alvo de controvérsias teóricas. Entre os pesquisadores brasileiros, Cláudia Mattos, que, embora não assuma diretamente uma postura própria sobre o assunto, defende algumas das opiniões de Didi-Huberman e Giorgio Agamben como prioritárias para a interpretação do trabalho de Warburg, reconhece que estes autores não aceitam a suposta semelhança entre esses termos jungianos e warburgiano:

> Fritz Saxl, colaborador de Warburg, aproximou [o conceito de *Nachleben]* da ideia de arquétipo de Jung. Didi-Huberman, no entanto, rejeitou tal aproximação, com argumentos semelhantes aos levantados pelo filósofo Giorgio Agamben de que "as imagens para Warburg [à diferença dos arquétipos de Jung] são realidades históricas, inseridas num processo de transformação das culturas, e não entidades a-históricas" (MATTOS, 2006, p. 143)

Ao passo que, Felipe Teixeira, na página 139 de seu artigo, faz elogios ao ponto de vista de Didi-Huberman sobre Warburg em determinado aspecto, salientando a especificação do acerto à parte do pensamento do primeiro teórico e não necessariamente à sua totalidade, por meio do uso da expressão "ao menos no que diz respeito", como observamos no seguinte trecho:

> Georges Didi-Huberman (...) é muito feliz quando define o projeto warburguiano de ciência da cultura, ao menos no que diz respeito ao estudo do Renascimento italiano, como uma efetiva "ciência arqueológica do *páthos* da Antiguidade e seu destino na Renascença italiana e flamenga". (TEIXEIRA, 2010, p. 139)

No entanto, na página 143 do mesmo artigo, sem comentar a opinião de Didi-Huberman sobre o tema, Teixeira não descarta a ideia de que alguns aspectos da teoria jungiana teriam validade na leitura do pensamento de Warburg, ainda que este não tenha feito referência explícita àquela.

> O conceito de *Pathosformel* deve ser compreendido à luz da teoria psicanalítica de fins do século XIX e início do século XX. Embora alguns paralelismos com a teoria do inconsciente coletivo de Carl Jung possam ser estabelecidos, Warburg nunca fez referência direta a este autor. (TEIXEIRA, 2010, p. 143)

Ainda assim, em Os *Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, Jung faz uma leitura de uma obra de Leonardo da Vinci que já havia sido analisada por Freud, no intuito de

diferenciar o conceito de inconsciente coletivo de sua Psicologia Analítica, do inconsciente pessoal, definido pela Psicanálise, demonstrado, de fato, certa similaridade com as considerações que Warburg traçou em relação aos quadros de Botticelli.

De maneira que, ao analisar o quadro de Leonardo da Vinci, "Sant'Ana com a Virgem Maria e o Menino Jesus", Jung chama a atenção para o motivo das duas mães, que remeteria à dupla descendência, que, segundo ele, seria um arquétipo presente em diferentes culturas, em múltiplas variações, como o mito iogi, as lendas dos faraós egípcios, em que, por meio de um ritual, partiam de sua natureza divina para a humana e à narrativa de Héracles, em que este foi adotado por Hera, alcançando a partir daí a imortalidade, como o ser divino que se tornou.

A propósito, de acordo com Jung, embora os arquétipos sejam ideias primordiais universais, como aquelas sugeridas por Platão, que constituem a psique humana e se repetem em diferentes períodos da história em função das necessidades afetivo-emocionais de cada época, são encarnados apenas em imagens culturalmente situadas. De forma que podemos inferir que duas ou mais culturas de épocas distintas que expressem o mesmo arquétipo em suas respectivas produções, apresentem questões históricas semelhantes, talvez por vivenciarem condições sociais equivalentes, apesar do aparente anacronismo entre elas.

Neste sentido, o consagrado artista contemporâneo americano, radicado na África do Sul, Roger Ballen, em sua primeira grande exposição de fotografia na América Latina, de título "Transfigurações, Fotografias 1968-2012", realizada no MAM-RJ, de outubro a dezembro de 2012, na série *Asylum*, em que trabalha desde 2008, dando continuidade ao enfoque iniciado em 1995, exibe imagens produzidas a partir da teoria de Jung, trazendo luz ao arquétipo da Sombra.

Em entrevista dada a Eva Wollenberg, Ballen explica que:

> O termo escuridão é complexo. Existe o sentido físico, quando você desliga a luz, mas também pode expressar a ideia de desconhecido, como representar aquilo que é diabólico, ou mesmo significar uma depressão severa. Entendo que, no sentido jungiano, tal palavra se refere ao lado sombra, à parte reprimida e desconhecida do eu, que as pessoas temem e abandonam. Conflitos, guerra, problemas políticos e sociais se manifestam como o resultado do fato de as pessoas não terem consciência de quem elas são e assim funcionarem de acordo com os mecanismos individuais e coletivos de repressão. Maior sensibilidade e uma revolução psicológica são necessárias no mundo. (WOLLENBERG, 2012)

Observemos, portanto, a partir da citação das palavras de Ballen, que o "lado sombra", embora componha uma parte significativa da teoria jungiana, não é um elemento

principal em relação aos demais, que deve ser buscado na análise do conteúdo de cada imagem construída por tal fotógrafo, como uma leitura estruturalista dos arquétipos jungianos, que era comum nas décadas de oitenta e noventa, poderia levar a crer. Na fotografia de Ballen, a exposição do "lado sombra" tem importância na medida em que está articulada a uma prática artística por meio da qual são criadas condições para que uma parcela da sociedade que não tem expressão, como a das pessoas que estão internadas em asilos de loucos, passe a ser vista, de forma a mudar o rumo da "história dos vencidos", como escreveria Benjamin.

Segundo Jung, Freud, com sua análise sobre o inconsciente individual e as neuroses do homem moderno, foi um dos mais importantes pensadores a tratar do arquétipo sombra e dos desejos submetidos ao controle coletivo, embora achasse que o método freudiano sugerisse uma interpretação reduzida sobre as imagens ao apresentar um significado particular para a presença de certos traços supostamente relacionados à memória individual em cada uma delas.

O próprio Bavcar, como podemos ler a seguir, comenta sobre a relação entre as trevas e o inconsciente, que surge em seu processo criativo:

> Eu não percebo as trevas como uma superfície, mas como um volume. Como os Infernos guardados por Hades. Ou como o inconsciente. (...). E se nós temos medo das trevas é porque não sabemos, ali, de onde vem o olhar. É por esta razão que o encontro com um homem cego é também um encontro com o nosso próprio Édipo. A angústia vem do fato de não saber de onde vem este olhar. (BAVCAR, 1997, s/p)

Posicionando-nos em mais um passo para o abismo, o método fotográfico da câmera escura, utilizado por Bavcar em "Liubliana com o Dragão", por meio do qual se mantém a mesma dinâmica de criação a partir da luz e da escuridão que permeia a discussão filosófica do artista, como se *máquina* e *maquinação* constituíssem o mesmo conjunto formado por "uma câmera escura [a máquina fotográfica] atrás de outra câmera obscura [o fotógrafo que vê a escuridão]", possibilita que o autor expresse a experiência do esquecimento, que, conforme já comentado neste texto, é parte constitutiva da memória.

> A câmara obscura nos permite compreender a obscuridade como tábua rasa, como esquecimento estético por excelência, em relação às imagens que nós podemos criar. Com a câmara obscura, o homem encontra um equivalente tecnológico para a experiência deste esquecimento. (BAVCAR, 2010, p.3)

Por meio de tal processo metodológico de produzir fotografias, Bavcar faz associações inconscientes, ativadas pelo que Benjamin leitor de Proust entende como memória involuntária, entre os vários sentidos do corpo, sendo, portanto, como ele se autodenomina um artista da fotografia *tátil*. Já que se orienta não só pelas mãos sobre seus modelos humanos e não humanos, tateando-os, mas também pela forma como o vento toca seu corpo; comparando suas sensações sinestésicas ao que as outras pessoas contam sobre o que veem; utilizando aparelhos calibrados para medir a frequência das cores; fazendo articulações entre as imagens de agora e as do tempo em que ainda possuía o sentido da visão, como aquelas experiências de brincar com os objetos de guerra que invadiram sua infância.

Conforme o pensamento de Didi-Huberman a propósito da escultura, todo o corpo de Bavcar é uma pele aberta aos sentidos do mundo e à memória que estes reverberam, estabelecendo tensões entre o dentro e o fora, que está para além do que sentido da visão permitiria perceber, ao criar lugares constituídos por tempos situados em espaços distintos, baseando-se nessa sua forma de assimilação e ação do e no mundo para criar imagens, mostrando-nos assim que o cego, assim como o vidente, é capaz de imaginar, de ter imagens mentais e partir da criação de outras imagens.

A perda de sua visão ocorreu, como no método da câmera escura, de forma processual aos 11 anos de idade. Quanto ao primeiro olho, o esquerdo, a cegueira foi imediata, ocorrendo durante um acidente. Enquanto brincava com um amigo, este o furou com um galho de árvore. Depois, durante o tempo estendido de oito meses cronológicos, perdeu a visão do outro olho, lentamente, despedindo-se da luz e aproximando-se da escuridão dia após dia, diante da janela do hospital, através da qual olhava a paisagem que se apagava à sua frente.

Utilizando-nos da imagem que Didi-Huberman empregou, baseado nos filósofos pré-socráticos, para tratar da obra de Giuseppe Penone, “Ser Rio”, as imagens visuais de sua infância, que Bavcar emprega como lembrança do visível em seu processo fotográfico, o qual, como o rio, cria “estados de nascimento”, permitem que seu corpo, a cada vez que as reativa, contaminado mais intensamente pelo esquecimento do visível, apresente novos níveis de visibilidade sobre o já visto, a partir de novas analogias com o presente, de maneira a criar imagens.

Segundo Bavcar, “a câmara obscura é um método efêmero do apagar da luz para que esta possa melhor se fazer valer” (BAVCAR, 2010, p.3). Na medida em que essa

negatividade antecipa a imagem que ainda não foi produzida, como memórias de ideias que o artista traz em seu pensamento, estamos, pois, lidando com uma forma de criação por meio da qual se propõe dar visibilidade tanto ao que o próprio artista conhece quanto àquilo que ele racionalmente desconhece sobre si mesmo. No entanto, a foto, como produto final, também não chegará a ser vista por ele, não lhe servirá de espelho cristalizado através do qual chegará à conclusão do que pensa, até porque, para ele, ninguém domina o resultado da imagem, pois, inclusive para os que podem ter acesso à sua visibilidade, ela resguarda um aspecto de invisibilidade.

> Ninguém domina o resultado. Na pintura também não. Talvez eu controle um pouco menos, do ponto de vista dos que enxergam, isto é, daqueles que dizem que eu não vejo, de forma direta, minha imagem. Mas ninguém vê, nunca, sua imagem real, concreta. (BAVCAR *apud* TESSLER & CARON, 1997, p. 2)

Para situar a importância da técnica da câmera escura no século XIX, a qual Bavcar "anacronicamente" atualiza, Maurício Lissovsky, em *Máquina de Esperar*, no capítulo referente à "invisibilidade e originalidade da fotografia moderna", primeiramente estabelece uma diferença entre as definições de *Inconsciente Óptico* de Rosalind Krauss, baseada nos pressupostos da Psicanálise sobre o que seja o inconsciente, de forma a posicionar a visão humana como "menos senhora de tudo aquilo que inspeciona, por estar em conflito com o que é interno ao organismo que a briga" (KRAUSS *apud* LISSOVSKY, 2008, p. 17) e a interpretação de Walter Benjamin para o termo, ao considerar que "só a fotografia revela esse inconsciente óptico , como a psicanálise revela o inconsciente pulsional"(KRAUSS *apud* LISSOVSKY, p. 18, 2008), posicionando-se, neste aspecto, contrariamente a Krauss, na medida em que para esta "se há um inconsciente ,(...) ele é um inconsciente humano, não um 'óptico'". (KRAUSS *apud* LISSOVSKY, 2008, p. 18).

Ainda que Lissovsky conclua que, entre as duas concepções apresentadas para o inconsciente óptico, a de Benjamin seja "bem menos restrita que a de Krauss", ambos os pontos de vista de vista poderiam ser ilustrados por uma narrativa mitológica. No caso da concepção de Krauss, dado que se baseia na Psicanálise, o próprio Freud, que deu origem a essa teoria, inspira-se na tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*, para formular um de seus postulados básicos, o "Complexo de Édipo", o qual fundamentaria as principais questões existenciais em torno do desejo e sua castração; ao passo que, para Benjamin, ainda segundo Lissovsky, "as condições da percepção são sobretudo históricas, e as técnicas da imagem implicam-se decisivamente na determinação daquilo que vem a ser o visível"

(LISSOVSKY, 2008, p. 18-19), ou seja, dizem respeito às circunstâncias, que permitem a visibilidade de certas formas e a ocultação de outras, assim como na narrativa que se segue.

Ao se encontrar diante da Esfinge, Édipo deverá decifrar o enigma que esta o propõe:

> Qual o animal que tem quatro pés de manhã, dois ao meio-dia e três ao entardecer? E, sem hesitar, responde: "o homem, que, na infância, arrasta-se sobre os pés e as mãos; na idade adulta mantém-se sobre os pés; e na velhice precisa usar um bastão para andar". (SÓFOCLES. In: CASTRO, 1982, p.23)

No entanto, segundo Manoel de Castro, frente à resposta da inteligência racional de Édipo, que procurou trazer luz a todos os problemas propostos, a Esfinge, implacável apresenta outra questão:

> São duas irmãs. Uma gera a outra. E a segunda, por seu turno, é gerada pela primeira. Quem são elas? "A luz e a escuridão", responde Édipo. "A luz do dia, clareira aberta no céu, gera a escuridão da noite, que, por sua vez, precede a luz do dia". (MITOLOGIA. In: CASTRO, 1982, p.23)

A propósito, o mito de Édipo, por um lado, parece problematizar a pequenez do homem diante da potência do destino, que funcionaria de forma implacável ao interpelar as ações humanas e heroicas. De maneira que, quanto mais esse herói e seus ancestrais tentam fugir do que lhes reservavam os deuses, mais se aproximavam da concretização da tragédia anunciada.

De acordo com a teoria ator-rede, de Bruno Latour, a primeira etapa dessa narrativa se passa como se o herói e seu pai quisessem reduzir os outros actantes da rede social em que estavam inseridos a meros intermediários passivos, "que transportam significado ou força sem transformá-los" (LATOUR, 2012, p. 65), servindo apenas de instrumentos para realização das ideias e objetivos de tais personagens. Assim, ao pensar que sua ação individual poderia mudar o curso dos acontecimentos, Édipo só mata o pai, porque foge da cidade onde morou por anos após ouvir a profecia nefasta do oráculo, no intuito de proteger àqueles que julgava que fossem seus progenitores legítimos de sua violência e de seu incesto.

Bem como, Laio, rei de Tebas, ao tentar afastar o filho que possivelmente se tornaria seu assassino, dando ordens para que atirassem este do penhasco após ter-lhe furado os pés, provoca o pavor de Jocasta, a mãe da criança, que por sua vez confia esta a um pastor, que o entrega ao rei de Corintos, que o criou com grande amor paterno.

Por outro lado, na segunda parte do mito, quando Édipo descobre que, para acabar com a fúria dos deuses, era preciso descobrir quem era o assassino de Laio, expulsá-lo da cidade de Tebas e em seguida puni-lo. O herói encontra Tirésias, o adivinho e sábio que não pode ver com os olhos, mas que vê mais do que todos os outros membros de sua comunidade sobre o curso dos acontecimentos. Este revela quem era o autor daqueles atos. Neste momento, Édipo passa a entender qual a influência dos mediadores, isto é, conforme Latour, dos meios que "transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam" (LATOUR, 2012, p.65)

Édipo, então, passa a querer abrir mão de sua racionalidade que oculta a verdade das trevas, furando, neste momento os próprios olhos para descobrir como enxergar além. Os mediadores da rede em que se encontra, portanto, viabilizam uma transformação em sua consciência, bem como, constituíram-no no ser que vai se tornando durante o processo contínuo de vir a ser.

Como Tirésias, Bavcar, em sua cegueira, aproxima-se do conhecimento de que a verdade está na escuridão das trevas que, muitas vezes, desconhecemos, porque já não vemos com todo o corpo. Assim, como Édipo estava antes da revelação, estamos complemente cegos para o que sucede a nossa volta. Como Tirésias desvela a Édipo, Bavcar nos lança uma questão: é preciso ver para além do excesso de luz de nosso tempo.

Bibliografia:

BAVCAR, Evgen. Entrevista. http://www.ufrgs.br/jornal/setembro2001/entrevista.html

_____. "O Corpo, Espelho Partido da História". In: NOVAIS, Adalto (Org.) O homem-máquina. A ciência manipula o corpo. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

_____."A Luz e o Cego". http://dobrasvisuais.files.wordpress.com/2010/08/a-luz-e-o-cego.pdf

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas, Vol. I: magia e técnica, arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1993

CASTRO, Manuel Antônio de. O Acontecer Poético: a história literária. Rio de Janeiro, Antares, 1982

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura. São Paulo, Com Arte, 2009

DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico. São Paulo, Papirus, 1994

JUNG, Carl Gustav. Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo. Petrópolis- RJ, Vozes, 2000

LYSSOVSKI, Maurício. A Máquina de Esperar. Rio de Janeiro, Mauad, 2008

MATTOS, Cláudia Valladão. Arquivos da Memória: Aby Warburg, a História da Arte e a Arte Contemporânea. II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP

RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível: estética e política. Rio de janeiro, Ed 34, 2005

SOARES, Angélica. Ilimitáveis da memória/exercícios de metamemória. http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta19/Conteudo/N19_Parte02_art01.pdf

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. História da historiografia • ouro preto • número 05 • setembro • 2010 • 134-147

WOLLENBERG, Eva. "A Conversation with Roger Ballen". http://humanfilesjournal.com/2012/07/09/conversation-roger-ballen/