

A luz e o cego

Evgen Bavcar

Quero sublimar a relação entre o verbo e a imagem para iniciar uma reflexão mais particularizada. De início, é preciso constatar que não se pode separar essa parceria que eles formam, uma vez que a imagem condiciona o texto e vice-versa. Ou por outra, logo que nós não dispomos mais de imagens, é o verbo quem nos fornece novas possibilidades.

Para tanto, basta evocar os textos bíblicos em que se apoiaram, por exemplo, os pintores, para conceber a imagem física de uma personagem ou de um evento. A importância do texto nos parece particularmente importante no caso do Moisés de Michelângelo. Os cornos de sua cabeça vêm de um certo erro de tradução no texto que serviu de suporte à figura. Que Michelângelo jamais viu Moisés, é evidente: foi o espaço do verbo que lhe forneceu a imagem mental em seguida trabalhada na pedra. Podem ser encontrados casos semelhantes envolvendo outras imagens da História da Arte a que se referem a Bíblia: figuras de Jesus, da Virgem Maria, ou esculturas representando Jó, David. Desta perspectiva, o artista é sobretudo o mediador entre as trevas do verbo, do fundo de sua cegueira, e a evidência concreta da imagem, tal como realizada na Arte através de um ou de outro suporte material.

O verbo é, então, cego: ele nos fala do lugar em que surge uma gênese primeira da imagem. É desse modo que, se queremos ir às origens das imagens visuais, nós chegamos forçosamente ao espaço do invisível, este do verbo, e à noite que precede o dia das figuras conhecíveis. Podemos assim parafrasear São João, dizendo: no princípio era o verbo, o qual torna-se imagem, a carne do visível, o visível em carne e osso, o substrato cognitivo do olhar.

As longas polêmicas em torno da iconofilia e do iconoclasmo são muito reveladoras desta relação entre o verbo e a imagem. E a dialética entre esses dois termos persiste incansável: opõe ao visível o invisível, à imagem a palavra e reciprocamente.

Não podemos conceber uma arqueologia da luz sem considerar a escuridão, e sem elucidar o fato de que a imagem não é apenas alguma coisa da ordem do visual, mas pressupõe, igualmente, a imagem de obscuridade ou das trevas.

É este espaço das trevas que nós encontramos na primeira manhã do mundo, pois Deus povoou estes lugares antes de se dar conta de que a luz era boa, como nos diz o texto do Gênesis. Os anjos revoltados e, desse modo, caídos, regressam às trevas e se tornam em consequência os lucíferos, isto é, os portadores da luz; satãs são exilados nas origens, pois eles não quiseram compreender a bondade da luz. Paradoxalmente, essa danação transforma-se no retorno às primeiras fontes da clareira do mundo, seu berço, situado no obscuro das origens.

As trevas condicionam a instauração da luz, são sua pré-imagem lógica e indispensável na ordem das coisas visíveis. A obscuridade permanece um estado latente, a saber, a luz em potência de devir e de ser.

O quadrado negro de Malevitch ilustra perfeitamente bem esse processo de criação. Este quadrado simboliza a consumação de materiais até um ponto em que o retorno às trevas se impõe, e daí a necessidade de um esquecimento estético que permitirá a superação deste estágio. Voltar para trás do quadrado negro ou ir além dele significa sobretudo recusar a positividade dos modelos repetitivos e se compromissar com o negativo.

A significação do quadrado negro de Malevitch está talvez expressa na frase de Kafka: “o que é positivo está dado, é então preciso descobrir o negativo”. Deste modo, o negativo nos é fornecido já pela obscuridade do momento vivido, isto é, pela experiência do existir no cotidiano, experiência tampouco alcançada, nem na clareira da memória que leva ao passado, nem naquela outra que cria uma luz de antecipação sobre o futuro.

Com a superfície negra, o objeto pictural antecipa a possibilidade de uma superação estética, cônica de que somente um tênue vislumbre messiânico lhe é conferido – até o ponto de uma frágil força de redenção, como diria Benjamin. O salvamento do sujeito criador permanece possível enquanto ele pode se colocar em face do obscuro, fazendo das trevas o seu objeto, o seu complemento, e não um inimigo a ser excluído do processo de criação. Notemos que as reflexões de Adorno sobre a relação sujeito-objeto podem nos dar alguns meios lógicos para compreender isto. Consideramos a tentativa de Malevitch, sobretudo como a defesa da subjetividade contra a objetificação exagerada na arte, que vai até a perda do sujeito criador. O quadrado negro é, assim, um último grito contra o mundo em que tudo se torna intercambiável, mesmo o estatuto do sujeito. Dito de outra maneira, aquela figura dá ainda a esperança de um olhar para além do banal em que tudo se nivela.

O quadrado negro se torna o conteúdo sedimentado de uma forma pictural que permaneceu fiel à lógica dos materiais disponíveis ao pintor. É preciso ir, agora, para trás do quadrado negro, concebendo as trevas não somente como superfície, mas sobretudo como um volume, como um espaço existencial em que podem ainda aparecer algumas estrelas redentoras brilhando por sobre o novo. Ir atrás desta cortina significa ao mesmo tempo aceitar uma outra Eurídice no Hades da existência; em termos diferentes, uma outra Eurídice, que anda à nossa frente e não atrás, como rezava o mito. Nele, enxergá-la era perdê-la de vista para sempre. Se somos obrigados a imaginá-la andando atrás, somos ainda os escravos de uma memória física constringida à fatalidade da perda do objeto e, assim, à morte do sujeito.

Deve-se ainda crer na cegueira do verbo – sendo ele representado pelo silêncio dos passos de Eurídice atrás de nós – e acreditar de olhos fechados na sua imagem. Através desse expediente, nós podemos escapar à tentação fatídica que nos ameaça, da queda do mito do qual nós nos críamos liberados. Desta maneira, podemos superar a angústia diante da obscuridade do momento vivido, para, em seguida, ir ter com os outros espaços do possível. A imagem que temos diante de nós é uma forma de pré-imagem, expressão de um frágil vislumbre de utopia, a qual suscita em nós a saída das trevas, lugar que nos legou a memória física, de uma beleza completa.

Certamente, nada somos além de intérpretes das obras do passado, pois sua luz pertenceu somente ao criador, logo, àquele que dela tinha o saber absoluto. Devemos diferenciar a memória física da memória psíquica, a qual se aproxima mais da obra enquanto evento. Interpretando este evento, nós não possuímos senão o seu conhecimento relativo.

O caráter repetitivo das obras não entra em nenhum caso na lógica da luz como conteúdo sedimentado na criação. É no coração das trevas que pode surgir o astro salvador e, conseqüentemente, dar sentido a uma nova luz por trás das trevas. Se esta força da salvação nos lampeja frágil, como quer Benjamin, ela é, segundo ele, própria de cada geração. Por essa razão se devem abandonar as iluminações positivas concebidas como a continuidade não diferenciada dos eventos artísticos.

Graças à invenção da câmara obscura, podemos compreender melhor o fenômeno da imagem antecipada pela negatividade, na obscuridade. Esta última, ao menos em aparência, se torna controlável pelo olhar do homem para se poder criar a imagem como reflexo do mundo exterior. Mas, na realidade, não se trata do reflexo, mesmo quando a fotografia é colorida. É, antes, apenas uma forma de expressão visual do real inatingível. É ver uma ilusão do identificar-se entre a objetividade material e o seu sujeito.

Com a fotografia enquanto imagem, tem início a perda da aura segundo a perspectiva de Benjamin. Uma foto é a imagem de alguma coisa já morta e permite apenas uma vaga ilusão a respeito da identificação do aqui e agora. No entanto, 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. Assim, seria possível encarar mais radicalmente esta questão na pintura, onde esta oposição claro/escuro se articula de maneira mais orgânica e natural.

A câmara obscura é um método efêmero do apagar da luz para que esta possa melhor se fazer valer. Na minha própria experiência, o aparelho fotográfico não é mais do que um acessório técnico com o qual eu tento exprimir minha situação existencial.

A fotografia me assegura também uma nova possibilidade de interpretação do mito grego de Eros e Psiquê, sobretudo sua obscuridade original, antes da separação provocada pelo olhar incrédulo de Psiquê. Já neste mito, a visão física funciona como expressão da distância, no sentido de uma privação do objeto de desejo.

O olhar físico que quer ver não é aquele olhar da verdade, pois a presença de um objeto só pode ser confirmada pelo toque físico. Por essa razão, o tato permanece o único órgão da verdade. Poder-se-ia defini-lo como um olhar chegado, ou encostado, aquele que não provoca ainda a separação inelutável entre o sujeito e o objeto do conhecimento. Não nos resta senão examinar esta separação, a fim de que o pensamento permaneça o único princípio verificador de uma possível verdade. O toque táctil continua sendo o sentido da verdade, dado que ele não pode negar a materialidade das coisas. Ele não pode confundir a imagem com o seu substrato material.

Em outras palavras, a proximidade táctil é o mais seguro sinal de uma existência real. A liberação da imagem física da sua representação interior abre todas as possibilidades de imagens-clichês que, como tais, podem se justificar por elas mesmas. A abundância dessas imagens no mundo moderno forma uma percepção abstrata das coisas que freqüentemente não existem mais por elas mesmas, mas somente através das imagens. Hoje, por exemplo, a realidade do mundo torna-se mais televisiva, mais distante do que jamais.

Quanto mais nós iluminamos a superfície de nossa realidade cotidiana, mais nós obscurecemos os berços possíveis de uma outra luz. E é igualmente verdade que quanto mais se desenvolve o mundo visual, mais extenso também fica o mundo invisível. Mas, uma vez que a abundância da imagem-clichê é desprovida de qualquer substrato subjetivo, ela destrói no nosso cotidiano a presença real das coisas, e sua representação de nossa interioridade. Nós não percebemos senão a iluminação, sem poder ver a luz que é ligada estreitamente à nossa possibilidade cognitiva, isto é, ao nosso espírito. Este último só pode conceber em nós o claro-escuro e, pela analogia, compreender os fenômenos exteriores sem que o peso da tecnologia da imagem ofenda as nossas percepções.

Não se percebe nada se não se pode formular uma linguagem, e enxerga-se só aquilo que se sabe. Os limites da nossa visão são assim semelhantes àqueles da língua. A imagem-clichê é a expressão visual do empobrecimento da imagem; e isto até mesmo na forma contemporânea da sua economia. É assim que se pode compreender o banal visual e a ausência de imagem, que vão para além desta repetição do *déjà vu*, sob os auspícios da ideologia da novidade.

Devemos também nos dar conta de que a proliferação de imagens causa prejuízo à narração. O rádio, por exemplo, não tem nunca o mesmo impacto que a televisão. No entanto, estas duas mídias modernas estão submetidas à mesma economia de linguagem. O real que nós percebemos pela televisão torna-se, deste modo, uma superfície autônoma carregando nela o esquecimento de seu substrato, assim como o apagamento do sujeito ainda capaz de uma representação interior. Para pensar ainda as imagens, importa encontrar a marca do sujeito para não se chegar ao simulacro como a única realidade plausível.

Uma nova arqueologia da luz nos permitiria encontrar o olhar interior, devido à oposição entre memória psíquica e memória física – até mesmo tecnológica – mas também encontrar a marca do sujeito, para instaurar as imagens que é capaz de assimilar. De fato não se enxerga nada se não se está em condições de criar uma representação interior relativa às coisas que se percebem, deixando de arruiná-la, neste mesmo ato, por uma iluminação consumidora. Essas obras poderão existir para nós através de aberturas por vezes frágeis de uma memória que se defende ou que se resiste às visões preconcebidas. Desta sorte, as imagens da televisão podem elas também resistir ao fato de nada serem além de clichês. Mas elas não devem nos distanciar das coisas para nos dar a ilusão de uma falsa proximidade. Essas imagens televisivas não devem sequer existir suprimindo outras existências, mais materiais e mais concretas.

No meu trabalho de fotógrafo, compondo a luz num espaço obscuro concebido como volume, sou consciente da separação do mundo do verbo daquele da imagem que eu quero reconciliar, ficando fiel ao iconófilo exterior que eu era, e ao iconófilo interior em que me transformei.

Posso dizer que nunca peguei nada em fotografia. Pegar em foto é uma constatação válida para os outros, que me vêem como fotógrafo. Na realidade, eu tentei sobretudo fazer valer uma imagem mental convertendo-se em película. Isto que eu fotografo, os outros não podem fazê-lo, e reciprocamente.

Situando-me no ponto zero da fotografia, eu devo refletir novamente sobre uma significação apropriada da câmara obscura, da qual eu tenho a experiência material em absoluto. Se as minhas imagens existem para mim através da descrição dos outros, isto não me impede em nada a possibilidade de vivê-las pela atividade mental. Elas existem mais para mim quanto mais elas possam se comunicar também com os outros.

Talvez Filostrato tenha visto a galeria de Nápoles; todavia, pelo seu texto, podemos imaginá-la. As pessoas que olham diretamente as minhas fotos me dão a possibilidade de me assegurar da realidade materializada dos meus atos mentais. Por essa razão, eu me considero um artista conceitual sempre obrigado a pré-imaginar a imagem sobre a película. O aparelho fotográfico não pode pensar por mim.

Evgen Bavcar é doutor em Filosofia da Estética pela Universidade de Paris, filósofo, fotógrafo e teórico da Arte. Este texto foi extraído do livro “O ponto zero da fotografia” de Evgen Bavcar, publicado pela Very Special Arts do Brasil (tel. 21 2279-8116) e originalmente publicado no livro “Artepensamento”, editado pela Editora Companhia das Letras, em 1994.