

Clichês urbanos nas imagens de Evgen Bavcar: a construção do olhar do observador na fotografia de Arte Contemporânea¹

Ana Renata Baltazar da Penha

Doutoranda em Teoria da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Este *paper* tem por objetivo problematizar a apropriação de clichês representativos de grandes cidades, que são padronizados nos modelos de cartões-postais, realizada pelo artista contemporâneo, franco-esloveno, cego, Evgen Bavcar. Para tanto, considera-se que tais imagens de arte conduzem à reflexão sobre a construção do olhar do observador pelo fotográfico, entendido este como tecnologia que organiza nossas maneiras de apreender o mundo para além dos contextos restritos às práticas fotográficas propriamente ditas. Além disso, identifica-se o uso da técnica da câmera escura nestas imagens como tentativa de causar um estranhamento em relação às tecnologias de nossa época para melhor observá-la. Assim, ao entendermos que somos subjetivados por nossas máquinas, leva-se em conta que “a liberdade consiste na fuga de uma sujeição *perversa*, não na *ausência* de sujeições” (LATOIR, 2012).

Palavras-chaves

Arte; cartões-postais; padrão; fotográfico; fotografia.

Este *paper* tem como objetivo problematizar o trabalho do artista contemporâneo, franco-esloveno, cego, com formação em História e Filosofia, Evgen Bavcar, a partir de sua série sobre clichês urbanos, típicos de fotografias de cartões-postais. Em que o artista se apropria de ícones, como a Torre Eiffel de Paris, as Máscaras de Veneza e o Dragão de Liubliana, para produzir sentidos diferenciados a respeito desses elementos que costumam representar cidades. Desde o século XIX, tais imagens padronizadas já levavam a formas específicas de se visualizar metrópoles. E serviam à construção de um saber do senso comum sobre o reconhecimento de pontos turísticos. Nesta perspectiva, Bavcar nos mostra que são máquinas de visão (VIRÍLIO, 2002), isto é, técnicas que nos treinam para funcionarmos visualmente em contextos não restritos às práticas fotográficas.

Assim, reconhecemos que, nos cartões-postais, a formatação e o enquadramento de ícones seguem modelos predeterminados por instituições internacionais, como a União Postal Internacional (UPI). Portanto, suas imagens correspondem a cópias materializadas de padrões que existem apenas como abstração ideal a ser seguida universalmente, não como substância concreta.

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

Os editores mais tradicionais de cartões-postais reconhecem a importância de se obedecer a um padrão rígido, de linguagem universal, neste tipo de imagem. Entre eles, encontram-se Robert Girault, representante de uma editora francesa que, desde 1924, produz este objeto-suporte, a Yvon (RIBEIRO, 2006). Emissário que entende que este formato de fotografia oferece aos observadores uma visão enaltecida da cidade, para seduzir os olhares dos potenciais turistas e consumidores de tal propaganda que se consolidou no final do século XIX. Ponto de vista que pode ser observado a partir da seguinte citação: “sob a aparente simplicidade da reprodução fidedigna de uma paisagem, existem regras que devem ser respeitadas para garantir o equilíbrio daquilo que permanecerá dentro de um pequeno retângulo de um cartão-postal, reproduzido em milhares de exemplares” (GIRAULT *apud* RIBEIRO, p. 44, 2006).

Pedro Vasquez, coordenador de pesquisa em fotografia, identifica nos cartões-postais, desde o século XIX, padrões de visualidade característicos, que são utilizados pelo observador como guias de reconhecimento das cidades. Entre estes se encontram a angulação central ou superior, a supressão de elementos temporais específicos, na tentativa de eternizar certas regiões, e a predominância da temática da paisagem (VASQUEZ *apud* GOVEIA & SCARTON, 2012).

De forma que, a partir da observação destas imagens de arte contemporânea, identifica-se que Bavcar problematiza o padrão de visualidade de metrópoles definido pelos cartões postais como vistas inertes ou ambientes neutros, reconhecidos universalmente pela força do hábito. Neste sentido, busca nos fazer enxergar tais paisagens, não apenas como lugares. Estes, de acordo com a acepção que Michel de Certeau dá ao termo, correspondem a “uma configuração instantânea de posições, que possui a univocidade e a estabilidade de um ‘próprio’, na medida em cada elemento não pode ocupar o lugar do outro” (CERTÉAU, 1998, p. 201). Dado que, em tal organização geográfica, parece não haver um processo em que atuam ações humanas e não humanas, e sim imobilidade. Como no caso de uma rua ou praça planejadas e construídas pelo urbanismo, mas não ressignificadas pelas experiências dos transeuntes (CERTÉAU, 1998).

Mas também, acrescentando ao nosso modo de visão de pontos turísticos a perspectiva do espaço. Para Certeau (1998), este é o lugar transformado pelas ações dos sujeitos em coletividade, ao longo de suas vivências cotidianas. No entanto, a questão, sob a óptica de Bavcar, envolve outras possibilidades para as formas como vivenciamos atualmente a experiência espacial, que é diluindo a singularidade das cidades, como se

fossem todas equivalentes. Logo, é providencial também consultar Deleuze sobre o conceito. Para este autor, o espaço corresponde a uma categoria ontológica produtiva e mutável. Depende de ações de forças heterogêneas para se constituir. Bem como, interfere no modo como nos reconhecemos e nos produzimos como sujeitos (DELEUZE, 1997).

A despeito de, em termos de arte contemporânea, o que está dado a ver é só falsamente imediato, pois os sentidos das imagens não são expressos por meio da transmissão de uma mensagem a que se deva interpretar como metáfora. E as imagens formem um palimpsesto de relações com outras imagens, ao referirem-se às indagações de nossa época, instaurando reflexões conceituais.

É importante visualizar as fotografias de Bavcar para acompanhar o processo que ele realiza no intuito de produzir um conhecimento não totalizante sobre o uso de cartões-postais como clichês, que obedecem a um padrão de imagem programado por um sistema (FLUSSER, 1985); tendo em vista, a maneira como e porque o artista se propõe a desorganizar essa programação, sem, no entanto, estabelecer polaridades excludentes, entre modelo e cópia; clichê e não clichê; padrão e não padrão.



“Torre Eiffel, Paris”

Fonte: v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/

Ao observarmos “A Torre Eiffel, Paris”, reconhecemos a estratégia conceitual utilizada nesta fotografia, que é a da mudança de redes sociotécnicas. Tais redes são sociais porque são técnicas, dado que os objetos, não humanos, cuja constituição é técnica, assim como os humanos, também nos socializam. Bem como, a cada uma dessas redes correspondem lógicas próprias de organização dos discursos e das práticas, dos sujeitos e dos objetos, de enunciados e visibilidades (LATOUR, 2012).

Assim, Bavcar desloca o ícone de redes sociotécnicas que o constroem como clichê para outra em que está em meio a elementos estranhos a essa lógica, cujos sentidos não somos capazes de interpretar em sua totalidade, na medida em que podem estar associados às memórias corporais do artista. Logo, nesta imagem, o ícone não é clichê, sem, contudo, deixar de ser um objeto que resguarda entre suas camadas, essa memória coletiva, o sentido do senso comum, que assimilou ao longo de seus trânsitos.

Como ele próprio comenta em entrevista, Bavcar tem como proposta “absolutizar” o clichê para que ele “deixe de ser o que é”. Reconhecemos, então, que tornar “absoluto”, na acepção assumida pelo artista, corresponde à ideia de provar, a partir desta mudança de rede entre os elementos relacionados, que tal padrão de imagens, o clichê, ao contrário do que sua definição apregoa, não é de fato absoluto. Não é capaz de resistir ao teste de ser adotado em quaisquer condições de possibilidade. É relativo, sendo cabível somente em meio a determinadas circunstâncias, que direcionam o e são direcionadas por um trabalho exercido no intuito de ocultar os processos envolvidos em sua constituição (LATOURE, 2012).

Em seguida, podemos observar o trio de imagens intitulado “Máscaras de Veneza”, em que o sentido produzido não está em nenhuma das fotografias separadas, mas nas três juntas em relação. Também não está na soma dos fragmentos justapostos e isolados, dado que as coisas estão no mesmo plano em atravessamento, afetando umas às outras. E não pode ser apreendido em uma totalidade que o faça equivaler ao significado único do conjunto, mas se mantém na incompletude, dado que emerge a partir da associação do artista, que reconhece semelhanças não evidentes entre o que percebe.



“Máscaras de Veneza”

Fonte: v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/

Assim reconhecemos que Bavcar, ao observar relações entre as imagens, demonstra que cada uma delas tem múltiplos aspectos e por isso pode ser organizada a partir de outra ordem, que permita ver algo que toca o observador, sem que isso corresponda a uma significação padronizada. E que se aproxima da cidade de Veneza, reconhecendo esta como um espaço (DELEUZE, 1997), processual, que o conecta a diferentes fenômenos heterogêneos, ao formar camadas de fluxos e ressonâncias.

Na fotografia “Liubliana com o Dragão”, que podemos visualizar a seguir, Bavcar utiliza o ícone para produzir esta imagem da capital da Eslovênia, seu país natal. Para tanto, recorre à técnica da sobreposição, como se entre o monumento e a cidade houvesse diferentes estratos. De forma que, tal construção reverbera seu teor de fotografia tátil, para além do aspecto visível, na medida em que o observador é conduzido a reconhecer nela diferentes camadas estriadas. Não pode se pautar na segurança da repetição promovida pelos modelos reconhecíveis. E apenas pode ser afetado pelo estranhamento que causa a ausência do habitual em torno de um elemento familiar.



“Liubliana com o Dragão”

Fonte: v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/

Entre as camadas que se misturam nesta fotografia, a do modelo de cartão-postal é uma das que se manifesta. Na ausência do padrão e na presença do ícone, que, de acordo com as regras pré-fixadas da representação, deveriam andar juntos, pergunta-se por aquele. O que demonstra também que as imagens mantêm os sentidos que adquirem nos diferentes circuitos por onde passam, dado que são objetos em devir, que mostram potencialidades insuspeitas em determinadas condições de possibilidade.

Assim, se tal imagem remete ao movimento contínuo de uma vertigem na trilha indicada pelo artista para o vazio, em que os estratos se misturam sem definir por onde começar o caminho que devemos visualizar. Observamos que o dragão é um símbolo da cidade e que, sobre ele, repercutem diferentes narrativas orais, de caráter mitológico. Entretanto, podemos reconhecer que, na fotografia, os sentidos que o artista dá ao ícone podem não corresponder, diretamente, a essa questão. Ainda assim, entre essas camadas resguarda-se a referência à memória coletiva. Dado que, embora as imagens de arte contemporânea não reproduzam o real, elas tocam o referente e dizem muito sobre ele.

A propósito da primeira imagem aqui apresentada, “A Torre Eiffel, Paris”, Bavcar faz o seguinte comentário: “Eu tenho (...) uma fotografia de Paris com pequenas Torres Eiffel luminosas, em que, através de minhas intervenções, eu ultrapasso o clichê” (TESSLER; CARON, 1997). Portanto, ao declarar que há um clichê a ser ultrapassado, a partir de suas intervenções, nos modos de representação do monumento, podemos compreender que o artista identifica as imagens de cartões-postais tradicionais como clichês. No entanto, como poderemos comprovar ao longo deste texto, os pesquisadores não são unânimes quanto a esse juízo.

De forma que, ao problematizar um padrão universal de imagem, sob o ponto de vista do clichê, Bavcar demonstra que não pretende tratar de tal modelo como um fato constituído como verdade inquestionável, a espera de um novo argumento que lhe prove o contrário, mas sim, “pegar as coisas pelo meio” (LATOURE, 2012), sob seu aspecto controverso, isto é, que ainda está em discussão por admitir interpretações e ações diferenciadas, sobre as quais não há certezas. Podemos, então, reconhecer uma tentativa de se observar o trabalho de atores humanos e não humanos na emergência deste objeto, que não apresenta um significado intrínseco, mas sentidos relacionais (LATOURE, 2012; 2000).

Proposta esta que, nos termos de Bruno Latour, corresponde a ideia de seguir os objetos enquanto eles ainda estão “quentes”, para que assim se possam observar os atores em processo, de maneira a visualizarmos as redes sociotécnicas que constituem aqueles nas configurações provisórias que assumem ao longo dos circuitos que atravessam (idem). Neste sentido, consultamos trabalhos de outros pesquisadores, para podemos observar tal dinâmica de forças em torno desta questão.

Dorval do Nascimento (2006), estabelecendo uma comparação entre retratos de pessoas e retratos urbanos, a partir de uma análise barthesiana, permite-nos compreender que, nem sempre, uma fotografia de cartão-postal que obedece aos padrões de formatação tradicionais pode ser categorizada como clichê. Assim, se quanto aos retratos de pessoas, “tudo muda: preparo-me para a *pose*, fabrico instantaneamente outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (BARTHES *apud* NASCIMENTO, p.191, 2006), de acordo com as palavras de Nascimento: “no cartão-postal há como uma *pose* da cidade, onde outra cidade comparece para ser publicamente consumida” (idem), a partir dos padrões formais instituídos para o meio.

Por conseguinte, segundo Nascimento (2006), a pose da cidade que se realiza por meio da padronização de cartões-postais é o elemento que denuncia o caráter de

artificialidade desta imagem em relação ao real. Dado que, para o autor, tal maneira de dispor o espaço retratado reforça a ideia de que esse formato de fotografia é uma construção e não uma representação de um lugar tal qual ele naturalmente é.

Logo, segundo Nascimento, para apreender seus sentidos, é preciso que se observe o ícone ou expressão cultural em meio a outros elementos circunstâncias presentes e ausentes na imagem propriamente dita, com os quais esta se encontra em relação, sejam estes, emissor e receptor da mensagem comunicacional, as mensagens postadas neste meio, os códigos de representação e a sensibilidade da época em que foram produzidos. Portanto, de acordo com esta perspectiva, a pose produz um descolamento entre a imagem reproduzida e o referente retratado, que permite visualizar o cartão-postal como um objeto que não apresenta o significado único e definitivo que caracteriza o clichê.

Ao passo que, para Fábio Goveia e Lia Scarton (2012), o cartão-postal é um clichê, ao permitir que se cristalice um modo de enxergar a cidade a partir de um ângulo específico, que define uma troca de olhares prefixados, que faz com que todos passem a examinar a paisagem a partir de uma mesma vista, padronizada. Assim, no processo de ver um cartão-postal de uma cidade, o observador visitante, que supostamente viu a imagem ao longo de seu percurso se coloca no lugar do fotógrafo, sofrendo uma transferência de subjetividade, que desencadeia seu assujeitamento, realizado por meio de outro, que vê em seu lugar (MACHADO *apud* GOVEIA e SCARTON, 2012).

Além disso, o próprio fotógrafo se coloca no lugar de um outro, ao fingir ser o viajante (GOVEIA e SCARTON, 2012). Bem como, o receptor ausente, que recebe a correspondência, enxerga a cidade a partir do suposto olhar do viajante, que, por sua vez, foi construído pelo fotógrafo. Neste sentido, conhecem-se as paisagens sem que se vivam experiências espaciais, mas apenas a partir da transferência de olhares, que desencadeia o desejo de estar no lugar do outro, transferindo continuamente esta fixidez sobre a visão.

Em meio a essas fontes de incerteza sobre a constituição clichê de cartão postal, Bavcar entende que os ícones não são intrinsecamente clichês, mas assim o são, somente quando estão envolvidos em uma dinâmica relacional específica, como a que é descrita no trabalho de Goveia e Scarton. Bem como, a propósito dos clichês de cartões postais, considera que o grande problema é não perceber a artificialidade dessas imagens, para a qual aponta Nascimento, ainda que elas sejam evidentemente padronizadas.

É preciso ressaltar que, a partir destas fotografias que discutem um padrão representativo de imagem, Bavcar não pretende negar a importância de toda forma de

representação. Sua problemática se volta para certo modelo que é normatizado a partir de critérios muito específicos, não negociáveis. Assim, admite que há várias formas de representação. Não somente as que se pretendem ser “cópia” do real, tomar o real como modelo ou utilizar regras de perspectiva. Há maneiras não normativas de se dar a ver o que se pensa sobre a realidade, sobre o visível. Entre estas, a que nos permite entender que o visível não se manifesta apenas diante do sentido da visão. A que considera que todo o nosso corpo é capaz de produzir representações do mundo por meio de imagens.

No entanto, Bavcar não afirma que “boa imagem” é aquela que se distancia do padrão e “má imagem”, aquela que se aproxima desse modelo. Sua proposta é antes nos mostrar que tanto o padrão como o não padrão são construções de saber e de poder (DELEUZE, 2006) que obedecem a regulagens (RANCIÈRE, 2012). Para o artista, precisamos identificar as respectivas regulagens de cada modelo representativo, isto é, onde e como pode ser usado. Bem como, saber que essa regulagem é atualizada por máquinas que, ao mesmo tempo em que servem aos objetivos práticos do mundo do trabalho, do conhecimento e do entretenimento, ensinam-nos modos de viver e de ser, isto é, nos subjetivam (FOUCAULT, 2009).

Assim, segundo Bavcar, não há olhar natural, pois entre nós e o que vemos, existe sempre a mediação de filtros. Para ele, que é cego, estes são as palavras de seus assistentes, os outros sentidos de seu corpo, as memórias de sua infância visual, seu conhecimento teórico, a câmara escura como técnica de fotografia. Enquanto que para os videntes, são todos os discursos e máquinas que nos circunscrevem, ensinando-nos a ver.

Logo, as coisas não são vistas em si, mas dependem das formas de regulagem que observam. Regulagens estas que são baseadas em diferentes códigos, relativos às redes sociotécnicas, através das quais tudo circula, produz e é produzido. De maneira que, todo circuito tem seus próprios padrões de filiação, até mesmo o da arte contemporânea, utilizado pelo artista para expressar esta problemática sobre a imagem clichê. Temática que não pode ser discutida por tal forma de arte, reproduzindo sua programação, mas somente a partir da manipulação desse padrão.

Além disso, as coisas são vistas em uma época a partir de um mesmo padrão epistemológico predominante, que configura um regime de visibilidade. Este diz respeito ao pressuposto do conjunto daquilo que é nomeado e pensado em circuitos e domínios do saber que o tomam como modelo (CANDIOTO, 2010). Por meio de cada um desses regimes, associam-se ordens e condições de discursos. Definem-se maneiras específicas de

pensar a partir de certa lógica. Condicionam-se teorias, formam-se os objetos de que se falam e os sujeitos que discorrem (MACHADO, 2008).

De forma que, aquilo que não estiver de acordo com as regras do regime em vigor não adquire reconhecimento pelo sistema, permanecendo à margem, podendo adquirir visibilidade somente quando tal padrão de enunciado não mais vigorar. Segundo as palavras de Deleuze, leitor de Foucault: “cada formação histórica vê e faz ver tudo o que pode, em função de suas condições de visibilidade, assim como diz tudo o que pode em função de suas condições de enunciado” (DELEUZE, 2006, p.68).

Por conseguinte, nossas técnicas nos treinam para observar os regimes de visibilidade que adotamos. Estas, a partir dos conceitos que carregam, constituem sucessivas camadas de nossa subjetividade em processo (BAVCAR, 2015, s/p). Bem como, reproduzem o padrão hegemônico do sistema dominante, ainda que possam ser desviadas dessa programação (MACHADO, 2008). Tanto que, Bavar utiliza a técnica anacrônica da câmara escura para produzir suas imagens sob o tempo da memória, da lentidão, dos afetos. Técnica esta que, do século XVI ao XVIII, época de empirismo científico, “permaneceu como modelo de como a observação conduz a deduções verdadeiras sobre o mundo” (CRARY, 2012, p.35) e no século XIX, quando ocorre uma mudança das condições de visão que esse aparato pressupunha, “torna-se um modelo para procedimentos e forças que ocultam, invertem e obscurecem essa mesma verdade” (idem, p.36). Dado que, conforme as seguintes palavras de Jonathan Crary:

[Os] dispositivos ópticos (...) são pontos de interseção nos quais os discursos filosóficos, científicos e estéticos imbricam-se a técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças socioeconômicas. Mais do que objeto material ou parte integrante de uma história da tecnologia, cada um deles pode ser entendido pela maneira como está inserido em uma montagem muito maior de acontecimentos e poderes (CRARY, 2012, p.17).

Neste sentido, as possibilidades de inovação são definidas dentro do próprio sistema, que configura “um mapa das maneiras como [tal] sistema pode se reinventar” (JOHNSON, 2011, p. 30), à medida que este não é um campo infinito nem um jogo totalmente aberto, dado que apenas algumas mudanças podem acontecer (idem). No entanto, os resultados não são totalmente previstos, pois vão depender do trabalho realizado pelos atores em associação.

Entretanto, como já estamos diante de outra ordem e condições de discurso, isto é, em outro regime de visibilidade, é possível reconhecer com mais clareza as potencialidades do objeto histórico câmara escura que não foram programadas pelo sistema que elaborou

seu projeto. Portanto, ao utilizar o artefato, e não nossas câmeras digitais ou analógicas contemporâneas, de alta tecnologia, Bavcar novamente chama a atenção para a questão das regulagens, considerando que as máquinas funcionam de acordo com os padrões dominantes da época em que foram projetadas.

Assim, Bavcar forma um híbrido com a máquina, ao designar a si mesmo como “uma câmara escura atrás de outra”. Com tal recurso, pode, então, tornar visíveis as imagens criadas em sua mente, ao relacionar suas memórias do mundo visual, dado que perdeu a visão aos onze anos de idade, aos seus outros sentidos. Dessa maneira, tornou-se, conhecido como o artista da fotografia tátil, focalizando, muitas vezes, em suas imagens, especialmente as que registram suas experiências em cidades, sua própria mão.

Nesta perspectiva, Bavcar entende que os clichês, em que costumam ser classificadas as fotografias de cartões postais, são máquinas de visão, construídas de maneira a ocultar seus próprios estratos. A partir delas, somos levados a perceber apenas a iluminação. E deixamos de ver a luz que é ligada ao nosso potencial cognitivo, isto é, ao nosso espírito. Somos, então, levados a visualizar o mundo a partir de um só modo de olhar, que reverbera na possibilidade de enxergar um único significado possível sobre o que é olhado (BAVCAR, 2015, s/p).

Neste sentido, a proposta de subversão de Bavcar, contra um regime de visibilidade em que somos formatados para enxergar as cidades a partir de um ponto de vista único. E que tende a excluir todas as outras possibilidades de representação deste visível não é negar a importância de seu padrão universal para a organização de nossos modos de ser. Desviar tal aparato tecnológico do princípio organizacional que financiou seu projeto é, ao contrário, mostrar que essa padronização cabe em certas lógicas, mas não em outras. O que o artista faz ao revelar o caráter de construção desse modo de ver, que costuma ser reconhecido como natural, isto é, como destituído de um programa que visa a uma forma restrita de normatização (MACHADO, 2008).

A propósito, conforme o pensamento de Bruno Latour, as fotografias de cartões postais permite-nos acumular informações úteis sobre a cidade que queremos conhecer. A assimilar os códigos que nos habilitam transitar por tais metrópoles, levando em conta, entre outros aspectos, nossas possibilidades financeiras e nossa classe social. Dado que, promovem a existência de um acordo universal não formalizado (LATOUR, 2012) que nos instrumentaliza, por exemplo, para lidarmos, com subsídios estatísticos. Estes, a partir da comparação de nossas atividades isoladas com as de outras pessoas, permitem categorizar, a

partir dos pontos turísticos, quais são as regiões mais visitadas. As localidades que são mais valorizadas pelo mercado imobiliário. Onde é mais lucrativo abrir um polo comercial. Ou ainda, como construir um roteiro de viagens não padrão.

Logo, a existência desses padrões cria um critério para sermos incluídos em grupos de humanos, que nos definem como turistas, peregrinos, visitantes ocasionais, moradores. E a reagir em função dessa classificação (idem).

Além disso, por meio dos padrões, territórios (GUATTARI, 2012) são criados. Estes nos dão a segurança de reconhecer os códigos usados no espaço que habitamos, por identificar seus padrões como próprios. Criam familiaridade. Levam-nos a produzir investimentos afetivos. Fazem com que nos sintamos “em casa”, perto de nosso grupo, que compreende nossos valores. Quantos sonhos e fantasias não produziram uma imagem de cartão-postal seja no século XIX ou no XX?

No entanto, muitas vezes, desconhecemos os códigos específicos dos diferentes circuitos por onde transitamos. Usamos então as regras de um modelo de representação para nos apropriar de práticas que são construídas a partir de outro modelo. Por conseguinte, não conseguimos validar tais manifestações. Consideramo-las irrepresentáveis (RANCIÈRE, 2012), ignorando que o irrepresentável só existe em função do regime de visibilidade que estamos adotando (idem). Assim, o padrão de visualidade que utilizamos para ver os pontos turísticos muitas vezes nos impede de perceber que um cego pode produzir uma representação artística sobre o visível dado que “não se enxerga só com os olhos” (TESSLER; CARON, 1997). De forma que, quando não nos conscientizamos sobre a influência das máquinas sobre nossa visão, vemos a partir de uma única maneira.

De forma que, segundo o pensamento de Félix Guattari (2012), estamos em uma época em o programa industrial das máquinas semióticas se volta para produzir espaços intercambiáveis e equivalentes em que tudo parece ser visto a partir de um único ponto de vista, em meio ao qual nossa “subjetividade se encontra ameaçada de paralisia” (p. 150), pois, nos deslocamos ao longo de nossos trânsitos como se estivéssemos sempre no mesmo lugar, sem que os espaços nos afetem. Dado que, defrontamo-nos sempre com o mesmo padrão de hotel, de poltronas de avião, de paisagens que acreditamos conhecer por tê-las visto centenas de vezes pelas imagens que circulam entre as diferentes mídias contemporâneas (idem).

Poder-se-ia representar essa questão dentro do mesmo regime representativo, considerando, por exemplo, que os ícones de grandes cidades, que constituem os pontos

turísticos, são espaços pouco relevantes para entender como é a vida da região que procuramos desvendar. E buscar outras rotas alternativas. Entretanto, Bavcar, para produzir sua fotografia da Torre Eiffel, precisou visitar o monumento por mais de quarentas vezes. Em diferentes horas do dia. Sentido os cheiros do ambiente. Tocando sua ferragem. Observando os visitantes que dele se aproximam. Acompanhando a chegada do vento a partir de direções distintas. Para o artista, este espaço que todo mundo acha que conhece é permeado de dessemelhanças em relação a si mesmo. Dado que, ele o representa a partir de outro regime de visibilidade.

Neste artigo, portanto, entende-se que a questão de Bavcar não é desqualificar imagem-clichê de cartão postal em função desta classificação, mas nos mostrar que essa forma não estratificada de visualizar espaços urbanos não pode ser tida como a verdade sobre a cidade, e sim como uma construção possível, uma convenção.

Bavcar, que é cego, ao reconhecer que há outras formas de visualizar o mundo para além das que são definidas pelos padrões normativos, realiza uma estratégia de produção subjetiva, isto é, constrói suas próprias maneiras de ser e de fazer, sem ser “representado”, por um vidente que responda em seu lugar. Para ele, o cego deve se expressar quanto ao visível, até mesmo porque, considera que todos nós somos um pouco cegos, se entendemos que a visão é um acesso direto àquilo que é visto, sendo ele apenas um pouco mais consciente de sua cegueira e de sua necessidade de ver de forma mediada.

Sendo assim, a partir das fotografias de Bavcar, caberiam alguns questionamentos quanto aos nossos modos de viver:

Como olhamos para aquilo que não se enquadra nos padrões de regulação a que estamos acostumados? Usamos nossos padrões como critério para avaliar modos de ver e ser, organizados a partir de lógicas diferentes das nossas? Somos capazes de transitar em diferentes circuitos, procurando observar que as construções de cada um deles cumprem funções distintas por que estão em ordens e condições de discurso particulares?

No século XIX, uma série de mudanças acomete a experiência de uma população que era rural. Cresce o tráfego urbano, com a chegada de novos meios de transporte, que aproximam distâncias. Surgem meios de comunicação, como o telégrafo e, na indústria, aumenta cada vez mais, a produção de mercadorias em larga escala. Em termos de fotografia, a imagem é produzida sem a aparente ação do homem, ao contrário do que havia na pintura. Tudo acontece tão rapidamente que parece intervenção mágica. Pouca consciência se tem sobre a influência da máquina na produção de subjetividades.

Uma geração que ainda usara o bonde puxado por cavalos para ir à escola encontrou-se sob céu aberto numa paisagem em que nada continuava como antes, além das nuvens, e debaixo delas, num campo magnético de correntes devastadoras e explosões, o pequenino e quebradiço corpo humano (BENJAMIN apud GUNNING, 2007).

Até a década de 1990, os estudiosos da Cultura de Massas e da Indústria Cultural, baseados no pensamento de Adorno, da Escola da Frankfurt, entendiam que as mídias que são voltadas para o consumo do grande público, como os cartões postais o eram no século XIX; bem como, o cinema e a televisão, no século XX, são formadoras de opinião. Restringem o conhecimento aos seus interesses mercadológicos. Impedem a reflexão filosófica. De forma que, segundo este pensamento, poderíamos evitar tal influência nefasta sobre nossa subjetividade, modificando nossos hábitos de consumo e questionando o discurso das empresas da economia capitalista. Logo, para eles, as máquinas de visão só afetavam aqueles que, para eles, não tinham consciência política, “as massas”. E não aos que resistiam à ação dos meios de propaganda.

A estrutura da sociedade de massas modifica por inteiro o *modus operandi* da representação democrática, já que a constituição de uma opinião pública, largamente influenciada pelos meios de comunicação e de difusão cultural em nada resguarda o sentido de uma vontade geral. (LIMA, 1997, p.17)

Com o advento da internet, ainda circulam na rede imagens contemporâneas que têm como função divulgar pontos turísticos. De forma que, continuamos a consumir e a divulgar essa forma de propaganda. No entanto, como nossas ações nas redes sociais têm influenciado o comportamento de outras pessoas. Nosso comportamento imediato tem se modificado em função das inúmeras postagens que nos vemos obrigados a fazer. E nossos relacionamentos pessoais são cada vez mais modificados a partir dessas trocas. Talvez tenhamos mais consciência sobre a influência das máquinas em nossa forma de ver o mundo. Não seria este, então, o momento de admitir que devemos reconhecer as formas de vida e de arte que são construídas a partir de padrões diferentes dos que constituem as redes sociotécnicas em que estamos inseridos?

Bibliografia:

BAVCAR, E. A Luz e o Cego. In: <https://dobrasvisuais.files.wordpress.com/2010/08/a-luz-e-o-cego.pdf>. Acesso: 23/7/2015

CANDIOTTO, C. **Foucault**: e a crítica da verdade. Curitiba: Ed. Champagnat, 2010.

CERTEAU, M. de. **A Invenção do Cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

CRARY, J. **Técnicas do Observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012.

NASCIMENTO, D. **Retratos da Urbe**: a cidade vista no cartão-postal (Criciúma/SC, anos 70). MÉTIS: história & cultura – v. 5, n. 9, p. 187-204, jan./jun. 2006.

DELEUZE, G. **Foucault**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2006.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Ed. Hucitec, 1985.

FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos V**: ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2010.

GOVEIA, F.; SCARTON, L. **Cidades-clichês e cartões-postais**: a memória coletiva da internet. Ícone v. 14 n.1 – agosto de 2012.

GUATTARI, F. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 2012.

GUNNING, T. O retrato do corpo humano: os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JOHNSON, S. **De onde vêm as boas ideias?** Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2011.

LATOURE, B. **Reagregando o Social**: uma introdução à teoria ator-rede. Salvador, Bauru: Ed. EDUFBA, Ed. EDUSC, 2012.

LIMA, R. **Sociologia da Cultura e Indústria Cultural**. Rev. Mediações, Londrina, v.2, n.2, p.17-19, jul./dez. 1997.

MACHADO, A. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2008.

RANCIÈRE, J. **O Destino das Imagens**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012.

RIBEIRO, S. **Percursos do Olhar**: Campinas no início do século XX. São Paulo, Annablume; Fapesp, 2006.

VIRÍLIO, P. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2002.

TESSLER, E; CARON, M. **Uma câmera escura atrás de outra câmera escura**: Entrevista com Evgen Bavcar. PARIS, 1997.
http://www.elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista_1/Entrevista%20Evgen%20Bavcar.pdf.
Acesso: 24/7/2015