

A imagem em ato

Donizeti Pessi

Ingrid Gayer Pessi

BREDEKAMP, Horst. *Teoria do acto icónico*. Trad. Artur Morão; coordenação, edição e notas de João Francisco Figueira e Vítor Silva. Lisboa: KKYM, 2015. 302 p.

Horst Bredekamp, autor do livro *Teoria do acto icónico*, publicado pela editora KKYM, de Lisboa, é respeitado historiador de arte, professor da Universidade Humboldt, membro permanente do Instituto de Estudos Avançados de Berlim e presidente do Laboratório Interdisciplinar Imagem, Conhecimento e Forma. Desde 2000, orienta um núcleo multidisciplinar que desenvolve estudos e pesquisas sobre a imagem técnica no campo das ciências, das tecnologias e da medicina.

O tema da mediação das imagens ocupa significativa reflexão no centro de suas atividades desde o seu doutoramento (1975), com a tese *A arte como meio do conflito social*, e, como historiador de arte, continua a apresentar trabalhos com base nessa linha de pesquisa. Como coeditor de diversos trabalhos acerca da teoria e da história das imagens, destacou-se com a codireção da edição crítica da obra completa de Aby Warburg.¹

A obra *Teoria do acto icónico* (2015) abrange a história da arte desde a pré-história até o momento hodierno, porém suas informações centram-se em objetos muito precisos, com contribuições para o entendimento do papel da arte na história, na sociedade e nas ciências.

Entre os trabalhos de Bredekamp destacam-se: *Antikensehnsucht und maschinenglauben* (1993); *Thomas Hobbes visuelle strategien, Der Leviathan* (1999);

¹ Aby Warburg (1866-1929), considerado um dos pais das artes visuais modernas, estudou história da arte em Bonn, Munique, Estrasburgo e em Florença. Em 1902, construiu a Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura, que na ocasião de sua morte contava com cerca de 60 mil volumes e que foi remanejada para Londres em 1933, fazendo parte hoje da University of London.

Darwins Korallen (2005); e *Le déclin du platonisme* (2005).² Bredekamp, em suas reflexões, junta a perspectiva historicista com a análise de fontes documentais, a análise dos processos de transformação das imagens ao longo do tempo e as colaborações teóricas do vasto campo das ciências. Suas ideias interdisciplinares alcançaram o auge na obra que apresenta a teoria do acto icônico, a qual desenvolve “uma fenomenologia da imagem activa” (Bredekamp, 2015, p. 13), ou seja, a vitalidade da imagem como ato. O texto surgiu como uma manifestação ante o cenário de imagens no qual o sujeito contemporâneo está inserido. O autor inicia a sua reflexão destacando o impacto das imagens no contexto político, referindo-se a elas como aliadas ou não ao poder. E, ainda, que as imagens, via meios de comunicação de massa e internet, potencializam e/ou guiam a veiculação de conflitos.

O que se almeja aqui é tratar das imagens cuja relevância e destaque são oriundos de uma configuração delas à mera mediação instrumentalizada, à representação ou ao registro do mundo, para serem elas o próprio mundo, uma realidade própria com seus fatos. Assim sendo, não se intenta desenvolver uma reflexão acerca do já exposto e sabido sobre o século 20 – o século das imagens, no qual os meios de comunicação antigos e modernos se influenciaram mutuamente –, mas uma proposta problematizadora com o intuito de possibilitar uma compreensão sobre o mundo como imagem.

A verdade do mundo será desvelada se ele for entendido como um elemento icônico, ponderando que as imagens possuem uma força intrínseca que lhes permitem linguagem e expressão e que suscita reação em quem as observa, pois o observador que “a ela ficar exposto, perderá a livre disposição que tem sobre si próprio” (Bredekamp, 2015, p. 9). Essa reflexão expõe a questão da autonomia da imagem. A imagem, ao ser criada, torna-se independente, ao mesmo tempo que se torna objeto de respeitosa admiração, bem como de medo, ao provocar fortes sensações. Porém, a partir do Iluminismo, o que se pensava acerca das imagens vivas foi minimizado e, embora as imagens não possuam vida própria por serem de material inorgânico, e agirem como um reflexo de projeção, elas se tornaram objeto de estudo da antropologia e da etnologia.

Bredekamp (2015) afirmou que mediante os fósseis torna-se possível verificar que, no decorrer da evolução humana, o natural foi transformado em imagens, dando a impressão de pertencerem à sua própria criação. Porém, descobertas mais recentes no âmbito da escultura proto-histórica – na maioria, animais – apresentam imagens em formas tridimensionais inteiramente plásticas, combinando imitação e abstração, sendo impossível determinar se é imagem ou arte. No século 15, o artista e matemático Leon Battista Alberti deu uma definição ampla e válida de imagem, em que os objetos da natureza sofrem um mínimo de manipulação humana, mesmo que esta tenha ocorrido.

Na filosofia, diferentemente da teologia, as imagens não ocuparam lugar destacado, e isso ocorreu devido a Platão ter conferido às imagens um *status* inferior e até mesmo negativo. No mito da caverna, Platão utiliza um espaço natural oculto,

² Respectivamente, *A nostalgia do antigo e o culto da máquina*; *Estratégias visuais de Thomas Hobbes, O Leviatã*; *Os corais de Darwin*; e *O declínio do neoplatonismo* (tradução nossa).

empregado como um jogo de sombras, em que estas, formadas pela ação da luz e projetadas na parede, alienam o indivíduo da realidade em que vive tornando-o refém das emoções suscitadas pelas sombras. O que não acontece com os sábios, que, pela luz, vislumbram a verdade, não se deixando ofuscar pelas sombras. Nessa definição do teatro das sombras, Platão alegou que estas são mais fortes do que a luz da verdade e das ideias, portanto, tendo de ser contrariadas por proibições, assim como a educação. (Bredekamp, 2015).

Entre esses polos, aparecem a ideia de arte em Platão, sua doutrina política, sua concepção de República e a ordem de vigilância de um projeto de Estado ideal pelo policiamento das imagens, que excluiria tudo que seria caro à modernidade, como a perturbação, a destruição de normas, o choque, o fictício e o surreal, desvelando com isso uma filosofia a partir da própria cegueira.

Bredekamp, apoiando-se nas teorias de Platão, Heidegger e Lacan, especifica seus conceitos, de modo que, na sua perspectiva, Platão assumiria uma postura contrária às imagens projetadas na caverna, pois as considerava como ameaça à sociedade, enquanto defendia as imagens no plano das ideias perfeitas, que reconhecia como fator de civilização. Entre essas afirmações, encontra-se uma profunda angústia: deparar-se, por meio da imagem, com uma esfera que escapa ao domínio racional-filosófico imagético. Pensa-se, ainda, que Heidegger e Lacan, também assaltados pela angústia de Platão a respeito do que pode decorrer das imagens, confrontam-se com a imagem indomável, ao abordarem o mundo dos artefatos não artísticos. Já em relação às possibilidades de aplicação das teorias do ato linguístico à imagem, pode-se considerar que a problemática do ato icônico discute a força própria da imagem, tanto na contemplação quanto no seu aspecto sensível, o que possibilita a transposição de um estado inicial de elaboração para a efetividade do sentir, do pensar e do agir (Bredekamp, 2015).

Ao conceber o ato icônico como provido de efeito próprio, Bredekamp (2015, p. 34) afirma que “no plano do sentir, do pensamento e da ação, que dimana da força da imagem e da interação com quem a olha, toca e escuta”. O autor ainda assegura às primeiras estátuas gregas a fala na primeira pessoa, a partir da qual elas podem apresentar o seu artífice, carregando esse objeto artístico de discurso próprio. Essa tradição também inclui algumas práticas de obras da Idade Média e das pinturas renascentistas.³

As manifestações antes referidas falam na *forma-eu* e “atestam e confirmam a impressão, que emerge claramente em todas as épocas e em cada cultura, de que os artefactos, embora feitos com um intuito artístico, possuem vida própria.” (Bredekamp, 2015, p. 68). É esse tipo de obra que fala na *forma-eu* e que lança os fundamentos da teoria do ato icônico.

Assinale-se que a questão contemporânea é acerca das imagens que se descobriram empoderadas, não de um poder passivo, receptivo ou reprodutivo, e sim como estruturas e ações realizadas no mundo, no qual as imagens são tornadas

³ Em especial nas obras de Jan Van Eyck e em certas obras de Pasquino de Roma e de Nikki de Saint Phalle.

essenciais, uma vez que o mundo não pode ser entendido de forma adequada se não houver uma questão aclarada das imagens, pois, sem a perspectiva do elemento icônico, instala-se a impossibilidade de uma efetiva representação do mundo atual (Bredekamp, 2015).

Segundo essa reflexão, as imagens possuem uma energia vital, como parte da vida que tenta dar conta por meio de uma genealogia da imagem ativa, com o objetivo de explorar aquilo que se pode chamar de potência das imagens ou sua força própria. Essa aproximação corresponde a uma metodologia que exige a compreensão do mundo não como imagem não radicada em um gesto estético de caráter harmônico, de beleza ou sentido, mas em que as imagens artísticas determinam essencialmente a espécie humana. As imagens artísticas tornam-se essência porque sua vitalidade sugere uma relação dos sujeitos com suas determinações e, para além disso, a força das imagens insinua poder senti-las: na visão, no tato, no ouvido.

Há premissas filosóficas para a teoria do ato icônico em uma tipologia composta por três categorias:

- a) *O esquemático*: as imitações da forma aparente de vida, em que o modelo, como exemplo paradigmático, produz a ilusão da vida. Nesta categoria, o corpo humano é esquematizado, oferecendo a impressão da imagem viva das pinturas, das *performances* (de Gilbert e Georges) e das fotografias (de Cindy Sherman), que se configuram como manifestações do ato icônico esquemático. Essas obras delineiam-se com a empatia e também com a distância. Outro caráter do ato icônico esquemático é ser autônomo, pois nele existe simulação de figuras em esquemas, de modo a impressionar o expectante por meio de sua vitalidade autônoma. Esse aspecto do ato icônico esquemático faz-se na imagem viva, em uma assimilação entre corpo e vida, ao desfazer a distância entre inanimado e animado (Bredekamp, 2015).
- b) *O substitutivo*: nesta categoria os corpos são abordados como imagens e as imagens como corpos. E, como verdadeira imagem, esta manifesta a substituição posta, pois o corpo apresenta-se plenamente, ainda que não constituído por matéria viva. Na substituição do corpo pela imagem, possibilita-se também a iconoclastia e “a interpretação dos corpos como imagens pode, em última análise, significar que os seres humanos sejam tratados de forma iconoclasta” (Bredekamp, 2015, p. 172). Aqui, além do que se considera intrigante na imagem, aborda-se seu poder destrutivo. Pode-se argumentar, então, que ao observar os conflitos que circundam as imagens, ao longo das últimas décadas, nota-se que nenhuma educação sobre a imagem está no nível dos desafios atuais se o dever da distância, negligenciado em várias esferas da vida, não recuperar a sua importância.

Com a substituição de corpos e imagens, o alcance entre estes se torna uma questão limítrofe.⁴

- c) *O intrínseco*: este aspecto é inspirado na irresistibilidade da forma quando ela provoca consequências. As perspectivas do olhar, da agilidade da forma, da dinâmica expressiva são alguns dos caracteres que indicam a força ativa da imagem. Bredekamp avalia o ato icônico balizando-se na antropologia filosófica (de Warburg, Cassirer e Adorno), de modo que o homem, como animal simbólico, define-se também na atividade corporal e em sua conceitualização própria. No corpo reside o poder criativo. Aqui o ato icônico envolve também as “esferas da vida, da permuta e da forma; abarca o esquema, a substituição e a acção intrínseca da forma liberta de qualquer finalidade” (Bredekamp, 2015, p. 252).

Nas categorias indicadas, nota-se a atitude de trazer para o campo da história da arte as perspectivas contemporâneas das imagens, em seus aspectos tecnológicos, midiáticos, imprevisíveis e insondáveis, transformando-as não em elemento auxiliar da reflexão sobre a arte, mas na investigação acerca do caráter próprio de todas as imagens. A integração desses elementos não artísticos para o campo da pesquisa e da história da arte é usada como estratégia perante uma realidade (e não só da arte) encarada na perspectiva da imagem.

Nos conflitos que abundam nas redes sociais e nas imagens utilizadas para mostrar o mundo, não há mais a preocupação com o registro da realidade como fatos do mundo, que as imagens deveriam guardar, lembrar, mas a preocupação com o mundo como imagem – como característica daquilo que acontece nas imagens. Isso pode ser verificado na combinação da iconoclastia com a propagação do seu horror, o que confere ao acontecimento o estupor de uma ação que se projeta para além de qualquer limite territorial. (Bredekamp, 2015).

Bredekamp (2015) desloca o debate sobre a política das imagens, como fez a teoria e a história da arte, para um novo campo, o da política como imagem. Isso revela o intento de um entendimento sobre os novos tempos da pós-verdade, se transformados na era da imagem como realidade. Contudo, as imagens não podem ser tomadas como mediações, mas sim como realidade mesma. Sublinha-se aqui a causa de um pensamento no campo da história da arte. Esse deslocamento pode ser acompanhado a partir da relação entre as imagens, a violência e o terror, pois, entre os atos de violência e sua expansão pela fotografia, existia uma espécie de reforço do elemento da execução e sua contemplação como uma forma de participação aguardada⁵ (Bredekamp, 2015).

Para Bredekamp (2015), além da inquestionável novidade das imagens, há de se mostrar que historicamente busca-se um efeito do desenvolvimento dos distintos

⁴ Exemplo disso é o ataque ao jornal *Charlie Hebdo*, no qual, para Bredekamp (2015), ficou claro que o ato icônico não se configura como um jogo espiritual, mas como uma realidade desagradável.

⁵ Exemplo: Goya, que imortalizou nos seus *Desastres* (1810 e 1820) a guerra peninsular entre a Espanha e o império francês de Napoleão entre 1808 e 1814.

atos icônicos tal como são notados na história da arte. Todavia, das transformações sofridas por esses atos, vem à tona a maneira como as imagens são formas vivas.

Diante do exposto, o que se pode afirmar como conclusão é que as imagens não podem colocar-se à frente ou atrás, uma vez que sua contribuição é efetiva para a constituição da realidade. As imagens não são da realidade desvio ou derivação, mas uma de suas condições (Bredenkamp, 2015).

Donizeti Pessi, mestre em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR) e doutorando em Educação na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), é professor titular na Faculdade Sant'Ana (IESSA/PR) e professor colaborador nos departamentos de Educação e de Artes da UEPG.

donizetipessi@hotmail.com

Ingrid Gayer Pessi, mestranda em Educação e Novas Tecnologias no Centro Universitário Internacional (Uninter), é professora titular na Faculdade Sant'Ana (IESSA/PR) e no Colégio Sant'Ana, onde atua no curso técnico de Formação de Docentes: Magistério.

igpessi@hotmail.com

222

Recebido em 22 de outubro de 2018

Aprovado em 4 de dezembro de 2018