



## A emergência da imagem crítica

## The emergence of the critical image

Dr. Luiz Cláudio da Costa

### Como citar:

COSTA, L.C. A emergência da imagem crítica. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.62-68, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4115>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4115>.

Imagem: Joseph Kosuth, *Uma e Três Cadeiras*, 1965, Museu de Arte Moderna de Nova York. Fonte: <<https://smarthistory.org/kosuth-one-and-three-chairs/>>.

## A emergência da imagem crítica

### The emergence of the critical image

Dr. Dr. Luiz Cláudio da Costa\*

A partir do final do século XX, surgiu uma diversidade de reflexões e publicações que tematizavam a imagem, questionando sua eficácia como saber do visível e/ou do invisível. Muitos autores buscaram levar em conta o modo particular de operar da imagem – uma apreensão do mundo por meio de um olhar corpóreo pleno de incertezas e ambiguidades. Em 1990, Georges Didi-Huberman oferece ao público editorial francês seu livro *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Essa seria uma das dezenas de obras do autor dedicadas ao assunto sobre as relações entre arte, história e imagem. Naquela publicação seminal, Didi-Hubermann questionava os limites do discurso da história da arte iniciada com Giorgio Vasari, mas também as deficiências em relação às pretensões racionais da iconologia de Erwin Panofsky.

Em 1996, foi a vez de Marie-José Mondzain lançar publicação significativa sobre o assunto, dando continuidade às suas questões de pesquisa com *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Mondzain analisava os modos de produzir e apreender a imagem na atualidade que remetem à crise do iconoclasmo bizantino, propiciando uma percepção das continuidades e rupturas na administração das visibilidades no presente. Essa onda de publicações prosseguiu em 2001 com *Por uma antropologia das imagens* de Hans Belting, livro no qual o historiador alemão trazia uma contribuição importante ao pensar a imagem acontecendo no encontro entre o meio (ou médium) e o corpo.

Ainda nos anos 1990, o teórico dos estudos visuais W. J. T. Mitchel aventava a possibilidade de uma “virada pictórica” (1994) com o objetivo de pensar outro paradigma substituindo o modelo da linguagem que já mostrava sinais de esgotamento no final do milênio. Ao fim dos anos 1960, Richard Rorty cunhara a expressão “virada linguística” para o modelo textual de interpretação. A época da linguística da semiótica e da retórica apostou na reflexão sobre a sociedade como texto, modelo que serviu durante quase toda a metade do século XX para a crítica da arte, da mídia e da cultura em geral. Tomava-se as representações científicas e a própria natureza como discurso, a ponto de Jacques Lacan redefinir o inconsciente como linguagem. Sobre a mudança de paradigma, Mitchel expressava-se nas primeiras páginas de seu livro: “Mas parece claro que uma outra mudança sobre isso de que falam os filósofos está acontecendo e que novamente uma transformação complexa está ocorrendo em outras disciplinas das ciências humanas e na esfera pública da cultura” (1994: 11).

Gilles Deleuze em seus livros de cinema – *Imagem-Movimento* e *Imagem-tempo* – já havia sugerido a necessidade de pensar a imagem fora dos parâmetros da linguagem. Ainda na primeira metade dos anos 1980, o filósofo francês pronunciara uma transformação no paradigma textual ao recusar a

semiologia de fundamentação linguística que integrava a imagem cinematográfica em um “círculo vicioso” à maneira kantiana:

A semiologia de cinema será a disciplina que aplica às imagens modelos da linguagem, sobretudo sintagmáticos, como constituindo um de seus principais “códigos”. Percorre-se assim um estranho círculo, já que a sintagmática supõe que a imagem seja de fato assimilada a um enunciado, mas que é também ela quem a torna em direito assimilável a enunciado. É um círculo vicioso tipicamente kantiano: a sintagmática se aplica porque a imagem é um enunciado, mas esta é um enunciado porque se submete à sintagmática”. (1990: 38)

A imagem tem sido presente em meus estudos, sobretudo no que tange o problema do documento e da documentação, bem como a prática de artistas que se voltam para a história. Surgia uma questão interna à minha pesquisa: que imagem ou imagens têm condições de mostrar a força e as contradições da história, a intensidade vivida e as ações praticadas no presente? Que gesto ou operação o artista realiza no documento para que possa fazer aparecer não apenas as representações evidentes, mas sobretudo a força latente do tempo, as emoções da vida, os sintomas da história?

O uso de documentos visuais e da documentação com imagens técnicas deixa transparecer uma contradição entre o discurso e a prática artística por volta dos anos 1960 e 70. Por um lado, os minimalistas e conceitualistas recusavam a imagem; por outro, usavam-na para as apresentações de seus trabalhos. Com efeito, a recusa da representação nas artes não se esgotou com as correntes abstratas modernistas; ela chegou à contemporaneidade do pós-guerra por meio do minimalismo e do conceitualismo. A Pop Art nos Estados Unidos e o Tropicalismo no Brasil apropriavam-se de imagens da imprensa com a intenção de questionar o problema da cultura da reproduzibilidade, mas o Minimalismo norte-americano criticou a imagem levando em conta o ilusionismo, a metáfora e o antropomorfismo. Embora trazendo questões fundamentais para a contemporaneidade, como a presença e os materiais industriais, os artistas minimalistas recusavam a imagem por compreendê-la na condição de cópia, semelhança, alusão naturalista ao referente, operação de adequação compatível com as coisas vistas, metáfora do humano – as “referências mais oblíquas” da imagem para Donald Judd, que teorizou sua recusa com essas palavras: “O conjunto de imagens (*imagery*) envolve algumas notáveis semelhanças com outras coisas visíveis e muitas outras referências mais oblíquas, tudo generalizado para se tornar compatível. As partes e o espaço são alusivos, descritivos e de certa forma naturalista” (2006: 100).

Uma tal renúncia foi, contudo, contraditória, uma vez que o aparecimento das artes do corpo e das intervenções públicas efêmeras levou os artistas a realizarem apresentações de seus trabalhos por meio da documentação em imagem técnica. A imagem voltava à cena das artes por meio dos registros, mesmo quando recusada para a construção dos trabalhos. Os artistas conceituais haviam chegado a uma contradição, pois se a linguagem e o discurso eram o paradigma para a obra refletir sobre a ideia da arte, suas convenções e instituições, a imagem recusada acabava servindo como modo de apresentação – assim fez Joseph Kosuth em 1965 com *Uma e três cadeiras*. No conceitualismo latino-americano, a imagem foi usada com a função de registro para a memória da obra efêmera, prática tanto de Roberto Jacoby na Argentina, quanto de Artur Barrio no Brasil.

Esse é um momento crucial: recusada como representação ilusionista de um referente, como a imagem pode ser crítica da operação mimética questionando sua pretensão de evidência e aportar as contradições e os contrassensos no visível? Pode ela ser experiência e ato simultaneamente? Maurice Merleau-Ponty encontrava na percepção corpórea essas duas versões da imagem, a experiência emocional e o gesto da expressão do corpo, divisão que tinha a força de abrir o tempo a partir das implicações do presente (1994: 273-277). Outro autor e também escritor, Maurice Blanchot já anunciara as duas versões do imaginário, variantes em oscilação contínua alternando entre aparição e desaparecimento, presença e ausência, semelhança e dessemelhança. A imagem estaria relacionada em sua origem com a experiência contraditória da morte, a morte como possibilidade da compreensão e a morte como horror da impossibilidade. Enigmático em seu texto, Blanchot enuncia sua fórmula: “Existem duas possibilidades da imagem, duas versões do imaginário, e essa duplicidade provém do duplo sentido original que traz consigo a potência do negativo, e do fato de que a morte é ora o trabalho da verdade no mundo, ora a perpetuidade do que não suporta começo nem fim” (1987: 255-265).

A nova emergência da imagem requer, portanto, uma modalidade crítica muito particular. Reconhecer que a ideia de evidência ou transparência esconde a ansiedade do desconhecido, mas também compreender que nem a imagem é tão somente pura ilusão nem a realidade poderia ela toda tornar-se mero espetáculo e mercadoria como quis a crítica da crítica feita pelo pensamento pós-situacionista e pós-marxista (Rancière, 2012: 27-49). O problema é que a realidade e o real jamais serão adequáveis à imagem. Essa última opera apenas gesto que surge da experiência física e emocional, um saber que é também não saber, intensidade e sintoma, ambas as versões intrinsecamente vinculadas pela contradição.

Foi diante de toda essa problemática no âmbito de um contexto intelectual de “virada pictórica” que surgiu o desejo de realizar um dossiê que pudesse contemplar o problema da potência da imagem crítica. Convidei, então, Patrícia Franca-Huchet, artista pesquisadora da Universidade Federal de Minas Gerais que tem se dedicado ao problema da imagem em seus trabalhos artísticos e reflexivos para organizar esse dossiê na Revista Modos. Fizemos uma proposta escrita que foi divulgada com o título e o texto que seguem.

O enunciado central – a emergência da imagem – desvela algo da discussão que propomos para este dossiê: aparição que se eleva como sintoma; visibilidade que se manifesta com urgência. Situando nosso interesse primeiro pela imagem no âmbito artístico, pretendemos interrogar sobre sua potência, sua sacralidade, sua tipologia, seu poder manipulador, seus ritmos, sua pedagogia, sua história, seu poder de figurar. Nossa época necessita de uma abordagem crítica e transdisciplinar da imagem, visto que sua relevância ultrapassa as artes, afetando igualmente a antropologia, a história da arte, a cultura visual, a sociologia, a religião. A imagem povoa o cotidiano das pessoas. O destino das imagens parece estar sob a luz dos holofotes no século XXI, não somente pelo fator tecnológico, mas também pela inserção e influência das imagens em diversas zonas de interesse, de práticas e saberes. Acreditamos que as imagens ainda estão à espera de suportes, à espera de que possamos qualificá-las, demonstrar suas possibilidades e contradições. Convivemos com muitas imagens, mas ainda nos faltam aquelas cuja intensidade dialética permitiriam fomentar novas densidades para o pensamento visual e

a construção de uma visibilidade crítica que possa contribuir com os ritmos da percepção no novo milênio.

Ao final do período de inscrição de artigos, após recebermos todos textos, convidamos Simone Cortesão para abrir o dossiê com um ensaio que concretizasse nossa proposta utilizando imagens de seu filme *Navio de terra*, realizado para seu doutoramento na Uerj no Rio de Janeiro. Em *Navio de terra*, a vida é sobrecarregada de um peso melancólico, previda pela economia da mineração. Um prólogo apresenta imagens da mineração, uma terra avermelhada, o desastre ecológico. O navio onde se passa a narrativa é tanto espaço ficcional, como cargueiro real que transporta minérios reais do Brasil para a China. Ali mesmo, no interior daquele navio ficcional-documental, Simone Cortesão construiu sua história com atores e não atores. *Navio de terra* desenvolve a história a partir dos encontros de Rômulo com outros marinheiros até o desfecho final no qual a personagem visitará uma misteriosa montanha na China. No ensaio visual *Zonas de ressaca*, a artista-cineasta utilizou fotografias realizadas antes da gravação do filme e fotogramas de *Navio de terra*. No ensaio, imagens e textos mantêm autonomia operatória, embora se relacionem transversalmente na elaboração da perda e da destruição.

Dos artigos que compõem nosso dossiê, “Virada icônica: um apelo por três voltas no parafuso” de Emmanuel Alloa é o mais teórico. O autor busca pensar a mudança hermenêutica nas formas de pensar e ver tendo em vista a virada icônica. Originalmente publicado no periódico *Culture, theory and Critique*, o ensaio divide-se em duas partes. Na primeira, o autor tenta avaliar o significado exato da expressão “virada pictórica” proposta por W. J. T. Mitchel, comparando e diferenciando a fórmula de Gottfried Boehm, “virada icônica”. As questões do artigo são fundamentais, pois coloca o problema das condições que precisam ser atendidas para que se possa falar de uma mudança de paradigma. Em suas palavras: “Com base em que podemos afirmar que uma imagem não é um objeto suplementar, mas que se torna um vetor, um meio ou um operador decisivo para nossas práticas contemporâneas e nossas formas de conhecimento?” Alloa retoma e analisa o projeto iconológico de Erwin Panofsky, chegando reconhecer a transformação epistêmica, bem como as limitações da iconologia, que relacionava o sentido icônico à “linguagem verbal e outros sistemas de signos e símbolos”. A segunda parte do artigo do filósofo e professor da Universidade de Saint-Gallen na Suíça defende três mudanças (as “três voltas no parafuso”, expressão usada pelo filólogo Ernst Robert Curtius): um salto da iconologia para a sintomatologia, um deslocamento do extensivo para o intensivo e uma mudança do indicativo para o subjuntivo. Essas três mudanças na compreensão da imagem mostram que o problema não é nem um retorno ao momento pré-modernista das imagens que se adequavam ao referente e nem uma mera recusa na direção do irrepresentável, mas um outro modo de colocar o debate. É o próprio Alloa quem afirma: “não podemos deixar de observar que, nesse debate, um estranho *retorno do real* ocorreu”.

Em seu artigo escrito a quatro mãos, “Na caverna de Tarsila: sobrevivências do primitivo como presença do não-colonial”, Maria Bernardete Ramos Flores e Michele Bete Petry partem para a análise de imagens de Tarsila do Amaral em que se pode perceber o primitivo. As autoras desejam pensar o primitivo como o não-colonial, aquilo que não foi colonizado. Para isso começam por discorrer sobre o “primitivo” a partir da experiência de George Bataille na gruta de Lascaux. Primeiramente, refletem sobre aquilo que nomeiam de “A caverna de Tarsila”, uma alegoria do interior de onde saem bichos como urutu, a cuca, o sapo, o touro e abaporu, revelando/ocultando imagens do seu mundo sub/inconsciente.

Articulando o eco de *Assim falou Zaratustra* no primitivismo europeu, Flores e Petry percebem a arte “primitiva” como “alegoria do humano”, a restauração da inocência perdida da humanidade. A singularidade de Tarsila do Amaral é seu mergulho numa caverna onde “sobrevivem mitos indígenas, culturas da Amazônia, saberes do Brasil africano, do caipira do Sudeste e do sertanejo do Nordeste, do caboclo do sul, dos pescadores ribeirinhos e praiheiros”.

Ainda na perspectiva do exame crítico de obras artísticas, três autores lançam-se na reflexão da produção contemporânea. Em “Quem adora as imagens adora o diabo: Reflexões sobre a iconoclastia no Brasil”, Pedro Hussak parte do conceito de iconoclastia de Marie-José Mondzain para analisar a reação de setores da igreja evangélica à ação de Alexandre Vogler, *Tridente de Nova Iguaçu*, na qual o artista desenhou o símbolo da iconografia religiosa afro-brasileira sobre uma imensa pedra na periferia carioca. Hussak sustenta haver uma tendência iconoclasta triunfando atualmente no Brasil, sobretudo, de inclinação neopentecostal. Dando continuidade à sua argumentação, Hussak analisa ainda a reação contra a exposição Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira que terminou com seu encerramento antes do prazo por decisão do banco patrocinador. Ao comparar a recusa das imagens religiosas operando no Brasil com outras situações históricas, Hussak é conclusivo. Ressalta que, baseada em uma concepção moral da imagem, “a disputa pela hegemonia tanto com o catolicismo quanto com as expressões afro-brasileiras conduz também a uma prática iconoclasta”.

No artigo de Carolina Junqueira dos Santos, “/des/aparecer: histórias de imagens, fantasmas e espelhos”, a autora toma como suporte para suas reflexões a instalação *Identidad*, idealizada em parceria com as *Abuelas de Plaza de Mayo* e exposta no Centro Cultural Recoleta em Buenos Aires em 1998. *Identidad*, que teve a participação de 13 artistas para sua construção, lida com a memória das crianças desaparecidas no contexto da ditadura militar argentina. É o rosto do filho perdido que retorna como fantasma: “Os artistas reunidos, em seus diversos encontros para conceber a mostra, decidiram unir seus esforços e criar uma obra, única e coletiva, que pudesse focar absolutamente na ideia da busca pelo rosto perdido, tentando fazê-lo *aparecer*”.

Em “Guerra das luzes: visão e olhar na obra de Harun Farocki”, Fernanda Albuquerque de Almeida analisa obras do artista alemão nascido na antiga Checoslováquia e considera o uso de imagens técnicas em conflitos de guerra. A abordagem de Almeida centra-se na relação intrínseca entre as formas de organização social e seus sistemas armamentistas, sinalizando a perda do referencial sensível do corpo e da subjetividade “em benefício de uma exacerbação dos sinais visíveis” operado pela “máquina de visão”. A análise é complementada por considerações de Paul Virilio e Jonathan Crary, que constata o aumento do controle da percepção por meio das imagens. Almeida discute o processo de desrealização operado pelas imagens e de “uma logística da percepção militar” que inverte os vetores: os observadores se tornam observados. A autora encontra na obra de Farocki problemas relacionados aos sistemas de vigilância e ao rastreamento usados em prisões e também em supermercados, aos mecanismos de propaganda e marketing que visam condicionar o desejo dos consumidores. Para ela, o espectador é diretamente confrontado com sua condição de impotência diante dos aparelhos técnicos que administram sua vida nas obras de Farocki e pode mesmo alcançar certa conscientização dos mecanismos que agem em seu controle.

Buscando preencher a carência de reflexões que apresentem propostas metodológicas diferenciadas para o avanço dos Estudos Visuais no Brasil, Marcos Alexandre Arraes analisa a emergência, nos anos 1950 e 60 no país, de um regime visual vinculado ao consumo e pautado em um paradigma cultural estadunidense. Em “Imagem, consumo e presença: aspectos de um regime visual americanista no Brasil”, Arraes baseia-se nas reflexões de Hans Ulrich Gumbrecht a respeito da Materialidade da Comunicação e procura demonstrar que a profusão de imagens no período em questão produtoras de presença, produzindo efeitos estéticos tangíveis aos corpos.

Esperamos com esse dossiê contribuir no debate sobre o papel da imagem na cultura contemporânea. Embora não haja como concluir essa discussão cheia de meandros, podemos pensar que o termo imagem define atos e experiências muito distintas. A concepção de Blanchot sobre a alternância de duas variantes na imagem conduz o pensamento a uma experiência complexa do visível. Por um lado, a imagem serve para “capturar e subjugar, se não eviscerar” o outro (Butler, 2011: 26). Nesse caso, é o enquadramento do visível operado pela imagem que funda o ato e desumaniza o outro submetido ao olho panóptico que o captura. Mas no outro lado dessa experiência heterogênea da imagem, o outro surge em sua precariedade colocando àquele que olha um problema ético. Além de trabalhar a diferença malogrando em sua tarefa de capturar o referente, a imagem crítica mostra essa falha. A imagem não é apenas captura e controle dos corpos, ela materializa uma experiência corporal complexa do encontro com o outro.

## Referências

BLANCHOT, Maurice. Duas versões do imaginário. In: *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BUTLER, Judith. Vida Precária. In: *Contemporânea: Revista de sociologia da UFScar*. Vol. 1, n. 1. jan-jun 2011. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18>.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo – Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

JUDD, Donald. Objetos específicos. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on verbal and visual representations*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. Desventuras do pensamento crítico. In: *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

## Nota

\* Professor Associado do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Suas questões de pesquisa giram em torno das relações entre imagem e documento nas artes. É bolsista Produtividade do CNPq e Procientista da Uerj/Faperj. Seu último livro publicado intitula-se *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade* (Quartet/Faperj, 2014). E-mail: [I.claudiodacosta@gmail.com](mailto:I.claudiodacosta@gmail.com).

Texto recebido em dezembro de 2018