

Da iconoclastia ao *iconoclash*, de Bruno Latour

MARCELLA IMPARATO

MESTRE EM ARTES NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE DA USP.

De acordo com Peter Weibel, a iconoclastia Bizantina, surgida entre os séculos VIII e IX, introduziu uma querela em torno das imagens e de sua função dividindo a questão entre iconófilos – aqueles que possuem verdadeira paixão pelas imagens – e iconoclastas – aqueles que rejeitam todo tipo de imagem.¹ Partindo deste contexto, a exposição curada por Bruno Latour e Weibel, intitulada *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, propôs questionar os conflitos políticos envolvidos nessa cisão, a qual, em sua versão moderna, teria localizado os iconoclastas sob uma perspectiva progressista radical e os iconófilos, como conservadores “ingênuos”.²

A exposição, realizada no Centro de Arte e Mídia Karlsruhe (ZKM), Alemanha, em 2002, foi ainda co-curada por Peter Galison, Dario Gamboni, Joseph Koerner, Adam Lowe, Hans-Ulrich Obrist e reuniu inúmeros acadêmicos de diversas áreas do conhecimento para explorar a questão acerca da guerra das imagens no campo da arte, da ciência e da religião, resultando na produção de um catálogo extensivo, com mais de 60 artigos sobre o tema. De maneira geral, o

¹WEIBEL, Peter. “An End to the ‘End of Art’? On the Iconoclasm of the Modern Art”. In: LATOUR, Bruno. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Karlsruhe: ZKM, 2002, p. 587.

²Ibidem, p. 587, tradução nossa.

debate buscava compreender certa relação ambígua presente em gestos e ações sobre as imagens, os quais nem sempre poderiam reconhecidos imediatamente, sem indicações adicionais, como “destrutivos” ou “construtivos”.³ Nesse sentido, Bruno Latour opôs o termo “iconoclastia” ao que denominou de *iconoclash*. Se, por um lado, na iconoclastia “sabemos o que significa esse gesto de destruição e quais são as motivações daquilo que, claramente, aparece como um projeto de destruição”, por outro, o *iconoclash* foi definido

como aquilo que acontece quando uma incerteza persiste com relação ao papel exato da mão que trabalha na produção do mediador. É a mão com um martelo, pronta para expor, denunciar, desacreditar, manifestar, desapontar, desencantar, dissipar as ilusões, desmascarar? Ou, ao contrário, é a mão prudente e cuidadosa, com a palma virada como que para pegar, elucidar, extrair, acolher, gerar, receber, manter, reunir a verdade e a santidade?⁴

Por meio dessa exposição, Latour estaria retomando uma questão debatida anteriormente sobre a ideia do “fetiche”,⁵ outro neologismo proposto pelo autor, que suspendia as oposições entre fetiche e iconoclastia ou entre crença e crítica. Trata-se, segundo Latour, de uma querela já muito antiga relacionada a como acessar a Verdade e o Absoluto, uma vez que, por um lado, neste debate, se supõe que essa Verdade só poderia ser acessada a partir de um “mundo puro”, sem imagens, “inteiramente esvaziado de todo intermediário de origem humana” e, por outro, entende que o acesso a “Deus, à Natureza, à Verdade e à Ciência” só seria possível por meio de um mundo “impuro”, o mundo das imagens, um mundo de “intermediários” e “mediadores de todos os tipos e de todas as formas”.⁶

Conforme Weibel discorre no catálogo da exposição, a classificação que descreve os iconoclastas como progressistas radicais e os iconófilos como conservadores “ingênuos” teria se originado na Revolução Francesa, período fortemente

³LATOUR, Bruno. *Sobre o culto moderno dos deuses fetiches: seguido de Iconoclash*. Trad. Sandra Moreira e Rachel Meneguello. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 108.

⁴Ibidem, p. 114.

⁵Ibidem, pp. 12-13.

⁶Ibidem, p. 109.

impactado por ações iconoclastas, em que se preconizava a destruição daqueles que seriam os signos da escravização e da idolatria, da ignorância e da superstição, colocando em seu lugar os signos dos modernos do Iluminismo, da retórica progressista da revolução política e da liberdade. A partir desse momento, teria sido criado um verdadeiro paralelo entre a iconoclastia e a revolução. Para Latour, os modernos são tipicamente antifetichistas e iconoclastas, isto é, buscam eliminar – sobretudo quando se trata do Outro – todo tipo de crença, idolatria ou superstição, sem compreender que tal atitude produz novas imagens e ícones que ocupam o lugar daquelas destituídas. Numa reconstituição minuciosa desse período histórico e suas implicações filosóficas, Weibel alude a como essa espécie de purificação das imagens possuiria um paralelo com o idealismo alemão, especialmente com o sistema dialético de Hegel, na medida em que este supunha um processo de superação e o fim da arte, enquanto acesso privilegiado da manifestação do Absoluto. Esse acesso ao Absoluto supunha a eliminação do suporte da imagem como meio de conhecimento e da Verdade. No curso dessa reconstituição histórica, Weibel propõe um paralelo entre “o discurso da crise da representação e o discurso do fim da arte”, compreendendo-os como fenômenos mutuamente dependentes.⁷

A partir da noção de *iconoclash*, Latour coloca-se na seara da política da representação, na medida em que retoma o debate sobre como as imagens são compreendidas ao longo do tempo enquanto capazes, ou não, de reproduzir a realidade e proporcionar acesso ao conhecimento. Para Latour, uma característica fundante do comportamento dos modernos é justamente sua posição ambígua em relação à imagens (entendendo-as aqui como “todo signo, obra de arte, inscrição ou pintura que sirva de mediação para acessar uma outra coisa”⁸), pois, ao mesmo tempo em que a sua “destruição”, “degradação”, ou “desaparecimento” é considerada um ponto central para a validade ou valor “de uma fé, de uma ciência, de uma perspicácia crítica, de uma criatividade artística”, jamais foram criadas tantas imagens, ícones, ídolos, figuras e toda sorte de mediadores, que surgem, muitas vezes, como uma espécie de “refiguração”, “restauração” ou “reparação” dos objetos destruídos.⁹

⁷Weibel, op. cit., p. 591, tradução nossa.

⁸Latour, 2021, p. 109.

⁹Ibidem, pp. 109-111.

De acordo com Latour, a exposição interrogava a iconoclastia como objeto de estudo, buscando “documentar, expor, fazer a antologia de um certo gesto, um certo movimento da *mão*.”¹⁰ O autor compara o espírito da crítica àquele que busca revelar a presença das “mãos do homem” em toda parte, para pôr fim à “crença nos fetiches”, ao “culto da transcendência, aos “ícones da religião”, à “crença nos fetiches” e à “força das ideologias”. Tal atitude valeria não apenas para a religião, mas também para a ciência, na medida em que se propõe a oferecer uma representação do mundo de maneira objetiva, mas depende de inúmeras mediações e interferências da “mão do homem” para que aquilo que se crê como evidência ou para que a representação imediata da realidade se torne visível nas imagens que produz.¹¹ Latour busca valorizar essas mediações na produção de objetividade, aplicando o processo de descrição de sua “antropologia simétrica”, defendida no livro *Jamais fomos modernos*,¹² que pressupõe a agregação de sempre mais mediações, mais instrumentos na descrição e compreensão da realidade, da verdade e da objetividade, aos domínios da representação e da “fabricação da imagem”. Assim “quanto mais criamos imagens pela mão do homem, mais coletamos objetividade.”¹³

Algumas questões organizavam-se em torno da exposição: “porque as imagens atraem tanto ódio?”; “porque elas sempre voltam, qualquer que seja a força com que busquemos nos libertar delas?”; “por que os martelos dos iconoclastas sempre tendem a golpear *transversalmente*, destruindo alguma coisa *além* que, após o golpe, se revela de extrema importância?”; “como é possível ir além desse ciclo de fascinação, repulsa, destruição, destruição e expiação provocado pelo culto da imagem proibida?”¹⁴ dando ênfase menos ao caráter destrutivo do gesto iconoclasta e mais à “ambiguidade”, à “incerteza”, às possibilidades abertas, enfim, no “*iconoclash*” “quanto à maneira de interpretar a fabricação e a destruição da imagem”.¹⁵ O autor observa ainda como instituições modernas

¹⁰Ibidem, p. 112.

¹¹Latour, op. cit., 2021, pp. 112-114 e 118.

¹²Idem, *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2019 (4. Edição).

¹³Latour, op. cit., 2021, p. 118.

¹⁴Ibidem, p. 118, grifos do autor.

¹⁵Ibidem, p. 121.

como o museu podem ser repensadas como esse templo de “arrependimento” da destruição e pilhagem de objetos ali presentes para a sua “preservação”, “proteção” e “reparação”.¹⁶

Na proposta da exposição, religião, ciência e as artes são compreendidas como três fontes de “*iconoclashes*”, isto é, “três diferentes modelos de fabricação da imagem”, a fim de perceber as interferências de uns com os outros formando um modelo ainda mais complexo.¹⁷ A introdução de ícones religiosos na exposição lança luz a uma questão premente naquela época, e ainda atual, sobre a destruição de ícones e ídolos sagrados, seja sob a prerrogativa de “levar a humanidade ao verdadeiro culto do verdadeiro Deus”, seja “para trazer de volta a humanidade ao bom senso”, situando o problema em uma zona de indeterminação tal como o termo *iconoclash* expressa. O mesmo ocorre com as imagens científicas, que se propõem a descreverem o mundo de maneira objetiva, mas são atravessadas por inúmeras mediações de instrumentos e financiamentos, sendo altamente determinada pela interferência da “mão do homem”.¹⁸

Para Latour, as obras de arte, em oposição à premissa das imagens científicas, apresentam-se como uma fabricação irrefutavelmente humana. Nelas, “a mão no trabalho é visível por toda parte”.¹⁹ Por isso, a arte seria o meio exemplar de evidenciar as inúmeras mediações na fabricação das imagens e da verdade. O campo artístico seria assim, na visão de Latour, o melhor laboratório “para testar a resistência de cada elemento constitutivo do culto à imagem, à pintura, à beleza, às mídias, ao gênio”.²⁰ A própria arte moderna seria exemplar do “*iconoclash*”, na medida em que configurou a quebra das narrativas, da figuração mimética e, no entanto, constituiu-se como um enorme campo de experimentação formal e de “re-figuração”, de onde emergiram novas imagens, mídias, obras de arte, dispositivos, que expandiram “as possibilidades da visão. Quanto mais a arte se tornou sinônimo de destruição da arte, mais nós a produzimos, avaliamos, discutimos, compramos, vendemos e, sim, adoramos a arte”.²¹ A interpretação da

¹⁶Ibidem, p. III.

¹⁷Ibidem, p. II5.

¹⁸Ibidem, p. II6.

¹⁹Ibidem, p. II6.

²⁰Ibidem, p. II6.

²¹Ibidem, p. II8.

arte à luz do *iconoclash* busca compreender a potência construtiva de sua atitude iconoclasta, como uma espécie de “destruição criativa”.²²

Dario Gamboni aponta uma dependência mútua entre a iconoclastia e a iconofilia, destacando como a história do iconoclasmo acompanha a história da arte e como ambas seriam, em muitos momentos, inseparáveis. O autor discute como um gesto de destruição pode gerar um processo de proliferação de imagens, assim como um gesto iconoclasta, ou o próprio vandalismo, pode representar um gesto de reverência às imagens e vice-versa.²³ Gamboni destaca ainda como o fenômeno da modernização, sobretudo no campo da arquitetura – e podemos estender aqui para a própria lógica do desenvolvimento tecnológico – é extremamente destrutivo. Não só as razões técnicas e utilitárias justificam a superação do passado, como também certas premissas estéticas teriam legitimado esses atos tornando mais latente o paralelo entre o “ideal de progresso e a renovação destrutiva”.²⁴

Como aponta Weibel, a política da representação não se limita a símbolos políticos, mas se estende ao campo da arte e da filosofia e à interdependência desses campos.²⁵ O autor identifica uma convergência da ocorrência do “discurso da crise da representação” e o “discurso do fim da arte”, e a partir disso produz uma leitura sobre como certas obras foram produzidas “por gestos iconoclastas que almejavam o fim da arte”, introduzindo, paradoxalmente, novas práticas artísticas.²⁶ O autor compreende a “morte” da arte como consequência da morte da pintura, considerando este fenômeno como decorrente das questões próprias à pintura, sem desconsiderar o impacto da fotografia nas novas formas de produção artísticas e de imagens em geral. Nesse sentido, a morte da arte é elucidada pelo autor acompanhando três passos descritos pela triangulação “Van Gogh-Malevich-Duchamp”. São artistas cujos trabalhos progressivamente deslocam a ligação entre a cor e os objetos representados (a partir de Van Gogh e os impressionistas, a cor de suas pinturas deixa de estar atrelada ao objeto representado), tornando a cor cada vez mais autônoma (em Malevich e os suprematistas, a cor se expande sobre todo

²²Ibidem, p. 119.

²³GAMBONI, Dario. “Image to Destroy, Indestructible Image”. In: LATOUR, Bruno. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Karlsruhe: ZKM, 2002, p. 88.

²⁴Ibidem, p. 107, tradução nossa.

²⁵Weibel, op. cit., p. 589.

²⁶Ibidem, p. 636, tradução nossa.

o espaço da tela até a “auto-dissolução da pintura”), chegando, com Duchamp, na emancipação da superfície e a introdução de obras a partir da seleção de objetos do cotidiano, os *ready-mades*.²⁷

Hans Belting destaca como o discurso iconoclasta exerceu forte influência no Expressionismo Abstrato no período do pós-guerra, que, a despeito de seu “furor criativo” teria escondido e, ao mesmo tempo, evidenciado, “uma total falta daquilo que o público chamaria de imagens”.²⁸ Aqui, o historiador da arte se refere às imagens figurativas, que justamente foram “abstraídas” da obra de arte. Em contrapartida, o abstracionismo teria oferecido “algo mais importante que imagens”, que se tornaria o orgulho e a “marca distintiva da arte”: uma “visão não mediada e não contaminada por imagens”.²⁹ Segundo Belting, o discurso fora ainda reforçado pelo crítico de arte estadunidense, Clement Greenberg, produzindo sua própria versão iconoclasta, na medida em que, para o crítico, a iconografia (entendida não como “imagens mentais, mas imagens da comunicação de massa”) deveriam ser banidas, a fim de impedir a confusão entre arte e “não-arte” e garantir sua “independência”.³⁰ De acordo com Belting, a única solução vislumbrada por Greenberg seria o “aniconismo”, isto é, a total interdição das representações figurativas, defendendo, inclusive, a eliminação “de qualquer narrativa anedótica na pintura”.³¹

Gamboni observa como o discurso da anti-arte, como discurso iconoclasta, já aparece nos movimentos de vanguarda como signo da libertação nacional (no manifesto futurista de Marinetti); como construção de um novo mundo prometido pela União Soviética (no Construtivismo Russo e nos Suprematistas); e como denúncia dos valores da civilização ocidental reveladas pela Grande Guerra (com os dadaístas). O autor encontra em Marcel Duchamp a figura que mais evidenciaria esse impulso destrutivo, sobretudo, com seus *ready-mades*. Com sua célebre proposição *Reciprocal Readymade: Use a Rembrandt as an ironing*

²⁷Ibidem, p. 611.

²⁸BELTING, Hans. “Beyond Iconoclasm. Nam June Paik, the Zen Gaze and the Escape from Representation”. In: LATOUR, B. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Karlsruhe: ZKM, 2002, pp. 390-390.

²⁹Ibidem, p. 390, tradução nossa.

³⁰Ibidem, p. 390, tradução nossa.

³¹Ibidem, pp. 390-391.

board, o artista teria anunciado seu desejo de evidenciar a “antinomia entre a arte e os *ready-mades*”,³² rendendo inúmeras homenagens lúdicas durante os anos 1960 e 1970, como a obra de Daniel Spoerri, utilizando uma reprodução de Mona Lisa, no lugar de Rembrandt, como ferro de passar, numa remissão ainda a outra obra de Duchamp, *L.H.O.O.Q.*³³ Assim, segundo Gamboni, se os *ready-mades* de Duchamp transformavam objetos ordinários em obras de arte, o “*ready-made* recíproco” produzia o seu oposto, isto é, destituía o “status” da obra de arte, transformando-a num objeto “cotidiano”.³⁴

É, no entanto, entre as décadas de 1960 e 1970 que Gamboni localiza a “idade dourada para a iconoclastia (neo)vanguardista”.³⁵ Nos anos 1970, o artista lituano George Maciunas afirmava a centralidade da “iconoclastia bizantina” na sua genealogia do grupo Fluxus e outros “movimentos relacionados”.³⁶ Em 1953, Robert Rauschenberg pediu um desenho a Willem de Kooning para, em seguida, apagá-lo.³⁷ Esse processo de apagamento e destruição da arte seria também caracterizado por uma passagem da ênfase na produção de um produto ou objeto para uma ênfase no processo, com o surgimento dos *happenings* e das performances, do qual Gamboni destaca exemplarmente a performance do artista suíço, Jean Tinguely, de 1960, intitulada *Homage to New York*, que consistia numa máquina de autodestruição de uma escultura performada ao público no Museu de Arte Moderna em Nova York.³⁸ O autor destaca como, nos anos 1960, grupos de artistas se organizaram em Londres para pensar a destruição como um elemento capaz de produzir novas formas artísticas, buscando compreender, de maneira mais ampla, sua relação com a sociedade.³⁹ A ambivalência entre o caráter destruidor e produtivo seria também exemplar na obra Jasper Johns, *Painting Bitten by a*

³² DUCHAMP, Marcel. “Apropos of ‘Readymades’”. In: *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Michel Sanouillet and Elmer Peterson (eds.), Thames & Hudson, Londres, 1975, p. 142 apud GAMBONI, Dario. “Image to Destroy, Indestructible Image”. In: LATOUR, B. *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Karlsruhe: ZKM, 2002, p. 110.

³³ Gamboni, op. cit., p. 110.

³⁴ Ibidem, p. 112, tradução nossa.

³⁵ Ibidem, p. 114.

³⁶ Ibidem, p. 114, tradução nossa.

³⁷ Ibidem, p. 114.

³⁸ Ibidem, p. 114.

³⁹ Ibidem, p. 114.

Man, de 1961, em que imprime na pintura uma mordida humana. Reforçada pelo título, o artista parece sugerir um ataque não apenas material à obra, mas também oriundo “do olhar do espectador” ou ainda da “crítica de arte”, como sugere Gamboni.⁴⁰

O autor discute ainda como as noções de iconoclastia e vandalismo tornam-se ainda mais complexas quando a arte moderna se encontra em espaços públicos, entrando em contato com os chamados “visitantes involuntários”.⁴¹ Gamboni destaca a obra de Roland Luchinger, *Action Sculpture*, de 1980, que consistia numa escultura de ferro, buscando transformar uma possível “agressão do público numa suposta participação na criação artística”. Junto à base da escultura foram colocados quatro martelos, presos por fios, que deveriam ser utilizados para intervir na própria obra, os quais, no entanto, acabaram sendo roubados. A obra fazia parte de uma exposição de esculturas na Suíça, que teve quase metade dos objetos apresentados danificados ou destruídos.⁴² Como explica o autor, a introdução de obras de arte no espaço público não foi compreendida pelos visitantes como uma desejada “democratização da arte”, mas “como uma espécie de invasão”.⁴³

A respeito da ação inesperada dos visitantes, Gamboni destaca como os museus também passaram a se preocupar com a proteção de suas obras contra “danos intencionais”, sobretudo, em relação a obras de arte modernas e contemporâneas, associadas a efeitos psicológicos particulares, como no caso da série *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*, de 1967, pertencente a uma série do artista de Barnett Newman, e a obra *Cathedra*, de 1951, do mesmo artista.⁴⁴ Ao propor uma atualização da “experiência do ‘sublime’”, as obras de Newman teriam não apenas sido incompreendidas por parte de seu público, mas produzido sentimentos de “medo” e raiva.⁴⁵ As obras, que acabaram sendo alvo de ataques, nos anos 1980 e 1990, geraram um dilema aos museus não apenas em relação à sua proteção e exibição, como também sobre o próprio processo de restauração dos danos

⁴⁰Ibidem, p. 88.

⁴¹Ibidem, p. 117.

⁴²Ibidem, pp. 115-117.

⁴³Ibidem, p. 117.

⁴⁴Ibidem, p. 120.

⁴⁵Idem, Ibidem.

causados, uma vez que, devido a uma divergência entre as diretrizes do museu e o método aplicado pelo restaurador, a restauração acabou sendo considerada como uma espécie de segundo ato de vandalismo, duplicando o gesto iconoclasta e “completando” a sua “destruição”.⁴⁶ Uma outra obra da mesma série de Newman foi também atacada por um estudante que a acusava de “perversão da bandeira alemã e que sua compra com fundos públicos era irresponsável”.⁴⁷ O estudante ainda considerou sua ação como uma intervenção artística, um “happening”, e que, na verdade, estaria “completando a pintura” de Newman.⁴⁸ Embora tal afirmação “não possa ser levada a sério”, para Gamboni, esses casos parecem evidenciar uma fronteira nebulosa entre uma “‘iconoclastia’ artística metafórica” e um “‘vandalismo’ literalmente anti-artístico”.⁴⁹

A iconoclastia, tal como apresentada ao longo do catálogo da exposição *Iconoclash*, é, portanto, um fenômeno complexo. Muitas tipologias são introduzidas para analisá-la, diferenciando aquilo que poderia ser considerado como um gesto “destrutivo” e outro como “restaurador”. Várias categorias refletem sobre o contexto, os objetivos, a maneira de execução, as motivações, não colocando as imagens como meros instrumentos, mas considerando que suas propriedades materiais, formais e iconográficas fazem ativamente parte desse processo. Nesse sentido, o debate da exposição buscou evidenciar que a iconoclastia na arte moderna e contemporânea e mesmo o discurso do fim da arte não deixaram de ensejar e produzir novas formas e práticas artísticas, devendo ser compreendida à luz do *iconoclash*, isto é, não apenas como uma mão destruidora, mas transformadora, podendo muitas vezes transcender a intenção de seu gesto inicial.

Para compreender a extensão da complexidade da iconoclastia, Latour propõe cinco tipos de classificação, enfatizando, ao mesmo tempo, a resistência do gesto ao seu encerramento em categorias fechadas. O interesse do autor está na demonstração da complexidade do fenômeno, observando em cada gesto iconoclasta, ou melhor, em cada *iconoclash*, “a motivação” dos iconoclastas; “os papéis que eles conferem às imagens destruídas; os efeitos dessa destruição sobre

⁴⁶Ibidem, tradução nossa

⁴⁷Ibidem, tradução nossa.

⁴⁸Ibidem, p. 123, tradução nossa.

⁴⁹Idem, ibidem.

aqueles que veneram essas imagens; a maneira como essa reação é interpretada pelos iconoclastas; e (...) os efeitos da destruição sobre os próprios sentimentos do destruidor”⁵⁰. Essas inúmeras interpretações possíveis e divergentes em torno das ações iconoclastas são reunidas na exposição para criar uma “cacofonia” por meio de uma montagem de imagens, objetos, estátuas, documentos que produzem relações umas com as outras, não podendo ser consideradas isoladamente.⁵¹

Independentemente de sua motivação, uma ação iconoclasta nunca é destituída de sentido. Ações iconoclastas, de vandalismo, de censura, não podem ser compreendidas de maneira separada de certas aspirações teóricas, ideológicas, políticas, sociais, nem também sem uma abordagem concernente à própria história da arte, como destacaram os autores. Os últimos anos foram marcados por uma série de protestos e destruições de monumentos, ao redor do mundo e no Brasil, que homenageavam figuras ícones do passado colonial, como a incineração da estátua do bandeirante paulista Borba Gato, em 2021, evidenciando a atualidade do debate em torno da iconoclastia e seus desdobramentos filosóficos, políticos e sociais. Essas manifestações dizem respeito a um movimento mais amplo de questionamento da historiografia e dos símbolos nacionais, muitas vezes a partir de uma perspectiva decolonial, e se inserem no campo da guerra de imagens, evidenciando uma guerra pelas narrativas que constroem nossa visão de mundo.⁵² No meio dessa guerra de imagens e narrativas, encontram-se ainda os recentes ataques de ambientalistas a obras de arte em museus da Europa, em 2022 e 2023, e, já no espectro político da extrema direita brasileira, as destruições e furtos de importantes objetos e obras de arte durante a invasão de bolsonaristas nas instalações das sedes dos Três Poderes em Brasília, em 8 de janeiro de 2023. Esses exemplos, embora motivados por perspectivas ideológicas, políticas e sociais absolutamente distintas, demonstram a irrefutabilidade e a potência das imagens como importantes dispositivos de visibilidade e de representação do mundo. O que se observa não é apenas um conflito em torno da representação da política, mas da própria política da representação e das imagens, isto é, da “composição” e

⁵⁰Latour, op. cit., 2021, p. 128.

⁵¹Ibidem, pp. 138-139.

⁵²Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Da iconoclastia à política das imagens: as aventuras da negatividade”. In: *Concinnitas*, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 42, set. 2021, p. 68.

da mediação do mundo.⁵³ Nesse sentido, o *Iconoclash* oferece um novo modelo interpretativo produtivo para pensar manifestações ainda tão prementes na sociedade, elucidando não apenas a destruição física das imagens, mas também o conflito e a disputa em torno de sua interpretação e significado.

Referências

BELTING, Hans. “Beyond Iconoclasm. Nam June Paik, the Zen Gaze and the Escape from Representation”. In: LATOUR, Bruno. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Karlsruhe: ZKM, 2002.

GAMBONI, Dario. “Image to Destroy, Indestructible Image”. In: LATOUR, Bruno. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Karlsruhe: ZKM, 2002.

LATOUR, Bruno. *Iconoclash: Beyond the image wars in science, religion, and art*. Karlsruhe: ZKM, 2002.

_____. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2019 (4. Edição).

_____. *Sobre o culto moderno dos deuses fetiches: seguido de Iconoclash*. Trad. Sandra Moreira e Rachel Meneguello. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Da iconoclastia à política das imagens: as aventuras da negatividade”. In: *Concinnitas*, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 42, set. 2021.

WEIBEL, Peter. “An End to the ‘End of Art’? On the Iconoclasm of the Modern Art”. In: LATOUR, Bruno. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Karlsruhe: ZKM, 2002.

⁵³Cf. WEIBEL, op. cit., p. 592.

RESUMO: Em texto introdutório ao catálogo da exposição *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, curada por Bruno Latour e Peter Weibel, realizada no Centro de Arte e Mídia Karlsruhe (ZKM), Alemanha, em 2002, Latour cunha o termo *iconoclash* para pensar a ambiguidade de gestos iconoclastas, que não só produziram um efeito imediato de destruição, mas também de produção de novas imagens, no campo da religião, da ciência e das artes. À luz dessa nova interpretação, o artigo retoma algumas das análises no campo das artes produzidas por autores que colaboraram para o catálogo da exposição, nas quais se evidencia a ambiguidade das estratégias iconoclastas. A potência produtiva de tal gesto é especialmente destacada em relação à arte moderna e contemporânea, em que inúmeras intervenções e transformações, seja no plano material das obras, seja no plano conceitual ou simbólico, são observadas, colocando em questão sua capacidade de representação e mediação do real e apontando para o esgotamento de certas narrativas históricas.

PALAVRAS-CHAVE: *Iconoclash*; Iconoclastia; Bruno Latour.

ABSTRACT: In the introductory text to the catalog of the exhibition *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion & Art*, curated by Bruno Latour and Peter Weibel and held at the Center for Art and Media Karlsruhe (ZKM) in Germany 2002, Latour coins the term “iconoclash” to contemplate the ambiguity of iconoclastic gestures. These gestures were seen as not only producing an immediate effect of destruction but also generating new images in the fields of religion, science, and the arts. In light of this new interpretation, the article revisits some of the analyses by authors who collaborated on the exhibition catalog, within the field of Arts, that highlight the ambiguity of iconoclastic strategies. The productive power of the iconoclastic gesture is particularly emphasized in the context of modern and contemporary art, where numerous interventions and transformations, whether in the material realm of artworks or in the conceptual and symbolic one, are observed. These interventions raise questions about representation and mediation of reality, pointing towards the exhaustion of certain historical narratives.

KEYWORDS: *Iconoclash*; Iconoclasm; Bruno Latour.