



O “ato da imagem” de Bredekamp: ontologia e presença dos artefatos visuais

*Bredekamp’s “image act”:
ontology and presence of
visual artefacts*



Frederico Feitoza¹

¹Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre em Comunicação pela mesma instituição. Fez estágio de doutoramento (Capes) na Universidade de Leeds, Reino Unido. Formado em Jornalismo pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e especialista em Jornalismo Cultural pela Fundação Francisco Mascarenhas. E-mail: fredfeitoza@outlook.com

Resumo: Imagens são entidades vivas que assaltam os olhos. Essa é a ideia por trás do conceito de “ato da imagem”, desenvolvido pelo historiador de arte alemão Horst Bredekamp, que se propôs a repensar uma problemática nos estudos da imagem: a dependência de modelos baseados em teorias linguísticas. Em seu estudo sistemático dos mais variados artefatos visuais desde a pré-história, ele propõe três variações do ato da imagem – esquemática, substitutiva e intrínseca – que atuam com sua potência latente específica sobre a visão e o corpo do espectador. Neste artigo buscamos apresentar tal conceito a partir de uma breve contextualização, explicando as suas três variações para, assim, evidenciar e concluir que há uma dimensão ontológica e uma autonomia inumana dos diversos artefatos visuais.

Palavras-chave: ato da imagem; artefatos visuais; olhar.

Abstract: Images are living entities that assault the eyes. This is the motto behind the concept of “image act” developed by German art historian Horst Bredekamp, who proposed to rethink a problematic topic in image studies: its dependence on linguistic theory-based models. On his systematic study of several visual artefacts since prehistory, he proposes three variations of this image act – schematic, substitutive and intrinsic –, which act individually, through a specific latent force, on the eyes and body of the spectator. In this study, we seek to introduce and contextualize this concept, explaining its three variations to, then, evidence and conclude the existence of both the ontological dimension of the visual artefacts and its inhuman autonomy.

Keywords: image act; visual artefact; gaze.

Introdução: Bredekamp e os estudos visuais

Com a fundação do grupo de estudos *Bildakt und Philosophie der Verkörperung* em 2008, o cientista da imagem e professor da Universidade Humboldt de Berlim, Horst Bredekamp, dispôs-se a repensar a dependência e limitação das formas de pensamento à palavra. Sendo um dos principais nomes por trás da reedição das obras de Ernst Cassirer e Aby Warburg, Bredekamp deixou-se tocar pela ideia de Warburg de que as imagens têm um direito próprio à vida. Como resultado, desenvolveu em seu livro *Der Bildakt: Frankfurter Adorno-Vorlesung (Image Acts: a Systematic Approach to Visual Agency, 2017)*, uma compreensão sistemática do que viria a chamar de *Bildakt*, termo que pode ser traduzido como ato da imagem, ato icônico ou imagem em ato¹.

Ao longo de anos de pesquisa – como se pode observar na série de ensaios publicados no texto *Actus et Imago* (2011) – ficou evidente para Bredekamp e seu grupo a escassez, no espaço acadêmico alemão, de modos de investigação da imagem que a considerem como uma força ativa em si própria, capaz de se emparelhar com as formas de expressão do corpo humano. Assim, tratava-se de uma empreitada que primeiramente deveria avançar nos estudos de uma fenomenologia da imagem e privilegiar a presença – ou o encontro com o objeto – em detrimento do seu significado ou interpretação, para depois, quando reconhecesse a dimensão ontológica dos artefatos visuais, examiná-los na sua dimensão de entidades vivas, que exercem pressão sobre o sistema óptico humano.

Os pensadores do *Bildakt und Philosophie der Verkörperung* podem ser, assim, agrupados como a força por trás da chamada “Virada Icônica” (*Iconic Turn*) no campo dos Estudos Visuais e da Filosofia da Imagem. O termo “icônico” seria empregado, neste caso, para demarcar uma posição epistemológica e dar conta de um desejo de libertar os estudos das imagens de qualquer dependência em relação aos modelos baseados em teorias da linguagem. Em seu artigo *Visual Studies and the Iconic Turn*, Keith Moxey (2008) contextualiza e resume as diferentes tradições desse campo de pesquisa nas academias anglo-saxônicas e da Europa Continental. Enquanto na América do Norte W. J. T. Mitchell (1994) e Martin Jay (2005) tratam da “virada pictórica” e “virada visual”, o texto de Moxey identifica o alemão Gottfried

¹ Salientamos aqui que o termo “ato” poderia ser pensado como uma contraparte, no campo do visual, ao conceito de “ato de fala” desenvolvido dentro da filosofia da linguagem de John L. Austin, segundo o qual palavras faladas são capazes de originar fatos. Bredekamp (2017) dedica uma sessão de seu livro a essa analogia.

Boehm como um dos contribuidores principais na defesa da *Iconic Turn* alemã ao sobrepor mais uma camada de complexidade aos Estudos Visuais. Com base em Wittgenstein e Nietzsche, Boehm argumenta que as imagens são integrais a todas as operações linguísticas e que “a linguagem depende de metáforas visuais para mover o seu significado de um registro para outro” (MOXEY, 2008, p. 136).

A virada icônica defenderá a reformulação de uma disciplina chamada ciência da imagem ou *Bildwissenschaft* (em alemão) que defenda e reconheça a autonomia do visual como uma forma de pensamento em si. Neste caso, os artefatos visuais deixam de ser considerados meras ilustrações dentro de um esquema dado de representações científicas para atuarem como formas fundamentais de pensamento².

Muito dessa empreitada rumo à virada icônica por meio de uma *Bildwissenschaft* se deve também ao composto interdisciplinar do alemão Hans Belting, que relaciona História, Antropologia e Teoria Midiática para pensar a imagem como uma forma ativa de produção de realidade. Em “Imagem, Mídia e Corpo: uma nova abordagem à Iconologia”, este autor defenderá o corpo como aquilo que “performatiza e percebe” (BELTING, 2006, p. 33) como determinante não icônico para a apreensão da imagem, que por sua vez “não existe por si mesma, mas sim acontece” (BELTING, 2006, p. 33) pela forma como se apresenta. Tal raciocínio está na base do que será explorado mais adiante com a noção de “ato da imagem” para Bredekamp.

No Brasil, Francisco Santiago Júnior (2019), na esteira de pesquisadores que pensam imagem e História, como Ulpiano Bezerra de Meneses e Paulo Knauss, problematiza a questão da virada visual dentro das ciências humanas, afirmando que não é comum a academia brasileira sequer mencionar a virada icônica pensada por Gottfried Boehm. Sendo assim, parte de sua empreitada no artigo “A virada e a imagem” está em traçar possíveis associações e conciliações teóricas entra a virada visual e pictórica anglo-saxã e a *Bildwissenschaft*:

Abrindo mão do discurso do pioneirismo, Mitchell e Boehm se assumem, contudo, catalizadores dos debates em seus contextos acadêmicos: o segundo afirma que sua proposta de virada icônica era uma reação e ampliação da virada linguística e jamais teve por fim eliminá-la, mas lançar a discussão ao redor de outros princípios cognitivos que correm paralelos à linguagem. Estabelecendo uma distinção importante, Boehm afirma que a *iconic turn* propunha-se como uma mudança de “paradigma” (no sentido de Kuhn), sendo, portanto, distinta

² Bredekamp (2017) exemplifica essa ideia com explicações acerca do diagrama de Charles Darwin, que é parte essencial da sua elucidação da teoria do processo de seleção natural, e dos desenhos produzidos por Charles Sanders Peirce, que buscavam capturar a dinâmica arquitetural dos seus processos de pensamento.

da noção de “tropa” que estava na base da explanação de Mitchell em sua *pictorial turn*. Boehm concebia seu trabalho na diferenciação que as imagens produzem como pedra de toque. O *iconic* da expressão não remeteria a Peirce (como em Mitchell), mas a outra tradição e serviria para marcar a ‘alteridade das imagens’. (SANTIAGO JÚNIOR, 2019, p. 27)

Através de seu grupo de pesquisa interdisciplinar *Bild Wissen Gestaltung*, Horst Bredekamp se notabiliza – embora menos citado no contexto dessa discussão – como o nome que defenderá com mais veemência uma tensão dialógica entre o campo de atuação da *Bildwissenschaft* e os estudos visuais anglo-saxões. No seu texto *A Neglected Tradition: art history as Bildwissenschaft* (2003) ele argui que a *Bildwissenschaft* retomou o seu devido lugar na história da arte alemã desde os anos 1970 e que passou a incluir, nessa disciplina, aquilo que parecia até então menos importante, como imagens publicitárias, fotografias “não artísticas”, imagens digitais e todo tipo de artefato visual, como objetos regulares e legítimos de investigação científica (BREDEKAMP, 2003). Ou seja, por meio da análise de seus elementos, sem a necessidade de traçar paralelos com princípios cognitivos que orientam a linguagem, seria possível entender a força de atuação da imagem sobre o corpo e os modos de ser de um indivíduo.

Dessa forma, ao longo deste artigo, ao tratarmos de artefatos visuais, respeitamos a noção de imagem (*bild*) elegida pelos estudos alemães, que inclui desde os objetos que tentam assimilar cognitiva e tecnicamente as formas naturais do mundo para o interior de uma esfera humana até as obras de arte desenvolvidas para apreciação estética. Isso porque, como afirma Bredekamp (2017), estabelecer a diferenciação entre objetos funcionais, religiosos ou meramente estéticos de 80 mil anos atrás é uma tarefa impossível: “na sua definição inicial e fundamental, o conceito de ‘imagem’ engloba toda forma de modelagem consciente” (BREDEKAMP, 2017, p. 16).

Levando em consideração a complexidade dessa noção de imagem e suas implicações ontológicas e fenomenológicas para a experiência humana, busca-se, ao longo deste artigo, fazer entender o que Bredekamp quer dizer com a força viva dos variados artefatos visuais e como eles exercem o seu poder a partir de elementos esquemáticos, substitutivos e intrínsecos.

A sua noção de ato da imagem se coloca, assim, como tema central para esta empreitada. A versão em inglês de seu texto *Der Bildakt: Frankfurter Adorno-Vorlesung*, intitulada *Image Acts: a Systematic Approach to Visual Agency*, de 2017, tornou-se a base de consulta principal para a composição deste artigo.

O ato da imagem

Iniciando o seu texto com uma citação de Leonardo da Vinci sobre as descobertas e riscos que artefatos visuais impõem sobre os humanos, Bredekamp nos introduz à sua tese central de que as imagens vivem e demandam reações. Em palavras escritas num pedaço de papel supostamente endereçado ao potencial espectador de um retrato ainda encoberto por um véu, o famoso artista italiano dá o tom de uma ameaça: “Não me desvele se a liberdade é-te cara, pois a minha face é a prisão do amor” (DA VINCI apud BREDEKAMP, 2017, p. 8).

Bredekamp recorrerá a três nomes para consubstanciar teoricamente esse ato intimidante das imagens conjurado pelo renascentista: Platão, Martin Heidegger e Jacques Lacan. Primeiramente, alega que a desconfiança de Platão da percepção sensorial do cosmos e sua crítica à imagem subentendida no Mito da Caverna seriam sintomáticas do reconhecimento de seu poder e influência emocional. Seus argumentos iconofóbicos – especialmente em relação aos artefatos capazes de mimetizar a realidade, enganar os sentidos e, em última instância, ameaçar a concisão da comunidade – não apenas demonstram um certo entusiasmo pela vigilância e controle das sociedades, mas também abrem possibilidades de investigação filosófica a partir de dentro de suas próprias “zonas de cegueira” (BREDEKAMP, 2017, p. 24).

Com sua leitura de Heidegger, Bredekamp aproveita-se do movimento realizado pelo filósofo de incorporação de entidades de valor supra histórico, como obras de arte, para sua noção de “Ser”. Nesse sentido, as coisas seriam capazes de nos assaltar corporalmente com uma identidade e uma vida própria que nos enxergam de volta. Ele reconta a experiência do próprio Heidegger com a aquarela de Albrecht Dürer *A lebre*: “uma criatura cheia de calor, que nos leva a acreditar que podemos ver o seu abdômen movimentar-se enquanto respira” (HEIDEGGER, 1937 apud BREDEKAMP, 2017, p. 26).

Verticalizando um tanto o insight heideggeriano, Lacan é também resgatado, junto com seus comentários sobre a capacidade dos objetos de “olhar” de volta para o indivíduo que se engaja em observá-los. Absorvendo especialmente a ideia de quiasma de Merleau-Ponty para o escopo de sua obra, o psicanalista insistirá que o observador é na verdade objeto do olhar contido naquilo que se olha: “a imagem está no meu olho. Mas eu estou na imagem” (LACAN apud BREDEKAMP, 2017, p. 28). No próprio ato de olhar, algo de omissivo ou encoberto entraria em jogo, a partir de uma relação “puramente geométrica”, em que a profundidade de campo em toda a sua ambiguidade resistiria ao controle do sujeito. Bredekamp sugere que, de forma semelhante a Heidegger, a teoria

do olhar de Lacan reverte-se em uma forma de autodefesa que remete às ansiedades platônicas de confronto com o incontrolável das imagens.

Outros nomes mais recentes aparecem para o autor como instigadores dessa noção de animosidade incontrolável que habita as formas visuais. Em 1990, o teórico e fotógrafo francês Philippe Dubois resgataria uma passagem da “Crítica da vida cotidiana”, de Henri Lefebvre, citando a imagem como um ato para desenvolver o termo *l’acte iconique* no campo da fotografia. No mesmo ano, na Alemanha, o egiptólogo Jan Assmann utilizaria um termo com um sentido geral semelhante: *der Ikonische Akt*. Já em 2006, o historiador de arte suíço-alemão Beat Wyss viria a falar de *Bild-Akt*, termo empregado, especificamente, em trabalhos produzidos no pós-segunda guerra. “A invenção e disseminação do termo ‘ato da imagem’ foi e é evidentemente uma reação à presença crescente do pictórico em zonas primárias da vida comum” (BREDEKAMP, 2017, p. 31), o que levou os pensadores da virada icônica a uma questão crucial: estaria a força ativa da imagem inscrita nela mesma ou seria ela dependente das respostas físicas, emocionais ou intelectuais daqueles engajados em observá-las?

Elevando as imagens ao status de protagonistas nesse fenômeno, e especialmente distinguindo os seus atos daqueles já investigados nos atos de fala de John L. Austin (1962), Bredekamp afirmará que ao seu texto interessa a capacidade latente dos artefatos visuais de mover ou mobilizar aquele que os observa, independentemente dos excedentes poéticos da linguagem (BREDEKAMP, 2017). Defendendo que o verdadeiro esclarecimento – *enlightenment*, *erklärung* – depende do visual, do háptico e do audível, ele esmiuçarà de forma sistemática e altamente ilustrativa as três formas do ato da imagem – a saber, suas versões esquemática, substitutiva e intrínseca – em seus mecanismos de agenciamento visual.

O ato da imagem esquemático

Para entendermos a potência do ato esquemático, precisamos primeiro apresentar o elemento que o define e o distingue dos outros: o conceito de *schema*. Importante para a produção escultural na antiguidade clássica, o propósito do *schema* era estabelecer parâmetros formais capazes de servir como modelos de orientação ou imitação das formas de uma figura vivente. Ou seja, o *schema* aplicava-se a corpos que eram modelados e usados como imagens dentro de convenções amplamente aceitas que remetiam às leis matemáticas aplicadas literalmente ao corpo humano – sua postura e movimentos.

Bredekamp afirma que a definição de *schema* em Platão continuou sendo adotada e aplicada à estética dos corpos na contemporaneidade e se relaciona diretamente com a ideia por trás do ato esquemático, pois engloba imagens vivas ou que simulam o estar vivo. Para ele, a forma mais óbvia desse ato é a dos chamados *tableaux vivants* ou “imagens vivas”: “grupos meticulosamente arranjados de homens, mulheres e crianças que buscavam atingir a imitação de uma pintura, mural ou escultura tridimensional celebrada” (BREDEKAMP, 2017, p. 78). Nesse caso, os participantes deveriam permanecer imóveis em posturas altamente estetizadas, perpetrando uma vívida impressão do *schema* corporal.

Prática bastante comum no período helenístico e que retornou após o Renascimento europeu – especialmente em encenações da Paixão de Cristo –, os *tableaux vivants* capturavam uma relação direta entre vida e arte capaz de promover a assimilação de um pelo outro, a ponto de ludibriar seus espectadores. É uma forma de expressão que, segundo Bredekamp (2017), viria a impactar diretamente artistas da época, como Jan e Hubert van Eyck, Caravaggio e Michelangelo, nas suas produções de imagens assombrosamente vivas.

No quarto final do século XIX, os *tableaux vivants* evoluíram para um tipo de arte visual altamente popularizada, funcionando como um entretenimento urbano muitas vezes dotado de uma disposição doutrinadora, como se tornou comum em encenações durante o 1º de maio patrocinadas por movimentos trabalhistas. No século XX, as imagens vivas caíam como uma luva para os acalorados debates sobre os limites entre corpo e imagem na arte em obras de artistas como Man Ray e Cindy Sherman; de cineastas celebrados como Pier Paolo Pasolini, Peter Greenaway e Derek Jarman; e de coreógrafos da dança como Sasha Waltz.

Citando a obra *The Singing Sculpture*, de Gilbert e George, como paradigmática do ato esquemático, Bredekamp afirma que as diferenciações entre imagem, imitação e vida desaparecem, evidenciando tanto uma vontade de se celebrar o ser humano como portador de uma imagem quanto de permitir que ele encontre ali uma contraparte do seu eu. “Dentro da obra”, afirma, “há uma *energeia* autônoma que se aproxima da força da vida com a qual a humanidade é em si dotada” (BREDEKAMP, 2017, p. 94, grifo do autor).

Seguindo-se às ilustrações sobre os *tableaux vivants*, uma seção mais econômica é dedicada à vitalidade do movimento mecanizado. Usados em cerimônias religiosas ou espetáculos teatrais ao longo da história, os autômatos parecem intensificar, segundo o relato de Bredekamp, as tensões entre uma entidade viva e a ação da qual o ato da imagem deriva.

Na desconfiança assombrosa ou mesmo infantil que esses bonecos ou artefatos podem suscitar, jaz a pergunta do quanto de energia humana precisa-se despende para que estes objetos ganhem “vida”, para a produção de um movimento artificial que mimetiza, mais uma vez, o *schema* corporal.

Na última parte do capítulo, o ato esquemático é apresentado por meio de mais duas modalidades de artefatos visuais. Bredekamp trata, primeiramente, da animação em figuras esculturais particularmente associadas ao erótico, referindo-se à atração sexual que homens sentiam diante de esculturas. Tal fenômeno é ilustrado no mito de Pigmaleão, narrado por Ovídio, em que uma figura esculpida parece ganhar vida a partir da autodescoberta tátil de um de seus admiradores, e também no texto *Gradiva*, de Willhelm Jensen, analisado por Freud em um artigo fundamental para a noção de delírio em psicanálise. Essa erotização do *schema* se tornaria motivo para uma diversidade de artistas, desde nomes conhecidos, como Magritte e Dalí, passando por vanguardistas como Oskar Kokoschka e Hans Bellmer, até contemporâneos como Liane Lang³.

Em seguida, somos apresentados aos “centauros binários” que se consolidaram em momentos artísticos diversos, tal qual o futurismo de Marinetti ou o “movimento biológico” das artes.

Posando ao volante de seu carro, em 1908, e convencido de que aquilo expressava o início de toda uma nova poética, Marinetti acabou profetizando uma imagem que seria marcante para o século que se seguiria: não o corpo dotado de um *schema* em si, mas participe de uma engenharia maior, peça de uma composição mecânica que chegava para mudar radicalmente a face do mundo. Mais agressiva, veloz e potencialmente mortal. Para Bredekamp (2017, p. 129), “o início da celebração do lado precário do ato da imagem esquemática, que concebeu a partir da animação da imagem uma compulsão em enxergar a vida e a morte como qualidades disponíveis a uma única e mesma atividade”.

Já os experimentos artísticos com entidades vivas, naquilo que viria a se consolidar como “o movimento biológico” das artes visuais, seriam a nova faceta dessa paixão pelos “centauros binários”, algo mais próximo da noção de “quimera”. Nomes como Eduardo Kac, com sua obra *O oitavo dia*, e as produções feitas com tecidos celulares vivos do grupo *Symbiotic Research Group* contribuem para o debate sobre a mediação entre artefatos e seres orgânicos e mostram uma faceta potencialmente radicalizada do ato da imagem esquemático.

³Bredekamp (2017, p. 126) afirma que a escultura *O Fauno*, de Liane Lang, captura a quintessência do ato esquemático na forma de um objeto animado.

Atos da imagem substitutivos

Aqui estamos diante da ideia de que o artefato visual tem um poder que não envolve o elemento de animação mútua entre corpo e imagem, como observado na última seção, mas sim uma troca em que corpos são tratados como imagens e vice-versa, num fenômeno cujas pré-condições remetem “à tradição de se conceber corpos e imagens como entidades separadas, e a despeito disso, idênticas” (BREDEKAMP, 2017, p. 137).

Essa tradição tem o seu mais notável exemplo no debate sobre a legitimação do uso de imagens pelo cristianismo, inicialmente uma religião iconofóbica. A *verdadera imagen* do Santo Sudário, o Véu de Verônica – na versão em inglês, *vera icon* – permanece a mais impactante ilustração da ideia de imagem substitutiva, por ter sido elevada à posição de relíquia corporal de Cristo.

Para Bredekamp (2017), as diversas composições do *vera icon* ao longo da história⁴ demonstram que a sua venerabilidade o tornou símbolo de impulso e motivação para o emprego de técnicas pictóricas cada vez mais verossimilhantes no campo da produção de imagens. Mais ainda, junto às incontáveis versões dessa obra, advém implicitamente uma certa validação positiva do processo de reprodução em si mesmo: “dada a crença que a potência inerente ao original pudesse em si ser preservada na imagem resultante de uma impressão direta, o poder do *vera icon* podia por sua vez ser entendido como preservado em sua própria reprodução” (BREDEKAMP, 2017, p. 142).

Sendo assim, o princípio da substituição do corpo como forma de acesso a uma verdade, por meio de técnicas de prensa ou impressão, espalhou-se para os mais diversos domínios: da pesquisa científica aos sistemas de impressão monetária, da investigação criminal à mídia moderna. Isto é, tudo aquilo que se preocupava com a necessidade de manter uma singularidade inconfundível tornada entidade pictórica capaz de existir de forma dual: em corpo e, ao mesmo tempo, em imagem.

Nesse debate, a fotografia atualiza exemplarmente o *vera icon* nas sociedades modernas. Com as técnicas surgidas no século XIX – como a heliografia e o daguerreótipo, até a polaroide de Edwin Land, em 1947 –, a obsessão por uma “imagem verdadeira” recapturada ganhava novos contornos. Por meio da luz e processos fotoquímicos, a natureza do mundo parecia se imprimir num tipo de “conexão mágica” da realidade com um objeto perdido, o que logo foi se tornando

⁴Especialmente o óleo em madeira “Santa Verônica”, de Robert Campin (1432).

objeto de crítica, com ideias que sugeriam que, na verdade, as fotografias representam apenas fotografias, cujos resultados não passariam de versões ficcionais do mundo.

Ainda assim, a sua qualidade de evidência em sua potência substitutiva provou-se útil para muitos fins, quando, por exemplo, "essa forma de testemunho foi substancialmente debatida e codificada no contexto dos julgamentos de Nuremberg de 1945-49" (BREDEKAMP, 2017, p. 154) ou como "possibilidade última de se provar a realidade das 'máquinas de matar' que foram os campos de concentração" (DIDI-HUBERMAN apud BREDEKAMP, 2017, p. 155).

Para além da fotografia, no contexto social, outras formas de substituição marcam essa noção de corpo e imagem enquanto intercambiáveis. Os símbolos de soberania de um país – suas moedas, os apetrechos de seus exércitos – estabelecem contratos sociais e formações políticas. Os artefatos visuais que são como substitutos do corpo do Estado podem ser imperiosos, como Leviafã, de Thomas Hobbes, ou suscetíveis a mudanças, como as democracias. Comunidades inteiras se acomodam a imagens que, por sua vez, podem fundar novas formas de comunidade: "a política requer imagens, ela as funda; mas também pode seguir para onde guiam" (BREDEKAMP, 2017, p. 160).

As formas de punição via imagem também apontam para a sua dimensão substitutiva: o corpo do criminoso, o corpo do pecador, o corpo do perverso. Desde o início das sociedades modernas – quando as execuções em praça pública deram espaço a outras formas de punição – até os dias atuais, a ideia de que uma pessoa e sua imagem compartilham um certo nível de dignidade faz entender que escarnar, ridicularizar ou expor a imagem é como agredir alguém em seu próprio corpo. Isso se aplica tanto às celebridades nos tabloides populares quanto aos ditadores, quando julgados diante de toda a humanidade.

A própria ideia por trás dos atos iconoclastas ratifica esse fenômeno. Bredekamp (2017) faz um levantamento sobre os movimentos de destruição de ícones em momentos de tensão religiosa, como no século IX em Bizâncio ou nas invasões dos Huguenotes a catedrais católicas no século XVI. Por meio da destruição de imagens sacras e divinas, buscava-se destruir também toda a crença de um povo. Tal fato leva Bredekamp a questionar, à maneira fóbica platônica, se os iconoclastas não seriam mais motivados por essas imagens do que os próprios adoradores.

Essa lógica substitutiva por trás da motivação dos símbolos de soberania, das punições pictóricas – legais ou não – e das manifestações iconoclastas leva Bredekamp (2017) a apontar para a necessidade de uma teoria política dos atos de

imagem, especialmente quando as imagens em si passam a funcionar como armas e meios para o engajamento em conflitos.

Para isso, o autor cita as estratégias do grupo Talibã de realizar seus atos iconoclastas por meio da potência comunicacional de tecnologias avançadas, tornando-se altamente visíveis e presentes na vida de espectadores do mundo inteiro. Cita ainda os vazamentos de fotografias de detentos em Guantánamo e Abu Ghraib. Em contextos bélicos (BREDEKAMP, 2017), o uso de fotografias de execuções ou práticas de tortura tem uma função talismânica e apotropaica, de forma que as imagens ajudam a tornar visíveis inimigos desprovidos de face, como aqueles que levaram aviões a se chocarem contra as Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001: “as formas extremas de substituição demandam que a separação entre imagem e corpo se torne uma prioridade no que diz respeito à preservação da vida” (BREDEKAMP, 2017, p. 191).

Atos da imagem intrínsecos

Se há ainda alguma necessidade de contextualização para que se explique a vivacidade nos atos da imagem anteriormente descritos, isso não se aplica aos atos intrínsecos, uma vez que seu agenciamento aponta para um poder inerente às qualidades formais da imagem: “é aqui que o poder que define o ato da imagem melhor conspira junto ao vigor da imaginação humana” (BREDEKAMP, 2017, p. 192).

Bredekamp introduz, a partir de uma revisitação ao mito da Medusa, o poder paralisante da imagem como forma. A cabeça dessa Górgona, que, após degolada, passa a ser usada como arma no escudo de Perseu, torna-se uma imagem que por si só é capaz de petrificar tudo o que encobre com o seu olhar. No entanto, um outro detalhe narrado no mito funciona para salientar a ansiedade platônica, anteriormente citada, diante da força das imagens: o saco dado pela deusa Atena a Perseu, para que inicialmente esconda a cabeça amaldiçoada, é entendido alegoricamente como um dispositivo de ocultação do qual a humanidade se utilizaria para se proteger do poderoso olhar da Medusa em suas mais diversas formas.

Em versões posteriores do mito, a contemplação do horror da petrificação passou a ser mais exaltada do que a morte em si das vítimas do olhar. Bredekamp (2017) resgata a releitura lacaniana desse detalhe para tratar do poder petrificador e, no entanto, não fatal, como algo emanado de determinado artefato visual. Trata-se do aspecto pacificador da obra de arte: “metaforicamente incorporada no escudo reluzente que Atena deu a Perseu, a arte é capaz de oferecer esse reflexo da cabeça da Medusa, embora não seja mortal àquele que o encara” (BREDEKAMP, 2017, p. 196).

Em contrapartida, Nicolau de Cusa (1988), filósofo e teólogo alemão, vai se dedicar, em meados do século XV, a desenvolver uma teoria do fenômeno do quiasma, ou o cruzamento de olhares entre obra e espectador. Dentro do seu esquema de pensamento, a imagem carregaria consigo uma potência de autorreconhecimento divino capaz de revelar o caráter transitório de todas as coisas criadas por Deus. Um pouco como Maurice Merleau-Ponty sugere no seu ensaio sobre o quiasma já no século XX e fora do escopo teológico, Cusa afirma que as obras desenvolvem um tipo de pressão visual sobre o espectador.

Para Nicolau de Cusa, essa sensação de ser “tocado” de volta pelo objeto do olhar é prova testemunhal da nossa abertura para Deus, uma experiência que exige da obra de arte capacidades específicas na sua forma e na impressão de movimento interior que emana. Assim, Deus estaria presente nas possibilidades inerentes à própria arte (BREDEKAMP, 2017). Tal argumento é fundamental para a compreensão da capacidade da obra de agir em seus próprios termos, por ser dotada da capacidade de movimento perpétuo e inerente a ela, independente de aparatos mecânicos, *schemas* corporais ou inscrições e símbolos expostos em sua superfície.

Um elemento imaterial ao qual Bredekamp se refere como um tipo de dinâmica da autotransgressão formal e que tem menos a ver com a tradição da *mimesis* do que com o processo de *creatio* é “um *raptus* afetivo que não imita a realidade mas comprovadamente a gera” (BREDEKAMP, 2017, p. 210). Trata-se de algo semelhante à noção de *punctum* desenvolvida por Roland Barthes, utilizada para se pensar uma característica essencial da fotografia, a saber, sua capacidade de fascinação por meio de um detalhe muitas vezes insignificante que assalta o espectador.

Além desse elemento de transgressão da imagem, Bredekamp (2017) cita também a agilidade da cor como uma qualidade formal que engatilha um impulso motor no espectador. Em meio a incontáveis ilustrações de mestres ocidentais da pintura, ele sugere Rembrandt como um nome que explora absolutamente a vitalidade inerente às cores no seu elemento formal. Sua obra *Landscape with a Storm* (1657) parece aderir a um “campo de batalha de entidades formais que se afirmam por si mesmas [e no qual] a cor conduz a uma vida própria cuja força é tanta que o seu papel na composição torna-se, talvez, tão escultural quanto pictórico” (BREDEKAMP, 2017, p. 226-227).

O trabalho de Jackson Pollock parece também acrescentar muito ao debate sobre a potência formal das cores. Sugerindo a si mesmo e o seu corpo como meios para que a energia da arte se manifestasse, o artista estadunidense não hesitava em mudar radicalmente as características de um trabalho inúmeras vezes, ou mesmo

destruir imagens iniciais, porque “a pintura tem uma vida em si mesma. E eu tento deixá-la vir à tona” (POLLOCK apud BREDEKAMP, 2017, p. 230). É uma “mágica das cores” que parece se tornar acessível unicamente quando se recusa qualquer tentativa de racionalização da sua “inapreensibilidade”.

A ideia de modelos visuais, diagramas e plantas arquiteturais adentra também o escopo do ato intrínseco. Bredekamp (2017) sugere que a ideia de reduzir ou diminuir uma norma percebida para um papel ou modelo tridimensional não priva as imagens de certo elemento mágico que abre espaço para realidades pré-existentes por meio de formas claras de visualização, conjurando um tipo de promessa. Ademais, essa energia criativa liberada por projetos visuais, seja na ciência, na engenharia ou na arquitetura, atua por sedução e pode se realizar ao ponto de mudar a forma como o próprio mundo é percebido em contrapartida.

Finalmente, Bredekamp (2017) chegará à discussão central no que diz respeito ao ato intrínseco: o conceito de *pathosformel* de Aby Warburg. A sua ideia de que a produção imagética humana, desde tempos primevos, tem um propósito de levar o homem a superar alguns de seus medos fundamentais, pode nos ajudar a entender como as formas artísticas em si são entidades capazes de preservar e transmitir energia.

Em resumo, o *pathos formulae* ou *pathosformel* refere-se à contradição entre dois componentes: o *pathos*, que seria algo como “uma exagerada reação corporal de um espírito angustiado”, e o *ethos*, em sua dimensão de “elemento consistente do caráter subordinado ao controle emocional de uma ‘formula’” (BREDEKAMP, 2017, p. 256). Assim, não se trata de um fenômeno que se estabiliza com o tempo, mas que, ao se repetir, reajusta-se sob a pressão de um perigo externo ou interno, como “um ativo energético na interação entre o *schemata* e a excitação emocional” (BREDEKAMP, 2017, p. 257).

O *pathosformel* atinge níveis precisos de efeito, geralmente, em acessórios enfaticamente animados na imagem, como se obedecessem a uma psicodinâmica própria, a exemplo da retratação de elementos como cabelos ou cortinas agitadas, que se referem muito mais a “episódios fugazes de inquietação” que “à grandiosidade plácida” de algum artefato visual (BREDEKAMP, 2017, p. 257). Muito mais periféricos do que centrais, esses detalhes contêm verdadeiras fontes de intriga e emanção de energia, ao modo do *punctum* barthesiano. Uma forma, enfim, de experiência frágil “que se reafirma e redefina em relação a cada novo contexto cultural a que se aplica” (BREDEKAMP, 2017, p. 261).

Essa mesma energia pode estar tanto nas fotografias de uma página de jornal do século XX quanto numa escultura do século XVI, metamorfoseando-se a cada meio em que se expressa e, simultaneamente, tentando resolver conflitos e contradições que se propõem em sua própria forma. São imagens que buscam estabelecer distância daquilo que parece ameaçador e destrutivo na natureza, mas que, no final das contas, geram uma forma própria de natureza que elimina essa mesma distância. “Sem o poder formal intrínseco da imagem”, sugere Bredekamp (2017, p. 264), “a humanidade priva-se daquela contraparte que a oferece um reflexo distanciado de si mesma”.

Considerações finais

Enquanto o mundo se adequa e reverencia a sua própria digitalização, o conceito de ato da imagem de Horst Bredekamp oferece um convite a repensar os “milagres” das novas técnicas de produção visual e a sua ubiquidade imagética. Com isso quero dizer que, em meio aos excessos a que nossos olhos se submetem hoje, o trabalho de Bredekamp oferta um mostruário palpável que aponta para o fato de que a capacidade de interação e agenciamento proporcionado pelos diversos artefatos visuais esteve sempre presente ao longo da história humana. Além disso, se os meios, texturas e materiais mudaram, a *energeia* inerente às imagens remonta a uma simplicidade sem precedentes, como observamos em suas ilustrações de vasos “falantes” e *tableaux vivants*.

Na minuciosa visão ofertada em seu texto, os artefatos visuais não indicam nem sustentam um mistério ou um milagre que atue por trás de suas formas e conteúdos, mas sim uma potência imaterial capaz de ser provada cientificamente justamente através daquilo que produz enquanto transformação – por meio esquemático, intrínseco ou substitutivo – de corpos e consciências até mesmo históricos, fundando novos padrões de pensamento e proporcionando novas possibilidades de produção de mundo.

Aquilo que foi há muito tempo pensado como *energeia*, e que muitos tomaram como magia, fetiche ou puro animismo, deve ser assim examinado e submetido a uma investigação cuidadosa que se preocupe com uma aderência incondicional a uma metodologia científica da imagem. Sendo assim, o conceito de Bredekamp é digno de exposição porque defende o poder autônomo da imagem e entra no debate sobre os limites construtivistas da percepção subjetiva do observador, confiando naquilo que o artefato em si tem a oferecer em sua distinção e unicidade.

Trata-se de uma perspectiva que acrescenta substancialmente ao horizonte errante das teorias da imagem.

Por outro lado, o pensamento de Bredekamp demanda uma atenção especial em seus usos e aplicações sobre os artefatos visuais, dada a sua veemente dependência da *Bildwissenschaft* e sua necessidade de se distinguir das disciplinas com as quais deve geralmente se relacionar, como a História da Arte e os próprios Estudos Visuais – mesmo quando a *Bildwissenschaft* clama por uma emancipação do conservadorismo da História da Arte e seus preconceitos sobre o que deve ou não ser considerado objeto de estudo. Como sugere Jason Gaiger (2014, p. 208) em seu artigo *The Idea of a Universal Bildwissenschaft*, os limites dessa disciplina devem ser sempre questionados em seu emprego, dado o seu desejo de prover uma noção “universal” da natureza das imagens. Ao utilizar o termo *Wissenschaft* (ciência em alemão) em oposição ao termo anglófono *Studies*, os alemães parecem querer estabelecer um campo que se distinga por sua coesão e organização numa tentativa de aproximação das ciências duras ou naturais. Mas desde sempre, e como fica claro no próprio texto de Bredekamp (2017), mesmo com sua busca por um universalismo dos artefatos visuais, a ciência das imagens nasce e se mantém como uma proposta interdisciplinar. Filosofia, Psicanálise, História, Antropologia são, para tal ciência, campos de conhecimento basais, sem os quais não se sustentaria.

Finalmente, a leitura proposta neste artigo do conceito de ato da imagem tentou registrar a antevisão clara e pragmática – que é como se comporta a perspectiva de Bredekamp – de como as imagens organizam a vida para além do determinismo antropocêntrico a que nos submetemos inconscientemente. Esta talvez seja a mais original “entrega” de seu conceito, a de que há um mundo de formas que independe de nossos olhos, mas que, ao mesmo tempo, se comunica com eles como se tivesse sido feito com essa intenção, ofertando um vislumbre de como o olhar e a visão funcionam para além do Antropoceno.

Referências

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge: Mass, 1962.

BELTING, H. “Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia”. *Ghrebh – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, São Paulo, v. 1, n 8, p. 32-60, 2006.

BOEHM, G. *Was ist ein Bild?* Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1994.

BREDEKAMP, H. “A neglected tradition: art history as *Bildwissenschaft*”. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 29, n. 3, p. 418-428, 2003.

