

## O (re)conhecimento das imagens

**Emerson Dionísio G. de  
OLIVEIRA**

FABRIS, A. & KERN, M.L.B. (orgs.)

*Imagens e conhecimento.*

São Paulo: Edusp, 2006.

ISBN 85-314-0816-4

A inquietude causada pela “transformação” da *imagem* em fonte de conhecimento – e o campo interdisciplinar gerado por esse processo – deu origem a uma excelente coletânea-guia arquitetada por Annateresa Fabris e Maria Lúcia Bastos Kern. *Imagem e conhecimento* compõe mais um esforço no sentido de problematizar, recolocar e criticar o estatuto histórico da imagem para diferentes campos do conhecimento, como demonstram os 17 artigos e ensaios reunidos.

A obra está dividida em duas partes, num legítimo esforço didático, mas que, de fato, não se presta às competências interdisciplinares exigidas de um estudioso quando faz da imagem uma fonte de pesquisa. A primeira parte é composta por seis textos que contemplam uma perspectiva propriamente histórica. A segunda, com seus onze textos, ambicionou problematizar o universo da imagem técnica, desde a fotografia até o universo das mídias atuais. Aqui, embora dissimulada, a preocupação historiográfica permanece, mas com um forte sotaque estético e artístico.

O primeiro texto de Kern (*Imagem manual: pintura e conhecimento*) abre o diálogo entre os demais textos por meio de uma excelente introdução do estatuto e dos lugares históricos que a imagem pictórica ocupou desde a Antigüidade. A

escolha de Platão e Aristóteles como ponto de partida não só é obrigatória, como também dá ao leitor a dimensão de como na modernidade ainda continuamos a nos dedicar a refletir as dimensões do pensamento metafísico de ambos em relação ao lugar da imagem frente ao conhecimento. A autora dá ao cristianismo poucas palavras, justamente porque o segundo texto (*A arte e o Cristianismo*), de Alain Besançon, segue como suplemento.

Na área, Besançon é conhecido do público brasileiro pelo seu trabalho com a história da iconoclastia (*Imagem proibida*, publicado pela Bertrand Brasil). Aqui sua reflexão segue caminhos semelhantes. O filósofo dedica-se à crise aberta entre iconoclastas e iconófilas entre 730 e 843 e ao modo como as Igrejas Latina e Orientais absorveram a vitória desses últimos, dando início a toda uma arte icônica pós-querela. O autor lembra-nos que a diferença entre o modo como o Ocidente desenvolveu sua arte religiosa – dando espaço ao múltiplo – e o modo como as igrejas ortodoxas o fizeram pode ser explicitada pela influência do lastro pagão sobre esses dois hemisférios cristãos. O ponto alto do texto, contudo, está na análise do pensamento kantiano, visto como uma mística cristã negativa, que legou ao artista um grau de exigência sem precedentes.

O texto de Daniel Arasse (*Arte e cincia: funes do desenho em Leonardo da Vinci*) desfaz a tradicional separação entre os desenhos “científicos”, sobretudo anatômicos, e os desenhos “artísticos” de Da Vinci. Seu estudo visa indicar que, para o artista renascentista, não havia contradição nessas duas práticas, embora os resultados produzidos pareçam antitéticos. Já Georges Didi-Huberman (*Pensamento por imagem, pensamento dialtico, pensamento alterante: a infncia da arte segundo Georges Bataille*) mostra-nos os conceitos tramados por Bataille no final dos anos 20, na revista *Documents*, a respeito da arte primitiva e infantil como modelos para pensar a criação da imagem. Para tanto, Didi-Huberman explora a tensão entre *dialtica das formas* (“sintomas do sentido”), criada pelo francês, e a noção dialética fundada por Hegel (“advento do sentido”), assim como também destaca a construção das imagens como regressão (Freud) e alteração (Luquet).

A obra *A parbola dos cegos*, de Pieter Bruegel, 1568, é tudo o que Jean Lancri necessita para construir seu texto (*A arte de exorbitar o olhar*). O trabalho é demasiadamente formalista; peca ao pressupor que uma reprodução da obra possa nos dar a mesma dimensão que vê-la ao vivo. Contudo, para aqueles que querem conhecer uma boa descrição de uma pintura, detalhadamente esmiuçada, valerá a pena adentrar nas primeiras nove páginas do texto, dedicadas a isso. O artigo de Gabriela Siracusano e Marta Penhos (*Conhecer, dominar, pintar numa obra americana do sculo XVIII*) realiza uma trajetória semelhante, ao eleger uma obra de arte para análise. A pintura *Entrevista do governador Matorras com o Cacique Paykin* (s.d.), atribuída a Tomás Cabrera, entretanto, é alvo de uma análise diversa. As autoras procuraram compará-la a fontes escritas, num jogo de rigor histórico de confrontos e paralelos entre fontes escritas e a iconografia. O trabalho merece atenção no momento em que se debruça sobre a representação da natureza, utilizada como elemento hierárquico de poder no domínio colonial.

A segunda parte do livro é aberta pelo texto de Annateresa Fabris (*A imagem tcnica: do fotografico ao virtual*). A autora divide seu trabalho em duas partes. Na primeira, lemos sobre o imaginário que constituiu o nascimento da fotografia como elemento técnico objetivo migrar para uma linguagem da objetividade já no século XIX. Fabris – por meio de William Ivins Jr – demonstra as diferenças entre a representação advinda de uma sintaxe manual e uma representação que cinde o próprio conceito de sintaxe por meio da fotografia. Num segundo momento, Fabris explora as diferentes análises que a imagem digital-virtual ganhou nos últimos vinte anos. Ao trazer olhares entusiásticos e visões mais pessimistas em relação às novas mídias, ela aparentemente evita posicionar-se, ao escolher, de um lado, Paul Virilio – que alerta que “a presença incômoda da memória imediata acabará por provocar uma verdadeira perda da memória” –, e, do outro, Pierre Lévy – cuja noção de memória advinda desse novo ambiente fará “nascer uma nova idéia de cultura”.

Nada imparcial é o texto do teórico Mario Costa (*A superf-*

*cie fotogrífica*). Costa busca alertar para uma leitura demasiada semântica da imagem fotográfica que preponderou a partir de leituras como as de Barthes, Bourdieu, Sotag e G. Freund. Ele busca avisar-nos que o estatuto estético não pode depender de uma remissão total à realidade (ou a seu assunto). O trabalho de Costa é forte ao advogar contra o conceito de *estilo* empregado para os fotógrafos: “o que é inquietante não é o fato de que, na fotografia, um *estilo* possa manifestar-se, mas o fato de que ele não precisa manifestar-se necessariamente”. Pena termos publicado desse polemista, no Brasil, apenas *O sublime tecnológico* (Ed. Experimento, 1995) . As fotografias de Enrico Salzano usadas para ilustrar as teses de Costa merecem atenção do leitor, pois combinam tensões gráficas com a própria “personalidade” técnica da fotografia.

O uso da fotografia pela antropologia física oitocentista francesa é o mote do trabalho de Étienne Samain (*Quando a fotografia j fazia os antropologos sonharem: o jornal La Lumire* (1851-1860)). Para aquela ciência, a fotografia desempenhou um papel importante, multiplicando os registros dos tipos e das raças humanas. Tal uso fez com que a nova técnica reprodutiva permanecesse mais de cinquenta anos subutilizada, “atrelada que estava a um horizonte de investigações das ‘superfícies’ da espécie humana”, comenta o autor. Tal antropologia “visual”, incipiente, foi uma tentativa de enquadrar o *humano* num conjunto de padrões de uma Europa industrializada. O autor esforça-se em contextualizar tais usos; utiliza o jornal *La Lumire*, a primeira publicação francesa dedicada à fotografia, publicado de 1851 a 1868. O texto, em alguns momentos, esforça-se por demasia nos aspectos didáticos da questão, em contrapartida, principalmente para já iniciados na questão, suas notas e referências bibliográficas merecem atenção.

Também tratou do século XIX a pesquisadora Maria Inez Turazzi (*Quadros de hístria Ptria. Fotografia e Cultura hístrica oitocentista*), ao investigar o papel das imagens contidas na publicação didática *Quadros de Hístria Ptria*, organizado por Benjamin Flanklin Ramiz Galvão e publicado em 1891. Álbum ilustrado que, em consonância com o regime republicano recém-nascido, produziu um formidável exemplo de como ele

mentos históricos podem ser reunidos para produzir narrativas voltadas antes a realizar apagamentos (no caso o imaginário monarquista) que necessariamente celebrar novas divisas ou leituras. Ao mesmo tempo, Turazzi, com a ajuda de grandes nomes da teoria da história e da memória, expõe o modo como a fotografia instituiu-se como elemento primordial à concepção – senão à afirmação – de uma História que pregava a sucessão temporal, linear e evolutiva. Segundo ela, a fotografia, em sua concepção, não é fruto desse modo de ver a história, antes participa de sua formulação como meio técnico privilegiado para designar uma história exemplar, teleológica, “uma história *testemunho*, que narra a sucessão de fatos ‘realmente’ acontecidos”. Ao produzir o alicerce de excelente seu trabalho, a autora relega seu exemplo primeiro – o álbum de Ramiz Galvão – a apenas uma ilustração incompleta.

Mariarosaria e Annateresa Frabris assinam juntas o trabalho que mira a cumplicidade entre o roteirista italiano Cesare Zavattini e o fotógrafo americano Paul Strand (*Realismo: duas visões confluentes*). Em 1953, Strand e Zavattini produziram um álbum fotográfico sobre a pequena cidade italiana de Luzzara, terra natal do roteirista. O trabalho da dupla, intitulado *Um Paese*, é apresentado pelas autoras como a união de duas concepções de realismo. Já Paolo Bertetto (*A imagem da imagem e sua diferença*), num texto de 1980, explora aquilo que denomina como a imagem da imagem na era da metrópole. Segundo ele, a arte encontra apenas duas saídas possíveis para fundar um novo modelo estético diante da profusão da “imagem da imagem”: a hiperimagem e a ausência da imagem. Da primeira, ele nos dá o exemplo do Hiper-realismo e, da segunda, da Arte Conceitual. O texto pode parecer datado, mas readquire contemporaneidade se transportamos as questões tratadas do urbano para o universo virtual atual.

É justamente a imagem da arte proveniente do “regime numérico-virtual” que Stéphane Huchet problematiza em seu artigo (*A nova Grgora ou o cu do processo*), comentando como a Estética mostra-se incapaz de uma análise da arte produzida pelas novas tecnologias. Incapacidade gerada pelo desprezo por uma história e teoria da arte “que lhe forneceriam ins-

trumentos necessários a essa tarefa”. Huchet demonstra que, entre tantos problemas, há um discurso vulgar fascinado pela técnica que a divorcia do corpo, questão amplamente discutível. Por sua vez, Mario Perniola (*Idiotice e esplendor da arte atual*) prefere criticar o “esplendor” do realismo na atual arte contemporânea. Ao contrário de Huchet, seu texto desacredita justamente a crítica e a história da arte, para ele, produtoras de discursos que não vão “além da crônica e da promoção publicitária”. O artigo, alicerçado em Lacan, busca desfazer o realismo atual na medida em que esse deseja mostrar o que existe, contudo “sem mediação teórica alguma”, numa ilusão própria da *idiotice* (termo emprestado de Clément Rosset), operada pela pretensão de captar a essência do real.

Vilém Flusser (*Sintetizar imagens*) começa por evitar a palavra “arte” e, em seu lugar, usa “modelo de vivência concreta”, para tratar de divulgação sem precedentes de certas “vivências” modeladas e multiplicáveis. Na matemática dessas vivências, Flusser disserta sobre o papel de um novo agente “cultural”: o programador. O texto é apenas uma promessa e peca pelo manejo eufórico do autor em relação à “radicalidade da revolução estética”. Sabem aqueles que freqüentam seus livros, Flusser é, em outras ocasiões, mais denso.

Convidar dois artistas multimídia para finalizar a publicação foi o modo encontrado pelas organizadoras para problematizar a imagem e seu fazer-perceber mais “incerto”. Eduardo Kac (*A questo da representao na holografia*) explora tal dimensão ao produzir um texto que é, ao mesmo tempo, didático e crítico sobre a arte holográfica. Ao afirmar, por exemplo, que o holograma não é uma imagem e ao desdobrar todo o sentido técnico e estético que isso possa causar, o autor está, na verdade, reivindicando uma nova gramática perceptiva para um meio que até agora tem sido melhor compreendido (ou apriisionado) pela ciência. Já o artista Carlos Fadon Vicente (*Projeto Opus*) dá-nos a dimensão de obras geradas a partir de imagens digitais combinadas aleatoriamente. Suas imagens infográficas, advindas de projetos como Opus, Vector, CHO, são elementos que também ainda carecem de novos modos de apreciação, disseminação e documentação. O autor, entretanto, lê suas

gens como não pertencentes a uma “realidade segundo uma tradição cultural particular”. Pelo menos aquelas presentes no livro não poderiam ser mais ocidentais.

Ainda que, seguramente, apresentem saberes diversos, as análises reunidas em *Imagem e conhecimento* realizam um cruzamento entre registros icônicos e textuais, na ambição de evitar leituras ingênuas das imagens, cuja finalidade, em boa parte dos textos, é descobrir nelas intenções que articulam o artístico com estratégias políticas, econômicas e sociais. Os autores mostram ter em comum a questão da imagem considerada como ferramenta de conhecimento, tanto para aqueles preocupados com a constituição de narrativas históricas e as especulações estéticas, como para os contemporâneos, preocupados em gerar, gerenciar e divulgar “algum” conhecimento através delas.

---

**EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA**

Mestre em História da Arte e da Cultura pela Unicamp; ex-diretor e curador do Museu de Arte Contemporânea de Campinas. Atualmente é doutorando em História pela Universidade de Brasília, onde pesquisa acervos de museus regionais de arte contemporânea.

Email: emerson\_dionisio@hotmail.com