

Hiroshi Sugimoto (japonês, residente nos EUA, nascido em 1948), *The Royal Family*, da série "Wax Museums". Cortesia da Galeria Sonnabend, Nova York

Por uma antropologia da imagem

Hans Belting*

Hans Belting propõe neste artigo uma abordagem antropológica da imagem, extrapolando o âmbito artístico, para analisar a questão “o que é uma imagem?”. Para tanto, observando os estudos de Jean-Pierre Vemant a respeito da idéia de imagem concebida pela cultura grega, separa o meio físico em que a imagem se estabelece e aquilo que ele denomina imagem mental, ou seja, não material. É na cultura grega, afirma Belting, que surge o conceito de imagem, inserido na distinção entre a aparência e o ser. É na condição da imagem como “presença de uma ausência” que ela se relaciona com a morte – e o autor recorre a máscaras, efígies ou aos crânios enfeitados evocadores da pessoa falecida. Esse processo de evocação é aspecto que perdura até hoje em nossa concepção de imagem. É a distinção entre imagem e *medium* que permite ao autor falar sobre uma “evolução mediológica” e de iconoclastia – esta como tentativa de destruição da presença de um *medium*, em que se estabelece determinada imagem, por ele tomada pública.

Imagem, antropologia, fotografia

Na capa de meu livro *Bild-Anthropologie*, originalmente deveria ter aparecido uma fotografia que Robert Frank tirou em 1977. Foi uma imagem que ele finalmente incluiu na segunda edição de sua peculiar autobiografia, *The Lines of My Hand*, em que esse retrato apareceu em meio a outras fotografias que ele rearmou e republicou naquela ocasião.¹ A mesma fotografia, lá, introduz uma nova fase de sua vida, que começou quando ele se mudou para Nova Scotia. A paisagem representa a vista de sua nova moradia, mas o primeiro plano é fechado por uma antiga fotografia de sua série “The Americans”. No mesmo plano, ali aparece uma impressão em negativo de uma folha de papel com a inscrição “words”, um plural em um singular: *words* [palavras], que na autobiografia são substituídas por retratos.² Palavra e imagem são partes de uma *mise-en-scène* muito pessoal de seu próprio passado. O mesmo arranjo também fornece a questão: o que, então, é uma imagem? Ou: onde está a imagem? Está em nosso olhar ou apenas em sua memória, e até que grau ela está no impresso? Robert Frank questionou a identidade da impressão e da imagem fotográfica, a qual nós tão fácil e impensadamente tomamos como natural. Desse modo, ele enfatizou a distinção entre o meio visual, que no seu caso era a fotografia, e a imagem que não é igual a seu suporte artístico, e que também transcende a uma identificação

Tradução Jason Campelo

Revisão técnica Roberto Gonduru

* Hans Belting é diretor da recém-criada Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, em Viena, tendo assumido anteriormente cargo de professor nas universidades de Heidelberg, Munique e no Hochschule für Gestaltung, em Karlsruhe. Ele é fortemente comprometido com a reorientação da história da arte no sentido de um estudo interdisciplinar de imagens ou como uma antropologia de imagens. Suas publicações estendem-se ao longo de uma dimensão diacrônica da história da criação de imagens européia, desde as mais antigas máscaras mortuárias, seguindo pelos ícones bizantinos, até os primórdios das pinturas em cavalete ocidentais e das práticas de arte contemporâneas. Entre suas numerosas publicações, muitas delas traduzidas para muitas línguas, estão *Bild und Publikum im Mittelalter* (1981), *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983), *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (1990), and *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (2001). Atualmente ele está escrevendo um novo estudo chamado *Bild und Musik: Eine Bildfrage*.

1 Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Munich: Wilhelm Fink, 2001. Tradução francesa no prelo: Paris: Éditions Gallimard, 2004.

2 Robert Frank, *The Lines of My Hand*. London: Secker and Warburg, 1989.

como mero assunto ou matéria. Casualmente, meu próprio livro já havia sido impresso quando Frank inesperadamente retirou sua permissão para a reprodução da imagem da capa. De modo que o mesmo livro foi republicado com uma capa inteiramente nova.

A questão “O que é uma imagem” precisa de uma abordagem antropológica, já que uma imagem, como veremos, em último caso atinge uma definição antropológica. A história da arte normalmente responde a outras questões, já que ela estuda a obra de arte (seja ela uma imagem, escultura ou impressão), um objeto tangível e histórico que permite classificação, datação e exibição. Uma imagem, por outro lado, desafia tais tentativas de reificação, mesmo naquela escala em que ela geralmente flutua entre a existência física e mental. Ela pode viver em uma obra de arte, mas não coincide com ela. A distinção inglesa entre *image* [imagem] e *picture* [gravura]³ é pertinente no meu caso, mas apenas no sentido em que essa distinção permite-nos aguçar a busca da imagem no retrato. Em um nível mais geral, a questão diz respeito à imagem em um dado meio, seja ele fotografia, pintura ou mesmo vídeo. Mas ela só faz sentido quando somos nós que a perguntamos, porque vivemos em corpos físicos, com os quais geramos nossas próprias imagens e, por conseguinte, podemos contrapô-las a imagens do mundo visível.

Parecerá evidente, agora, que não uso o termo “antropologia” no sentido de etnologia, e sim que sigo uma definição européia, sobre a qual devo a vocês alguma explicação. Do mesmo modo, não falo exclusivamente de “arte”, o que exigiria um discurso levemente diferente, mas de “imagens”. Insisto nessa distinção a fim de evitar expectativas errôneas. Como historiador da arte, lido com a arte ocidental, à qual não se aplica o famoso debate da arte com a etnologia – qual seja, a questão de a arte etnográfica necessitar de um museu de arte ou de documentação etnográfica. Antropólogos ingleses recentemente acusaram a chamada antropologia da arte de carecer de qualquer matéria ou tema distintivos. Logo, Jeremy Coote e Anthony Shelton propuseram um rompimento com a estética, a fim de superar “um respeito exagerado pela arte”.⁴ Não desejo interferir nesse debate, uma vez que ele não diz respeito ao meu tópico, nem me sinto competente o suficiente para interferir nas mais recentes discussões em estudos culturais e cultura visual. Além do fato de que meu campo de embate tem sido na Europa, onde outras disciplinas tomam parte.

Na Alemanha, muitas disciplinas orientadas para o texto, como a crítica literária, recentemente descobriram meios visuais como o filme, a fotografia ou a internet como seu novo domínio. Elas são apoiadas por novos tipos de estudo de mídia que definem cultura em termos de tecnologia e comunicações, e usualmente reaplicam antigas teorias de semiologia. Seu canto de guerra é o *Bildwissenschaft*, visão de um novo gênero de iconologia, conforme anunciado por W.J.T. Mitchell. Mas esse gênero, por sua vez, não chegou a solo seguro. É

3 No texto em inglês, a distinção é formada pelas palavras *image* e *picture*; a diferença é sutil. *Image* significa “imagem; figura; símbolo, representação, retrato, reprodução; estátua; ídolo; imagemmental, idéia, concepção”; *picture* “pintura, quadro, painel, retrato; cena; gravura, desenho, estampa, ilustração; fotografia, semelhança, imagem, descrição; fita de cinema”. Uma vez que ambas significam ‘retrato’, entendemos que a palavra *image* estaria mais diretamente relacionada ao aspecto ‘mental’ da imagem, já que também significa ‘imagemmental’ e ‘idéia’. A palavra *picture*, por sua vez, remeteria mais ao aspecto concreto; material; palpável; no que julgamos ser mais correlata à palavra ‘retrato’ que, a nosso ver, remeteria ao ato concreto de ‘gravar’, materialmente, uma imagem (antes idealizada) em algum material concreto e tangível. Por isso, relacionamos a palavra *image* a ‘imagem’ e *picture* a ‘gravura’. (NI)

4 Jeremy Coote e Anthony Shelton (orgs.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1992, I-II

menos preocupado com um método do que com a reivindicação em prol da competência relativa à mídia icônica que não é baseada em textos. De qualquer maneira, deve ser dito que a produção visual e a experiência geralmente tendem a ser confundidas com a imagem em particular. Mas, em minha visão, a imagem deve ser identificada como uma entidade simbólica (portanto, também um item de seleção e memória) e distinta do fluxo permanente em nossos ambientes visuais. O subtítulo de meu livro é: “Propostas para uma *Bildwissenschaft*”, já que considero o esforço do que venha a ser um projeto interdisciplinar do futuro (e portanto sem interesse especial para a história da arte, que continua a ter seus próprios territórios). O debate alemão, de qualquer maneira, diz respeito ao assim chamado dilema da história da arte: se ela deve – sem perder seu perfil herdado – contribuir para esse debate transdisciplinar ou se deve manter-se longe e, portanto, deixar o terreno para outros. Não posso partilhar dessa falsa alternativa, já que mesmo historiadores de arte famosos têm vivido facilmente com as duas opções, como Ernst H. Gombrich, que lida com a história da arte clássica e com sua própria versão de uma psicologia da percepção. Aby Warburg teria desenvolvido uma antropologia das mais importantes, no que diz respeito a imagens (tanto imagens da cultura ocidental quanto além), se não tivesse sido interrompido por sua saúde e drasticamente reduzido ao nível de uma iconologia nos termos de Erwin Panofsky e de Edgar Wind, os quais desagregaram a parte mais perigosa de sua visão inicial, transformando suas idéias em um mero método de prática da história da arte.

Na Alemanha, o grupo Historische Anthropologie de Berlim, situado na Freie Universität, tem insistido firmemente na tradição filosófica da antropologia, como uma ferramenta analítica para discussão da própria cultura. Christoph Wulf e Gunther Gebauer identificaram protagonistas como Norbert Elias, Helmuth Plessner e Victor Turner, cuja antropologia da *performance* tem freqüentemente servido de inspiração. Wulf e seus colegas investigam temas como o ritual da vida cotidiana ou a mimese como uma atitude transcultural; assim como uma vasta gama de aspectos do corpo. Seu objetivo mais amplo é a reorientação das ciências humanas, cujo conhecimento acumulado haverá de ser testado no espelho de nossa reflexão atual e experiência de mundo.⁵ Na França, um grupo similar trabalha na Maison de l’Homme (École des Hautes Études), onde Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt e Marc Augé têm atuado como principais fundadores. Le Goff e Schmitt consolidaram-se em história medieval enquanto Augé fixou-se na etnologia.⁶ A posição atual de Marc Augé é mais bem revelada em seu livro *An Anthropology for Contemporary Worlds*. Sua antropologia social é mais centrada no que ele chama de “supermodernidade” do que no pós-modernismo. Seus temas lidam muito proximamente com o *status* das imagens tanto na história quanto nos dias de hoje, e alguns de seus tópicos favoritos dizem respeito à redefinição atual do espaço, ao futuro da imaginação ou ao novo poder da

5 Gunther Gebauer. “Überlegungen zur Anthropologie”, in Gunther Gebauer. *Anthropologie*. Leipzig: Reclam, 1998, 7-21; Christoph Wolf e Dietmar Kamper. *Logik und Leidenschaft. Beiträge historischer Anthropologie*. Berlin: eimer, 2002, 1-8.

6 Jean-Claude Schmitt. *Le Corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*. Paris: Éditions Gallimard, 2001; Marc Augé. *An Anthropology for Contemporary Worlds*. Palo Alto: Stanford University Press, 1999.

ficção. Em seu livro *La Guerre des rêves*, Augé refere-se explicitamente à obra *La Guerre des images*, de Serge Gruzinski; em que o autor traça a história das imagens no México durante e além dos limites temporais da colonização.⁷ A edição de 2003 de *L'Homme*, editada por Carlo Severi, reúne uma gama de colaboradores de disciplinas como etnologia, história social, e história da arte, sob o título “Image et Anthropologie”.⁸

No Collège de France, Jean-Pierre Vernant iniciou uma nova atividade na “chaire d'étude comparée des religions antiques”, nos anos 70. Ele concentrou sua “anthropologie historique de l'image” na Grécia antiga onde, em suas próprias palavras, “le statut de l'image, de l'imagination et de l'imaginaire” foram suas principais preocupações.⁹ Para esse propósito, ele divulgou as relações contíguas que existem entre a história dos artefatos visuais e a evolução do pensamento grego que discutiu as imagens no que diz respeito ao símbolo, semelhança, imitação e aparência. A Grécia é um caso singular; porquanto suas imagens primevas estão refletidas no pensamento contemporâneo, cuja linguagem ainda surge em nossa terminologia e epistemologia.

Particularmente, Vernant devotou muita energia ao significado de *eidolon* e *kolossos* no pensamento pré-clássico. *Eidolon* era entendido como a imagem de um sonho, a aparição de um deus ou o fantasma de ancestrais mortos. Também abrange largamente o significado de imagens mentais e mnemônicas no pensamento simbólico, assim como imagens projetadas sobre o mundo exterior. Oposto a essa natureza transitória, *kolossos* representa o artefato de pedra ou metal que hoje chamaríamos *meio* [ou *medium*], no qual as imagens se materializam, apesar de *kolossos* ser também adotada no sentido moderno da palavra.¹⁰ Tanto o *eidolon* quanto o *kolossos* remontam ao ser humano, como um terceiro parâmetro nesta configuração: uma pessoa vivendo em um corpo físico, que experimentou o *eidolon* e fabricou o *kolossos*, sendo o primeiro um produto da imaginação, enquanto o segundo o resultado de artefatos criadores. Minha meta é generalizar a configuração de Vernant e propor uma inter-relação triangular; em que imagem, corpo e meio poderiam conjugar-se como três marcos.¹¹

Contudo, um aspecto merece atenção especial. É a questão do que é e o que faz uma imagem. Vernant fala de uma ruptura no pensamento grego que teria sido necessária para causar a nossa compreensão do conceito de imagem. A ruptura ocorreu por volta de 500 d.C., quando a língua grega usou, pela primeira vez, o termo *eikon*; incidentalmente ao mesmo tempo em que o termo *mimesis* faz sua primeira aparição. *Eikon* desvalorizou, imediatamente, o *eidolon*, que a partir de então adotou uma significação negativa: no sentido de cópia ou imitação inerte. Enquanto *eikon* atraiu a necessidade de definições ontológicas. Vernant supõe a definição da imagem apenas após essa ruptura, enquanto reserva os termos “duplo” ou “substituto” para os artefatos precedentes a essa

7 Marc Augé. *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 1997; Serge Gruzinski. *La Guerre des images*. Paris: Fayard, 1990.

8 Carlo Severi. “Pour une anthropologie des images”, in *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 165, 2003: 7-9.

9 Jean-Pierre Vernant. *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris: Gallimard, 1990, 349 ss.; Jean-Pierre Vernant. *Figures, idoles, masques*. Paris: Julliard, 1990, 13.

10 Vernant, *Figures*, 25-30 e 34-41.

11 Belting, *Bild-Anthropologie*, 7-9 e 11-18. Cf. Hans Belting et alii. *Quel Corps? Une Frage der Repräsentation*. Munique: Wilhelm Fink, 2002, LXX (discutindo acerca do programa de pesquisa do grupo Karlsruhe).

divisão. Segundo seu ponto de vista, a distinção filosófica entre aparência e ser era necessária antes de as imagens tomarem-se possíveis e pensáveis.

Não obstante, eu não me admiraria se as imagens não estivessem lá desde o início, mesmo quando elas não se encaixavam nas definições platônicas. Foi a criação das imagens que estabeleceu seu lugar no pensamento humano. Mas, como Vernant corretamente enfatiza, é assunto diverso que essa mesma imagem tenha necessitado de um momento crítico na cultura grega, quando elas foram pela primeira vez debatidas, justamente por terem sido questionadas. O teatro grego também contribuiu para esse novo debate emergente. O público do teatro ático riu quando estátuas começaram a correr pelo palco ou, de repente, começaram a falar. Soube-se que as imagens não eram capazes de comportar-se como pessoas vivas e, portanto, experimentou-se um gesto de esclarecimento, cujo porta-voz era aquele que viria a ser o grande mediologista Platão, que incluiu imagens em sua crítica violenta à escrita, em oposição à língua viva.¹²

Etuei meu próprio ingresso no discurso antropológico com o tópico da imagem e morte, quando, em 1995, participei de um colóquio dedicado ao significado da morte em diferentes religiões e culturas no mundo.¹³ Logo tomou-se claro que eu havia por acaso encontrado um exemplo crucial para o entendimento da criação das imagens. O corpo e o meio estão igualmente envolvidos no sentido das imagens em funerais, à medida em que é no lugar do corpo ausente do morto que são instaladas as imagens. Mas essas imagens, por sua vez, permaneciam na carência de um corpo artificial, para ocupar o lugar vago do falecido. Aquele corpo artificial pode ser chamado meio (não só material), no sentido em que as imagens necessitavam de corporificação para adquirir qualquer forma de visibilidade. Nesse sentido, o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença. A presença icônica do morto, todavia, admite, e até mesmo encena intencionalmente, a finalidade desta ausência – que é a morte. Logo, a medialidade de imagens é originada da analogia ao corpo físico e, incidentalmente, do sentido em que nossos corpos físicos também funcionam como meios – meios vivos contra meios fabricados. As imagens *acontecem* entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior.

Permitam-me, neste momento, introduzir brevemente as descobertas da chamada Cultura Neolítica B (para usamos a terminologia de Kathleen Kenyon) no Oriente Médio, datada por volta de 7000 a.C. e que recebeu muita atenção em tempos recentes.¹⁴ Porém, a atenção tem sido concentrada em apenas um dos três tipos de imagens que, nesse primeiro caso específico de assentamentos

12 Belting, *Bild-Anthropologie*, 173.

13 Hans Belting. “Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen”, in Constantin von Barleowen *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, (ed.). Munique: Diederichs, 1996, 92-136. Cf a versão revisada e ampliada in Belting, *Bild-Anthropologie*, 143-88.

14 Belting, *Bild-Anthropologie*, 150-54. Kathleen M. Kenyon. *Excavations at Jericho*. Londres: British School of Archaeology in Jerusalem, 1981, 3: lâminas 51-60.

humanos, representam os ancestrais mortos. Os famosos crânios que foram transformados em vivas imagens ou cabeças, ao nelas adicionar-se uma nova pele de barro, toques de cor viva e inserirem-se olhos capsulares, antes de ser montadas em pequenas figuras de suporte. Nesse caso, o corpo perdido da *pars pro toto* do crânio foi restaurado à guisa de imagem. O crânio age como imagem e ao mesmo tempo como um meio autêntico que suporta a imagem de sua vida perdida. Podemos até ir um passo além e deduzir, a partir deste ato (a permuta de uma nova imagem em contraposição à antiga imagem cobrindo o crânio vivo), a hipótese de que a face, criada via essas pessoas, poderia ser tida como uma imagem viva por sobre os ossos. Mas existem dois outros tipos de imagens que merecem igual atenção. Uma delas é o tipo de efígie ou boneco, representando o corpo como um todo e construído como um corpo natural, por um estranho símile de entranhas embrulhadas em uma espécie de pele, um tipo utilizado, provavelmente, para funções efêmeras no ritual do sepultamento. O outro, um terceiro tipo de imagem que, entre os três, teria sucesso duradouro, é a máscara que cobriu tanto o crânio do morto quanto, posteriormente, a face de atores vivos que representavam a presença do morto.

A máscara é a invenção mais brilhante que já ocorreu na criação de imagens e encena uma narração a respeito de seu significado. Ela compendia belamente a simultaneidade, como também a oposição, entre ausência e presença que tanto tem caracterizado a maioria das imagens em uso humano. A máscara expõe uma face nova e permanente (porque não é perecível) ao esconder outra face, cuja ausência é necessária para criar essa nova presença. Mesmo a máscara com as órbitas vazias e um espaço de boca aberta já estava pronta para servir como imagem falante. Helmuth Plessner discutiu as implicações antropológicas da máscara em seu famoso ensaio sobre a antropologia do ator.¹⁵ Podemos ir um passo além e arriscar a visão de que toda a imagem, de uma maneira, poderia ser classificada como máscara, seja transformando um corpo em imagem, seja existindo como uma entidade separada, ao lado do corpo. Decoração facial e tatuagem podem transformar a face humana efetiva em máscara. Nesse ponto, a metamorfose como a origem da imagem é altamente relevante. O significado antigo da máscara como *persona* recebeu muita atenção no pensamento humanista. Nesse caso, em um artigo recente, discuti a respeito da cobertura que restou de um retrato perdido da Renascença, do qual a máscara, paradoxalmente coberta com cores vivas, pretendia também denunciar o mesmo retrato que ela, em seu tempo, como tal serviu para ocultar. Lê-se no epigrama que acompanha: “Sui cuique persona”, ou, “Para todos seu [ou sua] *persona*”, o qual conscientemente joga com o duplo sentido do termo *persona*, significando tanto máscara quanto pessoa.¹⁶ No sentido em que é a máscara mais peculiar de um rosto, o retrato também pertence à história da relação que eu chamo imagem e morte.

15 Helmuth Plessner: “Zur Anthropologie des Schauspielers”, in Gebauer, *Anthropologie*, 185-202.

16 Hans Belting: “Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der frühen Neuzeit”, in Belting, *Wel Corps?*, 41-43.

Mudando para os tempos modernos, eu gostaria de lembrar-lhes a opinião de Julius von Schlosser, publicada em 1911, de que a fotografia herdou, de alguma maneira, aquelas funções das figuras de cera, que àquela época se haviam tomado obsoletas. Naquele tempo, o gabinete da figura de cera havia depreciado a tradição das antigas efigies simbólicas, mesmo que estas ainda fossem usadas em funerais reais ou na forma de estátuas votivas, em igrejas. O gabinete *continuou* um meio antigo na *descontinuidade* de seu significado, o que nos diz algo a respeito das complexidades inerentes a qualquer medialidade.¹⁷ Hiroshi Sugimoto aumenta essa complexidade em suas fotografias de figuras de cera. Essa interação de dois meios subverte intencionalmente e desestabiliza o caráter de índice da fotografia. Os corpos que esperaríamos ver em tal retrato submetem-se aos seus duplos sem vida, que, não obstante, aparentam estar muito vivos.¹⁸ Somos ou pegos na armadilha dessa confusão, ou convidados a apreciar a ambígua referência cruzada. A ambigüidade, paradoxalmente, auxilia a enfatizar um meio na evidência do outro, mediante a contra-referência. Sugimoto também salienta involuntariamente um ponto colocado por Roland Barthes. Ao ver-se em uma fotografia, Barthes escreveu, “tomei-me todo-imagem, i. e. morte em pessoa”, e acrescentou com a declaração de que essa “microexpérience de la mort” foi precedida por uma longa obsessão pelo duplo.¹⁹

A fotografia tomou-se um novo tipo de cunhagem. Não mais a modelagem ou desenho da superfície do corpo como volume, e sim a impressão da aparência plana do corpo sob luz e subseqüentemente no papel. Esse tipo de impressão fixou o momento na permanência e, desse modo, reencenou aquele hábito de desenhar a sombra lançada sobre a parede que levou Henry Fox Talbot, durante algum tempo, a pensar em chamar seu invento de “ciografia” antes de decidir nomeá-lo “fotografia”.²⁰ Em seu livro, *Secure the Shadow*, Jay Ruby publicou uma fotografia norte-americana do século XIX, na qual uma família posa com a fotografia de seu falecido marido e pai. Dessa maneira, com inocente precisão, o fotógrafo repetiu um antigo ritual que tem servido, em qualquer época, à reintegração social do morto por meio de sua imagem. O retrato parece conter não só outro retrato, como também encena uma imagem da memória como uma relíquia do tempo perdido.²¹

Não posso discutir o suficiente sobre nossas experiências contemporâneas acerca da imagem e da morte. Apenas para apontar um caso, esperamos que a morte de uma personalidade pública seja alvo das notícias. A gravura do morto, de qualquer modo, não é mantida à vista para permanecer posteriormente em nossa memória, e sim para introduzir o morto em seu novo *status* (baseado apenas em gravuras). A gravura ocupa o lugar nos meios de massa que os indivíduos mortos teriam continuado a ocupar, caso ainda estivessem vivos. Portanto, temos que distinguir dois propósitos radicalmente opostos. Enquanto a gravura de tal pessoa, ainda viva, seria um mero instantâneo natural, essa

17 Julius von Schlosser: *Töte Blicke. Geschichte der Porträlbildneri in Wachs*. Thomas Medicus (ed.). 1911, reimpresso em Berlin: Akademie Verlag, 1993, 119-30.

18 Thomas Kellein: *Hiroshi Sugimoto: Time Exposed*. Basel: Hansjörg Mayer, 1995, 17-28 (“Wax Museums I”) e 97-108 (“Wax Museums II”). Para Sugimoto, cf. também Hans Belting: “The Theater of Illusion”, in Hiroshi Sugimoto *Theaters*. Nova York: Sonnabend Sundell, 2000, 1-7.

19 Roland Barthes. *La Chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris: Callimard, 1980, 31.

20 Belting, *Bild-Anthropologie*, 181 e 185-86.

21 Jay Ruby. *Secure the Shadow: Death and Photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995.

mesma gravura, morta a pessoa, muda seu significado completamente. Ela agora representa a ausência de alguém, ou seu espaço vazio, no mesmo ambiente de que essa pessoa, até aquele momento, era parte integrante. Mesmo em tais práticas residuais, experimentamos a sobrevivência daquela “troca simbólica”, a qual Jean Baudrillard dedicou seu famoso livro.²²

De qualquer modo, não é o significado da morte e sim a busca da imagem que justifica o tópico, em meu caso. Uma perspectiva um tanto similar – pelo menos em parte – é a que caracteriza o livro de Régis Debray *Vie et mort de l'image*, que me fornece a oportunidade de introduzir ainda outro nome.²³ Debray é mais conhecido por seu programa, chamado “médiologie”, ao qual retornaremos. Todavia, nesse livro ele se concentra na imagem. No prefácio, ele chama a imagem de “terreur” domesticado, já que sua origem “é fortemente ligada à morte”. Ele insiste com justeza na importância da evolução mediológica, e, por essa razão, pode dizer que “qualquer imagem fabricada é datada tanto por sua fabricação quanto pela recepção que se segue”. Mas ele também empreende uma igual discussão acerca de todas aquelas imagens que vivem apenas em nosso pensamento e imaginação. Conseqüentemente cita a fórmula de Gaston Bachelard “a morte foi primeiramente uma imagem, e sempre persistirá como tal”, uma vez que não sabemos o que a morte realmente é.²⁴ Poderíamos falar em termos similares a respeito do tempo e do espaço.

Para lidar com esse outro tipo intangível de imagem mental Debray introduz, em seu lugar, o fitar; pois é, segundo sua visão, o fitar que transmite imagens de natureza mental. Enquanto David Freedberg, em seu livro *The Power of Images* – como anuncia o próprio subtítulo – aponta a resposta às imagens, Debray insiste no fitar como sendo a força que transforma um quadro numa imagem.²⁵ “Praticar o fitar não é simplesmente acumular recepção, mas serve ao propósito de ordenar (*ordonner*) o visível. A imagem retira seu significado do fitar; tanto quanto o texto vive da leitura”. Ofitar; para ele, não é apenas uma técnica social próxima à violência, tal qual a existente entre os sexos, mas implica o corpo vivo como um todo. O termo francês *regard*, com a implicação de *prendre garde*, tem conotações diferentes dos termos *gaze*, *look* e *glance*,²⁶ se usamos as distinções na língua inglesa que têm sido discutidas por Norman Bryson.²⁷ As palavras inglesas *regard* e *regardful*²⁸ aproximam-se mais do que aqui é significado, o que também se aplica às expressões *watch* ou *watch out*,²⁹ que aparecem na vizinhança linguística do termo francês *regard*. Estamos condenados a viver no labirinto de nossas próprias linguagens, que tão freqüentemente restringem e mesmo cerram partes do espectro semântico que desejamos descrever; estreitando não só nossa terminologia como também nosso pensamento. O mesmo tipo de aporia se aplica, na outra margem, à experiência da imagem. Normalmente, não falamos em transmitir imagens, apesar de isso se circunscrever exatamente ao que aqui venho falando. Não é por acaso que Debray dedicou outro livro muito político

22 Jean Baudrillard. *Échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.

23 Régis Debray. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Éditions Gallimard, 1991, 12, 16-41.

24 Gaston Bachelard. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: Corti, 1948, 312.

25 David Freedberg. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

26 *Fitar*, *olhar relancear*, respectivamente. (NI)

27 Norman Bryson. “The Gaze and the Glance”, in Bryson. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983, 87-132.

28 *Atentar/olhar firme e atencioso*, respectivamente. (NI)

29 *Vigiar e estar alerta*, respectivamente. (NI)

ao tópico da transmissão (*transmettre*), cujo significado ele opõe ao senso banal de comunicação.³⁰ Em regra, encontramos imagens em situação de *performance*; mas sua qualidade performática é depreciada pelas atuais terminologias do discurso. Podemos lembrar que as imagens não estão simplesmente ali, mas chegam com uma *mise-en-scène* predeterminada, que também inclui um lugar predeterminado para sua percepção, o qual elas guiam por meio de *performance*.

Em termos antropológicos eu contestaria qualquer dualismo rígido, que tão freqüentemente separa a representação interna da externa – utilizando-nos aqui da terminologia atual em pesquisa neurobiológica – e que, portanto, as designa para duas áreas inteiramente distintas. Certamente nosso cérebro é local de representação interna, mesmo no processo que simplificamos ao chamar simplesmente de percepção. Tais imagens endógenas, porém, também reagem a imagens exógenas que tendem a assumir o encargo de parte dominante nessa cooperação. As imagens não existem só na parede (ou na tevê) nem somente em nossas cabeças. Elas não podem ser desembaraçadas de um exercício contínuo de interação que deixou tantos vestígios na história dos artefatos. Essa antiga e nova interação continua mesmo na era das imagens digitais (*images discrètes*), conforme justamente apontado por Bernard Stiegler: “Nunca houve imagens físicas [*images objet*] sem a participação de imagens mentais, uma vez que uma imagem, por definição, é algo que é visto (e só é algo *quando* é visto). Reciprocamente, as imagens mentais também dependem de imagens objetivas, no sentido em que aquelas são o *retour* ou a *rémanence* destas. A questão da imagem sempre diz respeito ao vestígio e à inscrição.”³¹ Em outras palavras, as imagens mentais são inscritas nas externas e vice-versa. Augé fala a respeito disso quando menciona os “sonhos” que o indivíduo tem em oposição aos “ícones” do domínio público que aparecem nos sonhos.³² O seu dar e receber transforma o coletivo *imaginaire* em uma área altamente controversa, que também atrai o desejo do controle político.

A interação entre nossos corpos e as imagens externas, de qualquer modo, inclui um terceiro parâmetro, que chamo “*medium*”, no sentido de vetor, agente, *dispositif* (como dizem os franceses) ou suporte, anfitrião e ferramenta de imagens. Esse termo pode encontrar alguma resistência, dado que estamos familiarizados com os *media* apenas no sentido dos atuais ‘*mass media*’. Portanto, eu gostaria de introduzir duas premissas que podem esclarecer meu argumento. Primeiro, poderia ser dito que não falo de imagens *como media*, como normalmente fazemos, ao contrário, gostaria de argumentar que as imagens *usam* suas próprias *media*, a fim de transmitir-nos suas mensagens e tomar-se, em primeiro lugar, visíveis para nós. As imagens até mesmo migram entre *media* diferentes ou combinam as características distintivas de vários *media*. Há a segunda premissa: nomeadamente, a assunção de que mesmo nosso corpo opera por sua conta

30 Régis Debray. *Transmettre*. Paris: Éditions Jacob, 1997.

31 Bernard Stiegler. “L’image discrète”, in Jacques Demida e Bernard Stiegler. *Échographies de la télévision*. Paris: Éditions Galilée, 1996, 165-82.

32 Augé, *La Guerre des rêves*, 45-40 e 91-110.

como um *medium* vivo. É com essa capacidade inata (a do corpo que representa) que ficamos em posição de fazer uso dos *media* fabricados e facilmente distingui-los das imagens inerentes; no sentido de que não assumimos tais *media* como simples objetos, nem como corpos reais. Platão já estava ciente da diferença entre corpos – como *medium* natural – opostos à escrita e pintura – *medium* artificial –, ao argumentar contra as últimas, chamando-as de memórias mortas, enquanto defendia a memória viva ou corporal.

O grupo de Debray, embora com ênfase diferente da minha, também insiste na importância mediológica tanto do passado quanto do presente. O periódico e os livros carregam a indicação “Le champ médiologique”. O projeto de Debray vira-se contra o monopólio da semiologia francesa, sendo, portanto, montado na direção de outros aspectos da cultura, como sua face histórica, simbólica e material. Em seu livro *Dieu, un itinéraire*, Debray discute o impacto mediológico da escritura na evolução do monoteísmo, enquanto Monique Sicard investiga a *fabrique du regard*, a respeito da ciência da imagem e tecnologias da visão.³³ Simpatizo com essa abordagem, apesar de minhas metas estarem mais centradas na imagem, a qual discuto dentro da evolução mediológica e do arranjo mental.

Apenas para distinguir um caso que me é muito familiar, falar em *evolução mediológica* significa identificar o painel da gravura europeia como uma invenção muito específica e culturalmente localizada desde os primórdios da perspectiva, uma vez que ela não existia em nenhuma outra cultura. Por outro lado, *arranjo mental* significa a mesma apropriação do *medium*, para fins de representação, conforme esteja imediatamente aparente a partir do retrato. O campo de observação enquadrado, como seria herdado pela tela de têxtil e outros, primeiramente confiou em uma arquitetura mais específica baseada em panoramas, que se desenvolveu na Idade Média europeia, e, depois, confiou numa mentalidade europeia correspondente, ansiosa por controlar o mundo através de uma televisual a partir de uma posição interior, o que significa a partir de uma posição à parte (um dualismo separando interior e exterior; sujeito e mundo).

A distinção entre imagem e *medium* depende de nossa mudança de atenção, seja para um ou para outro, ou seja, depende mais de nossa escolha do que de uma precondição inerente a um dado artefato. Isso pode ser demonstrado por dois exemplos, escolhidos aleatoriamente. Podem ser parecidos, já que em cada um dos casos o espectador escrutina uma obra com uma lente de aumento, embora com intenções diferentes. Um caso é o do historiador de arte Bernard Berenson, que examina as pinceladas de Dürer em um quadro, sem prestar nenhuma atenção à imagem retratada nessa tela. A pintura, nesse caso, reduz-se ao espécime do estilo de Dürer; ou seja, a um *medium* histórico em seus próprios termos. Logo Berenson, em sua atenção profissional, está recortando a imagem do *medium*. Há o caso do repórter no filme *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni, que inspeciona uma impressão fotográfica sua com o único propósito de detectar

33 Régis Debray. *Dieu, un itinéraire. Matériaux pour l'histoire de l'éternel en occident*. Paris: Éditions Jacob, 2001; Monique Sicard. *La Fabrique du regard. Images de science et appareils de vision*. Paris: Éditions Jacob, 1998.



Bernard Berenson na Villa Borghese, Roma, 1955

o vestígio de um crime ocorrido no local e que poderia ter passado despercebido; inspeciona tanto quanto Berenson procura o vestígio da arte de Dürer. Nós, entretanto, costumamos fazer o oposto, e tendemos a ignorar o *medium* enquanto olhamos para uma imagem, como se as imagens pudessem existir por si mesmas. Imagem e *medium*, tão inseparáveis no resultado, novamente separam-se em nosso olhar. Artistas contemporâneos, como Cindy Sherman, usam essa ambivalência para criar confusas referências cruzadas entre diferentes *media* (efetivamente tão usados quanto aqueles mencionados), chegando ao ponto em que não podemos mais seguramente discriminar imagem e *medium*. Menciono apenas seus pseudoquadros de filmes, que simulam filmes, mas são meras fotografias, ou penso em suas máscaras, as quais ela realiza utilizando a si mesma como modelo dessas fotografias, da mesma maneira que os modelos em antigas pinturas.³⁴

Dois tópicos muito discutidos na história das imagens convidam-nos à distinção da imagem e do *medium*, ainda, a partir de um outro lado. *Iconoclastia*, como sendo violência contra as imagens, realizada apenas para destruir seu suporte-*medium*, ou seja, seus corpos tangíveis e visíveis. Essa prática pretendeu despojar as imagens de sua presença midiática e, portanto, de sua presença pública. Os atos iconoclastas de destruição simbólica apenas refletem os atos igualmente solenes de instalação que tais imagens experimentaram no espaço público. Esses atos também servem à intenção de aniquilar as imagens mentais que por elas foram inspiradas. A ambição dos iconoclastas leva-os a querer erradicar os ícones do inimigo da imaginação de uma dada sociedade. Mais uma vez, presenciamos isso recentemente na destruição das estátuas de Saddam

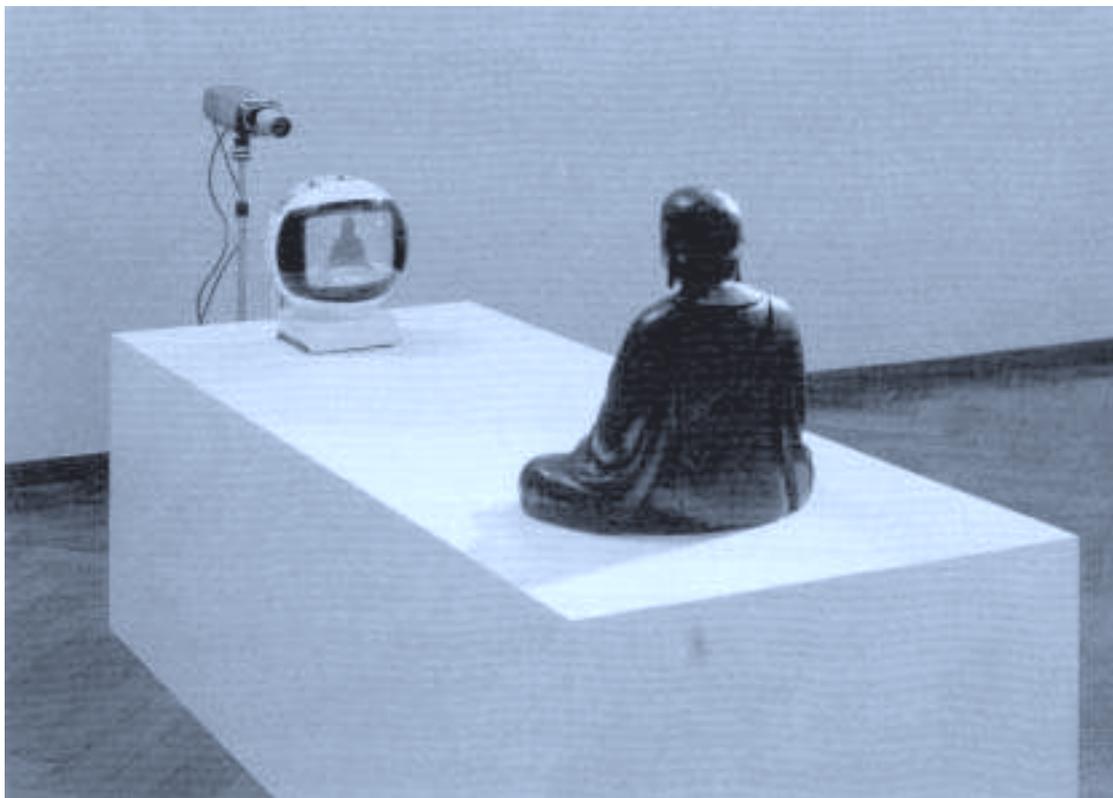
34 Rosalind Krauss e Norman Bryson. *Andy Sherman, 1975-1993*. Munique, Paris e Londres: Schirmer/ Mosel, 1993.



Hussein em Bagdá, executada como vitória simbólica sobre o tirano. Contudo, a purificação do imaginário coletivo nunca pode controlar aquilo que, em última instância, intentaria: o apagamento ou desprezo, nas mentes das pessoas, das imagens destruídas.

Cena do filme *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni, 1966

A distinção entre imagem e *medium* aplica-se igualmente à definição incontestável do que seja uma imagem: a presença de uma ausência. Sua presença certamente é uma em nosso fitar, um fitar de reconhecimento que nos ajuda a animar imagens como seres vivos. Mas a presença e a visibilidade factual das imagens dependem de sua transmissão por um dado *medium*, no qual elas aparecem ou são realizadas, seja em um monitor ou incorporadas em uma antiga estátua. Em seu próprio nome, as imagens com sucesso atestam a ausência do que elas fazem presente. Graças a seus *media*, elas já *possuem* a presença daquilo de que elas precisam para representar. Portanto o enigma das imagens – ser ou significar a presença de uma ausência – resulta, pelo menos em parte, de nossa capacidade de distinguir imagem de *medium*. Estamos dispostos a creditar imagens em referência a alguma coisa ausente: de fato, podemos *ver* aquela ausência que se repagina na visibilidade paradoxal que pode ser chamada de *medium*. Pode-se objetar que isso também se aplica ao significante e significado da semiologia, mas é preciso ser dito que a semiologia, por sua vez, obteve essa mesma relação do antigo discurso da imagem. A diferença pode ser esclarecida ao contrastarmos imagem e discurso: a palavra visível não pertence à mesma categoria da ausência visível, uma vez que imagens não têm um código seguro que as conecte a seu modelo. Melhor, é aqui que a analogia do corpo físico entra novamente em jogo. A relação entre ausência – entendida como invisibilidade



Nam June Paik (norte-americano, nascido na Coreia em 1932). *TV Buddha* (estátua Buda, câmera, monitor), 160 x 215 x 80cm. Stedelijk Museum, Amsterdã, 1974

– e presença – entendida como visibilidade – é a última instância baseada em nossa experiência física. O mesmo se aplica a nossa memória física, que gera imagens com o propósito de representar eventos ausentes ou pessoas de outros tempos, então lembradas. Tendemos a imaginar como presente o que de fato há muito se tomou ausente e aplicamos a mesma capacidade às imagens externas que fabricamos. A medialidade é o elo perdido entre as imagens e nossos corpos.

Para concluir a exposição um tanto breve de um tópico que tenho chamado *Bildanthropologie*, eu gostaria de consultar uma obra de arte contemporânea, a fim de descobrir se meu argumento ajuda ou não a investigar um caso concreto. Para esse propósito, escolho a obra de Nam June Paik, a primeira obra recriada como uma instalação de circuito fechado pelo artista coreano e a primeira a aparecer de sua longa série de *TV Buddhas*, datadas de 1974.³⁵ Essa obra tem sido tema de muitos textos que venho publicando ao longo dos últimos 10 anos, sendo o mais recente o ensaio “Beyond Iconoclasm”, para a exposição *Iconoclasm* de Karlsruhe, em 2002. A imagem em circuito interno, produzida por uma câmera de vídeo que projeta a mesma imagem do Buda 25 vezes por segundo na tela da tevê, ainda reflete a antiga fascinação com as imagens de vida nos noticiários da tevê que J. C. Bringuier chamou de “mystique du direct”.

35 Hans Belting. “Beyond Iconoclasm: N. J. Paik, The Zen Gaze, and the Escape from Representation”, in Bruno Latour e Peter Weibel. (ed.). *Iconoclasm*. Cambridge: MIT Press, 2002, 391-411.

O espaço de tempo usual a partir do qual as imagens têm sempre vivido foi quebrado (ou pelo menos parece) nesse caso. Ao contrário, somos lembrados a respeito de uma situação de espelho. O espelho ofereceu uma antiga experiência de imagens, na qual qualquer reflexo acontece no tempo presente. Contudo mesmo a imagem refletida é suficientemente complicada. A simetria absoluta entre o corpo físico que olha e a superfície do vidro é uma ficção. O espelho, como tal, é vazio e, portanto, necessita de um corpo para gerar uma imagem, mas a imagem, por sua vez, precisa de nós, que a identificamos como sendo o nosso “outro”, uma capacidade que adquirimos no famoso estágio do espelho.

Mas a analogia do espelho, na obra de Paik, por sua vez, confia na ficção. O Buda (que é, casualmente, um monge) não olha, e o espelho é operado por controle remoto. Paik cria uma tautologia falsa entre a velocidade do novo *medium* (tevé) e a imobilidade escultural do *medium* antigo (Buda), ambos de origem japonesa, porém divididos por um tempo abismal. Como vemos (ou parece que vemos) duas vezes a mesma imagem (uma antiga e tridimensional, a outra nova e eletrônica), somos novamente introduzidos à não-identidade entre a imagem e o *medium*. A imagem que por duas vezes vemos não está nem em frente nem dentro da tela da tévé (para a qual, por sinal, chega a partir de uma fonte externa). A imagem é de uma ambigüidade paradoxal, se estamos dispostos a esquecer, por um momento, a causalidade técnica respectiva: ela transgride as fronteiras entre dois *media* opostos por uma diferença radical. E há, finalmente, um corpo cuja imagem vemos duas vezes, na imagem primária da estátua e na imagem secundária da tela: um corpo representado (na estátua) e representando (refletindo).