

Iconoclash e a crise da representação

Iconoclash and the crisis of representation

DOI: 10.20396/rhac.v5i2.19176

MARCELLA IMPARATO

Doutoranda em Filosofia na Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)

 0000-0003-2905-3272

Resumo

Este artigo aborda o debate em torno do catálogo da exposição intitulada *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, realizada no Centro de Arte e Mídia Karlsruhe (ZKM), em 2002, e curada por Bruno Latour e Peter Weibel. A partir da expressão *iconoclash*, Latour propõe suspender e problematizar o efeito imediatamente deletério do gesto iconoclasta, historicamente presente na arte, na religião, na política e na ciência. Tomando como recorte a discussão em torno da crise da representação na arte moderna e contemporânea, o artigo retoma argumentos apresentados pelos autores ao longo catálogo e apresenta as classificações propostas por Latour para explorar a ambiguidade do gesto iconoclasta, a fim de elucidar sua potencialidade enquanto chave de leitura crítica.

Palavras-chave: Iconoclastia. Iconoclash. Bruno Latour. Representação. Imagem.

Abstract

This article addresses the debate surrounding the catalog of the exhibition entitled *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, held at the Center for Art and Media Karlsruhe (ZKM) in 2002, curated by Bruno Latour and Peter Weibel. Through the concept of *iconoclash*, Latour suspends and problematizes the immediately deleterious effect of the iconoclastic gesture, historically present in art, religion, politics, and science. Focusing on the discussion surrounding the crisis of representation in modern and contemporary art, the article revisits arguments presented by the authors throughout the catalog and introduces Latour's classifications to explore the ambiguity of the iconoclastic gesture, aiming to elucidate its potential as a critical reading key.

Keywords: Iconoclasm. Iconoclash. Bruno Latour. Representation. Image.

Introdução

Em 2002, Bruno Latour e Peter Weibel curaram a exposição intitulada *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, no Centro de Arte e Mídia Karlsruhe (ZKM). Cunhando o termo *iconoclash*, Latour propõe suspender o efeito imediatamente deletério do gesto iconoclasta, presente da arte, na religião, na política e na ciência, para problematizá-lo.¹ Isto é, contrariando a interpretação de que a iconoclastia produz apenas um efeito de destruição e apagamento, Latour observa a ambiguidade que paira sobre esse mesmo gesto, conflitando entre a destruição e a produção de representações e de imagens de todos os tipos.²

Nesse sentido, o debate em torno do *iconoclash* se propõe a pensar não apenas sobre imagens de arte, mas também de outros domínios (como a ciência e a religião), mostrando como se expressa essa ambiguidade em cada um deles. Algo que se revela a partir dos gestos iconoclastas apresentados é uma crise da representação, no sentido de ora questionar, ora afirmar a capacidade das imagens enquanto mediadoras da realidade. No entanto, ali onde a iconoclastia busca eliminar ou negar todo tipo de imagem, Latour ressalta a infinita “cascata de imagens” produzida como efeito secundário de sua destruição. Ou seja, a iconoclastia, paradoxalmente, também engendraria uma proliferação de imagens.³

Embora a controvérsia iconoclasta remonte ao Império Bizantino, entre os séculos VIII e IX, Latour interessa-se, especialmente, na atitude moderna em relação às imagens. Esta se caracterizaria por uma posição ambígua: se, por um lado, os modernos são tipicamente iconoclastas na defesa da fé (na recusa das imagens e na crença na impossibilidade de representação divina); na defesa da ciência (na assunção da imagem como obstáculo para a objetividade científica); no julgamento crítico (na concepção da imagem como ideologia); no discurso da “criatividade artística” (como nos das vanguardas europeias do século XX e do “fim da arte”), por outro, eles não cessariam de produzir novas imagens, que passam a ocupar o lugar daquelas destruídas.⁴ A esse conflito iconoclasta, os curadores Bruno Latour e Peter Weibel denominam de *iconoclash*:

¹ WEIBEL, Peter; LATOUR, Bruno. Experimenting with representation: Iconoclash and Making Things Public. In: MACDONALD S.; BASU, P. (eds.) **Exhibition Experiments**. USA: Blackwell Publishing, 2007, p. 95.

² *Ibidem*, p. 97.

³ Latour compreende aqui a imagem como “todo signo, obra de arte, inscrição ou pintura que sirva de mediação para acessar uma outra coisa”. Cf.: LATOUR, Bruno. **Sobre o culto moderno dos deuses fetiches: seguido de Iconoclash**. Tradução: Sandra Moreira, Rachel Meneguello. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 109.

⁴ *Ibidem*, p. 111.

aquilo que acontece quando uma incerteza persiste com relação ao papel exato da mão que trabalha na produção do mediador. É a mão com um martelo, pronta para expor, denunciar, desacreditar, manifestar, desapontar, desencantar, dissipar as ilusões, desmascarar? Ou, ao contrário, é a mão prudente e cuidadosa, com a palma virada como que para pegar, elucidar, extrair, acolher, gerar, receber, manter, reunir a verdade e a santidade?⁵

Ao longo do catálogo da exposição, que aborda o tema de maneira transversal em 69 ensaios, há um especial destaque ao período do Iluminismo e da Revolução Francesa, no qual a iconoclastia (em seu sentido simbólico) teria sido utilizada como uma forma de emancipação dos signos da idolatria, da ignorância e da superstição, atrelando a revolução aos ideais iconoclastas, de liberdade e a uma “retórica da política revolucionária progressista”.⁶ No entanto, é também nesse período que o termo “vandalismo” surge como uma forma de descrever as condutas, consideradas “bárbaras”, de destruição de obras de arte e monumentos.⁷ Assim, enquanto a iconoclastia permaneceria definida em sentido metafórico, positivo e sistemático (a iconoclastia enquanto forma de emancipação), o vandalismo é individualizado e compreendido como uma ação despropositada, sendo estigmatizado pelo signo da “ignorância”.⁸ A ideia é expressa pelo desenho de Goya (exibido na exposição *Iconoclash*) de maneira exemplar: nele, um homem de olhos cerrados equilibra-se em uma escada empunhando uma picareta com a qual acabara de quebrar um busto. A legenda, que intitula a obra, diz: *No sabe lo que hace* [Ele não sabe o que está fazendo]. Possivelmente, Goya estaria se referindo aos ataques contra instituições parlamentares que ocorreram em Madrid, em 1814, mas a metáfora, tal como sugere Gamboni, permitiria evidenciar a oposição entre a o efeito destrutivo da ignorância e a criação esclarecida.⁹

Assim, o estímulo às artes, característico do pensamento iluminista - período também de formulação da crítica da faculdade de julgar kantiana e da autonomia da arte – estaria atrelado a uma forma de combater a ignorância que fomentaria a destruição da arte. Nesse caso, os seus destruidores seriam ignorantes não apenas em relação ao “valor do que destroem, mas também ao significado mesmo dos atos que realizam”.¹⁰ Ao mesmo tempo, a característica iconoclasta dos modernos permanece, pois continuam combatendo a imagem ali onde ela representa “uma falsa consciência: um suposto ídolo”.¹¹

⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁶ WEIBEL, Peter. An End to the ‘End of Art’?: On the Iconoclasm of Modern Art. In: LATOUR, Bruno. *Iconoclash: Beyond the image wars in science, religion, and art*. Karlsruhe: ZKM, 2002, p. 588, tradução nossa.

⁷ GAMBONI, Dario. *The Destruction of art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. London: Reaktion Books, 1997, p. 18.

⁸ *Ibid.*

⁹ Cf. GAMBONI, Dario. Image to Destroy, Indestructible Image. In: LATOUR, *op. cit.*, 2002, p. 93. Cf. também: *Idem, op. cit.*, 1997, p. 15.

¹⁰ *Idem, op. cit.*, 1997, p. 13, tradução nossa.

¹¹ *Ibidem*, p. 23.

Vale lembrar que, no Iluminismo, a “ideologia” consistia em uma “ciência que acreditava na habilidade representacional da imagem”.¹² Ou seja, uma “ciência das ideias”, que emerge como um método para distinguir as imagens falsas das verdadeiras. Logo, não se tratava simplesmente de uma descrença na capacidade das imagens em representar o mundo, mas de separar as imagens “certas” dos falsos ídolos. Ao fazê-lo, “a ciência iconoclasta das ideias toma a ideologia como seu próprio ídolo”, reafirmando a ambiguidade defendida pela tese de Latour.¹³

No final do século XVIII e início do XIX, o pensamento hegeliano opõe a imagem à “hegemonia do conceito”.¹⁴ Com Hegel a primazia do conceito e da razão e o conhecimento da verdade entram em conflito direto com a concepção Romântica da arte. Em sua filosofia da história, a evolução do Espírito percorre três etapas de desenvolvimento (Arte, Religião e Filosofia), expressando-se de maneira particular em cada uma delas. Nesse processo, Hegel afirma o “fim da arte”, na medida em que ela corresponderia ao primeiro estágio pelo qual o Espírito entra em contato com a Verdade, sendo então superada pela Religião e pela Filosofia.¹⁵ Para Weibel, “o discurso da crise da representação e o discurso do fim da arte” seriam dependentes e expressos em diversos momentos da arte do século XX, que “continuamente proclamava a crise da representação e o fim da arte”, como veremos adiante.¹⁶

Evitando duplamente a recusa absoluta da imagem (entendidas como distorções da realidade e impedoras do acesso à Verdade), assim como a sua separação entre “verdadeiras” e “falsas”, pelo método de observação empírica, Marx apresentaria uma terceira via da posição “iconoclasta”, desenvolvida sob o ponto de vista do materialismo histórico. Em *A Ideologia Alemã*¹⁷, Marx compreende o funcionamento da ideologia comparando-o ao mecanismo de uma “câmara escura”¹⁸:

A produção de ideias, de representações, da consciência, está, em princípio, imediatamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, com a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens ainda aparecem, aqui, como emanção direta de seu comportamento material. O mesmo vale para a produção espiritual, tal como ela se apresenta na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica etc. de um povo. Os homens são os produtores de suas representações, de suas ideias e assim por diante, mas os homens reais, ativos, tal como são condicionados por um

¹² WEIBEL, *op. cit.*, p. 590, tradução nossa.

¹³ *Ibid.*, tradução nossa.

¹⁴ *Ibid.*, tradução nossa.

¹⁵ Cf. NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Edições Loyola, 2016, p. 60-61.

¹⁶ WEIBEL, *op. cit.*, p. 591, tradução nossa.

¹⁷ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). Tradução: Rubens Enderle, Nélcio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

¹⁸ WEIBEL, *op. cit.*, p. 591, tradução nossa.

determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e pelo intercâmbio que a ele corresponde, até chegar às suas formações mais desenvolvidas. A consciência [Bewusstsein] não pode jamais ser outra coisa do que o ser consciente [bewusste Sein], e o ser dos homens é o seu processo de vida real. *Se, em toda ideologia, os homens e suas relações aparecem de cabeça para baixo como numa câmara escura, este fenômeno resulta do seu processo histórico de vida, da mesma forma como a inversão dos objetos na retina resulta de seu processo de vida imediatamente físico.*¹⁹

A escolha de tal metáfora estaria assim associando “a máquina conceitual da ideologia” a uma “máquina” produtora de imagens.²⁰ Ou seja, a ideologia seria “uma máquina de imagens, *uma máquina que produz imagens*, imagens do mundo, representações do mundo sob os ditames da ideologia”.²¹ A partir do materialismo histórico, as imagens colocadas “de cabeça para baixo” pela ideologia poderiam ser então revertidas, retomando suas condições materiais da produção. Para Weibel, isso demonstra como o conflito iconoclasta também se aproxima do “conflito ideológico”, isto é, não se refere somente a “um conflito sobre a ideologia da imagem, sobre a representação do mundo através de imagens, mas um conflito sobre a composição do mundo em si, e portanto, *um conflito social e político*”.²²

Crítica e crise da representação: o fim da arte e a morte da pintura

O debate sobre o fim da arte é uma das vias privilegiadas de expressão do conflito iconoclasta. Detendo-se sobre o caso da pintura na tradição ocidental, Weibel observa que este fim emerge como uma consequência da “morte da pintura”, a qual se explicitaria por uma dissolução progressiva da arte, localizada inicialmente na obra de Van-Gogh e passando por Malevich e Duchamp.²³ Esses três artistas são destacados como exemplares da morte da pintura, caracterizada pela dissolução da figuração, sua transformação em pura cor, até seu abandono completo com a introdução de “obras de arte que eram objetos não produzidos por artistas: os *ready-mades*”.²⁴ Assim, Weibel observa, em Van-Gogh, esse primeiro momento de deslocamento da cor em relação ao seu objeto referente, a qual passa a não mais correspondê-lo obrigatoriamente; em Malevich, o achatamento da pintura (exemplar em *Quadrado branco sobre fundo branco* [1918]) e, em Duchamp, a recusa da pintura como uma arte da retina.

Nesse primeiro momento, “emancipação da cor”, compreendida como um processo em que ela ganha ênfase e autonomia, é decisiva na passagem para a abstração pictórica. Aqui o Impressionismo

¹⁹ MARX, ENGELS, *op. cit.*, p. 93-94, grifo nosso.

²⁰ WEIBEL, *op. cit.*, p. 591, tradução nossa.

²¹ WEIBEL, *op. cit.*, p. 591, tradução nossa, grifo do autor.

²² *Ibid.*, p. 592, tradução nossa, grifo do autor.

²³ *Ibid.*, p. 592-611, tradução nossa.

²⁴ *Ibid.*, p. 611, tradução nossa.

marcaria o início de um processo de deslocamento progressivo, em que tanto a “cor local”, que designava e tinha como seu referente o objeto representado, quanto o objeto em si, perdem valor. A pintura passa a predominar em relação ao motivo e a cor torna-se autorreferente, suprimindo tanto “as características dos objetos” quanto a própria remissão a eles.²⁵

Não apenas as “linhas, formas volumes e cores” ganham predominância em relação aos objetos representados, mas os próprios “meios materiais de expressão, como molduras e telas” tornaram-se os objetos de representação na arte moderna.²⁶ Aqui destacam-se os trabalhos, presentes no catálogo, de Marcel Broadthaers, *Dix-neuf petits tableaux em pile*, 1973; de Jasper Johns, *Canvas*, 1956; do próprio Peter Weibel, *Frames Conditions*, 1991; de Daniel Buren, *Second episode: from now on, work in situ*, 1975 e *Inside outside the frame*, 1970; de Maria Eichhorn, *Vier Ecken eines entfernten Blattes Papier* [*Four corners of a removed piece of paper*], 1991, assim como aqueles presentes na exposição, de Timm Ulrichs, *Bildrückseitenbild*, 1961-1968; Giulio Paolini, *Chimera*, 1975; Imi Knoebel *Keilrahmen* [*Stretcher*], 1968; Reiner Ruthenbeck, *Rotes Bandquadrat mit Metallstab* [*Red Square with metal tool*], 1988; Franz Erhard Walther, *40 Stockel* [*40 pliths*], 1978, Claude Rutault, *dIm 126 bis*, 1984. São obras que evocam uma abordagem materialista, na medida em que, ao evidenciar a presença ou ausência de telas, molduras etc., lançam luz não somente sobre a questão da representação em si, mas para seus meios de expressão.

Haveria assim não apenas um distanciamento em relação ao objeto representado por parte dos artistas, mas também um interesse aguçado na reflexão de tais meios. Tal atitude é interpretada por Weibel como a prova de que a arte moderna e contemporânea seria uma atividade iconoclasta ao mesmo tempo em que iconofílica, na medida em que, ao decretar o fim a certa arte representacional, não deixou de re-pensar os meios de representação. Nesse sentido, a própria arte moderna poderia ser pensada enquanto uma crítica e uma crise da representação, engajada em analisar e representar os próprios meios e as “condições da representação em si”, como numa espécie de “laboratório”.²⁷

Após a emancipação da cor em relação ao seu objeto referente, Weibel observa como a superfície passa a ocupar o seu “novo campo de referência”.²⁸ Aqui a construção da imagem passa a ocorrer a partir de uma “superfície de cor pura”.²⁹ A cor se transforma ao mesmo tempo em “forma, superfície e conteúdo”, tornando-se o “próprio objeto, uma imagem objeto”.³⁰ A supremacia da superfície é anunciada pelas pinturas monocromáticas, como as monocromias de Rodchenko e as pinturas acromáticas de

²⁵ WEIBEL, *op. cit.*, p. 612, tradução nossa.

²⁶ *Ibidem*, p. 613, tradução nossa.

²⁷ *Ibidem*, p. 613, tradução nossa.

²⁸ WEIBEL, *op. cit.*, p. 613, tradução nossa.

²⁹ *Ibid.*, tradução nossa.

³⁰ *Ibid.*, p. 614, tradução nossa, grifo do autor.

Manzoni, as quais, segundo Weibel teriam levado “a pintura mais perto da fronteira de sua eliminação”.³¹ O conflito elucidado pelo *iconoclash* é exemplar entre os artistas suprematistas, na medida em que proclamam a supremacia da cor sobre o objeto representado, mas paradoxalmente a atacam. Isto porque, ao sobreporem uma camada de tinta sobre outra camada de cor idêntica, estariam elevando a cor a um nível de supremacia. Ao mesmo tempo, essa cor seria negada, na medida em que se torna quase impossível distinguir uma camada da outra. Nesse sentido, o uso de cores como o preto e o branco, também chamadas de “não-cores”, também poderia ser interpretado como uma negação da cor em si, na medida em que sua apresentação coloca em questão a própria presença da cor.³²

Em 1915, Malevich apresenta suas obras suprematistas pela primeira vez em uma exposição em Petrogrado, conhecida como a “última exposição futurista 0.10”, ou “Zero Dez”. Nela, os artistas buscavam alcançar uma espécie de grau zero da pintura, apresentando “zero imagens”.³³ Eliminando completamente as imagens figurativas e enfatizando a pura expressão da cor e da forma, as monocromias representariam, segundo Weibel, o estágio final do processo de morte da pintura. Aqui, a cor é expulsa não apenas do objeto e da forma, mas também da própria pintura, atingindo o fim da pintura tradicional e reduzindo-a a sua forma mais essencial.³⁴

Assim, para Weibel, a crise da representação e seu caráter iconoclasta seria “a assinatura mais significativa da arte moderna”.³⁵ Hans Belting recorda como a “retórica da Iconoclastia”, descrita por W.J. Thomas Mitchell, foi dirigida especialmente ao Expressionismo Abstrato dos anos do pós-guerra. Na visão de Clement Greenberg, as imagens (figurativas) iriam de encontro à “autonomia da arte”, chegando a defender a eliminação de toda “narrativa anedótica na pintura”.³⁶ O novo emblema da arte seria baseado na eliminação da representação e na “superfície pintada como um fim em si mesmo”.³⁷ Logo, a ideia seria que os artistas pintassem, desde que não fossem imagens figurativas, enfatizando a tela como um meio purificado.

Belting destaca ainda a ambiguidade da produção artística desse momento, que embora apresentasse um furor em relação à pintura, esta passava a ser desprovida de imagens (figurativas): “Como poderia haver algo faltando na presença de tanta arte?”³⁸ Nesse período, também seria observada

³¹ *Ibid.*, tradução nossa.

³² *Ibid.*, p. 615, tradução nossa.

³³ *Ibid.*, tradução nossa.

³⁴ *Ibid.*, p. 615-628.

³⁵ *Ibid.*, p. 635, tradução nossa.

³⁶ BELTING, Hans. Beyond Iconoclasm. Nam June Paik, the Zen Gaze and the Escape from Representation. In: LATOUR, *op. cit.*, 2002, p. 390-391, tradução nossa.

³⁷ *Ibid.*, tradução nossa.

³⁸ *Ibid.*, p. 390, tradução nossa.

uma exacerbação do discurso e da presença da aura.³⁹ A esse respeito, Belting destaca especificamente o caráter essencialmente “aquiopoético”, isto é, não feito pelas mãos do homem, no *dripping* de Jackson Pollock. A técnica consistia em deixar a livre ação da tinta cair sobre a tela sem o toque direto do artista, que pairava no ar segurando o pincel sobre a tela deitada no chão. A tinta assim atingia a tela “sozinha”, numa ação que, ao mesmo tempo, utilizava e negava a intervenção do artista. Assim, compreendida como algo “não imagético” [*non-image*], a abstração, paradoxalmente, produzia “imagens [*pictures*] que contradiziam a representação com os meios de representação”.⁴⁰

É possível observar essa espécie de apagamento da representação também sob o ponto de vista da chamada “estética da ausência” (a página ou a tela em branco, molduras e salas vazias expostas como instalações), que apareceria como sintoma da perda ou da “função representativa da arte”.⁴¹ Paralelamente, novas práticas artísticas emergem, enfatizando o caráter imaterial e efêmero da arte, bem como sua natureza linguística e discursiva. Pintura e escultura passam a ter seu sentido ampliado. A fotografia, compreendida como um fator externo que acelera a crise da representação na arte moderna, é retomada, redefinindo as práticas artísticas contemporâneas, na medida em que não exerce mais apenas sua função como meio de representação, mas passa integrar o processo artístico em si.⁴² A iconoclastia nesses casos parece problematizar “a essência da obra de arte”, isto é, a necessidade de uma obra ser visível para existir, podendo ser constituída por uma ideia, uma ação ou um gesto.⁴³ Nesse sentido, o *iconoclash* expresso na arte moderna e contemporânea busca evidenciar como essa arte foi produzida, ao mesmo tempo, a despeito e em decorrência do discurso de seu próprio fim. O *iconoclash* evidencia como o ímpeto de “auto-crítica” da arte moderna “pode ser interpretado como iconoclasta, mas, na verdade, é o motor da sua evolução e transformação. Portanto, o martelo iconoclasta não destrói a arte; ao invés disso, paradoxalmente, ele cria nova arte”.⁴⁴

Iconoclastia de “A” a “D”: as cinco classificações de Latour

Passemos então às classificações propostas por Latour, no ensaio para o catálogo da exposição *Iconoclash*. Ao mesmo tempo em que filósofo reconhece, e mesmo defende, a impossibilidade do pleno

³⁹ *Ibid.*, p. 390.

⁴⁰ *Ibid.*, tradução nossa.

⁴¹ WEIBEL, *op. cit.*, p. 636, tradução nossa.

⁴² *Ibidem*, p. 656.

⁴³ ZBIKOWSKI, Dorte. Dematerialized. Emptiness and cyclic transformation. In: LATOUR, *op. cit.*, 2002, p. 428-429, tradução nossa.

⁴⁴ WEIBEL, *op. cit.*, p. 636, tradução nossa.

encerramento do gesto iconoclasta em categorias fechadas, seu intuito, ao apresentar cinco tipos de classificação, nomeados pelas letras A, B, C, D e E, é possibilitar novos caminhos para “re-descrever a iconofilia e o iconoclasmo e produzir ainda mais incerteza quanto ao tipo de culto da imagem/de destruição da imagem” em questão.⁴⁵ O interesse do filósofo está na demonstração da complexidade do fenômeno, observando em cada gesto iconoclasta, ou melhor, em cada *iconoclash*, “a motivação” dos iconoclastas; “os papéis que eles conferem às imagens destruídas”; “os efeitos dessa destruição sobre aqueles que veneram essas imagens”; “as maneiras como essa reação é interpretada pelos iconoclastas”; e “os efeitos da destruição sobre os próprios sentimentos do destruidor”.⁴⁶ A partir das classificações propostas por Latour, o autor explora a ambiguidade do gesto iconoclasta, que não se limita à destruição, pois sua negação também pode se apresentar como embrião de outras possibilidades.

Assim, o tipo “A” designa aqueles que “são contra todas as imagens”, que estão em busca de “liberar os crentes – aquele que eles *consideram* crentes – de sua vinculação fictícia aos ídolos de todos os tipos e todas as formas”.⁴⁷ São aqueles que acreditam ser possível eliminar completamente todos os “intermediários para acessar a verdade, a objetividade e a santidade”, entendendo que, sem esses intermediários, haveria um acesso direto à verdade.⁴⁸ Trata-se aqui de uma assunção radical do mito platônico, em que as imagens assumem sua forma deceptiva, confundindo nossa percepção da realidade, e, portanto compreendidas como obstáculos ao acesso à verdade. Esta seria também a forma “clássica” da iconoclastia, a da “rejeição formalista da imaginação”, imbuída pelo espírito de pureza e geralmente encontrada nos “movimentos revolucionários, bizantinos, luteranos de demolidores de ídolos e dos horríveis ‘excessos’ da Revolução Cultural”.⁴⁹ Na arte, o tipo “A” seria raro, embora haja quem inclua as expressões dadaístas nesta categoria, assumindo que a concepção de imagem estaria aqui definida exclusivamente em relação à “representação mimética” e às “tendências anti-figurativas do modernismo”.⁵⁰

Aqueles do tipo “B” são também destruidores de ídolos, mas diferentemente dos “A”, não acreditam que seja possível, nem necessário, livrar-se completamente de todas as imagens. Não há intenção de purificar o mundo das imagens, pois os “B” compreendem que a imagem seria justamente o meio de acesso à verdade. Não se trata, portanto, de uma recusa da imagem em si, mas da “imagem congelada”, isto é, da imagem retirada do fluxo de imagens e congelada sob um ponto de vista. Para os

⁴⁵ LATOUR, *op. cit.*, 2021, p. 128, grifo do autor.

⁴⁶ LATOUR, *op. cit.*, 2021, p. 128.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 128-129, grifo do autor.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ GAMBONI, *op. cit.*, 2002, p. 132, tradução nossa.

“B”, são iconoclastas tanto aqueles que querem livrar o mundo das imagens quanto aqueles que se fixam numa única. No tipo “B”, a defesa é menos a da destruição da imagem e mais na sua mudança de paradigma, possibilitando a construção de outras novas, renovando a produção de imagens.⁵¹ Frequentemente, tal estratégia é empregada no questionamento ou mesmo destruição de monumentos históricos. Suas ações se contrapõem à paralisação da imagem e, nesse contexto, a sua alteração física ou destruição é justificada para que ela sobreviva e possa ressurgir de maneira reconfigurada.⁵² Assim, os “B” também servem como resistência à instrumentalização das imagens e sua submissão a um discurso unívoco e totalizante.⁵³

Os “C” não se opõem às imagens de maneira geral, apenas às imagens de seu adversário: “Queimar as bandeiras, cortar os quadros e fazer reféns são exemplos típicos”.⁵⁴ Sua estratégia consiste em destruir aquilo que toca mais profundamente seu adversário, podendo desencadear um movimento de adoração de imagens como resposta. Essa dinâmica é exemplificada pela máxima: “Antes de você começar a atacar a minha bandeira, eu não sabia a que ponto eu a amava; agora eu sei”.⁵⁵ A imagem para os “C” é apenas um “pretexto” dentro de uma disputa ideológica maior, uma oportunidade de causar um “escândalo”. Assim, contrariamente aos “A” e aos “B”, há um esvaziamento do valor da imagem, na medida em que, para os “C”, não é de fato a imagem que está em jogo. No entanto, não há como discernir precisamente entre aqueles de tipo “A”, “B” e “C”, pois, no limite, sempre perdurará um grau de indeterminação em torno dos efeitos secundários da ação (muitas vezes desconhecida até mesmo por seus agentes) e da própria maneira como a ação iconoclasta será recebida e/ou percebida.⁵⁶

Os de tipo “D” são aqueles entendidos como “vândalos inocentes”, isto é, que “destroem involuntariamente as imagens”.⁵⁷ Novamente, aqui não há como precisar definitivamente o que distingue o vandalismo cometido pelos “D” daquele cometido pelos “A”, “B” ou “C”, pois todos, de certa maneira, poderiam ser acusados de “vandalismo” por aqueles que desconhecem a intenção de quem o cometeu. No entanto, para Latour, os vândalos do tipo “D” atuam sem consciência daquilo que estão destruindo e, geralmente, são adoradores de imagens:

⁵¹ LATOUR, *op. cit.*, 2021, p. 130-132.

⁵² GAMBONI, *op. cit.*, 2002, p. 134.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ LATOUR, *op. cit.*, 2021, p. 133.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 134-135.

A censura pode ser uma dimensão do tipo D: destruir ou esconder as imagens em nome da proteção de outras imagens e errar o alvo. Os cineastas apagaram de seus filmes as imagens do World Trade Center para não chocar os espectadores (*International Herald Tribune*, 25 out. 2002), e os retocadores de fotos do século XX retiram o cigarro do retrato de homens célebres para colocá-los retroativamente em conformidade com as leis contra o tabagismo...⁵⁸

Aqui se inserem também os casos de restauradores de obras de arte que acidentalmente as danificam; a construção arquitetônica (que muitas vezes precisa destruir para construir); a reconstituição de sítios arqueológicos; ou ainda, o caso de objetos que, ao serem deslocados de seu contexto e musealizados, perdem completamente sua finalidade original. A despeito do quão inocentes podem ser consideradas as ações exemplificadas por Latour, o princípio da classificação do tipo “D” é baseado a partir dos efeitos secundários.⁵⁹ No caso da destruição de obras de arte “por engano”, sobretudo quando ocorre porque seu espectador não a compreende enquanto tal, remonta à ambiguidade ontológica do estatuto da obra de arte, introduzida pelos *ready-mades*.⁶⁰ No entanto, Gamboni problematiza essa suposta “ingenuidade”, sugerindo, a partir do caso em que um trabalho de Joseph Beuys foi retirado de seu estúdio e jogado no lixo por trabalhadores que não haviam reconhecido a obra do artista, que “ao tratar como lixo o que é apresentado a eles como arte, os ‘vândalos inocentes’ rejeitam essa reivindicação, expressam seu desprezo ao objeto, e colocam nisso a culpa para a sua própria destruição”.⁶¹

Por último, os de tipo “E” são agnósticos, aqueles que desconfiam, ironizam e satirizam tanto os iconoclastas quanto os iconófilos: “eles desconfiam de toda distinção clara entre os dois extremos”.⁶² Latour exemplifica a questão a partir da escultura de Maurizio Cattelan, *La Nona Ora*, que figura o papa João Paulo II esmagado no chão por um meteorito. Essa imagem pode ser compreendida tanto a partir da mais profunda indignação frente à blasfêmia contra o catolicismo quanto como uma “irreverência sadia” em relação à autoridade católica e até mesmo “respeitosa”, na medida em que expressaria a exigência de que o papa também sofresse “a mesma destruição derradeira do próprio Cristo”.⁶³ Assim, os “E” “destilam sua ironia devastadora contra todos os mediadores, não porque queiram se livrar deles, mas porque são profundamente conscientes de sua fragilidade”.⁶⁴

⁵⁸ LATOUR, *op. cit.*, 2021, p. 135.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 135-136.

⁶⁰ GAMBONI, *op. cit.*, 2002, p. 130-131.

⁶¹ *Ibid.*, p. 131, tradução nossa.

⁶² LATOUR, *op. cit.*, 2021, p. 137.

⁶³ LATOUR, *op. cit.*, 2021, p. 137-138.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 137.

Nesse sentido, podemos observar que, de fato, qualquer uma das classificações propostas sempre comporta um grau de “chocabilidade” e de indeterminação, no que se refere a suas motivações, consequências e interpretações posteriores.⁶⁵ Muitas vezes os próprios iconoclastas se revelam, ao cabo de suas ações, iconófilos, e vice-versa.⁶⁶ Apesar disso, Latour define sua posição teórica e curatorial como de tipo B, na medida em que a defesa do *iconoclash* se propõe a evidenciar e promover uma “cascata de imagens”, ali onde seu fluxo tenta ser interrompido:

O tipo B sabe que “a verdade é imagem, mas não existe imagem da verdade”. Para ele, a única maneira de acessar a verdade, a objetividade e a santidade é passar o mais rapidamente possível de uma imagem a outra, e não se prender ao sonho impossível de um salto direto até o original inexistente. Contrariamente à cadeia de semelhança mimética, ele não busca ir da cópia para o protótipo. Como afirmavam os antigos bizantinos iconófilos, os B são “econômicos” – esse termo designando, nesse caso, o longo fluxo cuidadosamente controlado de imagens da religião, da política e da arte, e não o que ele designa hoje: o mundo dos bens.⁶⁷

Trata-se, portanto, de fazer ouvir a ambiguidade que paira sobre o gesto iconoclasta e de ir “além das guerras da imagem”, evidenciando como elas estão sempre em relação umas com as outras e não podem ser consideradas isoladamente.

Essa cacofonia, assim como a prática da montagem na produção de suas cascatas de intertextualidade, coloca em crise uma noção fundamental nos campos da arte, da religião e da ciência: a representação. Particularmente, essa crise está a serviço da crítica da ideia de que uma imagem funciona como uma reprodução exata e transparente do mundo. Na disciplina da história da arte, essa crítica pode se estender ao método iconográfico-iconológico, que se propõe à garantir a inteligibilidade absoluta da imagem, sugerindo que a representação visual funciona como uma reprodução inequívoca de seu objeto, sem ambiguidade.⁶⁸ Nesse sentido a montagem e a produção de cacofonias permite propor uma crítica à representação mimética caracterizada pela sua correspondência “à tirania da ilustração quase científica, ‘simplesmente objetiva’, ‘puramente representativa’”.⁶⁹ A partir do *iconoclash*, é possível problematizar

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ A esse respeito, seria possível pensar no próprio debate em torno da recusa da utilização das imagens de arquivo da Shoah, tal como defendido por Claude Lanzmann em seu filme e problematizado por Georges Didi-Huberman. Nessa discussão, Didi-Huberman observa uma dualidade intrínseca na recusa da imagem, na medida em que, ao negá-la, também a afirmaria enquanto uma imagem fetichizada, isto é, enquanto imagem totalizante do saber; “única”, “parada”; “imagem-toda”. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens Apesar de Tudo**. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 79-129.

⁶⁷ LATOUR, *op. cit.*, 2021, p. 131.

⁶⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

⁶⁹ LATOUR, *op. cit.*, 2021, p. 145.

tanto a posição ontológica da imagem, tradicionalmente inferiorizada, quanto a ideia de que ela deva corresponder a uma cópia fiel do mundo. Em seu lugar, Latour reconhece como, em última instância, a imagem, seja no campo da arte, da ciência ou da religião está sempre em tensão com um fluxo de sentidos e de outras imagens que ela evoca.