

As imagens também morrem?

Do images also die?

DOI: 10.20396/rhac.v5i2.20054

GABRIEL FERREIRA ZACARIAS

Professor Livre-Docente de História da Arte na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Professor Visitante da Universidade de Hamburgo (Alemanha)

 0000-0002-0290-9678

Resumo

Com crescentes casos de ataques a monumentos no passado recente, o tema da iconoclastia voltou a ser debatido. Mas a iconoclastia que testemunhamos hoje é de fato análoga àquela de períodos distantes no tempo, estudada por autores consagrados como Freedberg e Belting? A hipótese que procuro apresentar é a de que atravessamos um período de transformação epocal na relação com a imagem, e que o próprio conceito de imagem, subentendido de modo genérico à noção de iconoclastia, precisa ser repensado e historicizado. Para tanto, revisito rapidamente a iconoclastia de maio de 68, momento de emergência da sociedade do espetáculo, e proponho, em seguida, algumas indicações teóricas que podem nos ajudar a diferenciar a iconoclastia contemporânea.

Palavras-chave: Iconoclastia. Teoria da imagem. Détournement. Internacional Situacionista. Sociedade do espetáculo.

Abstract

With the increasing cases of attacks on monuments in recent years, the theme of iconoclasm has resurfaced in public debate. But is the iconoclasm we witness today truly analogous to that of distant historical periods, as studied by established authors like Freedberg and Belting? The hypothesis I seek to present is that we are experiencing an epochal transformation in our relationship with the image, and that the very concept of the image, implicitly tied to the notion of iconoclasm, needs to be rethought and historicized. To this end, I briefly revisit the iconoclasm of May '68—a moment marking the emergence of the society of the spectacle—and then propose some theoretical pointers that might help us differentiate contemporary iconoclasm.

Keywords: Iconoclasm. Image theory. Detournement. Situationist International. The Society of the spectacle.

A destruição da imagem é sem dúvida apenas o reverso da paixão pelas imagens. Iconoclastia e iconofilia se completam e postas em conjunto nos ajudam a entender os efeitos e afetos das imagens, o momento em que a imagem transborda e toca algo do real – palavra incerta, talvez definida aqui por aquilo que de antemão se sabe não ser imagem. Não à toa, teóricos e historiadores da iconoclastia frequentemente observaram esse fenômeno em comparação com o fenômeno da iconofilia em suas formas mais extremadas. David Freedberg, por exemplo, mescla os estudos de movimentos iconoclastas ao estudo dos casos de paixão por imagens, interações quer eróticas quer extáticas em que a imagem se faz animada¹. Com efeito, a vontade de aniquilar a imagem não faria sentido se antes não se acreditasse que a imagem está, de algum modo, viva. Essa força viva da imagem seria a marca de sua “presença”, antes da “era da arte”, como propôs Hans Belting, indicando uma função não-representativa da imagem antiga². Daí o medo que motivaria sua destruição, medo que seria o reconhecimento de sua própria força. Inversamente, em versão contemporânea, aquela advogada por W.J.T. Mitchell, a paixão é a manifestação de sua falta: ao invés de potente, a imagem é carente, e nos solicita por desejar o que não tem³.

Em todos esses casos nos quais diferentes teóricos propuseram reflexões sobre o poder das imagens (ou sobre sua vontade de poder), estes falaram genericamente de “imagens”. Contudo, pensavam sempre em uma forma de objeto mais ou menos circunscrito. Quer tridimensional ou bidimensional, escultórico, pictórico, foto ou cinematográfico, um objeto-imagem sempre em alguma medida delimitável face ao real – o real ainda aqui podendo ser percebido como seu contrário, como não-imagem. Uma distinção semelhante ainda é possível?

O retorno de uma iconoclastia clássica no passado recente – com novas ondas de ataques a monumentos ocorrendo após o confinamento da pandemia da covid19 e o sucessivo assassinato de George Floyd em maio de 2020 nos EUA – é nesse sentido surpreendente. Como é possível que em uma época habitada por imagens digitais em tempo real possamos ter, de repente, redescoberto algum interesse, mesmo que destrutivo, por esculturas velhas e empoeiradas, perdidas em parques e praças, transformadas em poleiros de pombos e pardais? 24 imagens por segundo foram o suficiente para fazer que esquecêssemos dessas velhas imagens inertes, que outrora pareceram tão vivas. Mas 1000 imagens por segundo de repente fizeram com que nos lembrássemos delas. Que vida recobram essas imagens estáticas, para que tivéssemos novamente que matá-las?

¹ FREEDBERG, David. **The Power of Images**. Studies in the History and Theory of Response. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.

² BELTING, Hans. **Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst**. München: C.H. Beck, 1990. (trad.: **Semelhança e Presença**. A história da imagem antes da era da arte. RJ: s-n-, 2010).

³ MITCHELL, W.J.T.. **What Do Pictures Want? The Loves and Lives of Images**. University of Chicago Press, 2005.

Mais do que isso, outra questão se impõe: essas imagens seriam ainda as mesmas imagens? A pergunta tem um duplo sentido histórico: conceitual, por um lado, material, por outro. Conceitual porque o conceito de imagem da sociedade contemporânea dificilmente pode ser igualado ao conceito de imagem de todas as sociedades que a precederam. Material porque a própria materialidade das imagens tradicionais – como as escultóricas – foi afetado e em parte subvertido por essa transformação conceitual. Guy Debord, que em 1967 batizara irrevogavelmente a sociedade contemporânea como “sociedade do espetáculo”⁴, escreveu em 1988 que o espetáculo não aparecia mais como o domínio do separado, mas como algo que se integrava à sociedade e a transformava segundo seus pressupostos⁵. Exemplo anedótico, mas não tanto, estava na substituição das esculturas em praça pública, a troca de originais por cópias, sob argumentos de conservação, mas que acabavam por revelar uma verdade mais profunda: para os contemporâneos, aquilo que se via já não era mais a escultura em seu sentido pleno, no qual a matéria é constitutiva da forma, mas apenas sua manifestação mais externa, a imagem-fenômeno, na qual se confundem olhar e registro possível, isto é: a escultura é já vista como uma fotografia, desencarnada enquanto mera percepção luminosa do olhar⁶.

Na segunda metade do século XX uma transformação substancial ocorreu na maneira como concebemos as imagens e na maneira como percebemos o mundo com as imagens, o mundo através das imagens, ou ainda mundo como imagem. Nesse processo, a materialidade precedente foi subsumida em nova perceptuação, marcando uma cisão para todas as formas de imagem pré-existentes, que eram imagens-matéria – isto é, não dissociáveis de seu meio (e aqui talvez a antropologia da imagem de Belting seja a antropologia da imagem que deixou de existir⁷). A iconoclastia recente, extremamente contemporânea em suas demandas de revisão do passado, mas estranhamente anacrônica em sua forma de execução, exprime essa contradição. A época da imagem digital – intocável e indelével, ubíqua e atópica – reencontra a materialidade das imagens do passado, lança-se sobre ela imbuída de uma reconfortante descoberta: há (ou houve) imagens que podem sim ser destruídas, quebradas, derrubadas,

⁴ DEBORD, Guy. **La Société du spectacle**. Paris: Buchet-Chastel, 1967. (trad.: **A sociedade do espetáculo**, RJ: Contraponto, 1997).

⁵ Reflexões avançadas por Debord no livro *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, de 1988, que no Brasil integra a mesma edição de *A sociedade do espetáculo*. Sobre as diferenças e continuidades teóricas entre os livros que Debord escreve em 1967 e em 1988, permito-me remeter ao segundo capítulo de meu livro. Ver: ZACARIAS, Gabriel. **Crítica do espetáculo**: o pensamento radical de Guy Debord. Elefante, 2022.

⁶ O termo “imagem-fenômeno” é meu, não de Debord, e entendo que corresponda a uma realidade que se tornou mais clara nos últimos anos, portanto após a morte deste autor. A confusão entre percepção e imagem, que a expressão indica, parece-me um resultado da possibilidade contemporânea de se produzir imediatamente uma imagem do que se vê, sem distanciamentos materiais ou temporais. Deve-se conservar, contudo, a compreensão acurada de Debord quanto às modificações do mundo material em consequência da proeminência da imagem, que compõe, a meu ver, o núcleo de seus *Comentários*.

⁷ Refiro-me evidentemente ao conhecido trabalho de: BELTING, Hans. **Bild-Antropologie**. Brill-Fink, 2011 (tradução portuguesa: **Antropologia da Imagem**. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014). Essa importante tentativa de constituir uma compreensão da imagem não reduzida ao “enquadramento” ocidental da arte resulta porém em uma noção transhistórica da imagem que não releva suficientemente suas diferentes formas e que não me parece dar conta da situação contemporânea.

despedaçadas e eliminadas. Ao fazê-lo, porém, exprimem a obsolescência do que é redescoberto, e convergem, inconscientemente, com o sentido do processo de transformação já em curso: esses objetos já não estavam mais lá; essas imagens já não são mais nossas imagens; o espaço que ocupam já deixou de existir.

Para se ter uma dimensão da peculiaridade da iconoclastia atual, uma comparação com um passado não muito distante pode ser elucidadora. No mesmo momento em que ganhavam corpo as novas tecnologias da imagem, com o avanço da reprodução audiovisual no cotidiano – a televisão a cores adentra os lares na passagem de 1966 a 1967 – um movimento social tomava as ruas e carregava sua dose de iconoclastia. Em maio de 1968, quando estudantes ocuparam a Universidade de Paris em meio ao que seria uma das maiores greves daquele século, deixaram como vestígios de sua ação não apenas as paredes recheadas de pichações revolucionárias, mas também inscrições que profanavam algumas das principais obras de arte que ornavam as salas de honra da multicentenária instituição. Gesto repetido no ano seguinte, quando na sala da reitoria, um quadro representando o Cardeal Richelieu, artífice do poder solar da coroa francesa, pintado por Philippe de Champaigne entre 1635-1640, foi profanado e convertido em uma espécie de história em quadrinhos⁸. Os balões desenhados pelos estudantes davam uma voz subversiva ao Cardeal que afirmava peremptoriamente: “Détournons l’art de sa fonction de mortification. L’art est morte. Vive la révolution!” (Desviemos a arte de sua função mortificadora. A arte está morta. Viva a revolução!). E ainda completava, com uma atualização da célebre frase de Voltaire: “L’humanité ne sera hereuse que quand le dernier cardinal aura été pendu avec les tripes du dernier homme d’état” (A humanidade só será feliz no dia em que o último cardeal for enforcado nas tripas do último homem de Estado).

O quadro atacado era uma prova clara da influência das ideias situacionistas sobre a juventude insurgente. E não apenas através crítica da sociedade do espetáculo formulada por Debord, seu membro mais proeminente. Inicialmente um movimento de vanguarda, criado dez anos antes, a Internacional Situacionista apregoava desde sua fundação o uso do *détournement* (ou desvio) como nova forma de criação e de combate. O entendimento situacionista era de que a arte havia servido seu propósito, e já não tinha mais sentido enquanto esfera separada. Os produtos da arte deveriam agora ser apropriados e utilizados para outros fins. Propaganda subversiva, em uma fase de transição revolucionária. Construção de novas situações a serem vividas, em uma sociedade transformada.

⁸ O quadro presente na Sorbonne é uma das três versões do retrato do Cardeal pintado por Champaigne, as outras duas encontrando-se no Musée du Louvre em Paris e na National Gallery de Londres.

É interessante notar que o movimento do qual nascia uma teoria crítica que compreendia a sociedade como um “conjunto de relações sociais mediadas por imagens”⁹, havia concebido primeiro um instrumento de intervenção sobre as imagens. Mas essa intervenção seria necessariamente uma forma de destruição? “Destruir o espetáculo”, como clamavam os insurgentes de 1968, equivaleria necessariamente a uma destruição das imagens? Talvez possamos colocar essa pergunta em termos mais precisos: o desvio situacionista pode ser considerado como uma forma de iconoclastia? Tomando por alvo obras históricas e pouco preocupado de seu valor enquanto monumento ou cânone, os gestos situacionistas (ou influenciados pela proposta situacionista) parecem apontar para uma resposta positiva à essa pergunta. Contudo, se pensarmos no exemplo acima mencionado, vemos que em vez de um terror frente ao caráter vivo da imagem, que parece motivar muitos dos surtos históricos de iconoclastia, o que encontramos aqui é uma tentativa de reavivar uma imagem aparentemente moribunda. A oficialidade do retrato do Cardeal, suspensa decorativamente sobre um gabinete institucional, reencontra uma voz com a inserção das inscrições subversivas, retomando nova vida. O desvio parece ter se situado sempre entre essa dialética de destruição e reconstrução, uma profanação que não propõe um simples sepultamento das imagens, mas sua liberação para um novo uso¹⁰.

É verdade que a noção de desvio recobre muitas variantes, mesmo dentro da própria história do grupo. O quadro vandalizado de Philippe de Champagne se aproxima sobretudo de duas práticas importantes da história da IS. A primeira, bastante conhecida, é o uso da forma das histórias em quadrinhos, um fenômeno de massa no pós-guerra. Nas páginas da revista *Internationale Situationniste*, encontramos com frequência o uso de “bande-dessinées détournées”, isto é, o uso de passagens retiradas das HQs com a substituição do texto nos balões, fazendo com que personagens de ação se tornem arautos da revolução. A estratégia, simples e direta, seria constantemente retomada em panfletos e manifestos, tornando-se parte da identidade visual da contracultura ao longo dos anos 1960 e 1970. Mas o quadro profanado pode ser aproximado também de outra experiência situacionista menos conhecida, as “modificações” e “desfigurações” realizadas entre os anos de 1959 e 1962 pelo pintor dinamarquês Asger Jorn, um dos membros fundadores do grupo¹¹.

⁹ DEBORD, *op.cit.*, tese 4.

¹⁰ O uso do termo profanação, ao qual dou preferência aqui, pode ser reconduzido ao conceito de profanação proposto por Giorgio Agamben, um conceito que me parece em parte influenciado pela noção situacionista de *détournement*. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino Assmann. Boitempo, 2007.

¹¹ Essa aproximação é sugerida pela própria Internacional Situacionista, que reproduz uma foto do quadro no último número de sua revista, de 1969, com a legenda “pintura modificada”. A remissão a Jorn permanece alusiva apenas, sem que o nome do pintor, que deixara o grupo em 1963, seja diretamente mencionado. Cf. INTERNATIONALE Situationniste. *Internationale Situationniste*. Édition augmentée. Paris: Fayard, 1997, p. 599.

A ideia de modificar pinturas antigas é algo que Jorn já tinha em mente muito antes, no período em que fez parte do grupo CoBrA. Entre 1949 e 1950, ele fez experiências com modificações em reproduções de obras de arte, como cartões postais (de maneira semelhante ao famoso *L.H.O.O.Q.* de Duchamp, de 1919), e avançou a ideia de criar uma “Seção para a melhoria de telas antigas” (“*Séction d'amélioration des anciennes toiles*”)¹². Mas foi somente como membro da IS que ele colocou essas ideias realmente em prática. Ele realizou duas exposições de “*Peintures détournées*” na Galerie Rive Gauche em Paris, em 1959 e 1962, com séries que chamou de “modificações” e “desfigurações”. Essas consistiam em pinturas de baixa qualidade, originais ou cópias, que Jorn comprava em mercados de pulgas para depois pintar por cima. As pinturas de Jorn tinham muitos pontos em comum com experimentos artísticos anteriores, especialmente os do Surrealismo. A exploração de mercados de pulgas foi uma prática comum dos surrealistas em sua busca por *objets trouvés*, e muitos pintores surrealistas exploraram formas de sobreposição de pinturas¹³. Mas as pinturas desviadas de Jorn, plenas de humor, estavam longe das pretensões grandiloquentes das vanguardas históricas e, pelo mesmo motivo, se afastavam dos padrões gerais do modernismo tardio. Suas pinturas modificadas nunca ofuscavam totalmente as pinturas precedentes, incorporando assim parte de suas qualidades estéticas anteriores (ou a falta delas). Até certo ponto, Jorn acolheu a “pintura ruim” em sua própria pintura¹⁴. O que significava, por outro lado, que sua pintura nunca era completamente sua, marcando uma recusa direta do culto subjetivista que predominava na crítica artística de sua época, sobretudo quando o assunto era pintura gestual.

Para entender melhor esse procedimento, tomemos como exemplos a tela *Le Canard Inquiétant* [Figura 1], realizada em 1959 e hoje preservada no Museu Jorn de Silkeborg, Dinamarca. O quadro original representa uma casa de campo, à beira de um lago, e conserva, fato pouco comum nas modificações, a assinatura de seu primeiro autor, um certo Berton¹⁵. A pintura segue os preceitos escolares de composição do gênero, com a árvore em primeiro plano à esquerda auxiliando na construção espacial e na ilusão de perspectiva, a predominância de tons terrosos com a passagem dos mais escuros para os mais claros do

¹² A ideia é apresentada em uma carta para Constant, membro de CoBrA e também futuro situacionista. A carta é citada em KURCZYNSKI, *op.cit.*, p. 178, que a consultou nos arquivos de Constant. Consultamos uma cópia da carta no Museu Jorn em Silkeborg.

¹³ Podemos pensar em nomes capitais do Surrealismo como Max Ernst e Joan Miró, ou artistas menos consagrados como Georges Hugnet e Henri Goetz. Este último, ademais, foi próximo de Jorn, e produziu em 1938 sua própria série de ‘*Chefs-d'oeuvres corrigés*’ (isto é, Obras-primas corrigidas). Cf. KURCZYNSKI, *op.cit.*, p. 178.

¹⁴ Vale notar aqui a consonância com as reflexões teóricas de Jorn, para quem a feiura (*laideur*) era a contraparte necessária da beleza, sendo ademais o viés através do qual se insinuava a inovação estética. O novo, enquanto desconhecido, seria sempre visto inicialmente como feio (*laid*). Cf. JORN, Asger. **Pour la forme**. Paris: Allia, 2001 [1957], p.45.

¹⁵ Estranhamente, nenhum comentador parece ter dado relevância a esse fato. Karen Kurczynski, ao comentar brevemente a obra em sua monografia *The Art and Politics of Asger Jorn*, sequer menciona a assinatura. Acredito que a manutenção da assinatura na tela se dê pela grande proximidade com o nome do fundador do surrealismo, André Breton, evocado com frequência pelos situacionistas. Talvez o nome tenha sido inclusive a razão da escolha de Jorn pela tela, espécie de “*hasard objectif*”, em um passeio por um mercado de pulgas semelhante aos narrados pelo próprio Breton em seus livros.

primeiro para o segundo plano; a casa ocupando posição centralizada, mas apesar disso demasiado rebaixada em relação ao ponto de fuga e à linha do horizonte. Talvez tenha sido esse desequilíbrio do quadro que inspirou a intervenção de Jorn, a casa demasiado pequena em comparação à árvore, mas sem que uma profundidade bem construída justifique essa desproporção, e que ademais parece se achatar sob o peso de uma massa sobrepujante de céu pálido. A desproporção é ainda mais flagrante se atentarmos para os cisnes que ocupam o lago diante da casa. Não conseguimos estabelecer uma justa medida que dê conta da pequenez dos pássaros em relação à casa e à árvore, quando a ilusão de espaço é demasiado curta para uma e demasiado longa para outra. Neste mesmo lago, Jorn faz então surgir um gigantesco pato, inflado aos céus e que vem dominar por completo a paisagem, enquanto representação, e o quadro, enquanto objeto. Uma massa de tinta verde clara cobre algo à direita do pato, algo que Jorn ocultou talvez para preservar o necessário desequilíbrio que dá relevância e sentido à sua criatura. O pato é composto por traços rápidos, de gestualidade marcada, com predominância de tons derivados do amarelo, como o verde e o laranja, a mistura de cores sendo mais confusa na parte inferior do corpo da ave, onde um tom avermelhado ganha predominância. Se faço essa descrição mais detida da tela, é para demonstrar que, por mais aberrante que possa ser a intervenção sobre a tela, não deixa de haver ali certa harmonização. Isso é verdade em termos narrativos, pois o pato emerge do lago, que é seu lugar habitual, como é também em termos formais, pela relação da gama tonal com o restante do quadro. Essa integração à representação anterior, compondo um todo apenas parcialmente dissonante, parece-me uma característica importante a ser notada. A sobrepintura não se choca inteiramente com a pintura anterior, e a modificação é menos o descarte da obra precedente do que sua reconfiguração. A dialética de “des-valorização” e “re-valorização”, da qual falava seu autor ao tratar da noção do desvio, parece aqui bem exemplificada¹⁶.

Essa dialética do desvio proposta por Jorn parece corresponder àquilo que observávamos com relação às profanações na Sorbonne ocupada. Há o reconhecimento de uma morte da arte e a tentativa de atribuí-la nova vida. É de se notar que nas diversas pinturas modificadas ou mesmo desfiguradas por Jorn, o pintor jamais ataca os olhos de seus personagens, recusando um gesto característico da iconoclastia que busca frequentemente barrar o olhar da imagem como tentativa de bloquear o seu poder¹⁷. Jorn faz o contrário, não apenas preservando os olhares das personagens, como muitas vezes adicionando olhos em objetos e paisagens, incutindo uma alma suplementar na imagem. Um gesto de certo modo semelhante àquele dos estudantes de 68, que tentavam dotar a imagem de voz.

¹⁶ Citado no texto coletivo *Le détournement comme négation et comme prelude*, publicado no terceiro número de *Internationale situationniste*, de dezembro de 1959, presente em: INTERNATIONALE, *op. cit.*, p. 78-79.

¹⁷ O ataque aos olhos de imagens em acessos de iconoclastia é sublinhado tanto por Freedberg quanto por Belting nos escritos sobre o tema, já mencionados. Agradeço a Gabrieli Simões por ter me chamado a atenção para a preservação do olhar nas modificações de Jorn.



Figura 1:
Asger Jorn, **Le canard inquiétant**, 1959. Museum Jorn, Silkeborg.

Um outro exemplo advindo dos mesmos anos de contestação talvez exemplifique melhor do que nenhum outro essa ambiguidade entre iconoclastia e iconofilia presente no desvio situacionista. Que os estudantes em revolta profanassem quadros e preenchessem as paredes com pichações e slogans é fato bem conhecido e pouco surpreendente. Mas quem imaginaria que um grupo oriundo das barricadas de Maio poderia se dedicar a restaurar um monumento? No dia 13 de março de 1969, alguns jornais franceses noticiavam um acontecimento curioso em Paris. Na Place de Clichy, próxima ao célebre bairro de Montmartre, uma estátua tinha sido instalada, sendo removida horas depois pelas autoridades. A ação teria sido obra de um grupo de vinte pessoas, segundo *Le Monde*, ou de apenas meia dúzia de jovens, segundo *France-Soir*. Tratava-se de uma inaudita ação subversiva de restauração. O grupo de jovens produzira uma cópia da estátua de Charles Fourier esculpida por Emile Derré em 1899. A estátua estava ausente desde 1941, quando o governo colaboracionista de Vichy, cumprindo uma determinação das forças nazistas, removeu

estátuas públicas de Paris para que seu bronze fosse utilizado na confecção de armas. Diferentemente de outras esculturas que tiveram semelhante destino, aquela de Fourier nunca foi repostada. Reconhecedores da importância deste pensador excêntrico que inspirara tanto a Proudhon, Marx e Breton, o grupo das “barricadas da Rue Gay-Lussac”, como se identificaram à época em referência aos confrontos ocorridos um ano antes no Quartier Latin, decidiram restaurar Fourier em seu lugar de direito.

A intervenção situacionista foi devidamente recapitulada no último número da revista do grupo, sendo apresentada como uma forma especial de desvio¹⁸. Ela era exemplar do reconhecimento de uma disputa simbólica do espaço público que não se encerrava na destituição de alguns monumentos, mas concernia também a restituição de outros, uma disputa sobre o passado que encontra na história uma “tarefa de libertação”, como propusera Walter Benjamin¹⁹. A rápida remoção da estátua deixava claro que esse era um passado que o Estado francês fazia questão de esquecer. Após a retirada do Fourier situacionista, o pedestal permaneceu, mais uma vez, vazio durante meio século. Foi apenas em 2007 que vimos uma nova intervenção reavivar esse pedestal. Um grupo auto-identificado como “os precários do coletivo aeroportado” (“colléctif aéroporté”) instalou uma cabine telefônica sobre o pedestal. Uma operação duchampiana de montagem, que não deixa de recordar as obras de Bertrand Lavier. Devidamente acompanhada de uma escada, a instalação era interativa, e as pessoas poderiam subir e ocupar o pedestal, protegidas pela cabine-redoma, posando como preciosos objetos de arte. Os autores da intervenção a descreviam de seguinte forma: “Estamos mais uma vez homenageando o plinto de Charles Fourier, 38 anos depois dos Situacionistas. Mas aqui, não há homenagem a um grande homem: o volume de vidro enfatiza a ausência de escultura; uma escada convida os transeuntes a chegar ao topo do pedestal e preencher o espaço. Dessa forma, a obra se torna parte da cidade, convidando as pessoas a passarem por ela.”²⁰. Não apenas uma homenagem a Fourier, portanto, mas uma forma de intervenção na cidade e de questionamento de sua ocupação. “Essa montagem segue os termos do protocolo que elaboramos para a instalação de obras em ambientes urbanos. Ela neutraliza o sistema de vigilância municipal e da prefeitura da cidade de Paris”²¹, afirmava ainda o coletivo, indicando sua intenção de buscar brechas no controle e normatização do espaço urbano.

¹⁸ “Nunca antes a técnica do desvio havia tocado tal âmbito” (Jamais encore la technique du *détournement* n’avait touché un tel domaine), escreveram os situacionistas no texto intitulado *Le retour de Charles Fourier*, que contava com uma fotografia da estátua restituída em sua base. Cf. INTERNATIONALE, *op.cit.*, p. 665.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política** – obras escolhidas I. Trad. Rouanet. Editora Brasiliense, 1996, p. 228.

²⁰ Collectif Aeroporté, “EMBRÈVEMENT N°3: Installation illicite d’œuvres en milieu urbain”. Disponível em: <https://www.charlesfourier.fr/spip.php?article400>. Acesso em : 9 dez. 2024.

²¹ *Ibidem*.

A intervenção tinha, em suma, o objetivo de questionar o uso do espaço público, confrontando a esfera pública para além da esfera estatal. A reação do Estado não tardou. A obra foi pouco depois removida e dessa vez contraposta de maneira mais sutil: não pela repressão, mas pela recuperação. Apenas dois meses depois a prefeitura de Paris anunciou a abertura de um concurso público para que uma obra de arte viesse a ocupar oficial e perenemente o pedestal de Fourier. O vencedor do concurso público foi o artista Franck Scurti, que instalou sobre o pedestal uma enorme maçã em aço inox sobre a qual foram gravados os contornos de cada continente. O pedestal original foi mantido, mas agora envolto em placas de acrílico colorido. A grande maçã evocava a “quarta maçã” de Fourier – a maçã de Eva, a maçã de Páris e a maçã de Newton sendo sucedidas por um novo símbolo frutífero: a maçã de Fourier, com a qual o autor teria vislumbrado o absurdo da injustiça econômica, ao constatar quanto custava a um cidadão adquirir uma maçã que no campo teria obtido sem pena²². O uso do reflexo na escultura e da transparência na base são procedimentos comuns de artistas que querem marcar uma integração aparente com o entorno. Ilusão de uma integração contemplativa, na verdade muito distinta daquela que se dá em praça pública. A redoma de acrílico logo se tornou “panneau d’affichage”, sendo usada como suporte para posters de propaganda, e teve de ser removida alguns anos depois. A integração reduziu-se ao reflexo do inox, que em 2018 passou a refletir o “urinotrottoir”, um mictório público instalado na praça para atender aos frequentadores noturnos da região boêmia. Pálida ou mesmo risível integração se comparada com as ações não oficiais que a precederam.

A maçã de Scurti – que um passante desavisado poderia talvez tomar por uma propaganda da firma de Steve Jobs – é tão antiquada quanto a figura oitocentista de um “grande homem”, forma recusada pelo coletivo de 2007. As intervenções no espaço, a presença pública da arte, as disputas em torno a monumentos, tudo isso parece ser agora ressignificado por noções de arte e de espaço que não são apenas diretas ou materiais, mas informadas por uma presença integrada do espetáculo, quer sob a forma de lazer, quer sob a forma de vigilância. Se a escolha da maçã tem ao menos um mérito, está em escolher por símbolo o objeto da circulação econômica – nossa velha inimiga, a mercadoria, forma à qual fora subsumido o fruto natural – cujos enigmas se fundem e se confundem com os destinos da representação.

Para se pensar os retornos contemporâneos da iconoclastia seria necessário pensar-se antes as formas históricas da imagem e a transformação epocal que temos atravessado no que diz respeito ao

²² Cf. HEMMENS, Alastair. *The Critique of Work in Modern French Thought*. From Charles Fourier to Guy Debord. London: Palgrave, 2019, p. 45.

campo das representações. As discussões consolidadas sobre a iconoclastia têm tomado como um dado uma noção genérica e autorreferencial de imagem que parece não exigir reconceitualizações mesmo quando se observam os cambiamentiamentos pelos quais passam as sociedades. Freedberg, por exemplo, um dos principais autores do tema, trata em escrito mais recente da iconoclastia do Estado Islâmico do mesmo modo com que trata da iconoclastia bizantina do século VIII ou da iconoclastia protestante do século XVI (Freedberg, 2021)²³. Parece-me, porém, que destruir imagens perante câmeras, para gerar novas imagens que circularão por redes digitais globais, constitui um gesto muito distinto daquele da destruição dos “ídolos”, independentemente do léxico religioso evocado por fundamentalismos contemporâneos. A questão então seria: qual imagem se quer destruir? Há de fato um temor da imagem viva, ou pelo contrário, a destruição do ídolo antigo é apenas o preço a se pagar para a criação da nova imagem, aquela desprendida de suporte e que circulará livremente pelos caminhos do espetáculo atual?

O momento histórico que evoquei aqui – uma história muito recente se comparada à história da iconoclastia – parece-me um momento de alto interesse por constituir um ponto de viragem na relação das sociedades ocidentais com as imagens. É o momento da emergência e consolidação da sociedade do espetáculo, que marcam o pós-guerra europeu, e que produz reações na relação com as imagens do passado e novas formas de iconoclastia, como aquelas em torno aos movimentos de 1968. A onda mais recente de iconoclastia, quer se considerem os ataques do Estado Islâmico aos ídolos orientais, quer se considerem os ataques aos monumentos da colonização europeia no contexto pós-pandêmico, podem ser consideradas como indicativos de uma nova transformação epocal na relação com a imagem. A confusão entre percepção e imagem, a qual aludi acima, a integração entre real e representação antevista por Debord, ou a desmaterialização da imagem na era digital, todas estas características aprofundadas pelas transformações acarretadas pelo avanço da internet e tecnologias afins, devem ser, acredito, sublinhadas como fatores sem os quais a retomada da iconoclastia perde seu entendimento histórico.

A iconoclastia contemporânea é certamente anacrônica como já o era, aliás, em alguma medida, aquela dos anos 1960. Enquanto esta tentou reavivar a arte moribunda, desviando-a de seu propósito original, aquela parece descobrir uma reminiscência cuja morte final procura encenar. Para tanto, toma por alvo imagens-objeto que se distinguem de um mundo-imagem²⁴ povoado de imagens-fenômeno indiscerníveis. Exprime com isso a nostalgia de uma batalha simbólica que se dava ainda em uma arena real, feita de matéria, mas ao mesmo tempo encontra seu sentido último apenas na encenação desmaterializada dessa destruição. Nesse sentido, é iconoclastia (da imagem-objeto) ao mesmo tempo

²³ FREEDBERG, David. **Iconoclasm**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2021.

²⁴ CLARK, T.J. Capitalism without images. In: COLEMAN, Kevin; JAMES, Daniel. **Capitalism and the Camera: Essays on Photography and Extraction**. London, New York: Verso, 2021, p. 121.

que permanece iconofilia (da imagem-fenômeno). A questão fundamental para cada gesto aparentemente iconoclasta estaria então em interrogar se tal manifesta uma vontade real de destruição da imagem – que pode apenas se efetivar de forma anacrônica – ou se o seu motor fundamental é a produção de novas imagens. Mas para responder a essa questão, é preciso antes começar a complexificar a própria noção de imagem, cujo nome único parece incapaz de atender a realidades históricas cada vez mais dessemelhantes.