

A imagem como outro do corpo: considerações acerca da antropologia da imagem em Hans Belting e Dietmar Kamper^a

The image as the body's other: considerations on image Anthropology in Hans Belting and Dietmar Kamper

ALEX FLORIAN HEILMAIR^b

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. São Paulo – SP, Brasil

NORVAL BAITELLO JUNIOR^c

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. São Paulo – SP, Brasil

RESUMO

A proposta deste artigo é apresentar uma abordagem alternativa para as ciências da imagem, ainda pouco exploradas, que trabalham a partir da perspectiva do corpo. Partiremos da premissa bioantropológica de que *corpo pede corpo* e buscaremos pensar a imagem a partir da antropologia da imagem de Hans Belting, principalmente em relação à triangulação teórica de imagem, mídia e corpo, aliada à sociologia do corpo de Dietmar Kamper, cujo diagnóstico crítico da atual cultura midiática e de sua autorreferencialidade excessiva demonstra uma indesejada *imanência do imaginário*. Em torno deles orbitam autores que dão aporte ao diagnóstico kamperiano: Vilém Flusser, Günther Anders, Jean Baudrillard, Byung-Chul Han e Christoph Wulf.

Palavras-chave: Imagem, outro do corpo, imanência do imaginário

ABSTRACT

The purpose of this article is to present an alternative approach to the image sciences, as yet little explored, which work from the perspective of the body. We will start from the bioanthropological premise that *the body claims for body*, and will seek to think about the image based on Hans Belting's image anthropology, mainly in relation to the theoretical triangulation of image, media and body, alongside Dietmar Kamper's sociology of the body, whose critical diagnosis of current media culture and of its excessive self-referentiality demonstrates an unwanted *immanence of the imaginary*. We will also include those authors who have contributed to the Kamperian diagnosis: Vilém Flusser, Günther Anders, Jean Baudrillard, Byung-Chul Han and Christoph Wulf.

Keywords: Image, the body's Other, immanence of the imaginary

^a Trabalho apresentado originalmente no Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXVII Encontro Anual da Compós, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, em Belo Horizonte (MG), ocorrido entre 5 e 8 de junho de 2018.

^b Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e diretor de projetos do Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1412-4496>. E-mail: alex_f_h@yahoo.com

^c Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade Livre de Berlim. Professor titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e diretor científico do Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Pesquisador PQ-1B do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7814-7633>. E-mail: norvalbaitello@pucsp.br

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i3p139-159>

¹ O campo denominado *Medientheorie* (teoria da mídia) na Europa, sobretudo na Alemanha, Holanda, Bélgica e, em menor escala, na Itália e na França, possui um forte cunho filosófico e antropológico como reação ao predomínio tecnicista e funcionalista nos cursos de comunicação de modelo norte-americano. Na Rússia, esse campo se apresenta como *mediafilosofia*.

A disciplina se expandiu enormemente e ganhou diferentes matizes e focos, tendo já produzido, em pouco mais de duas décadas, uma imensa e variada bibliografia, além de diversas correntes.

² Há a respeito do objeto *corpo* interessantes reflexões ao longo do século XX, desde Merleau-Ponty até Viktor von Weizsäcker e sua escola (da qual procedem Harry Pross e Dieter Wyss) e, concomitantemente, Helmuth Plessner (1975), com seu conceito de “posicionalidade excêntrica” (a fusão entre “eu sou corpo” e “eu tenho corpo”). Assim, a compreensão de corpo para ambos os pensadores – Belting e Kamper – não parte de um simples clichê ou moda. Dietmar Kamper dedicou uma década de sua pesquisa ao tema do corpo e produziu várias obras de grande impacto, em diálogo intenso com grandes pensadores do corpo, como Morin, Foucault, Montagu, Leroi-Gourhan, Baudrillard, Serres e outros.

³ A denominação *ciência* (*Wissenschaft*) é aquela adotada pela língua alemã para diversas disciplinas humanísticas que nos países de fala latina são denominadas de *teoria* (teoria da literatura, teoria da cultura), assim como nos países anglófonos se preferem os *studies* (*visual studies*, *cultural studies*)

EM UM MUNDO que se pauta cada vez mais pela onipresença das imagens e da visualidade, é natural que esse assunto seja tema de interesse não apenas das ciências da cultura e da comunicação, como também das ciências humanas em sua totalidade e, em muitos casos, até mesmo das ciências médicas. Não obstante, tal discussão parece se limitar, muitas vezes, a uma reciclagem de antigos paradigmas advindos dos estudos da história da arte, da filosofia ou das ciências da linguagem, ignorando, muitas vezes, abordagens mais complexas de algumas das teorias da mídia¹ e reduzindo a questão da imagem a uma concepção ora decorrente apenas do estético, ora voltada para um mero canal funcionalista. A nossa proposta é apresentar uma abordagem alternativa para as ciências da imagem, ainda pouco exploradas, que trabalham a partir da perspectiva do corpo², esse complexo *outro* que acaba, muitas vezes, renegado a um segundo plano, ou até mesmo ignorado por completo. Partiremos da premissa bioantropológica de que *corpo pede corpo* (Baitello Jr., 2017) e tentaremos pensar a imagem e o corpo a partir de dois autores: Hans Belting e Dietmar Kamper.

Ao menos desde Gottfried Boehm (2001), na Alemanha, e W. J. T. Mitchell (1995), nos EUA, fala-se em uma virada icônica (*iconic turn*), ou virada pictórica (*pictorial turn*), que indica uma mudança radical não apenas dentro das ciências da cultura (*Kulturwissenschaften*), mas também nas ciências políticas, no direito, nos estudos literários, estendendo-se até mesmo às ciências duras, como a engenharia, a medicina, a neurociência e a nanotecnologia, para citar apenas algumas (Bachmann-Medick, 2016). A inflação das imagens nos ambientes citadinos (e nos ambientes virtuais) e o interesse crescente pelos seus desdobramentos sobre a cultura e o homem têm colocado em xeque algumas das teorias mais tradicionais da imagem e aberto um novo campo do saber, chamado atualmente de ciência da imagem (*Bildwissenschaft*)³ ou teoria da imagem. Por ser um campo extremamente heterogêneo, formado por autores de diversas áreas, é consenso que o tema imagem precisa ser pensado através de um olhar interdisciplinar e, se possível, intercultural para que a complexidade do fenômeno possa ser efetivamente investigada.

O historiador da arte Hans Belting (2001/2014, p. 21) caracterizou o termo *imagem* como uma espécie de narcótico que atualmente mascara a discrepância existente entre as diferentes abordagens sobre o assunto. Há, de acordo com ele, uma falta de precisão na formulação do conceito da imagem, que acaba por encobrir o fato de que “não apenas falamos de imagens diferentes da mesma

forma, mas de formas diferentes sobre as mesmas imagens”⁴ (Belting, 2000, p. 7). Como saída para esse problema, Belting propõe uma antropologia da imagem como ciência da imagem. Sua proposta é pensar a imagem em uma triangulação composta por imagem, mídia e corpo.

No livro *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem (Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft)*, Belting (2001/2014) propõe, logo no início, a conceituação da imagem na perspectiva antropológica:

Uma “imagem” é mais que um produto da percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode, deste modo, aclarar-se através da imagem ou transformar-se numa imagem. (p. 21)

E prossegue com uma provocante afirmação: “Por isso, o conceito de imagem, quando se toma a sério, só pode ser, em última análise, um conceito antropológico” (Belting, 2001/2014, p. 21).

Com isso, Belting retira o estudo da imagem do âmbito exclusivo da história da arte. Propor que o conceito da imagem deve ser pensado por um viés antropológico indica, segundo o filósofo Lambert Wiesing (2014), que “as condições para a possibilidade da produção de imagens são idênticas às condições da possibilidade de uma existência humana consciente”⁵ (p. 18). Ou, como escreveu Belting (2001/2014): “vivemos com imagens, compreendemos o mundo através de imagens” (p. 21). Assim, a produção, a recepção e a convivência com as imagens é a *differentia specifica* da espécie humana enquanto *homo pictor* (Jonas, 1961). Com Belting, a imagem passa a ser tema das ciências da cultura e resgate do esquecimento, conforme proposta original de Aby Warburg (2010). As imagens devem ser pensadas a partir de um ambiente mais amplo, não restritas apenas a um problema conceitual abstrato, como proposto pela filosofia, ou apenas à interpretação estetizante⁶ da história da arte, mas sim na complexidade da triangulação de imagem, mídia e corpo, implicada na produção de imagens no espaço social. A tarefa não é simples, pois considera que as imagens sejam tão variadas quanto os artefatos, as obras de arte e até as imagens científicas ao responder o que é uma imagem. Diferentemente do que propõe a filosofia, que tende a dar mais valor às perguntas *o que e por que*, deixando para segundo plano o questionamento de *como*, Belting se aprofunda nessa questão que, para ele, tem a ver com um processo relacional, ou seja, a pergunta “o que é uma imagem?” só pode ser respondida quando pensada em relação a *como* ela se apresenta como imagem.

⁴ No original: “Nicht nur reden wir von ganz verschiedenen Bildern auf die gleiche Weise, sondern auch von den gleichen Bildern in ganz verschiedenen Diskursen”.

⁵ No original: “die Bedingungen der Möglichkeit von Bildproduktion sind identisch mit den Bedingungen der Möglichkeit des bewußten, menschlichen Daseins”.

⁶ A leitura apenas-estetizante das imagens foi duramente criticada por Aby Warburg já nas primeiras décadas do século XX. Os autores que a praticavam eram guardados em sua biblioteca em uma seção chamada *Giftschrank* (guarda-venenos). Cf. Lescourret (2014) e Carl Georg Heise (2005).

⁷ No original: “The what of an image (the issue of what the image serves as an image or to what it relates as an image) is steered by the how in which it transmits its message. In fact, the how is often hard to distinguish from the what; it is the very essence of an image. But the how, in turn, is to a large extent shaped by the given visual medium in which an image resides. Any iconology today must therefore discuss the unity as well as the distinction of image and medium, the latter understood in the sense of a carrier or host medium. No visible images reach us unmediated. Their visibility rests on their particular mediality, which controls the perception of them and creates the viewer’s attention. Physical images are physical because of the media they use, but physical can no longer explain their present technologies. Images have always relied on a given technique for their visualization. When we distinguish a canvas from the image it represents, we pay attention to either the one or the other, as if they were distinct, which they are not; they separate only when we are willing to separate them in our looking”.

⁸ No original: “Die medialen Körper de Bilder”.

O *o que* de uma imagem (a questão de a que a imagem serve enquanto imagem ou a que se refere enquanto imagem) é guiado pelo *como* ela transmite sua mensagem. De fato, o *como* é geralmente difícil de distinguir do *o que*; é a própria essência de uma imagem. Mas o *como*, por sua vez, é em larga medida configurado pela mídia na qual a imagem reside. Qualquer iconologia hoje deve discutir, portanto, tanto a unidade quanto a distinção entre imagem e mídia – esta última compreendida no sentido de um meio transportador ou hospedeiro. Nenhuma imagem visível chega a nós sem mediação. Sua visibilidade repousa em sua medialidade específica, que controla a percepção sobre ela e produz a atenção do espectador. Imagens físicas são físicas por causa da mídia que elas usam, mas o termo *físico* não consegue mais explicar as tecnologias do presente. Imagens sempre contaram com uma técnica para sua visualização. Quando distinguimos uma tela da imagem que ela representa, prestamos atenção em um ou em outro, como se fossem distintos, mas não o são; elas se separam somente quando estamos dispostos a separá-las em nosso olhar.⁷ (Belting, 2005, p. 304, grifo nosso)

O autor propõe enriquecer o conceito de imagem ao considerar imagem e mídia como dois lados da mesma moeda. Apesar de inseparáveis, Belting julga possível analisar cada lado individualmente, conferindo-lhes sentidos diferentes. Trata-se apenas da questão da atenção do olhar. O meio concede à imagem o corpo que ela não tem. Para que imagens possam aparecer, elas precisam de meios que permitam que isso aconteça, e esses meios, por sua vez, determinam como essas imagens irão aparecer. É neste sentido que o *como* se torna fundamental para o *que* é dito numa imagem. Atualmente as imagens aparecem de diversas maneiras: sobre suportes físicos materiais, mas também, de forma crescente, em suportes energéticos imateriais, e esse “corpo medial [mediático] das imagens”⁸ (Schulz, 2009) é o tema das teorias da mídia. Se a pergunta sobre a imagem já causa desorientação simplesmente pela abrangência e variação de propostas a seu respeito, a pergunta que quer saber o que é um *medium* certamente nos afeta em igual medida. Não cabe aqui discutir essa questão, mas apenas é de interesse pontuar que a interpretação de muitas das teorias da mídia é insuficiente para dar conta do conceito da imagem. Uma das fortes correntes teóricas dessa área prioriza o aspecto técnico dos *media* e, com isso, tem mais interesse pela performance e pelo uso destes. Desse ponto de vista, as imagens geralmente são categorizadas de acordo com inovações técnicas (armazenamento, processamento e distribuição) que pouco ajudam a compreender a história das próprias imagens, as quais não se limitam apenas aos seus meios (analogicos ou digitais), mas possuem uma pós-vida (*Nachleben*), no sentido atribuído por Warburg (2010), ou seja, as imagens são carregadas de uma energia arcaica que

tem sua origem, em última instância, no corpo cujos símbolos se atualizam vez após vez nos diversos meios imagéticos ao longo da história da cultura. Sobre o conceito de meio, ou *medium* [mídia], Belting (2001/2014) deixa claro:

Pela minha parte, entendo os meios como os suportes ou anfitriões de que as imagens necessitam para aceder à visibilidade. Não-de poder distinguir-se dos corpos verdadeiros, uma vez que eles desencadearam as discussões em torno da forma e da matéria. A experiência do mundo ensaia-se na experiência da imagem. Mas, por seu turno, a experiência da imagem está ligada à experiência medial, aos meios, os quais acarream em si a forma temporal dinâmica adquirida nos ciclos da sua própria história. . . . Cada meio tem uma expressão temporal muito própria que deixa bem gravada a sua marca. A questão dos meios é, portanto, desde início uma questão da história dos meios. (p. 40)

Consideramos aqui que a contribuição mais original e importante para o desenvolvimento de uma ciência das imagens por Belting é a proposta do triângulo antropológico de imagem, mídia e corpo, que recupera o corpo como lugar primeiro das imagens. De acordo com essas premissas, as mídias técnicas, isto é, o corpo técnico/medial das imagens pode ser entendido como análogo ao corpo natural humano, considerando-se que imagens sempre precisam de um meio (*medium*) no qual possam ser corporificadas para serem percebidas e vistas.

O homem é naturalmente o lugar das imagens. Naturalmente, de que modo? Porque é um lugar natural das imagens ou um órgão vivo para imagens. Não obstante, todos os aparelhos e dispositivos que hoje empregamos para armazenar e exportar imagens, e ainda que supostamente estes dispositivos ditem normas, o ser humano continua a ser o lugar em que se recebem e interpretam imagens num sentido vivo (portanto efêmero, dificilmente controlável, etc.). (Belting, 2001/2014, p. 79)

Para Belting, o pressuposto dessa relação é o corpo humano enquanto produtor primeiro e receptor único das imagens, evidenciando uma questão importante, que também é relevante para as ciências da comunicação: toda comunicação (por imagens ou não) começa e termina no corpo (Pross, 1972). Se o corpo técnico e medial da imagem é tema tradicional da teoria da mídia, seu corpo vivo e natural, ou seja, o lugar de origem de todas as imagens, de onde elas nascem antes de atingir a luz da razão ou a luz do dia, como criação individual e/ou coletiva, é assunto fundamental para a teoria da imagem antropológica, principalmente quando nos lembramos, conforme Baitello (2005), que as imagens nascem

primeiramente, supomos, nas cavernas da pré-história da percepção humana, lá onde não penetram o dia, a luz e nossos olhos. Nascem então no espaço e nas cavernas do sonho e no igualmente denso e obscuro sonho diurno, no devaneio, na caverna da força da imaginação que oferece um oásis de escuridão em meio à luz do dia. Depois elas nascem no mundo da palavra que conta da origem do mundo, das coisas e da vida, que conta de seus heróis e de seus feitos. Muito mais tarde é que elas começam a nascer no interior das cavernas nas quais – como no interior da escuridão do cérebro pensante – estão resguardadas dos raios destrutivos do sol e da luz – como dos da razão. E, como elas nasceram no interior, de interiorização, ao invés de uma permanente fuga para fora, uma condenação à exterioridade, um eterno apelo para os olhos nus. (p. 46)

O estudo sobre o lugar de origem, projeção e recepção das imagens é, portanto, importante para o amadurecimento de uma antropologia da imagem e também uma forma de delimitar com mais precisão o sentido que é dado a esse corpo. Assim como lugares externos possuem uma história, também o corpo natural da imagem acumula uma história particular. Além de o corpo ser uma construção histórica, isto é, ser ele mesmo suporte de uma imagem que em cada época se constitui de forma diferente, também é um meio vivo que conserva, dentro de si, imagens. Ao partir do pressuposto de que o corpo é projetor e receptor de imagens do mundo por meio dos sentidos, Belting está apontando a peculiar característica desse corpo de ser habitado por imagens. Para ilustrar melhor essa ideia, Belting recorre ao exemplo do *médium* espírita, que empresta o seu corpo para espíritos fazerem uso de sua voz. O autor argumenta que o mesmo ocorre com as imagens no corpo, embora este não seja possuído por espíritos, mas pelas imagens vistas, lembradas ou sonhadas. O paralelo entre estar possuído por um espírito e por imagens se torna ainda mais evidente quando consideramos o sonho, em que há uma completa entrega do corpo ao fluxo imagético. Isso fundamenta a ideia de que a recepção das imagens que chegam ao corpo por meio dos sentidos nunca se constrói de forma passiva.

⁹ No original: “Der Körper ist ein Ort für die Projektion und den Empfang von Bildern. Sein bereits vorhandenes Bildrepertoire besitzt im Traum die nachdrücklichste Evidenz. Aber auch die Bilder im Wachzustand entstehen nicht nur durch einen passiven Empfang von außen. Sie treffen bereits auf einen Speicher eigener Bilder, die sich ständig in das Sehen *‘mischen’*.”

O corpo é o lugar para a projeção e a recepção de imagens. Seu repertório de imagens já existentes se evidencia no sonho de forma mais expressiva. Mas também as imagens no estado de vigília não surgem apenas por meio de uma recepção passiva exterior. Elas vão de encontro a uma memória de imagens próprias, que continuamente se “intrometem” na visão.⁹ (Belting, 2007, p. 53)

Belting opta pelos termos *imagens endógenas* e *imagens exógenas* ao se referir a essa relação. As imagens exógenas são aquelas que estão fora do corpo, que

são vistas sobre paredes, telas e objetos, e que repousam sobre corpos mediais artificiais; enquanto as imagens endógenas são aquelas que habitam os corpos, como os sonhos noturnos, os devaneios diurnos (*Tagträume*), as recordações e as futurações. Mas Belting (2005) não adere aqui a um dualismo rígido que separa esses dois modos da imagem, como se se tratasse de problemas distintos. Há uma cooperação produtiva entre elas: “as imagens mentais são inscritas nas externas e vice-versa” (Belting, 2005, p. 73). A contaminação mútua ocorre por meio do *olhar* (*Blick*).

Por fim, a imagem que surge do ato sintético do *olhar* só é percebida como imagem e ganha vida pela ação simbólica da animação. Nesse caso, a animação à qual Belting (2001/2014) se refere não tem a ver com o animismo *primitivo* ou com a capacidade técnica de simular movimento. A animação é entendida aqui como a predisposição do corpo de dar vida simbólica a imagens mortas. O ato da animação também é responsável por *descolar* a imagem do seu meio portador. Através desse ato, a presença física do meio se diferencia da presença mental da imagem. O meio, que é opaco, faz transparecer a imagem (Belting, 2001/2014, p. 44). Posto de outra forma, imagem e meio não estão presentes simultaneamente no ato da percepção: a imagem se ausenta na presença do meio, e o meio se ausenta para que a imagem se torne presente. O meio tem uma qualidade material, e a imagem um caráter mental. Quando dizemos que a imagem está rasgada, nos referimos ao seu meio físico, que é uma coisa no mundo e, por isso, está sujeita às intempéries de espaço e tempo. Quando dizemos que a imagem possui profundidade ou nos traz à tona uma memória, nos referimos à sua qualidade mental, que não é parte do mundo, mas é produzida pelo próprio observador.

Notamos, assim, que a triangulação de imagem, mídia e corpo proposta por Belting permite pensar as imagens sem reduzi-las aos corpos (meios) técnicos, abrindo novas frentes de investigação, principalmente na relação entre imagens exógenas e endógenas.

“FAZER IMAGENS É, EM ÚLTIMA INSTÂNCIA, MATAR CORPOS”¹⁰

A questão da imagem do corpo e do corpo da imagem se radicaliza nos escritos de Dietmar Kamper. O sociólogo e filósofo alemão investiga essa relação a partir da perspectiva da antropologia histórica, aliada a uma crítica ao atual uso das imagens mediáticas e à marginalização do corpo por meio da crescente abstração do pensamento ocidental. Ao contrário de Belting, cuja intenção é erguer uma nova ciência das imagens por uma perspectiva antropológica, Kamper propõe uma nova antropologia que investiga as imagens em busca de possíveis saídas do niilismo ocidental, o qual acabou por abstrair todas as

¹⁰ Kamper (1999, p. 23). No original: “Bildermachen ist zuletzt Körpertöten”.

dimensões da experiência corporal em nome de um espírito absoluto totalitário e racional, que atualmente se realiza em tais imagens. No centro desse debate estão o corpo e a imagem. Mas as raízes de tal processo são profundas, e por isso o olhar histórico é fundamental. Na antropologia de Belting, a imagem é o fio condutor das investigações. No caso de Kamper, a ênfase é dada à condição humana centro-ocidental e a sua relação problemática com o corpo. Assim, a imagem entra em cena, pois pensar a condição humana atualmente é pensá-la por meio e por entre imagens.

Comum às teorias antropológicas da imagem é a concepção de que a imagem pressupõe um afastamento das coisas, do mundo, e um distanciamento de si mesma, do corpo. Vilém Flusser (1985) descreveu esse processo como um progressivo afastamento do mundo concreto para um mundo cada vez mais abstrato. A escada da abstração da comunicologia flusseriana, estruturada em cinco níveis, começa com o primeiro recuo do homem em relação ao mundo da vida (*Lebenswelt*). Esse passo permitiu que o homem tomasse consciência de seu entorno, separando-se, enquanto sujeito, do seu arredor objetivo. Mas esse mundo objetivo só pode ser compreendido por um olhar que toma distância dele e, assim, ocorre um novo distanciamento. As imagens se intrometem entre mundo e homem, e o homem desenvolve a capacidade mediadora da imaginação (*Vorstellung*). Essas imagens são consideradas tradicionais por Flusser, pois ainda mantêm uma ligação mágica com as coisas. Em um novo recuo, o terceiro, surge a escrita alfanumérica. Com a crescente abstração, aumentam também os cálculos, e o mundo descrito em textos passa a ser contado por números, sendo este o último degrau da escada¹¹. Conforme Kamper (1999), em sua leitura peculiar da *escada da abstração*:

As abstrações do corpo se instalam no processo civilizatório como “recuos” (Flusser) escada abaixo, da abundância ao vazio, do mundo da vida (*Lebenswelt*), altamente dimensionado, a um deserto gelado da abstração, até o zero, isto é, até o cálculo com o zero, isto é, até o cálculo com o zero/um.¹² (p. 12)

Desse mundo gelado de zeros e uns, desse não lugar atemporal dos cálculos, não há mais para onde recuar: resta apenas avançar. As imagens que surgem desse avanço não são representações (*Abbilder*, isto é, abstrações, ilustrações), mas imagens de um novo tipo, chamadas por ele de *tecnoimagens*. São projeções contra o mundo e contra o próprio homem. Conforme Baitello Jr. (2010):

As tecnoimagens não são mais uma superfície, mas a construção conceitual de um plano por meio da constelação de grânulos, de pontos de dimensão desprezível, mas

¹¹ Para um estudo detalhado da escada da abstração e do conceito da imagem técnica em Flusser, cf. Heilmair (2012).

¹² No original: “Die Körper-Abstraktionen installieren sich im Zivilisationsprozeß wie ‘Rückschritte’ (Flusser) die Treppe hinunter, von der Fülle zur Leere, von der hochdimensionierten Lebenswelt in die Eiswüste der Abstraktion, bis zur Null/Eins”.

que, reunidos, oferecem a ilusão de uma superfície, um mosaico de pedrinhas. “Cálculo” significava em latim “pedrinha”, e “calcular” quer dizer “operar com pedrinhas”. As pedrinhas minúsculas se aglutinam no espaço plano formando a ilusão de imagens. (p. 54)

Esse modelo hipotético da história da cultura proposto por Flusser problematiza de forma didática o afastamento progressivo do homem em relação à materialidade do mundo e dos corpos. A crítica pós-moderna realizada por autores como Günther Anders, Jean Baudrillard, Dietmar Kamper e, atualmente, Byung-Chul Han sobre a propagação excessiva das imagens, principalmente as que nascem nas mídias eletrônicas, tem este ponto em comum: são imagens que perderam seu referencial na realidade e colocam em dúvida a própria realidade.

No diagnóstico da obsolescência do homem frente ao mundo técnico por ele mesmo criado, Anders (2002) cunhou o termo *iconomania* para indicar a tentativa de superação da morte e da imperfeição da condição humana por meio da reprodução de imagens. O autor também afirmou que, com a multiplicação das imagens, o mundo que antes se apresentava *nas* imagens passa a ser, ele próprio, agora de maneira inversa, imagem que apresenta o mundo. Na época em que escrevia sobre a alma, na era da Segunda e da Terceira Revolução Industrial, o rádio e a televisão atuavam como as principais mídias de massa, e o cinema concomitantemente deixava de ser o exclusivo propagador de imagens em movimento. Naturalmente esse contexto influenciou Anders (2002) a pensar as imagens a partir desses meios elétricos e, por mais que algumas de suas observações já não sejam mais consideradas válidas, principalmente em relação às novas possibilidades interativas das mídias computacionais (digitais), a sua crítica da imagem permanece relevante. Ao afirmar que “os acontecimentos transmitidos [são] ao mesmo tempo presentes e ausentes, ao mesmo tempo reais e aparentes, ao mesmo tempo estão lá e não estão, resumindo: . . . eles são fantasmas”¹³ (Anders, 2002, p. 131), o filósofo está problematizando a passagem da imagem como representação para a imagem como simulação. Esse caráter fantasmagórico é denominado por Anders (2002) de “ambivalência ontológica”¹⁴, um conceito que antecipa o debate de teorias da mídia em torno do virtual como categoria da imagem. A imagem não apenas coloca em dúvida a experiência das coisas e do mundo, mas também nos afeta intimamente, naquilo que é mais próximo de nós. Por meio das imagens, “o distante se aproxima e aquilo que está próximo se distancia ou se dissipa. Quando o fantasmagórico se torna verdadeiro, o verdadeiro se torna fantasmagórico”¹⁵ (Anders, 2002, p. 105).

Em Baudrillard (1991), a perda de referência das imagens atuais é descrita como um processo histórico de quatro etapas, em cujo último estágio, o atual, a imagem “não tem mais relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio

¹³ No original: “die gesendeten Ereignisse [sind] zugleich gegenwärtig und abwesend, zugleich wirklich und scheinbar, zugleich da und nicht da, kurz: weil sie Phantome sind”.

¹⁴ No original: “ontologische Ambivalenz”.

¹⁵ No original: “Wenn das Ferne zu nahe tritt, entfernt oder verwischt sich das Nahe. Wenn das Phantom wirklich wird, wird das Wirkliche phantomhaft”.

simulacro puro” (p. 13). Vinte anos depois, o tema é retomado pelo autor, então levando em consideração o poder das imagens numéricas produzidas automaticamente por computadores.

A violência máxima imposta à imagem é a violência da imagem gerada por computador, que surgiu *ex-nihilo* a partir do cálculo numérico e do computador. Há um fim aqui da própria imaginação da imagem, da sua “ilusão” fundamental, uma vez que no processo de geração computadorizada o referente já não existe e o próprio real já não tem mais motivo para acontecer, sendo produzido imediatamente como Realidade Virtual. Há aqui um fim dessa captura direta da imagem, dessa presença de um objeto real em um instante irrevogável.¹⁶ (Baudrillard, 2013, p. 74)

Kamper, leitor de Anders e amigo de Baudrillard, trata da mesma questão, mas ilustra o problema de outra forma. A crítica de Kamper (2016) é voltada principalmente para a abstração:

Em relação ao significado da palavra “abstração”, chama atenção desde o início uma confrontação entre pensamento e corpo. O fato de ambos terem sido criados juntos é concreto; mas sua separação é abstrata. O pensamento assume a forma do geral, enquanto o corpo é definido como estofado, matéria e, com isso, como algo particular do qual se pode abstrair, pois ele, em última análise, é irreconhecível e impensável. *Abstrahere*, em latim, significa tirar da vista, desviar o olhar, remover, separar, segregar, desvincular, arrancar, surrupiar e assim por diante. (p. 40)

O corpo é entendido, nesse contexto, como portador da capacidade de conhecer e perceber o mundo por meio de uma percepção aberta (*aisthesis*), e o espírito como a faculdade de entendimento que se baseia nessa percepção (Kamper, 1988). O autor utiliza o termo percepção no sentido de *ser vigilante, estar atento*: “a percepção (*Wahrnehmung*) tem dois significados iniciais: atenção ante o perigo e atenção no sentido de respeito ao outro. Não tem nada a ver com verdade, mas com ser vigilante (*awareness*), com sentir” (Kamper, 2016, p. 223).

A abstração é problemática para Kamper, pois indica uma crescente separação entre a percepção e o entendimento, no sentido de que a sobrevalorização do entendimento racional desprendido da percepção produz: (1) *desorientação*: desvalorização dos múltiplos sentidos do corpo, como fontes de conhecimento e vivência da vida, pela substituição do sentido único do pensamento abstrato racional; e (2) *reorientação*: de fora para dentro, numa imanência excessiva, um conhecimento autorreferente, sem ligação com o mundo ou com o outro, guiado agora pelo sentido único da imagem: imagem de mundo, imagem do corpo.

¹⁶ No original: “The ultimate violence done to the image is the violence of the computer-generated image, which emerged *ex-nihilo* from numerical calculation and the computer. There is an end here to the very imagining of the image, to its fundamental ‘illusion’, since in the process of computer-generation the referent no longer exists and the real itself no longer has cause to come to pass, being produced immediately as Virtual Reality. There is an end here to that direct image-taking, that presence to a real object in an irrevocable instant”.

As consequências dessa separação eclodem em um indesejado dualismo rígido, do tipo *ou isso ou aquilo* (*Entweder-Oder*), entre intuição/entendimento, consciência/percepção, teoria/estética, mesmo/outro, imaginário/imaginação, sentido/sentidos, simulação/mimese, espaço/tempo, para citar apenas alguns. Mas o problema para o qual Kamper quer nos sensibilizar não é necessariamente o fato de haver a polarização, mas a atual tendência de absolutizar um dos polos. A crítica que o autor dirige às imagens ocorre principalmente pelo fato de elas serem os principais agentes culturais e meios de propagação do pensamento técnico-instrumental. Imagens desse tipo não são janelas para o mundo, mas espelhos deste: entendimento, consciência, teoria, imaginário, sentido, simulação e espaço se refletem e repetem infinitamente sobre a sua superfície. Consequentemente, intuição, percepção, estética, imaginação, sentidos, mimese e tempo desaparecem do horizonte e passam a habitar o verso das imagens. Com essa absolutização que produz indiferença, Kamper (1995) propõe o pensamento pela diferença (*Differenz-Denken*), que “significa tornar-se sensível às ambivalências da linguagem e, portanto, ser capaz de permanecer, ao mesmo tempo, nos dois lados do problema”¹⁷ (p. 28). Com isso Kamper quer recuperar a diferença eclipsada pela unidade ilusória da abstração da imagem, ao relativizar, pela via *diabólica*, a absolutização *simbólica*. Isso significa quebra das imagens, ou retorno a uma fragmentação do inteiro, ao fracasso da perfeição, à localização do global, à desconstrução (destruição) do acabado. Em outros termos, é reintrodução da intuição no entendimento, do outro no mesmo, dos sentidos no sentido, da mimese na simulação, do tempo no espaço, da virtualidade na virtualidade por meio do pensamento-corpo.

Mas o que, afinal, Kamper entende por imagem? Curiosamente, em seus escritos, Kamper tratou poucas vezes sobre esse tema diretamente. No artigo “Bild” (Kamper, 1998), o autor expõe de forma mais sistemática o conceito da imagem e a sua relação com a imanência do imaginário. É preciso entender que Kamper modifica o sentido do conceito de imagem de acordo com o contexto no qual se refere a ela, sem indicar essa mudança com clareza. Isso fica evidente quando entendemos que a concepção de imagem para Kamper tem grande proximidade com a proposta de Belting (1990), principalmente na sua diferenciação entre imagens de culto e imagens da arte. Kamper (2011) propõe, em consonância com Belting, uma distinção entre a imagem como presença mágica e a imagem como representação artística. Isso porque, já em sua origem etimológica, o duplo sentido se faz presente.

Mesmo etimologicamente se podem confrontar apenas ambiguidades: *bilidi* (antigo alto alemão) significa, de um lado, “sinal”, “essência”, “forma” e, de outro, “imagem,

¹⁷ No original: “Differenz-Denken heißt, empfindlich zu werden für die Ambivalenzen der Sprache und sich deshalb immer auf zwei Seiten des Problems zugleich aufhalten zu können”.

cópia, reprodução” (é de novo controverso se a raiz, assim como em *billig*, econômico, Bilwis já alude a “reto” “justo”). De um lado se sublinha, portanto, aquilo através do qual algo recebe sua forma, alcança sua essência, chega ao pleno desdobramento de sua força miraculosa. De outro, aquilo que tal imagem originária reproduz, apresenta, desenha. (Kamper, 2011, p. 2)

Tal ambivalência irá, de acordo com Kamper (1998), percorrer toda a história da imagem, mesmo nas imagens atuais que parecem escapar desse sentido duplo. Mas, no percurso histórico da imagem no ocidente, seu destino foi decidido em favor da representação, da mimese, e contra o seu aspecto mágico. Isso ocorre, de acordo com Kamper (1998), na filosofia grega, em Platão, percorre a tradição judaico-cristã, é retomado pela filosofia moderna e tem o seu auge no Iluminismo. Mesmo assim, o aspecto negado continua presente em todas as imagens e tem potencial para se manifestar a qualquer momento. Há ainda uma terceira variante: a das imagens como simulações técnicas.

Em consonância com Belting, Kamper (1998) assim entende o conceito de imagem: “Ambígua desde o início, a ‘imagem’ é, entre outras coisas, a presença, a representação e a simulação de uma coisa ausente”¹⁸ (p. 210). Mas, de forma complementar a Belting, Kamper não pensa essa questão por meio da história da arte, e sim como problema psicológico e filosófico. Belting (2001/2014) já havia apontado o nascimento da imagem nos rituais de morte; mas, em Kamper (1998), isso se torna o problema central e o motivo pelo qual as imagens provocam tanto fascínio – a morte tanto no seu sentido de ausência física como de destino incontestável que assombra a existência desde o instante do nascimento. Segundo o autor, no verso das imagens, sejam elas presença, representação ou simulação, oculta-se o mais profundo medo do vazio.

Por detrás do horizonte e dos objetos há a ameaça de um abissal “horror vacui”. O material ao qual as variadas imagens correspondem é uma ausência, um vazio, uma escassez elementar, por assim dizer, é a perda experimentada do ambiente do ventre materno, que permeia por toda a vida o homem de nascimento prematuro. O fato de que tenha nascido e deva morrer oferece a condição para a experiência da perda, que parece irrecuperável, mas pode ser substituída. As imagens são, assim, substitutas do que está faltando, do que está ausente, sem atingir a dignidade daquilo que elas substituem.¹⁹ (Kamper, 1998, p. 211)

Em seu breve artigo sobre a imagem, Kamper não se aprofunda em nenhuma das categorias supracitadas, limitando-se a descrevê-las em poucas palavras. Em outros escritos, o foco do autor está mais voltado para as imagens que simulam,

¹⁸ No original: “Mehrdeutig von Anfang an, meint ‘Bild’ also unter anderem die Präsenz, die Repräsentation und die Simulation einer abwesenden Sache”.

¹⁹ No original: “Hinter dem Horizont und im Gegenstand droht ein abgründiger ‘horror vacui’. Das Material, dem die Bilder, in ihren Versionen entsprechen, ist eine Abwesenheit, eine Leere, ein fundamentaler Mangel, wenn man so will, ist der erfahrene Verlust der Schoßumgebung des Mutterleibes, der dem Menschen als Frühgeburt lebenslänglich zu schaffen macht. Daß er geboren ist und daß er sterben muß, bietet die Voraussetzung für die Erfahrung des Verlustes, die unaufhebbar scheint, wohl aber substituiert werden kann. Bilder sind so betrachtet Substitute dessen, was fehlt, was abwesend ist, ohne die Dignität dessen zu erreichen, was sie ersetzen”.

pois são essas que atualmente nos cercam com mais frequência. Mas Christoph Wulf (2004), parceiro de escrita de Kamper em diversos livros sobre a antropologia histórica, elucidou, de forma mais extensa, as três categorias supracitadas, apropriando-se inclusive da mesma nomenclatura.

Wulf (2004) explica que a imagem mágica (de culto) tem a característica de ser produtora de presença; ela não se refere a algo fora dela, como é o caso da imagem mimética, mas aponta para si mesma, para sua presença no presente. Isso ocorre com as imagens mortuárias, de culto e, em alguns casos, com as artísticas. Baseando-se principalmente nos estudos de Belting, Wulf expõe o sentido mais profundo e arcaico das imagens: são elas respostas ao medo da morte. Conforme Belting (2001/2014), imagens mortuárias – crânios pintados, manequins e máscaras – que datam de até 7000 a.C. evidenciam a capacidade humana de superar a ausência física por meio da presença simbólica, ou seja, a ausência do corpo por meio da presença da imagem. Há ainda imagens de culto, como no caso do Bezerro de Ouro, relatado pelo Velho Testamento, que são produtoras de presença por meio da associação do divino com a imagem, quando esta é a corporificação do divino e, portanto, indissociável dele. Trata-se da coincidência espaçotemporal do divino com a imagem. Wulf (2004, p. 234) também menciona imagens de tipo artístico, principalmente certas obras de arte moderna, cuja produção de presença ocorre por se referirem apenas a elas mesmas, e não a algo externo a elas, como no caso das imagens miméticas – o que se observa nas obras de Mark Rothko e Barnett Newman.

O segundo tipo de imagem é a representação artística e sua capacidade de mimetizar o mundo. Não se trata de cópia ou semelhança do representado, mas, de acordo com Wulf (2004), na produção de aparência, “o ato mimético cria imagens da arte e da poesia, tornando visível algo que de outra maneira não poderia aparecer”²⁰ (p. 236). Wulf recorre à teoria de Platão para fundamentar o problema da representação e mostrar que o tema seria de interesse antigo da filosofia. Como já é de comum conhecimento, Platão era contra a poesia e a representação artística, e justificava a sua aversão por entender que poetas e pintores produziam aparências artificiais de coisas, não as coisas em si. Ainda segundo a leitura de Wulf (2004), o resultado disso é “a criação de um reino estético separado da realidade e, portanto, não afetado pelas questões da verdade”²¹ (p. 236). Como as imagens mimetizam o mundo e a partir dele constituem um mundo próprio de aparências, elas não se submetem às mesmas normas das coisas do mundo real e, por isso, são perigosas. A questão aqui é que tais imagens são capazes de exercer um poderoso fascínio sobre as pessoas, que passam a mimetizá-las – uma constatação que para os estudos da teoria da imagem é óbvia, não obstante, fundamental. Isso porque, segundo Wulf (2004),

²⁰ No original: “der mimetische Akt schafft Bilder der Kunst und der Dichtung und macht dabei etwas sichtbar, was ansonsten nicht in Erscheinung treten würde”

²¹ No original: “dadurch entsteht ein eigener, von der Realität losgelöster und deshalb von Wahrheitsfragen nicht berührter ästhetische Bereich”

não apenas as coisas reais podem ser mimetizadas, mas também aparências, ou seja, imagens. Em consonância com Wulf, o filósofo Gernot Böhme (2004) afirma que a teoria da imagem de Platão ainda é a base fundamental de toda a teoria da imagem ou, ao menos, da imagem centro-ocidental.

No entanto, a questão da representação mimética ganha mais relevância para a antropologia da imagem quando pensada, novamente, em relação ao corpo. Wulf (2004) argumenta que a representação pertence a uma das formas mais elementares da condição humana e que um de seus temas centrais é o corpo, ou seja, a criação de imagens tem, desde os tempos mais remotos da humanidade, o tema do corpo como principal objeto de representação. Como já vimos no capítulo anterior, o corpo é tanto produto quanto produtor de imagens. Essa sobreposição se evidencia nas primeiras imagens exógenas naturais. A sombra e o reflexo são imagens produzidas pelo corpo exposto à luz, e seu tema é o próprio corpo. Visto por outra perspectiva, o corpo também marca a diferença entre dentro e fora, entre as imagens endógenas – sonhos, devaneios – e as exógenas – tanto imagens do corpo quanto o corpo das imagens. A condição paradoxal da existência humana, problematizada por Plessner (1975) na formulação de *ter corpo* (*Körper haben*) e *ser corpo* (*Leib sein*), se repete na experiência com a imagem: temos imagens e somos imagens.

Wulf refere-se novamente a Belting (2001/2014) ao citar diretamente este trecho:

Se a representação do ser humano através do corpo deriva da aparência é porque o aparecer constitui tanto a condição do ser como da representação. Assim, a representação mostra o que o homem é numa imagem em que o faz *aparecer*. E, por outro lado, a imagem faz isto em substituição de um corpo, que ela encena a fim de que o mesmo proporcione a evidência desejada. O homem é tal como aparece no corpo, e este é em si mesmo uma imagem, ainda antes de ser reproduzido em imagens. A representação não é aquilo que afirma ser, ou seja, *reprodução* do corpo. Na realidade, é *produção* de uma imagem corporal, já previamente dada na autor-representação do corpo. Não é possível decompor o triângulo homem-corpo-imagem, sob o risco de se perderem os parâmetros inter-relacionados. (pp. 119-120)

Conforme Belting (2001/2014), “sempre que aparecem pessoas na imagem, representam-se corpos. Portanto, as imagens deste tipo têm um sentido metafórico: mostram corpos, mas significam pessoas” (p. 117). As imagens acompanharam a existência humana desde os remotos tempos. Hoje em dia, há um aumento delas graças às novas mídias e aos aparelhos imagéticos, que oferecem a qualquer leigo a possibilidade da criação de imagens. É por esse

motivo, também, que os estudos da antropologia e da filosofia têm se preocupado cada vez mais com elas.

As imagens que nos cercam hoje são caracterizadas majoritariamente por sua natureza abstrata e pela circulação em complexas mídias elétricas. Wulf (2004) destaca que tais imagens circulam por mídias que reconfiguram radicalmente o espaço e o tempo. A mídia eletrônica permite a superação das limitações impostas pela circulação de imagens em mídias mais tradicionais. A esse respeito, o teórico alemão Harry Pross (1972) contribuiu significativamente para a compreensão do funcionamento das mídias, classificando as *tradicionais* como primárias (mímica, voz) e secundárias (escrita, jornal), o que indica o progressivo avanço da comunicação presencial do corpo a corpo (mídia primária) para a comunicação entre dois corpos com o auxílio de um suporte físico material por parte do comunicador (mídia secundária). Na mídia secundária, a intenção é garantir maior permanência da mensagem, superando as limitações espaçotemporais dos corpos vivos. Segundo o autor, a imagem corporifica-se principalmente na mídia secundária, mas, com as restrições que a materialidade impõe, não usufrui ainda do livre fluxo, da ubiquidade e da instantaneidade característicos das imagens propagadas por meios elétricos. A mídia terciária (rádio, televisão), como caracterizada por Pross (1972), é, portanto, a mídia elétrica por excelência (Baitello Jr., 2005), e as dificuldades da comunicação limitada ao espaço e ao tempo das coisas se desfaz no espaço-tempo da eletricidade. Mas esse tipo de comunicação ocorre apenas com o aparelhamento de emissor e receptor, o que exige disponibilidade técnica para participação nos processos de comunicação. As imagens que circulam por esses meios estão submetidas às regras de mercado e são mercadorias a serem consumidas em massa. Considerando o poder de ruptura da mídia elétrica, convém, portanto, chamar as imagens que circulam por ela de midiáticas, adotando, assim, a terminologia de Baitello Jr. (2010).

Outra característica marcante das imagens midiáticas é o fato de serem o resultado de um alto grau de abstração. Conforme Wulf (2013), essas imagens “miniaturizam o mundo e tornam possível uma experiência do ‘mundo como imagem’” (p. 33). Não apenas o mundo, mas também corpos e coisas. O processo de abstração faz os corpos se transformarem em imagens de corpos. Isso já foi visto antes. Em Kamper (1994) a questão é o aprisionamento em um mundo feito de tais imagens e o desaparecimento do que está em seu verso. Nesse mundo, “a superfície triunfa sobre toda a percepção! A superfície . . . se afirma mundialmente como a única geradora de sentido”²² (Kamper, 1994, p. 63). O desaparecimento de tudo por detrás das imagens resulta em um problema de referência. Não que as imagens não tenham mais referência, mas ocorre que a antiga relação *saudável* que havia entre imagem e mundo, imagem e corpo,

²² No original: “die Fläche triumphiert über alle Wahrnehmung! Die Fläche . . . behauptet, der einzige weltweite Bedeutungsgenerator zu sein”.

e todas as categorias críticas associadas a elas – verdade e ficção, realidade e ilusão, aparência e essência – entram em crise e pouco ajudam a entender as imagens midiáticas autorreferentes, isto é, imagens que se referem a imagens.

Além disso, quando as imagens se transformam em espelhos do mesmo (sobretudo da lógica), corpo e mundo, que se preservavam por analogia como *o outro da imagem*, se positivizam e desaparecem. O conjunto de tais imagens sem corpo e mundo forma uma imanência do imaginário:

Hoje os homens não vivem no mundo. Não vivem sequer na linguagem. Eles vivem antes em suas imagens, nas imagens que fizeram do mundo, de si mesmos e dos outros homens, que outros fizeram para eles do mundo, de si mesmos e dos outros homens. Vivem antes mal do que bem nesta imanência imaginária.²³ (Kamper, 1994, p. 7)

²³ No original: “Die Meschen leben heute nicht in der Welt. Sie leben nicht einmal in der Sprache. Sie leben vielmehr in ihren Bildern, in den Bildern, die sie sich von der Welt, von sich selbst und von den anderen Menschen gemacht haben, die man ihnen von der Welt, von sich selbst und von den anderen Menschen gemacht hat. Und sie leben eher schlecht als recht in dieser imaginären Immanenz”.

Trata-se de um estar dentro: dentro de uma caverna composta por imagens e signos (do mundo, de si mesmo, dos corpos), dentro da cabeça, dentro da razão instrumental, dentro de um mundo virtual numérico, binário, artificial, sobrenatural. Nessa imanência, não há espaço para o mundo, para o espaço do mundo, para o tempo do mundo. Não há tempo para o corpo, para o tempo do corpo, para o espaço do corpo. Isso significa que as percepções, as emoções e a força da imaginação (*Einbildungskraft*), as faculdades que fazem interface com o outro e estão ligadas à orientação no mundo, à temporalidade e à morte são trocadas pelas superfícies técnicas das imagens. Em vez de coisas e pessoas, há imagens de coisas e pessoas: abstração da imagem.

De acordo com Kamper (1994), as imagens são criadas em resposta ao medo da morte, e por isso estão associados a elas os desejos de imortalidade e poder da espécie humana. Mas esconde-se por trás de tais superfícies um tipo de violência silenciosa contra a vida, contra o corpo. A primeira imagem surge do medo da morte, com a “finalidade de encobrir a cicatriz da qual nos originamos”²⁴ (Kamper, 1994, p. 9). Essa cicatriz é produzida pelo traumático nascimento dos corpos. Com o nascimento, somos lançados involuntariamente ao mundo. Indefesos e sozinhos, desejamos desesperadamente a volta ao colo da mãe, retornar à “caverna do nascimento”. Na impossibilidade disso, criamos nossa própria caverna artificial: “a caverna das imagens”. Kamper fundamenta essa ideia explicitamente na teoria do imaginário de Lacan, para quem imagens são criadas para superar momentos de grande dificuldade: o trauma ampara o fantasma; traduzido para a teoria de Kamper: as dores do corpo sustentam a imagem (Kamper, 1999).

²⁴ No original: “Es hat den Zweck, die Wunde zuzudecken, aus der wir stammen”.

Mas, mesmo no verso, o medo e as dores do corpo não somem e continuam a ser lembrados na imagem. A superação desse medo deveria ocorrer por meio da estratégia de multiplicação/reprodução (*Vervielfältigung*) das imagens. O propósito da multiplicação/reprodução é fazer com que a primeira imagem seja esquecida: a multiplicação/reprodução deve potencializar o esquecimento. Mas isso não é possível, pois continuamos a ter contato com a morte dos corpos (do meu corpo e do corpo dos outros), e por isso a multiplicação/reprodução das imagens serve apenas como esquecimento temporário: “o imaginário é um querer esquecer que recorda e um querer recordar que esquece”²⁵ (Kamper, 1994, pp. 10-11). É por meio dessa estratégia paradoxal que a multiplicação das imagens leva à imanência do imaginário.

²⁵ No original: “Das Imaginäre ist jenes Vergessenwollen, das erinnert, und jenes Erinnernwollen, das vergißt”.

O “imaginário” é o nome coletivo para os sonhos mortos da humanidade, para os artefatos decompostos da força da imaginação, para os restos de tudo aquilo que se imaginou, produziu e expôs, para as desilusões de uma política utópica de alta-tensão, os componentes mal administrados da tecnoimaginação e as formas vazias da filosofia e da arte – em suma: para todo o entulho da história humana que de forma alguma desapareceu, mas se depositou sobre o globo como um anteparo impenetrável.²⁶ (Kamper, 1994, p. 51)

As imagens que são esquecidas e/ou descartadas depositam-se, na forma de entulho, sobre a experiência e a vivência em um mundo que perdeu sua referência. A reprodução técnica repete sempre o mesmo, eterno retorno do mesmo, do igual, anulando o outro, o diferente. O outro do imaginário não passa de uma lembrança remota do que um dia fora no passado. Assim, não existe contato com o real, e tudo na órbita do imaginário não passa de fantasia, de uma realidade espectral (re)produzida tecnicamente.

²⁶ No original: “Das ‘Imaginäre’ ist hier der Sammelname für die gestorbenen Träume der Menschheit, für die verwesenden Artefakte der Einbildungskraft, für die Überbleibsel alles dessen, was man sich vorgestellt, was man hergestellt, was man ausgestellt hat, für die Enttäuschungen einer utopisch hochgespannten Politik, die abgewirtschafteten Bestandteile der Techno-Imagination und die leeren Formen der Philosophie und der Kunst – mit einem Wort: für den gesamten Schrott der menschlichen Geschichte, der keineswegs verschwunden ist, sondern sich wie ein undurchdringlicher Schirm um dem Globus gelegt hat”.

No imaginário não existe o Outro. O objeto do espírito é autorreferente, e num sentido tão extraordinário que, no fim, não sobra mais nenhuma alteridade, substância, matéria, elemento. O espírito que chega a si pelo imaginário é uma modalidade do Deus morto, o qual alcança o poder por meio da desocupação do mundo e de um novo céu artificial. Isso complica a situação. O corpo, que faz carreira como cadáver, nutre o imaginário e se vincula a uma imagem de humano que avança rumo a uma eternidade fatal. A celebridade está anunciada, para sempre. Por sua vez, o corpo vivo, capaz de viver e de morrer, não faz parte disso. Ele depende de tempos e lugares concretos, da proximidade sensorial do toque e do sentir. O cadáver atua a distância. A fascinação da imagem cadavérica é imbatível. (Kamper, 2016, p. 74)

O tema da imanência é levado adiante até suas últimas consequências pelo filósofo coreano-alemão Byung-Chul Han (2016), que denuncia o “terror do mesmo”. O pensador afirma que a sociedade disciplinar se transmuta atualmente em uma sociedade do desempenho (Han, 2015) e da transparência (Han, 2014), na qual o aspecto imunológico, característico do período anterior, que ainda pressupunha a negatividade do outro, passa a ser substituído, com a ajuda dos meios avançados tecnológicos, principalmente os imagéticos, pelo excesso de positividade pós-imunológico. Han investiga esse excesso exaustivamente e revela outra face sombria da perda da alteridade que, além de aniquilar o corpo e a materialidade, como já denunciado por Kamper, também resulta em graves transtornos da ordem do *espírito* – depressão, síndrome de *burnout*, cansaço, falta de atenção. Conforme Han (2016),

²⁷ No original: “Die Zeit, in der es den Anderen gab, ist vorbei. Der Andere als Geheimnis, der Andere als Verführung, der andere als Eros, der Andere als Begehren, der Andere als Hölle, der Andere als Schmerz verschwindet. Die Negativität der Anderen weicht heute der Passivität des Gleichen. Die Wucherung des Gleichen macht die pathologischen Veränderungen aus, die den Sozialkörper befallen. Nicht Entzug und Verbot, sondern Überkommunikation und Überkonsumtion, nicht Verdrängung und Negation, sondern Permissivität und Affirmation machen ihn krank. Nicht Repression, sondern Depression ist das pathologische Zeitzeichen von heute. Die destruktive Pression kommt nicht vom Anderen, sondern aus dem Inneren. Die Depression als innere Pression entwickelt auto-aggressive Züge. Das depressive Leistungs-subjekt wird gleichsam vom Selbst erschlagen oder erstickt. Zerstörerisch ist nicht nur die Gewalt des Anderen. Die Austreibung des Anderen setzt einen ganz anderen Zerstörungsprozess in Gang, nämlich die Selbstzerstörung. Allgemein gilt die Dialektik der Gewalt: Ein System, das die Negativität des Anderen ablehnt, entwickelt autodestruktive Züge”.

O tempo em que havia o outro passou. Desaparece o outro como segredo, o outro como sedução, o outro como Eros, o outro como desejo, o outro como inferno, o outro como dor. A negatividade dos outros dá hoje lugar à passividade do mesmo. A proliferação do mesmo constitui as mudanças patológicas que afetam o corpo social. Não é a retirada e a proibição, mas o excesso de comunicação e consumo, não a repressão e a negação, mas a permissividade e a afirmação que o deixam doente. Não é a repressão, mas a depressão que é o sinal patológico dos tempos atuais. A pressão destrutiva não vem do outro, mas de dentro. A depressão como pressão interna desenvolve traços autoagressivos. O sujeito depressivo do desempenho é igualmente destruído ou sufocado por si mesmo. Destrutiva não é apenas a violência do outro. A expulsão do outro inicia um processo de destruição completamente diferente, a saber, o da autodestruição. É válida, de modo geral, a dialética da violência: *um sistema que rejeita a negatividade do outro desenvolve traços autodestrutivos*.²⁷ (pp. 7-8)

Conforme observamos, o tema da imagem é importante tanto para Belting como para Kamper, e os dois autores se debruçam sobre ele de modos distintos, porém complementares. Dentro do vasto campo da antropologia histórica, Kamper pensa a imagem a partir de uma teoria antropológica do corpo e de sua relação com o imaginário. Belting inclui o corpo para propor uma teoria antropológica da imagem e de seu fluxo nas diversas mídias. Poderíamos dizer que Belting propõe uma antropologia da imagem, depois do fim da história da arte, enquanto Kamper faz uma dura crítica da imagem da antropologia, quebrando-a em pedaços e depois a reconstruindo de acordo os desafios propostos pela era da imagem midiática. No cruzamento dessas duas posições está o ponto da complexa relação entre as imagens exógenas e endógenas. Para Kamper, há

o problema das imagens sobre o corpo; para Belting, a introdução do corpo para pensar as imagens.

Assim, temos, por um lado, uma ciência da imagem em busca da compreensão de seu objeto de estudo por meio de uma perspectiva antropológica e, por outro, a antropologia que, ao pensar a condição humana principalmente sob uma perspectiva histórica, passa a se ocupar majoritariamente do tema da imagem em sua dimensão histórico-cultural.

Tais reflexões como as de Belting, Kamper, Anders, Baudrillard, Flusser (em certa medida), Han e alguns outros têm aberto espaço para uma perspectiva que opera com cenários de ambientes culturais, às vezes potencializados aos seus extremos, abertamente se confrontando com o *mainstream* dos adoradores de qualquer avanço tecnológico que amplie ainda mais as invasões e a colonização de corpos e imaginários. ■

REFERÊNCIAS

- Anders, G. (2002). *Die Antiquiertheit des Menschen 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. Munique, Alemanha: C. H. Beck.
- Bachmann-Medick, D. (2016). *Cultural turns: New orientations in the study of culture*. Berlim, Alemanha: De Gruyter.
- Baitello, N., Jr. (2005). *A era da iconofagia: Ensaio de comunicação e cultura*. São Paulo, SP: Hacker Editores.
- Baitello, N., Jr. (2010). *A serpente, a maçã e o holograma: Esboços para uma teoria da mídia*. São Paulo, SP: Paulus.
- Baitello, N., Jr. (2017). De onde vem o poder das imagens que invadem nossas casas e nossos corpos. In C. F. Gianetti (Org.), *Ecologia da imagem e dos media: Arte e tecnologia: Práticas e estéticas* (pp. 55-64). Évora, Portugal: Editora Licorne.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e simulações*. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água.
- Baudrillard, J. (2013). *The intelligence of evil: Or the lucidity pact*. Londres, Inglaterra: Bloomsbury.
- Belting, H. (1990). *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Munique, Alemanha: C. H. Beck.
- Belting, H. (2000). *Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion*. Munique, Alemanha: W. Fink.
- Belting, H. (2005). Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, 1(8), 65-78.
- Belting, H. (2007). *Bilderfragen: Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. Munique, Alemanha: W. Fink.

- Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem: Para uma ciência da imagem*. Lisboa, Portugal: KKYM. (Obra original publicada em 2001)
- Boehm, G. (Ed.). (2001). *Was ist ein Bild?* Munique, Alemanha: W. Fink.
- Böhme, G. (2004). *Theorie des Bildes: Was ist ein Bild?* Munique, Alemanha: W. Fink.
- Flusser, V. (1985). *Ins Universum der technischen Bilder*. Gotinga, Alemanha: European Photography.
- Han, B.-C. (2014). *A sociedade da transparência*. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água.
- Han, B.-C. (2015). *Sociedade do cansaço*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Han, B.-C. (2016). *Die Austreibung des Anderen: Gesellschaft, Wahrnehmung und Kommunikation heute*. Frankfurt, Alemanha: Fischer.
- Heilmair, A. F. (2012). *O conceito de imagem técnica na comunicologia de Vilém Flusser* (Dissertação de mestrado). Recuperado de <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4410>
- Heise, C. G. (2005). *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*. Wiesbaden, Alemanha: Harassowitz.
- Jonas, H. (1961). Homo Pictor und die Differentia des Menschen. *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, 15(2), 161-176. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/20481187>
- Kamper, D. (1988). *Hieroglyphen der Zeit: Texte vom Fremdwerden der Welt*. Munique, Alemanha: Carl Hanser Verlag.
- Kamper, D. (1994). *Bildstörungen: Im Orbit des Imaginären*. Stuttgart, Alemanha: Cantz.
- Kamper, D. (1995). *Unmögliche Gegenwart: Zur Theorie der Phantasie*. Munique, Alemanha: W. Fink.
- Kamper, D. (1998). *Bild*. In G. Gebauer (Ed.), *Anthropologie* (pp. 203-213). Lúpsia, Alemanha: Reclam Verlag.
- Kamper, D. (1999). *Ästhetik der Abwesenheit: Die Entfernung der Körper*. Munique, Alemanha: W. Fink.
- Kamper, D. (2011). *Imagem*. Recuperado de <http://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/KAMPER%20Dietmar/imagem.pdf>
- Kamper, D. (2016). *Mudança de horizonte: O sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas...* São Paulo, SP: Paulus.
- Lescourret, M.-A. (2014). *Aby Warburg ou la tentation du regard*. Paris, França: Hazan.
- Mitchell, W. J. T. (1995). *Picture theory*. Chicago, IL: Chicago Press.
- Plessner, H. (1975). *Die Stufen des Organischen und der Menschen: Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlim, Alemanha: Walter de Gruyter & Co.

- Pross, H. (1972). *Medienforschung: Film, Funk, Presse, Fernsehen*. Darmstadt, Alemanha: Carl Habel.
- Schulz, M. (2009). *Ordnung der Bilder: Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. Munique, Alemanha: W. Fink.
- Warburg, A. (2010). *Werke*. Frankfurt, Alemanha: Suhrkamp.
- Wiesing, L. (2014). *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt, Alemanha: Suhrkamp.
- Wulf, C. (2004). *Anthropologie: Geschichte, Kultur, Philosophie*. Hamburgo, Alemanha: Rowohlt Verlag.
- Wulf, C. (2013). *Homo Pictor: Imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado*. São Paulo, SP: Hedra.

Artigo recebido em 11 de novembro de 2018 e aprovado em 20 de maio de 2019.