



Escultura como imagem

Cristina Salgado

Escultura como Imagem: título-cápsula de minha tese de doutorado, síntese de minha produção como artista. Pesquisas para desdobrá-lo chegaram à definição de imagem na cultura cristã: espectro invisível, consubstanciado com o indizível, que encarna em diferentes suportes. A imagem encarnada em meus trabalhos é o mistério de minha consciência à mercê do real.

Imagem, iconoclasmo, objeto a, escultura.

No início era o título – surgiu na mesma fração de segundos em que decidi fazer um projeto de doutorado. Fincou-se como certeza de que trazia, concentrada, a verdade de minha relação com meu trabalho e de que toda a pesquisa para a tese seria o desdobramento desse título-cápsula. Considerei-o um golpe de percepção ultra-sintética e tomei como principal tarefa compreender o que era a imagem a que me referia.

O encontro com *L'image naturelle*, da pesquisadora francesa Marie-José Mondzain,¹ foi decisivo. Nesse livro a autora apresenta a noção de *imagem natural* na tradição da imagem cristã como a imaginação dos mistérios da trindade, da encarnação e da ressurreição – de fato, uma imagem invisível, como um protótipo imaginal, que nortearia a produção das *imagens artificiais*. Esse conceito de algo invisível que rege a representação visual, como idéia e não como semelhança imediata, seria o fundamento da produção imaginal do Ocidente e a base de uma relação com a visibilidade que se pauta pela “presença de uma ausência”.

Em texto posterior, *Image, icône, économie*,² Mondzain aprofunda esse tema focalizando o iconoclasmo bizantino, ocorrido no sécu-

lo 9, auge do poder imperial de Bizâncio. A autora expõe a argumentação vitoriosa dos iconófilos sob o violento ataque iconoclasta. A principal acusação contra as imagens, que partia do imperador contra a Igreja, era a de que envolviam a consubstancialidade – a divindade incorporada à matéria – provocando a idolatria e, como conseqüência, um retrocesso às práticas pagãs estrangeiras ou anteriores ao monoteísmo. Fundamental observar que se tratava de acusação que partia de quem acreditava nessa possibilidade – daí a paradoxal proximidade de iconoclastia e idolatria. A defesa articulada pelos patriarcas bizantinos é apresentada por Mondzain como uma operação de legitimação da imagem sob uma dimensão conceitual, imune às práticas idólatras.

Apesar de consciente do entrelaçamento, por meio da imagem, dos poderes simbólico e temporal da Igreja, vi-me, logo nos primeiros contatos com a questão do iconoclasmo, arbatadamente alinhada às hostes iconófilas. A própria Mondzain expõe sua admiração pela argumentação iconófila, trazendo-a para nossos dias como equivalente à consciência de um trabalho de simbolização, oposto à ilusão hipnótica das imagens de alta definição e difusão pro-

Escultura como Imagem,
2008
tapete, parafusos
220 x 90 x 600cm

duzidas industrialmente, que chegam como mágica aos olhos que as desejam e nelas mergulham. Minha filiação quase instintual deve ter tido influência sobre meu entendimento dos textos de outro estudioso da imagem, W. J. T. Mitchell: percebi nesse autor um alinhamento igualmente iconófilo.³ Ele denuncia iconoclastas ilustres, mais próximos de nós que o imperador iconoclasta Constantino V, e suas táticas de ataque à imagem – prática, segundo ele, recorrente na história da humanidade. Mitchell também me pareceu interessante por esclarecer que a questão fundamental está nos *modos de relação* com as imagens: relações fetichistas, totêmicas ou idólatras.⁴ *Relações de uso* ou *de objeto*. Esse deslocamento do objeto para os modos de relação com a visualidade forneceu a liga com um campo que me é especialmente caro (em todos os sentidos da palavra): o da teoria psicanalítica, em algumas de suas diferentes veredas – Winnicott, Klein e, claro, Lacan. W.J.T. Mitchell considerava o modo de relação totêmico o mais próximo da noção winnicottiana de experiência transicional, e que imagino com pontos de contato com a doutrina iconófila e suas prescrições para as relações entre o objeto visual e seu modelo divino – uma forma de prática didática em que se estabelecem “acordos” entre objetividade e subjetividade.

A partir dessas conexões, abriu-se nova perspectiva sobre minha iconofilia: comecei a suspeitar de sua integridade e de que uma iconofilia plena, de modo geral, seria de fato uma experiência rara e virtuosa. A pureza das práticas normatizadas pelos iconófilos ortodoxos em suas relações com a imagem visual não seria exatamente ou, pelo menos, o único modo como me relaciono com meu trabalho: pratico idolatrias, fetichismos e projeções de toda ordem. Esse aspecto de negociação entre subjetividade e objetividade

na produção de arte, o papel do gozo, as relações delirantes como participantes no processo criador talvez sejam condições inescapáveis, mas a serem *idealmente* contidas no espaço desse processo, sendo vital o momento do corte que exterioriza o trabalho. Essa “boa administração” passou a ser meu entendimento da ortodoxia iconófila.

A imagem invisível

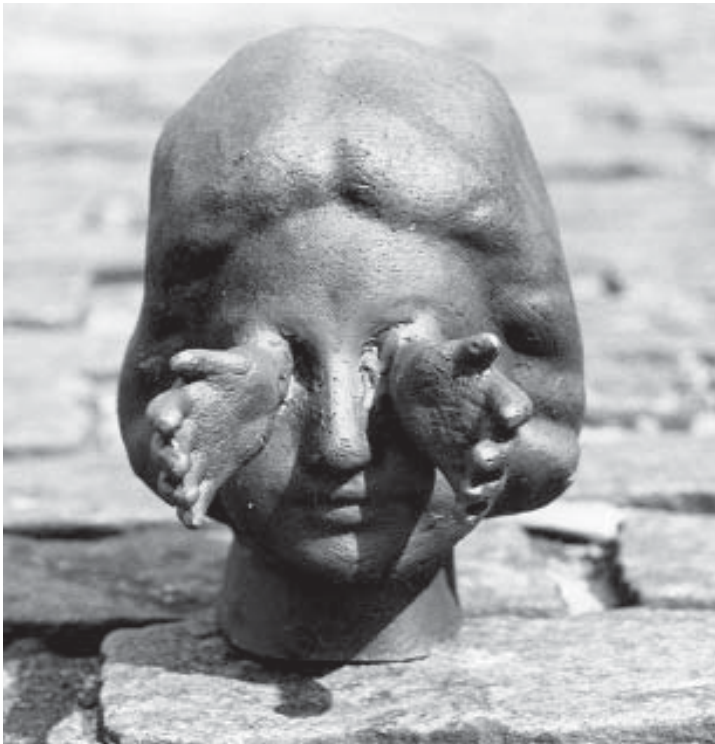
Em *Iconology: image, text, ideology*, W.J.T. Mitchell vê no uso do termo *image* igual amplitude de significações da palavra *imagem* em português. Observa que “uma grande variedade de coisas vem sob esse nome (...) e denominar todas ‘imagem’ não significa que necessariamente tenham algo em comum”.⁵ Para o autor, essas diversas concepções seriam produto de diferentes práticas culturais. Em inglês, a existência de *picture* e *image* permite operacionalidade maior do que nosso termo *imagem*, de amplo espectro. Apesar de também possuírem várias significações, incluindo sinônimos, é útil operar o termo *picture* para designar a imagem material e reservar o termo *image* para “espectro imaterial”, como Mitchell faz em livro posterior, *What do pictures want?* (em que já o título denuncia certa mistura no uso dos termos – *image* e *picture* – presente no correr do texto):

*Você pode pendurar uma imagem concreta [a picture], mas você não pode pendurar uma imagem [an image]. A imagem [image] parece flutuar sem qualquer meio ou suporte visual, uma aparição fantasmática, virtual ou espectral. É o que pode ser extraído da imagem concreta [picture], transferido para um outro meio, traduzido em uma ekphrasis verbal ou projetado sob lei de direitos autorais.*⁶

Sem negar que a alta resolução e potência de difusão das imagens técnicas imponham

importantes questões e desempenhem fundamental papel no mundo contemporâneo, mesmo esse papel poderia ser observado a partir do seu *constituente elementar*: a natureza oscilante de presença e ausência de que a imagem visível é dotada; suas conexões com o modelo que a inspira; e, finalmente, que tipos de relações se instauram entre a imagem e o espectador – relações fusionais, de prostração, respeito ou ódio. Meu interesse concentrou-se nesses aspectos das relações com a imagem e, principalmente, na tentativa de compreender o que seria a imagem fundadora do objeto visual, sua natureza fugidia e nunca perfeitamente representável. Na perspectiva que proponho aqui, e a que me sinto filiada, pelo menos idealmente, quanto a minha produção, a materialização deve prestar contas a essa imagem fundadora – *mesmo que isso ocorra depois de o trabalho estar concluído*. Para Mitchell e Mondzain, a consciência da ontologia da visibilidade, dos processos invisíveis que a geram, seria o fator de diferenciação da relação idólatra ou fusional com as imagens.

Cristina Salgado
Sem título, série
Humanoinumano, 1995,
ferro fundido,
20 x 16 x 18cm



Esses autores consideram que ainda hoje nossas relações com as imagens contêm traços arcaicos, um investimento dual, que mudou apenas seu modo de expressão: por um lado, a consciência crítica, por outro, a relação que envolve temor e suspeita e que se liga ao animismo, à magia e ao fetichismo – à idolatria. O pensamento crítico as considera construtoras de estereótipos, agentes de violência, manipuladoras das massas iletradas – acusações que se alinham com alguma precisão às dos iconoclastas de Bizâncio, nos séculos 8 e 9. Ambos concordam quanto ao fato de que essas projeções, que vêem nas imagens seres capazes de agir e de ter responsabilidades, são frutos de mecânicas subjetivas, inerentes à condição humana, da relação profunda que as imagens mantêm com o desejo e a morte – as imagens falam aquilo que as fazemos falar.

Imagem como mistério

A definição de imagem a partir de sua tradição literal, usando as palavras de W. J. T. Mitchell, é definitivamente antipictórica e começa com a idéia de criação do homem à *imagem e semelhança* de Deus. A relação primordial de significação do termo imagem – do hebreu *tselem*, do grego *eikon* e do latim *imago* – não é com qualquer objeto material, mas com uma “semelhança espiritual”.

A adição regular, depois de “imagem”, da expressão “e semelhança” (o hebreu demuth, o grego homoioos, e o latim similitudo), é para ser entendida não como acréscimo de uma informação nova, mas como prevenção de uma possível confusão: “imagem” não é para ser entendida como imagem material [picture, no original], mas como semelhança, uma questão de semelhança espiritual.⁷

O encontro com essa “dimensão bíblica” do termo imagem em certo momento da pesquisa foi impressionante o suficiente para jogar novas luzes sobre aspectos que meu título-cápsula prometia conter, essencialmente relacionados às sensações quanto a meu trabalho, sobretudo quanto a algo que presinto como questão de origem em minha experiência como artista: a presença de uma obsessão, de uma espécie de presença contínua em todos os meus trabalhos, *como um fio que se conduz por uma cadeia de derivações*; um espectro, independente da materialidade que utilizo em diferentes momentos, ao qual, no título seminal, chamei de *imagem*. Freud sempre foi uma referência, mas o encontro com Lacan atualizou-a. Seus conceitos de pulsão escópica e objeto *a* são fundamentais para o entendimento das relações entre desejo e visibilidade, bem como a idéia de obra de arte como modelagem em torno do *real*⁸ – do que é indizível, do mistério.⁹

A doutrina icônica elaborada no Bizâncio do século 9 – segundo Mondzain, a gênese de um conceito de imagem que herdamos – reúne o pensamento grego, principalmente a noção de *economia* em Aristóteles, que originalmente se aplica à boa gestão da sociedade, harmonizando-o às Epístolas de São Paulo.¹⁰ Mondzain resume:

*Trata-se de uma concepção econômica da imagem natural fundadora da imagem artificial e de uma concepção econômica da imagem artificial que vem, por sua vez, fundar o poder temporal.*¹¹

A *oikonomia* viabiliza o meio-termo, a passagem do visível ao invisível, e deste ao visível; operar a exceção à regra; adequar as leis à realidade possível (penso em algo capaz de elaborar a *unidade subjacente* entre “o essencial é invisível aos olhos”, do Pequeno Príncipe, e “só os idiotas acreditam que

as aparências enganam”, de Andy Warhol). Mondzain credita a derrota iconoclasta à recusa de um entendimento mais amplo do conceito de economia.

Os iconoclastas consideravam que toda e qualquer imagem artificial seria consubstancial – o ataque se dava contra as imagens de Jesus, de Maria e dos santos, porque a consubstancialidade com o divino seria prática idólatra. Para W. J. T. Mitchell trata-se de característica típica dos iconoclastas julgar a crença alheia, quando são eles próprios que acreditam na possibilidade da incorporação da divindade. Para os iconófilos, a consubstancialidade é invisível, dá-se no plano da *imagem natural* – a idéia da encarnação e da similitude essencial entre o Pai e o Filho, como “imaginação” do mistério – e na eucaristia, em que não há ícone. A consubstancialidade não seria da ordem da manifestação.

À acusação iconoclasta de veneração ao ícone como imagem material e, assim, prática de adoração idólatra, os iconófilos responderam com o que é o cerne da diferença entre imagem e ícone, e entre ícone e ídolo: este último *incorpora* a santidade, que merece adoração; o ícone não incorpora a santidade, é por ela *informada*; é sagrado, merecedor de prostração e respeito. A diferença entre os planos do sagrado – *hiéron* – e do santo – *hagion* – seria a diferença entre o que se elabora pelo trabalho simbólico e o que não é por ele mediado. O santo, não mediado, relaciona-se ao mágico, ao incompreensível e desliza rapidamente para o terror do indiferenciado e para o diabólico, daí a adoração misturada a terror e ódio que os ídolos, com a divindade incorporada em sua matéria, podem inspirar. Importante lembrar que o conceito de divindade, primordialmente, não se relaciona à racionalidade ou moral, mas a potências incontroláveis. A economia icônica elabora, segundo Mondzain, a vinculação ontológica

entre visualidade e pensamento, pontos vitais para uma relação com as imagens que permite que se nomeie de onde vieram e como foram construídas a partir do trabalho de simbolização, diferenciando-se, portanto, da relação fusional, do mergulho narcísico no duplo, da paralisação hipnótica do olhar da Medusa e da *tantalização* do observador como eterno desejante, que se configuram como experiências idólatras – em qualquer tempo.

Na doutrina da imagem – documento de defesa da imagem cujo principal redator foi o patriarca Nicéforo – o mistério da encarnação é econômico na *kénôse*: encarnação como esvaziamento do divino na assunção da forma humana. Jesus como figura vazia, manifestação visível do Pai, ressuscita e sobe aos céus – dupla ausência. Cristo é a economia por excelência: participa da economia trinária e traz manifesta a união do Verbo com a carne. A economia atua em duas ordens de similitude: a similitude natural e absoluta de Cristo (como *imagem natural* de Deus) e a similitude relativa ou semelhança formal do ícone (*imagem artificial*, visível, informada pela *imagem natural*). A economia, como *órgão operador*, medeia a relação entre o visível e o invisível.

O *vazio*, a *ausência*, conecta a *imagem natural*, invisível, fundada pelo Verbo e consubstanciada em seu modelo divino pela ação da economia, à *imagem artificial*, o ícone visível. Essa ausência impede que elas se confundam. Esse vazio marca a economia da encarnação, e assim posso compreender a relação que Mondzain estabelece entre iconofilia e nostalgia. Na doutrina icônica, é o vazio que garante que a matéria em si não seja consubstancial, que o ícone não se confunda com o ídolo. A imagem, como a realidade essencial de algo, associa-se às coisas concretas apenas por uma espécie de

corrupção – o que ocorre com os ídolos, em que a crença de que aquilo que neles é visto subsiste em sua *materialidade*, e não em sua *configuração*. Esta última é a *inscrição* – para o iconófilo, o traço que contém a figura separada de seu entorno, que demarca a *presença da ausência*. Inscrição como trabalho devoto do artista iconófilo, que segue normas ditadas pela harmonia numérica e pela inspiração do Espírito Santo.

A idéia de que a imagem se retira, de que o ícone se configura como o vazio que se oferece para ser encarnado pela *imagem natural* – encarnação do Verbo impronunciável – lança-me na direção de um conceito laciano interligado à pulsão do olhar: o objeto *a*, procurado pelo sujeito em todas as suas atividades e relações. Um tipo de anseio por algo inominável, a esperança profunda de reencontro com algo para cuja representação não se dispõe de instrumental.

Igualmente, a imagem que se retira no ícone, que, por seu lado, presentifica sua ausência, coloca-me frente ao *Fort-da*, que Freud descreve a partir da observação de seu neto brincando com um carretel, elaborando a ausência da mãe.¹² A dimensão visual de imagem encarnada, o suporte visível que a apreende apenas em seu aspecto fugidivo e impossível de ser cristalizado, como o significante encadeado que não se determina, mas desliza sobre a superfície que limita o vazio. A imagem invisível como objeto *a* – sob o vazio da visibilidade encarnada: nada; sob os significantes materiais: nada. É também nesse sentido que fica inteiramente descartada a noção de representação como semelhança – representação de Deus?

Todas essas imagens, afinal, são absolutamente harmônicas com a natureza de meus pensamentos no momento em que tomo decisões de produção e quando divago durante a realização concreta de meu trabalho.

O que ocorreu durante a pesquisa para *Escultura como imagem* foi a gradual compreensão da natureza complementar entre iconofilia e iconoclastia. Depois de uma apresentação em primeira mão e entusiástica de minha filiação iconófila, de refletir sobre as tendências iconófila e iconoclasta, ampliar seus sentidos para além da atmosfera bizantina, buscar, para isso, a identificação de alinhamentos e critérios dentro da produção moderna e contemporânea – e encontrar muita vida inteligente e ambigüidades entre iconoclastas do século 20¹³ –, esses tropismos me parecem tão colados quanto as duas faces de uma moeda.

Imagem como escultura como imagem

Vou te falando e me arriscando à desconexão: sou subterraneamente inatingível pelo meu conhecimento. Escrevo-te porque não me entendo.

Clarice Lispector, *Água viva*

Em minha escultura, meu trabalho de modo geral, meu protótipo não se refere a Deus, centro da ansiedade cristã, mas a minha própria consciência como sujeito – incompreensível, indefinível em sua fundação, às vezes bíblicamente opressora. Minha *imagem natural* não seria, como para os iconófilos bizantinos, a encarnação de Deus na imagem visível do Filho, implantado no ventre de Maria pela ação do Verbo, mas a encarnação de meu mundo mental em minha matéria humana, corporal, e sua condição de absoluta vulnerabilidade em um *real* completamente indiferente e ilógico (irrefreável e truculento como o estouro de uma manada de camelos, usando uma imagem de Borges). Esse é o mistério que me obceca, a *imagem natural* que fundou meu trabalho há tempos imemoriais e se materializou em produção de *imagens artificiais* – desenhos, pinturas, esculturas – que seriam o desenovelar, o exercício do enig-

ma; que contornam, modelam, buscam a presença do protótipo; vivem e lamentam uma ausência, que seria, talvez, a da consciência plena, talvez a de um estado de unidade integrada, um entendimento perdido – não sei. Esse desejo de plenitude que habita minha ausência poderia ter suas relações com o desejo de morte, mas também com o de vida plena – não são desejos excludentes, apenas a condição do conflito.

Talvez, ainda, essa tal plenitude almejada tenha atrás de si um cristianismo atávico, que deseja acima de tudo uma condição livre da culpa. Bataille considera a culpa inerente à condição de estarmos vivos: ao nascermos, somos desviados da continuidade universal, saímos da indiferenciação primordial e entramos no mundo das individualidades. A culpa, segundo ele, nada teria a ver com nosso ser pessoal, mas com o fato de sermos seres humanos e diferenciados. Assim, não há como escapar, nem há possibilidade de salvação. Segundo Bataille, o desejo de escapar da culpa é a doença cristã, que a vincula ao pecado.¹⁴ Imersa na cultura cristã, minha experiência de culpa é a do desejo de livrar-me dela; e a esperança da salvação, o desejo de livrar-me do desejo de livrar-me dela.

Cooptando W. J. T. Mitchell, em sua metáfora da imagem como organismo vivo,¹⁵ vejo que minha imagem sofre, entre outras, alguma contaminação com certas questões relacionadas ao surrealismo,¹⁶ porque há também o desejo de que o trabalho possua algum tipo de estranheza. Mas toda a metabolização das influências deve ser ultrapassada pelo protótipo fundamental que, penso, tem conexões com aquilo a que Bataille se refere como a *ignorância criadora*, e que relaciono com o trabalho do inconsciente.

Construí as *Marias convulsionadas 1, 2 e 3* (2005-2006) antes da leitura de *Image, icône, économie*, de Mondzain. Havia feito, sim, uma primeira leitura de *L'image naturelle*, e tido mais pressentimentos do que plena compreensão do texto. O tema conduziu-me à atmosfera estranhamente familiar da educação cristã.

A elaboração das *Marias* não previu qualquer conotação religiosa, o título veio depois. Era a onipresente questão da memória corporal, da visão de peles e dobras. Os parafusos, que pregueiam o tecido emborrachado, já estavam presentes nos trabalhos em ferro – já estruturavam significando. Repeti um procedimento descoberto em peças pequenas, *Rostos*, em que compacto o tecido emborrachado e, às vezes, pelúcia, com uma espécie de manto de tapete preso por parafusos. Essas estruturas logo me sugeriram “rostos terríveis” – poderiam ser de bruxa, com seu nariz adunco saltando do capuz (a bruxa de Disney, em *Branca de Neve*, 1937), ou o homem-elefante (John Hurt, no filme de David Lynch, 1980). Sabia

que, partindo do rosto, outras associações viriam, mesmo sem ter lido ainda sobre o papel simbólico da Medusa: essa instabilidade da imagem agradou-me. As *Marias*, talvez pela suavidade das cores, passaram a sugerir algo mais “doce”, uma mulher com véu, com a cabeça levemente inclinada em posição de enlevo – mas interiormente convulsionada. Valorizo essa duplicidade. A Maria de corpo inteiro, *Maria Convulsionada 3*, antes de ser santa, era um corpo em convulsão, como os rostos anteriores. Por ser mais longo, era preciso pensar o trabalho verticalizado, para prever o comportamento dos materiais. Sobrou um pedaço drapeado para fora do “manto”, o contorno de tapete – pareciam excessos de pele pendurada, mas também os pezinhos da Vênus de Boticelli (1480). Resultou em um trabalho, de fato, estranho. Passei oito meses olhando-o, até assumi-lo, como um “bom” trabalho, ao vê-lo exposto na galeria – o corte havia sido feito.

A leitura posterior de *Image, icône, économie* dialogou com as *Marias*: via agora a imagem

Rosto 1, 2006
tapete, tecido
emborrachado, pelúcia,
parafuso. 17 x 10 x 5cm

Maria Convulsionada 3,
2006, tapete, tecido
emborrachado, parafusos.
160 x 60 x 30cm



cristã, incluindo a questão do espaço delimitado pelo contorno do desenho do ícone – espaço pleno de ausência, o corpo convulsionado dentro do manto. Relacionei a descrição feita por Mondzain das normas da produção icônica e o que eu havia construído, sobretudo com o *modo como* eu havia construído: a dimensão invisível, que acompanha a execução do trabalho e que, para mim, a justifica; a configuração obedecendo a um protótipo invisível, similar a algo que é (acreditado como) *real* – não delimitável, não designável com precisão e constância. Todo o processo é relacional, necessariamente, ou não há razão para que se conclua. Cada gesto, cada ação, cada operação sobre o material relaciona-se com algo além, mas presente. É nesse sentido que penso em minha filiação iconófila, mesmo que contaminada.

Algo parecido aconteceu em 1995/6, ao ler *O livro dlssso*, de Georg Groddeck (1886-1934).¹⁷ Havia acabado de expor a série de esculturas em ferro Humanoinumano – talvez meu trabalho mais evidentemente consubstancial –, e esse livro chegou-me às mãos por acaso (objetivo?). Laurence Durrell, no prefácio, informa que Groddeck – o “pai da medicina psicossomática” – foi o primeiro médico a se opor à idéia de separação de corpo e alma. *O livro dlssso* (1925) se constrói por uma seqüência de cartas a uma fictícia senhora, assinadas por um pseudônimo, Patrick Troll, que nelas descreve, “com poesia e malícia”, casos de doenças sob o aspecto do sintoma como forma simbólica, como se o corpo respondesse ao *lssso* – que poderia ser relacionado ao *Id* freudiano. A descrição de Groddeck daqueles corpos emocionais parecia coincidir muito com o que, na época, eu acreditava ser a motivação central de meu trabalho. Não penso que as idéias que apresentei aqui,

buscando circunscrever a imagem fundadora de minha produção de arte, eliminem aquelas impressões, pelo contrário: quando encontro em Hal Foster a fala sobre a ação surrealista de procurar analogia entre sintomatização e simbolização,¹⁸ e a seleciono como importante, vejo que, afinal, há alguma *unidade subjacente* nas intuições e afinidades, e que elas regem os encontros.

Considero, em minha experiência como autora, que o investimento consubstancial no trabalho, esse tipo de envolvimento em que os materiais parecem ser dotados de vida própria e poderes, com os quais chego a conversar, está presente especialmente no processo de concretização – assim como acredito que aconteça com o observador na relação com uma obra que de fato retribua seu olhar: vejo mesmo como uma questão de intensidade. Simultaneamente, vivo a solicitação da relação com o protótipo – minha *imagem natural*, pressupondo minha iconofilia, ainda que impura – respondendo ao investimento anímico, direcionando-o. Mitchell e Winnicott diriam que essa é a relação totêmica, a do diálogo. Talvez a iconofilia perfeita e precisa só seja alcançada pelos grandes mestres, que lidam virtuosamente com o fio delicado, oscilante, calibrado pela *oikonômia*, que conecta delírio e objetividade. Talvez a pura *Escultura como imagem*, como uma relação ideal, seja mesmo algo inalcançável – mas fica como desejo, que, afinal, a tudo conduz.

Cristina Salgado é artista plástica; doutora em Linguagens Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ; professora no Instituto de Artes/Uerj e no Departamento de Artes e Design/PUC-RJ.

Notas

1 Mondzain, Marie José. *L'image naturelle*. Paris: Le Nouveau Commerce, 1995.

- 2 Mondzain, Marie-José, *Image, icône, économie*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- 3 Mitchell, W. J. T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- 4 Mitchell, op. cit.
- 5 "(...) the wide variety of things that go by this name (...) the calling of all these things by the name of 'image' does not necessarily mean that they all have something in common." Mitchell, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987: 9.
- 6 "You can hang a picture, but you cannot hang an image. The image seems to float without any visible means of support, a phantasmatic, virtual, or spectral appearance. It is what can be lifted off the picture, transferred to another medium, translated into verbal *ekphrasis*, or projected by copyright law". Mitchell, *What do pictures want?*: 85.
- 7 "The regular addition, after 'image', of the phrase 'and likeness' (the Hebrew *demuth*, the Greek *homoioos*, and the Latin *similitude*) is to be understood, not as adding new information, but as preventing a possible confusion: 'image' is to be understood not as 'picture' but as 'likeness', a matter of spiritual similarity." Mitchell, *Iconology*: 31.
- 8 "A verdadeira barreira que detém o sujeito diante do campo inominável do desejo radical uma vez que é o campo da destruição absoluta, da destruição para além da putrefação, é o fenômeno estético propriamente dito uma vez que é identificável com a experiência do belo (...). É evidentemente por o verdadeiro não ser muito bonito de se ver, que o belo é, senão seu esplendor, pelo menos sua cobertura". Lacan, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997: 265.
- 9 Para Hal Foster, no entanto, a arte contemporânea permitiria o contato com o *Real* por meio de fraturas nessa última camada simbólica que o recobre, que nos protegeria de seu brilho a um só tempo fascinante e aterrorizador. Foster, Hal. *The return of the real*. Londres: The MIT Press, 1996.
- 10 "Ele é a imagem do Deus invisível." São Paulo, Epístola aos Colossenses 1,15.
- 11 Mondzain, *Image, icône, économie*, op. cit.: 14.
- 12 *Fort-da* significa algo como *foi embora-voltou*, expressão balbuciada pelo neto de 18 meses de Freud, enquanto jogava para trás das cortinas um carretel de madeira amarrado a um barbante, dizendo *fort..* (foi embora...), para em seguida puxá-lo e trazê-lo à vista, dizendo, feliz, *da!* (voltou!). Freud, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. Trad. Christiano Monteiro Oiticica.
- 13 Mondzain considera iconoclastas os dadaístas, os expressionistas abstratos, os produtores da *art brut*, os artistas pop e, sobretudo, Duchamp – sem dúvida, conjunto um tanto heterogêneo. Entendo que, no caso do Dada, da Pop e de Marcel Duchamp, a autora se apóia em um ponto de vista bastante específico, relacionado ao ataque aos paradigmas institucionais de valorização da obra de arte – que produziram ídolos, com suas auras e seus certificados de autenticidade. Quanto a Duchamp, mais especificamente, penso que se trata de um ataque aos adoradores das Belas Artes esquecidos de que arte é *cosa mentale* – e, nesse caso, os bigodes na *Mona Lisa* são emblemáticos. Quanto aos expressionistas abstratos, Mondzain justifica seu alinhamento iconoclasta não pela abstração, mas pelo pragmatismo com que encaram o plano pictórico e a literalidade da pintura sobre a tela – o signo pictórico em si mesmo incorporado. Considero essas filiações discutíveis, e não apenas porque as tendências iconoclasta e iconófila me parecem entrelaçar-se durante o processo de realização até a finalização de um trabalho. Este espaço, porém, não permite que eu me prolongue nessa argumentação.
- 14 Richardson, Michael (org.). *George Bataille: essencial writings*. Londres: Sage Publications, 1998.
- 15 Mitchell, *What do Pictures Want?*, op. cit.
- 16 Hal Foster, em *Compulsive Beauty* (Massachusetts: The MIT Press, 1993), Rosalind Krauss, em *Bachelors* (Massachusetts: The MIT Press, 2000), e ainda Mignon Nixon, em *Fantastic reality: Louise Bourgeois and a story of modern art* (Londres: October Press, 2005), concordam não apenas que a revisão da produção e do pensamento surrealista, renegado pelos dogmas modernistas, seja importante para um olhar sobre o pós-modernismo, como também que se trata de um movimento fundamentalmente relacionado à ansiedade heterossexual masculina, mas que observá-lo como simplesmente misógino seria redução inaceitável. Krauss sustenta que a produção feminina surrealista se destaca sobretudo no campo da fotografia.
- 17 Groddeck, Georg. *O livro dlssa*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- 18 Foster, *Compulsive beauty*, op. cit.: 195.