

O julgamento da imagem e alguns desafios para a cultura contemporânea¹

Ruth Reis

Motivo de controvérsia desde os momentos inaugurais do pensamento ocidental, quando Platão a apontou como um mecanismo de falseamento do real e de não-verdade, a imagem aporta no século XXI com grandes desafios, por se agigantar no contexto da cultura contemporânea e ser requerida para uma série de incumbências, entre as quais a de contribuir para a produção da comunhão entre os homens, de elevar-se à condição de mediadora e legitimadora nos mais diversos domínios da experiência, assumindo muitas vezes o lugar que já foi do real. No entanto, ainda reivindica uma espécie de indulto que permita um reposicionamento do seu estatuto conceitual legado pela metafísica, que não lhe reserva o melhor lugar no pensamento. Este desafio que está colocado para todos os que se propõem a pensar os movimentos do mundo e da contemporaneidade, especialmente quando se coloca como incontestável a emergência de uma sociedade cada vez mais articulada pela dimensão icônica dos signos.

Impulsionada pelo crescimento da chamada indústria cultural, as interações por meio das imagens se ampliam fazendo recrudescer as críticas e preocupações com uma sociedade que se movimenta no vigor de um paradigma associado à falsificação, à perda de uma suposta dimensão original e à perda de sua verdade mais essencial. Os receios manifestados por inúmeros teóricos de que já vivemos ou caminhamos no ou para o mundo do pastiche, da cópia, do simulacro se ancora na densidade conceitual que a imagem adquiriu na ampla e duradoura negociação de sentidos operada pela cultura ocidental.

Fenômeno produzido de forma autônoma ou contingenciada, a imagem se coloca como motor de uma

série de controvérsias construídas pelos sistemas de pensamento que prevaleceram no percurso que resultou na cultura contemporânea e ainda hoje alimenta o debate sobre os caminhos do projeto de sociedade que se engendra de modo aparentemente autônomo e autodeterminado.

Imagem política, imagem corporativa, imagem pessoal, sociedade da imagem e do espetáculo são expressões que reincidentem nas falas cotidianas e se materializam em ações espontâneas ou complexamente planejadas que deixam entrever a preocupação cada vez mais insistente com esta dimensão das relações entre os homens na constituição do mundo.

Pensar a imagem como porta de acesso para uma reflexão e permanente compreensão do amálgama que liga homem e mundo implica perceber e reconhecer que este conceito, se não assume ainda um novo estatuto, pelo menos recebe olhares menos condenatórios, que podem produzir a busca de sentidos até então recusados. Para melhor compreender essa questão, um caminho possível é elaborar um rápido inventário de como o problema da imagem tem sido instaurado, de que modo se entrelaça com o mundo e se dá como arte, comunicação e cultura e ainda projeta suas sombras tentaculares sobre a ética de sociedade em seu permanente movimento.

Em *O mito da caverna*, um dos textos do livro *República*, Platão afirma sua ontologia dualista ao advogar a existência de duas dimensões do mundo: uma, presente nas idéias, que pode ser apreendida pela razão e pela ascese, a partir da depuração de tudo o que é percebido nas formas fugidias que são apresentadas no mundo cósmico, portadora de sua essência, real em si mesma; e outra, presente no mundo da percepção,

portadora da aparência, esta entendida como simuladora do real, simulacro, portanto de uma realidade aí dada no cosmo e independente da ação do sujeito, ou mesmo da possibilidade de a imagem ser ela mesma um objeto que não se diferencia do real, mas apenas o dado estético do próprio real.

No percurso do pensamento ocidental se legou à imagem a condição de substituta astuta e falseadora do real. As teorias de Platão dão origem à noção da imagem como representação (tornar presente outra vez, repetir), que embute uma compreensão de imagem destituída de uma originalidade genuína, na qual a possibilidade da distorção é aceitável e ontologicamente justificável, porém eticamente condenável. Imagem então é cópia e, em sua degeneração gradativa, um simulacro, que se produz de forma exterior ao sujeito e atua sobre ele ao modo de uma persuasão insidiosa.

Aristóteles reafirma o pensamento platônico ao encontrar a mimesis e descrever a constituição ontológica como uma materialização da potência já dada no próprio real matérico, identificando as quatro causas (material, formal, eficiente e final) que geram os entes, entre os quais a própria imagem. Para Aristóteles, a imagem da escultura (causa formal) já existe em potência no mármore (causa material), devendo apenas ser arrancada de lá pela mão do escultor (causa eficiente) para dar-se ao mundo como objeto de contemplação ou qualquer outra finalidade que venha a adquirir (causa final). Aristóteles entrelaça o cosmo, o sujeito, o conhecimento, o telos e o devir numa equação em que fica preservada uma multicausalidade renitente e necessária para o dar-se ôntico.

Um pouco distante no tempo cronológico, mas próximo no não-tempo dos sentidos, a proposição cartesiana, que defende o acesso ao real estritamente através da razão e abre caminho para a ciência como condutora do contato imediato com o cosmo, o mundo empírico, como meio de apropriação de sua essência, coloca o desafio de buscar um desvio de caminho por meio da eliminação da mediação da imagem como instância de representação e falseamento, ao estabelecer a necessidade de constituição de novos conhecimentos

produzidos por uma subjetividade esclarecida e esclarecedora que acessa diretamente a realidade.

Sujeito e real seriam ligados apenas pelo empenho da razão e de uma empiria conhecedora que permita atravessar essa mediação enganosa entre homem e natureza, corpo e espírito. O conhecimento assim compreendido incide sobre a produção da imagem no campo das artes e incentiva a busca de novas formas de representação mais compatíveis com a positividade proposta. Sob as determinações desta nova metáfora do mundo e do homem e dos seus processos cognitivos, a imagem traçada pela arte acentua a característica mimética em relação ao cosmo – já apontada por Aristóteles – e se apropria do real de forma mais precisa, por meio de técnicas de representação inovadoras. A perspectiva e seus efeitos de realidade moldam a produção das imagens nas artes plásticas e os novos regimes de visibilidade ancorados na autodeterminação do homem e no esclarecimento da razão na sua certeza da reta trajetória a uma utopia teleológica.

Este legado tem acompanhado o conceito de imagem até os nossos dias, em que pesem os atos heróicos de iconólogos que tentam, em vários momentos, restabelecer à imagem uma dimensão de originalidade e respeitabilidade que lhe foi confiscada desde o início. O duradouro triunfo de Platão, mesmo que pressionado a todo instante por outras linhagens do pensamento que o questionam lógica e eticamente, encontra, no século XIX de forma mais intensa, ao mesmo tempo um movimento de resistência e de afirmação – resiste porque contesta; afirma porque a contestação se apóia na própria razão dualista, paradigma fundador que é contestado.

Uma dessas tentativas de devolver à imagem a dignidade de um ente legítimo presente no sistema de cognição e no próprio mundo é empreendida por Henri Bergson ao final do século XIX. Para ele, o movimento constante produzido pela dupla corpo/espírito, sujeito/real, ambos colocando-se como imagens (dimensão que, segundo Bergson, medeia corpo e espírito, coisa e idéia), é capturável por um sistema dialógico e solidário entre

um e outro. Sua recusa ao modelo da dicotomia determinista platônica o conduz a enxergar na imagem a comunhão entre coisa e idéia, corpo e espírito, ponto de convergência que permite a transcendência de ambos, espaço de escape para o mundo, o exterior, face visível situada no comum pertencimento a ambas as dimensões, de modo que elas, embora não se anulem, colocam-se em situação de equivalência plurideterminista, numa solidariedade irrecusável e irredutível.

Para Bergson, corpo e espírito atuam segundo um modelo de apropriação por imagens ao modo do que depois foi materializado na tecnologia cinematográfica. A percepção, dado corpóreo/material, se apropria do que os demais corpos-coisas em seu entorno deixam entrever – suas imagens, face visível/porosa de sua existência – em fragmentos que são selecionáveis e “armazenáveis” – perceptos/percepção – e depois operados pelo espírito que lhe dão forma e sentido – afetos/afecção –, estes acionados pela memória, que age produzindo uma compressão do tempo e efeitos de sentido/conhecimento. Tal operação se processa, segundo sua proposta, por contato entre imagens, seja do corpo seja das coisas do mundo, estas entendidas como o dado fenomênico – aparecimento, visibilidade.

Imagem, nesta concepção, deixa de se situar apenas no plano da cópia ou do simulacro de um real existente antes e impregnado de toda a verdade, mas se apresenta como único acesso possível a tudo o que há. Transitamos, portanto, a um novo estatuto conceitual que, sem recusar a diferença (imagem-coisa), o outro, procura recuperar a indeterminação e o caráter solidário das diferenças, colocando sob suspeita o modelo segundo o qual o real é o gerador de todo o sentido possível e aceitável da verdade.

Também podemos considerar que a emergência teorias dos signos e as descobertas das ciências humanas no século XIX são não só caminhos alternativos que podem conduzir a um novo estatuto da imagem, mas também sinal de um oportuno deslocamento no seu aporte conceitual. É um momento em que a sociedade se complexifica ainda mais, com o crescimento e o fortalecimento

dos centros urbanos, estes estruturados ao gosto da racionalidade dos anos fulgurantes da razão; de novas formas de administração e divisão do trabalho, de maior velocidade na circulação do capital e de prenúncios de uma sociedade em que o consumo parece ser a forma predominante de sociabilidade. Lateralmente começa a se pronunciar um modo de vida em que a comunicação e os chamados “veículos de massa” se instalam dando forma a uma nova sociabilidade.

A alavancagem da tecnologia e suas engenhocas para se produzir um sistema e uma maquinaria guardiã de uma sociedade cada vez mais ampliada, enredada e vigiada produz mudanças nos modos de vida e na cultura. Impossível fazer vista grossa a tudo o que se dá na sociedade em pleno vigor do século XX, quando as contradições do moderno se tornam ainda mais evidentes e rangem ao peso da mecânica de suas criações.

As imagens produzidas pelo povo transformado em massa, sob a ameaça de novos modos de domesticação por meio da tecnologia e da construção de uma cultura própria, a reclusão da arte dita erudita aos circuitos sacralizados, os campos de concentração, o cogumelo atômico, as garatujas nos muros, os objetos e os ícones da indústria (cultural ou matériaca) elevados à condição de arte, presentes nos sagrados espaços onde a arte era bela, as multidões à frente das TVs e nas salas de cinema, a perda dos laços comunitários, a morte de deus – e também a do vizinho, mais prosaica, mas também reveladora de novos modos de estar em comum – são reminiscências de um mundo ao qual não se pode recusar. Não se trata de simulacros, são imagens de um mundo e, sendo assim, são o próprio mundo visível por meio dos seus signos. O que tremula nestas imagens produzidas no fundo da caverna é a sua própria natureza, é movimento incessante de um corpo em sua autopoiesis, resultado do sonho quimérico de dominação, de autogestão, de progresso, de esclarecimento, de razão.

Na voz do dualismo platônico, a constatação de que vivemos na “sociedade da imagem” e do simulacro assume o tom de denúncia e de reflexão lamurirosa. A cultura dominada pela imagem é dita como a cultura do falso.

Guy Debord, nos anos 60, vaticinou este fenômeno que Baudrillard (e tantos outros) reitera ao dar como prova a presença avassaladora das mídias, supostamente responsáveis por produzir uma segunda realidade, distante dos originais que a motivam, verdadeira degeneração de um puro real que não mais é acessível para a contemporaneidade. A mídia é, assim, a prova cabal do fenômeno que produz a retirada do referente, do objeto, do eixo paradigmático, do valor de uso (ou qualquer expressão que designe conceito correspondente), deixando flutuar um sistema em que domina o significante, o icônico, o eixo sintagmático, o valor de troca (idem).

Essas imagens que chegaram ao seu apogeu no século XX ainda recendem, correspondem mais do que ao império do signo, segundo Baudrillard, à substituição deste pelo código indeterminado, pois signo ainda se inscreve no mundo das dualidades e da negociação simbólica, da troca do real pelo simbólico, da equivalência funcional em que se podia perceber “cada significante com seu significado, bem como cada moeda individual com aquilo que se pode obter em troca dela” (BAUDRILLARD, 1996, p. 15). Não se trata mais disso. Trata-se das negociações de valores de troca meramente estrutural, um pelo outro, sem lastro, sem referente.

Ao sem-saída de Baudrillard é possível contrapor o aceno otimista de Maffesoli ao que propõe chamar “mundo imaginal”, para designar “um novo estilo de vida” na contemporaneidade, no qual “a imagem, o simbólico, o imaginário, a imaginação voltam à cena sendo levados a representar um papel de primeiro plano”. Tal fenômeno se dá num processo de reversão à desconfiança frente à imagem. Ressalvas feitas aos tempos de luta entre iconólogos e iconoclastas que podem ser verificados desde o Antigo Testamento, no império Bizantino e suas perseguições, na Reforma e no culto dos santos (MAFFESOLI, 1995: 90) e, mais recentemente, no medo do cinema e da televisão (MACHADO, 2001).

A aversão à aparência ou o medo da imagem que se alinha ao imperfeito e ao mundano, construída pela racionalidade do pensamento ocidental, exprime o que se chama de hiper-realidade (ou hiper-racionalidade) na

qual a idéia de uma conexão ao referente real é quebrada, prevalecendo um universo feito de sonho, de lúdico, de fantasia (MAFFESOLI, 1999: 94). “O mundo imaginal é como uma matriz em que todos os elementos do dado mundano entram em interação, ecoam em concerto ou correspondem de várias maneiras em uma constante reversibilidade... o mundo imaginal... vai por isso, constituir o real contemporâneo ou pós-moderno” (MAFFESOLI, 1999: 95).

Outra possibilidade apontada por ele é a de a imagem se aproximar mais do “real” do que supõe o racionalismo ocidental, por evocar as coisas como elas são, sem buscar uma transcendência num além, num fora de si. Daí sua condenação à dialética e ao inconsciente, figuras teóricas de combate do pensamento ocidental. Ambos, segundo Maffesoli, repetindo Elias Canetti, são eles mesmos mecanismos de substituição do real: a primeira, pelo seu processo infinito de mediações, negações e ultrapassagens, faz desaparecer o que pretende apreender; o segundo, ao transformar tudo em significante, faz com que nada exista em si. Daí também a sua defesa da fenomenologia, “que leva a sério a coisa em si mesma: e seja ela qual for, trivial, sublime, abjeta, respeita-a como ela é. É isso que faz da imagem um instrumento de escolha para a análise dessas “coisas”, desses objetos dos quais se vê ... a proliferação contemporânea.”

Pois aqui nos situamos, nos domínios da imagem para o bem ou para o mal. É sabido desde já que empreender um esforço no sentido de buscar um conceito preciso e final é inexequível. No entanto, não passa despercebido o fato de que a má reputação conferida à imagem é decorrente de sua própria ontologia (modo de ser elaborado culturalmente) construída pela metafísica – se imagem é falseamento, reflexo do real, não o próprio real, o modo como a percebemos, como dissimulação e degeneração de um real diferente e obliterado pela face visível, também não corresponde à sua real dimensão óptica (ser em si), uma vez que esta é subtraída por aquela. A partir deste paradigma, ao qual não podemos nos esquivar por estar impregnado nos fundamentos dos nossos instrumentos de reflexão, jamais teremos a chance de nos apropriar da

“dimensão real” da imagem, da sua essência, portanto, uma vez que ela não nos é acessível por sempre se omitir.

A despeito da filiação teórica que se queira evidenciar, o certo é que há um conjunto de questões que continua se impondo como digno de ser pensado e estudado e que pode ser mais bem deslindado ao colocarmos algumas demarcações possíveis para exploração deste caminho, que tantas interseções faz com esferas da nossa experiência, em especial o campo das artes e o da comunicação, considerando que ambos, em suas particularidades, interfaces, complementações e cruzamentos muitas vezes se indissociam.

Deslizamentos

O termo “imagem” designa um feixe de manifestações que, sem escaparem de seu núcleo conceitual central – que nomeia tanto a face, o modo de aparição de alguma coisa, quanto sua sombra, reflexo ou qualquer tipo de emanção que resulte em algo visível ou tátil, produz deslizamentos que repercutem e se bifurcam nos dutos da experiência e do conhecimento. Daí decorrem derivações conceituais que vão preencher diferentes jogos de linguagem e sistemas explicativos no processo de constituição do conhecimento.

Em alguns ramos do conhecimento, como em parte dos estudos de Filosofia, o conceito “imagem” refere-se ao fenômeno propriamente dito, aparência daquilo que se deixa ver e que foi produzido antes por um ser não visível. Trata-se da manifestação dos entes e de sua face que tangencia o mundo exterior, não importando se é da ordem do visível, ou se é apropriável por outros meios perceptivos (corpo) ou inteligíveis (mente/espírito), que atuam em conjunção sinestésica.

Cristalizou-se um conceito que se aproxima do que se convencionou chamar de aparência, em oposição à essência, esta que se inscreve nos domínios do cosmo, da *physis*. Esta dimensão dá abertura para explorações no campo da estética (*aestesis*), que se reporta às manifestações e interações propriamente relacionadas à forma.

Temos assim a possibilidade de compreensão da imagem como dimensão irreduzível e irrevogável de todos os entes, sejam eles de qualquer natureza e finalidade.

Um segundo duto, derivado sempre do seu eixo principal, diz respeito à construção de imagens por meio de uma habilidade específica e que se oferece à fruição comum. Trata-se mesmo de um modo de expressão e de representação, em que a imagem adquire, por assim dizer, uma materialidade premeditada e estudada, fixando-se a um suporte qualquer, passível de ser colocada em circulação, invocando desta maneira a dimensão de um significante.

Imagem torna-se, nesta concepção, um objeto materializado no mundo do simbólico, que habita a cultura e traz gravadas as marcas de sua constituição e de sua fundação. Seja na condição de produto artístico, seja para fins de comunicação, de signo, a imagem assim situada se dá como materialidade simbólica sujeita à contemplação e inscrita nos domínios da visibilidade ou de outros meios de cognição.

Sem a intenção de reduzir a arte à linguagem em sua função de comunicabilidade, mas reconhecendo que esta é uma das faces presentes em seu devir, é possível pensar que todas as artes visuais têm-se dedicado à exploração desta potência, ou seja, da imagem como expressão da falta e do desejo, do belo, do sublime, que se dá ao mundo na forma de expressão artística. Os produtos imagéticos decorrentes desta atividade tornam-se meios de geração de conhecimento e de crítica, quer em sua produção em si, quer pelo estudo dos produtos decorrentes da atividade produtiva que se dão como testemunho do devir humano em sua errância, que permitem a exploração das minúcias de sua plasticidade, composição, temática e técnica, relações de produção e circulação, de autoria e consumo, entre outras possibilidades.

Os movimentos da humanidade em direção a este tipo de expressão pela imagem – expressão icônica – podem ser encontrados desde os primeiros registros da sua presença no mundo e fazem um percurso já longo que tem sido mapeado, estudado e refletido de diversas formas

e com diferentes objetivos, por vários ramos da ciência, das artes, da filosofia sem, no entanto, apresentar sinais de esgotamento.

As manifestações artísticas têm sido bastante diversificadas devido a vários fatores, que vão do político ao social e econômico, articuladas a conceitos e finalidades que cada cultura tem atribuído a elas. Motivada pela firmeza de conceder à arte a primazia de revelar uma natureza segunda (mímesis), durante muitos séculos ela se dedicou ao desenvolvimento de técnicas e modos de representação firmemente sancionados por um discurso naturalista.

No século XIX este princípio foi questionado e confrontado com o contexto e os caminhos assumidos pela sociedade, tendo a arte feito um grande movimento em torno de si mesma, repensando seus próprios fundamentos. O ingresso de novos suportes para a expressão artística por meio das descobertas tecnológicas, como a possibilidade do registro foto-químico das coisas do mundo e a gravação do tempo sobre uma película, trouxe inquietações e fricções com os demais domínios das artes e das narrativas em geral, fazendo com que se produzisse um deslocamento em relação à imagem e ao modo de pensar a manifestação artística por meio dela. A câmera fotográfica e, depois, o cinema situaram-se no intervalo das expressões e linguagens existentes, pressionando-as com seu lastro maquínico e suas formas de circulação imantadas por um novo modo de viver em sociedade, pelas audiências e por uma lógica que não tardou muito de ser chamada de indústria cultural.

O cinema, invenção tecnológica do século XIX, no seu modo de presença distraída dos primeiros tempos, não indicava uma apropriação mais nobre do que o de um prosaico instrumento de deleite e documentação do trivial. Só mais tarde é que se entregou à possibilidade da produção artística e criativa, situando-se no centro de uma polêmica que questiona sua aspiração de integrar o círculo das artes, devido à sua inclinação para a fruição em grande escala (cultura de massa) e sua proximidade com o padrão industrial de produção.

A aparente gravação do movimento faz do cinema mais do que o estandarte da novidade e da magia, um motivador da revisão de paradigmas que já então se encontravam sob o olhar severo dos seus críticos. Ao tentar capturar o movimento, o registro cinematográfico nada mais produz do que um efeito de movimento, pois este se dá no intervalo dos quadros/fotogramas num ponto de invisibilidade que só é recuperável quando se produz uma ação segunda do tempo mecânico/maquínico, que propulSIONA o deslocar de cada uma das unidades fotografadas. No entanto, há neste processo um deslocamento fundamental do olhar sobre o mundo e as coisas, pois este deixa de focar o instante áureo e programado, a pose, a melhor configuração, para se ater ao momento trivial e ordinário (que não é capturado pelo fotograma), ao invisível que se coloca no intervalo entre dois quadros.

Nos últimos anos do século XX a descoberta do mundo digital virou de pernas para o ar tudo o que vigorava sob o domínio da mecânica e da produção. A analogia, a mímesis, a cópia e a imitação ficam sob rigoroso questionamento com as imagens pixelizadas, produzidas por equações matemáticas e apresentadas nas telas de cristal líquido ou em outros suportes. Até a escultura, e todas as artes tridimensionais que passavam quase incólume por todas as reviravoltas do mundo são afetadas pelos novos dispositivos de produção digital. Basta ver as permissões abertas à arquitetura pelos sistemas de cálculo preciso e miúdo que proporcionaram a emergência de novas formas e desenhos até então retidos na inexistência pela ignorância do homem em executá-los. Basta ver também os novos periféricos *plugados* nos computadores, capazes de “imprimir” tridimensionalmente, substituindo assim a mão do escultor.

Há quem acredite que a grande passada artística em direção a uma imagem totalmente renovada teria sido dada pela engenharia (MACHADO, 1993) e pela matemática, pois foi nestes domínios que se possibilitaram as condições efetivas para o aparecimento da imagem sem referente, materializados no computador e nos sistemas digitais. Não cópia, não mímesis, mas sim a magia da transformação de luz e sinais matemáticos em novas superfícies que podem ou não remeter a objetos do mundo.

Um outro deslizamento produzido pelo conceito de imagem é aquele que envereda pelo caminho das imagens culturais e do imaginário, imagens-nuas (José Gil), sem suporte, que sustentam a carga e o peso etéreo do reflexo nas águas daquilo que se dá no mundo; imagens talhadas por palavras e ações, que se incrustam nas mentes e aí vingam e insistem na construção de desejos, expectativas, formas de compreensão e de expressão. Imagens que se produzem por meio de uma permanente negociação entre aquelas que se impregnam num suporte e aquelas que ficam como possibilidade, pairando ainda sem forma nem precisão. Imagens construídas coletivamente numa comunhão silenciosa entre os sujeitos e entre estes e o mundo.

Essa dimensão que se pode denominar imaginário determina e se deixa determinar, afirmando ou contestando, por tantos quantos se dediquem à tarefa de produzir falas e formas de expressão num movimento de diálogo que se instala com o mundo e entre os sujeitos. Esculpidas por palavras, desenhadas por ações e gestos presentes na vida cotidiana, as imagens produzidas na contemporaneidade não se dispõem apenas à fruição desinteressada, mas são requeridas na disputa simbólica que constitui a vida e a sociedade, afirmando uma dimensão estética que a cada vez se pronuncia de forma mais ruidosa e presente. Vemos isso todos os dias no mundo da política, do comércio ou do consumo. São imagens que imantam valores; signos que, colocados em circulação, produzem efeitos de sentido, por meio da associação de formas, densidades, cores, gestos, falas, que desafiam a percepção e acionam afecções, resultando em novos gestos, atitudes, decisões.

Forma expressiva que, muitas vezes, ignora a intencionalidade e se submete à autoria coletiva tornada uma por força de uma episteme comum, resultando em um conjunto de objetos e signos e nos seus amálgamas, suas redes e intervalos, a que chamamos de cultura. A experiência cultural contemporânea (cultura entendida como modo de realizar no mundo as disposições naturais do homem) se dá numa articulação sempre mais intensa da imagem como meio de interligação e de afirmação de identidades.

Usando o repertório do paradigma da representação, é possível dizer que somos nós, supostos reais, o simulacro de um mundo construído na idealidade das imagens, que são oferecidas pelos meios de difusão e circulação dos signos da cultura. O homem contemporâneo, até mesmo na materialidade do seu corpo, nada mais é do que portador de signos que evocam um conjunto de valores imantados nas imagens construídas a partir do fazer artístico e colocadas em circulação por uma gama de dutos e caminhos de distribuição que medeiam a vida e as relações intersubjetivas. (Um passeio ao shopping center é suficiente para constatar a circulação barulhenta de um punhado de replicantes dos manequins que se mostram imóveis por trás das vitrines, eles mesmos super-simulacros do modelo-imagem que desfilou na passarela. Tudo isso dentro do shopping center, cópia/simulacro da rua do comércio transformada, higienizada, protegida e estudada para oferecer uma imagem de um urbano guardado no tempo, sob a proteção de uma redoma que isola o resto do mundo, este imagem do risco e da desordem...)

Fenômeno que provoca todos os campos de conhecimento, da matemática às artes, à filosofia, à comunicação, antropologia, sociologia, entre outros, a produção de imagens parece fazer parte dos desígnios do homem em seu estar-no-mundo comunitário e/ou societal. Forma de comunicação, forma de arte, forma de compreensão, conhecimento, reconhecimento e estranhamento que se dá a um só tempo.

Notas

¹ Este texto tem por objetivo refletir e delimitar um campo de estudos a ser desenvolvido em nível de pós-graduação pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Comunicação e Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, inscrito numa temática sintetizada pelo enunciado **Imagem e cultura**, ao mesmo tempo em que se procura estabelecer algumas demarcações de potencialidades a serem efetivamente exploradas pelo grupo de pesquisadores, de modo a reunir e tirar proveito da experiência e do acúmulo produzido por cada um dos participantes e que se deram em momentos anteriores e estranhos a este, embora virtualmente apontado para o horizonte que se coloca hoje.

Referências bibliográficas

- ALMONT, Jacques, *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993
- AMARAL, Márcio Tavares d', *Filosofia da comunicação e da Linguagem, Civilização brasileira*. Brasília, 1977
- BAUDRILLARD, Jean, *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996
- BERGSON, Henri, *Matéria e Memória, ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fortes, 1999
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. São Paul, Brasileira, 1985
- MACHADO, Arlindo, *Máquina e imaginário : o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo : Edusp, 1993
- _____, *O quarto iconoclasmo e outros ensaios heréticos*. Rio de Janeiro : Rios Ambiciosos, 2001
- MAFFESOLI, Michel, *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995