

Parte II - Imagem e estudos interdisciplinares

Josie Agatha Parrilha da Silva
Marcos Cesar Danhoni Neves
(orgs.)

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SILVA, J. A. P., and NEVES, M. C. D. N., eds. Imagem e estudos interdisciplinares. In: *Imagem: diálogos e interfaces interdisciplinares* [online]. Maringá: EDUEM, 2021, pp. 77-103. ISBN: 978-65-86383-89-8.

<https://doi.org/10.7476/9786587626079>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Parte II

Imagem e Estudos Interdisciplinares



CAPÍTULO 2

CONVERSANDO SOBRE A IMAGEM COMO UM ATO
ICÔNICO: ENTREVISTA COM HORST BREDEKAMP

CONVERSANDO SOBRE A IMAGEM COMO UM ATO ICÔNICO: ENTREVISTA COM HORST BREDEKAMP

Anderson Pedro Laurindo¹, Marcos Cesar Danhoni Neves²

Introdução

Este capítulo originou-se de uma entrevista concedida pelo historiador de arte alemão Horst Bredekamp. O processo de troca de e-mails, tradução dos escritos e construção da versão final da entrevista em português aconteceu no período de maio de 2018 a junho de 2019.

Nascido em 29 de abril de 1947, em Kiel, Alemanha, Horst Bredekamp tem extenso currículo na área das imagens. Estudou História da Arte, Arqueologia, Filosofia e Sociologia em Kiel, Munique, Berlim e Marburg. Em 1974, obteve seu título de doutor na Philipps-Universität Marburg, com a tese *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution (Arte como um meio de conflito social. Batalhas de imagens da Antiguidade Tardia à Revolução Hussita)*³.

Estagiou na Liebieghaus em Frankfurt am Main até 1976, quando se tornou assistente na divisão de História da Arte na Universidade de Hamburgo. Em 1982, Bredekamp foi nomeado professor de História da Arte na Universidade de Hamburgo. Em 1993, mudou-se para a Universidade Humboldt de Berlim. Foi professor e pesquisador visitante no Instituto de Estudos Avançados em Princeton (1991), Instituto de Estudos Avançados em Berlim (1992), Getty Center em Los Angeles (1995 e 1998) e

1 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciências e Tecnologia - PPGECT da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus de Ponta Grossa.

2 Docente do Departamento de Física da Universidade Estadual de Maringá. Atua nos programas de Pós-Graduação: Educação para a Ciência e a Matemática - PCM/UEM, Ensino de Ciências e Educação Matemática - PPGCEM/UEPG.

3 Revolta ocorrida no século XV, na região da Boêmia, após o pensador e reformador religioso Jan Hus ter sido executado por manifestar oposição a práticas da Igreja Católica.

Collegium Budapest (1999). Membro permanente do Instituto de Estudos Avançados de Berlim desde 2003, recebeu o prêmio Cátedra Hans Georg Gadamer da Universidade de Heidelberg em 2005.

Em 2000, fundou o projeto *A imagem técnica*, no Centro de Técnicas Culturais Hermann von Helmholtz (HZK) da Universidade Humboldt de Berlim, que, sob sua liderança, inaugurou métodos visualmente críticos, uma teoria do conhecimento pictórico nos campos da ciência e tecnologias e visualizações médicas. Em 2008, Bredekamp co-fundou o grupo de pesquisa *Bildakt und Verkörperung* (Ato de Imagem e Personificação) na Universidade Humboldt de Berlim, do qual foi diretor até 2018.

Entre 2012 e 2018, Bredekamp foi porta-voz do *Cluster of Excellence Bild Wissen Gestaltung* (Conhecimento, Imagem, Design), na segunda fase da Iniciativa de Excelência das Universidades Alemãs, na busca por financiamento para a iniciativa. Esse grupo de pesquisa é um laboratório interdisciplinar, da Universidade Humboldt, que reúne Humanidades, Ciências Naturais e Técnicas, Medicina e, ainda, Design e Arquitetura. Ainda no período de 2015 a 2018, atuou, ao lado do diretor do Museu Britânico Neil MacGregor e do arqueólogo Hermann Parzinger, como diretor-fundador do Fórum Humboldt, novo espaço cultural criado para abrigar coleções de arte não-europeia e construído onde antes havia o *Berliner Stadtschloss* (Palácio de Berlim).

Bredekamp é, também, membro do Conselho da *Fundação Schering* e membro da Fundação de Museus de História do Esporte.

Um caso de sua carreira que teve bastante repercussão é que em 2007 foi publicada sua pesquisa *Galilei der Künstler* (Galileu, o artista), que tinha como base a descoberta de uma edição do *Sidereus nuncius* (O Mensageiro das Estrelas) de Galileu. No entanto, em 2012, o historiador Nick Wilding descobriu que essa cópia era uma falsificação que foi introduzida no mercado de antiguidades dos EUA por um antiquário italiano chamado Marino Massimo De Caro.

Podemos perceber por sua extensa produção, que as pesquisas de Bredekamp têm como foco as áreas: iconoclastia, escultura no período românico, arte do Renascimento e do Maneirismo, iconografia política, arte e tecnologia e novas mídias. O tema da mediação das imagens tem estado no centro de suas atividades, e assim acontece em sua mais recente produção, o livro *Teoria do Acto Icónico* (tradução realizada em Portugal).

A seguir, apresentamos as seis questões enviadas a Bredekamp e a tradução de suas respostas (enviadas em língua alemã).

Entrevistadores: Na introdução de seu livro *Teoria do Acto Icónico*, o senhor destaca a ampla discussão sobre imagem que vem sendo realizada nas últimas quatro décadas e apresenta cinco importantes razões para que isso esteja ocorrendo. Cita que em algumas áreas específicas, como Arqueologia e História da Arte, existe um ativo campo de estudos. Sabemos, contudo, que o senhor realiza pesquisas de imagens em

diferentes áreas da Ciência (Biologia, Física, Astronomia). Como descreveria a relação entre Arte e Ciência a partir do estudo das imagens?

Bredenkamp: A conexão entre arte, ciência e tecnologia, como aparece de maneira especial em Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer, rompeu-se no final do século XVIII. No sentido amplo do termo *Ars*, todos esses campos foram previamente concebidos como entidades separadas. O campo da utilidade foi atribuído à tecnologia e à ciência, enquanto a arte deveria preencher a esfera da liberdade e do gosto [estético]. Mesmo após a divisão, no entanto, a conexão permaneceu sub-repticiamente. Por exemplo, quando o Prêmio Nobel Gerd Binnig, em conjunto com Heinrich Rohrer, tentou demonstrar o que era a nanopesquisa ele usou papel, papelão e escultura em gesso no sentido de construir uma compreensão do nanomundo. Uma foto não serviria como espelho, sendo necessário um trabalho representativo que ajudou na compreensão do nanomundo.

Esse papel ativo das imagens na ciência permeia todas as áreas, especialmente as menores e as mais remotas, da nano à astrofísica. Entre dois polos, da exploração do cérebro à matéria aparentemente morta, imagens da ciência são atualmente construídas por meio de imagens, à medida que não se reproduzem passivamente, mas moldam-se ativamente nos resultados que produzem. Isso se aplica em particular ao fenômeno de *big data*, cujos volumes de dados devem ser entendidos apenas pelo fato de serem convertidos em diagramas. Em biologia, física e astronomia, como em praticamente todos os domínios científicos, a aliança entre a pesquisa e visualização tornou-se um fator indispensável à aquisição de conhecimentos e na ciência retorna às condições existentes anteriormente a 1800.

Entrevistadores: Seu livro *Les coraux du Darwin* fala do desenho, da psicologia da forma, da precisão da morfologia na obra de Charles Darwin e seu impacto sobre a História da Arte e a Biologia do século XIX. Em seu trabalho sobre Galileu Galilei como artista, o senhor também salienta a formação do grande físico na *Accademia delle Arti del Disegno* e o papel das aquarelas lunares feitas pelo próprio Galileu. Em que medida, a Arte influenciou e continua influenciando, não de forma periférica, o desenvolvimento da Ciência em nossa contemporaneidade?

Bredenkamp: Galileu Galilei tinha uma formação artística. Sabia desenhar muito bem e era considerado uma autoridade no julgamento da arte visual de seu tempo. Galileu podia ver a superfície da lua em seus solavancos porque fora treinado em desenho de perspectiva na *Accademia delle Arti*, em Florença. Darwin, por outro lado, não tinha habilidade artística, o que ele lamentou ao longo de sua vida. Parece ainda mais importante que ele também tenha adquirido suas ideias fundamentais através de esboços, que ajudaram a esclarecer sua própria teoria no processo de criação. Aqui está um bom exemplo de que ideias e teorias não aparecem apenas no cérebro, mas estão diretamente relacionadas às habilidades motoras do corpo, à mão que desenha e à modelagem. A importância fundamental da arte visual para a formação

de ideias originais e sistemas teóricos tem sido elucidada por pessoas como Hermann von Helmholtz e Max Planck. Mais recentemente, Benoit Mandelbrot e Roger Penrose destacaram esse princípio. Isso não significa que, como se reivindicou recentemente, a arte e a ciência estão sujeitas às mesmas leis; pelo contrário, é precisamente a tensão que deriva da diferença que permite que ambos os lados estimulem, inspirem e modelem autonomamente.

Entrevistadores: Em seu livro *Leibniz, Herrenhausen et Versailles*, o senhor aborda a questão do eterno na metáfora do labirinto e o infinito. Como analisa essa temática à luz da obra e *concepções infinitistas* de Giordano Bruno e Thomas Digges e a teoria ‘finitista’ do *Big Bang* na cosmologia contemporânea?

Bredenkamp: Uma das tragédias da filosofia moderna é que Immanuel Kant deslocou a obra de Leibniz para o domínio da metafísica e da abstração e a denunciou como obsoleta. Isso fez com que o radicalismo do pensamento de Leibniz desaparecesse. Ele foi repetidamente apontado como o fundador da lógica do computador e dos mecanismos de pensamento e afirmou ser o antepassado dos desenvolvimentos modernos, mas sua discordância com Isaac Newton desapareceu em grande parte do horizonte filosófico. Isto é tanto mais lamentável quanto ele ter projetado uma cosmologia muito mais radical que a de Albert Einstein. Enquanto para Newton o cosmos representa uma espécie de caixa de sapato na qual engenhosamente se pode esperar, para Leibniz o tempo, o espaço e o corpo eram quantidades dinâmicas, mutuamente dependentes, que se geravam numa interação permanente. Como Leibniz rejeitou o retorno de partículas individuais a unidades indestrutíveis como o átomo, ele provavelmente teria negado a teoria do *Big Bang*. Em sua imagem do cosmos, infinitos mundos se entrecruzam a partir da coincidência da atração e do fenômeno lucreciano da desordem (*clinamen*⁴), em uma dinâmica permanente e uma energia vinda para dentro. Mesmo que a teoria do *Big Bang* seja considerada irrefutável hoje, a doutrina de Leibniz permanece muito atual em suas relações intrínsecas.

Entrevistadores: Sabemos que Galileu Galilei contou com o apoio de artistas para a divulgação e a produção de imagens para uma de suas obras, *Tratatto sulle macchie solari e loro accidenti*, especialmente Lodovico Cardi da Cigoli e Domenico Cresti (Passignano). Como avalia esse caso de colaboração íntima entre arte e ciência naquele momento do Renascimento?

Bredenkamp: A cooperação entre Galileu Galilei, Lodovico Cigoli e Passignano e outros artistas e pesquisadores representa um momento especial na história da ciência, quando, pela primeira vez, foi coordenada e conduzida uma cooperação de pesquisa internacional. A observação das manchas solares foi organizada em diversas localidades na Itália e na Alemanha e padronizada em suas representações no papel,

4 Clinamen – doutrina epicurista sobre os desvios aleatórios dos átomos. Nome latino dado por Lucrecio ao desvio imprevisível de átomos a partir da doutrina atomista de Epicuro (Wikipedia, 2021).

de modo que uma comparação direta fosse possível. Aqui reside o significado histórico desse processo. Também é significativo que essa campanha tenha sido realizada principalmente com artistas, porque eles aprenderam a usar seus olhos com a máxima precisão além do conhecimento armazenado nos livros e a apreender os fenômenos observados sem quaisquer pré-condições. Especialmente Galileu e Cigoli produziram coisas admiráveis a esse respeito. Historicamente, esse foi o momento em que a ciência só poderia avançar se estivesse diretamente relacionada aos poderes empíricos da observação dos artistas. Isso também se aplica diretamente a Adam Elsheimer e, uma geração depois, a Claude Lorraine.

Entrevistadores: Em que medida seus estudos se relacionam com a coleção de Aby Warburg, e como se constitui hoje seu grupo de pesquisa e em quais áreas/temas elas caminham?

Bredenkamp: Especialmente em sua época até sua mudança para Londres, a Biblioteca Warburg de Estudos Culturais de Hamburgo é considerada um modelo de cooperação inatingível entre arte e história cultural, filosofia, teologia, linguística e todas as áreas das ciências naturais. Isso também se aplica à visão de que as artes visuais, assim como as imagens em geral, de modo algum representam o mundo sozinho, mas interagem construtivamente com tudo o que é experimentado e entendido como um mundo. Acima de tudo, é o lado psicológico do gerenciamento de afetos associado à Escola de Warburg. Todos esses componentes foram incluídos em meus projetos de pesquisa. Isso inclui, desde os anos 1990, a criação, na Universidade Humboldt, da pesquisa *Das Technische Bild* (Imagem Técnica – o mesmo nome da revista), que procura explorar todas essas questões sistematicamente. O mesmo ocorre com a pesquisa *Bild Wissen Gestaltung* (Conhecimento, Imagem, Design), desenvolvida em conjunto com o cientista cultural Wolfgang Schäffner (que foi chamado da Argentina para Berlim), que reuniu um total de 40 disciplinas, a fim de explorar esse papel construtivo de visualização. Acima de tudo, pela primeira vez, o campo do design, que por si só estava localizado nas academias de arte, foi incluído na pesquisa. Os campos relevantes vão desde humanidades e medicina às forças armadas e todas as faculdades das ciências naturais, e, em particular, a biologia e a ciência dos materiais. Esse grupo (cluster), que existiu de 2012 a 2016, continua em 2019 com um novo cluster intitulado *Matters of Activity* (Matérias de Atividade), cujo objetivo é explorar, pelos próximos sete anos, o futuro da energia dentro da imagem dos espaços e materiais. Ele procurará remover a divisão aristotélica entre mente ativa, masculina, e matéria feminina passiva.

Entrevistadores: Infelizmente temos poucas traduções de artigos e livros seus para a língua portuguesa (o capítulo *Mãos pensantes: considerações sobre a arte da imagem nas ciências naturais*; uma entrevista, *Os mecanismos do futebol são mais complexos que as leis do dinheiro*; e o livro *Teoria do Acto Icônico*). Que resultados de suas pesquisas julga fundamentais para dar dimensão próxima do conjunto de sua obra e que, portanto, deveriam ser traduzidas para a língua portuguesa?

Bredenkamp: Eu gostaria de ver meu livro sobre o jardim maneirista de Bomarzo traduzido para a língua portuguesa. Esse é o exemplo de uma arte de jardim, iniciada por um nobre anárquico, que deu origem ao que chamamos de jardim paisagístico inglês. Para o tópico desta entrevista, minha tentativa em 1992 de entender o *Kunstkammer* (câmara de arte) como um laboratório de pensamento é de particular importância (*Antikensehnsucht und Maschinenglauben – Desejo de Antiguidade e crença na Máquina*). Isso também se aplica à minha trilogia de livros sobre o pensamento visual de Galileu Galilei, *Leviathan* de Thomas Hobbes, e Leibniz em seu *Theater der Natur und Kunst* (Teatro da Natureza e Arte). De particular interesse é o meu livro mais recente, *Aby Warburg handelt* (Aby Warburg dos índios), sobre um até então desconhecido Aby Warburg, que trabalhou entre 1896 e 1897 no Museu de Etnologia de Berlim, numa unidade entre a história da arte e a antropologia. Suas considerações são extremamente relevantes para o debate atual.

Considerações finais

Na entrevista realizada, Horst Bredenkamp destaca a importância do estudo da imagem como um ato interdisciplinar permanente, imanente na relação arte-ciência. E salienta, sobretudo, a necessidade de grupos de pesquisa que compreendam o mundo visual como pela realização de atos imagéticos dentro da perspectiva contínua da construção do conhecimento e da compreensão do mundo em que estamos imersos.

Bredenkamp aponta em suas várias pesquisas que antes as imagens eram mais utilizadas na Arqueologia e na História da Arte. Hoje, porém, muitas outras disciplinas utilizam-se delas. O pesquisador reforça a importância dos estudos sobre o tema: “[...] todas as atividades deixam transparecer a convicção de que o mundo não pode ser entendido de forma adequada se a questão das imagens não foi clarificada; [...] sem o elemento icônico, afigura-se impossível uma cabal representação do mundo atual” (Bredenkamp, 2015a, p. 9). Concordamos com essa ideia da necessidade e da importância de compreendermos as imagens para o melhor entendimento de nossa sociedade. Bredenkamp (2015a), em seu artigo *Mãos pensantes: considerações sobre a arte da imagem nas ciências naturais*, relata o crescimento do uso das imagens e da qualidade visual destas nos últimos 20 anos, em especial pelo emprego de equipamentos como microscópios, telescópios e computadores para capturá-las e aprimorá-las. Mas, a despeito da imagem por si só, e no ensino, por exemplo, de ciências, como é o seu uso? Os professores de ciências estão preparados para analisar, selecionar, utilizar as imagens que são geradas na sua área? Em sua formação se deparam com conteúdos ligados à imagem.

Essas interrogações indicam vastos campos de pesquisa na busca inter e transdisciplinar do conhecimento, tendo a imagem como sua origem e seu fulcro criativo.

Para uma maior compreensão do pensamento do Prof. Bredekamp sobre as imagens sugerimos fortemente a leitura da obra *Teoria do Acto Icônico* (Bredekamp, 2015b).

Síntese de publicações de Horst Bredekamp

Livros:
Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1975.
Kunst am Mittelrhein um 1400 (mit Herbert Beck und Wolfgang Beeh), Frankfurt am Main (Liebieghaus) 1975.
Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist, Worms (Werner) 1985; 2. überarb. Aufl. 1991.
Botticelli: Primavera. Florenz als Garten der Venus, Frankfurt am Main (Fischer) 1988; New edition Berlin (Wagenbach) 2002.
Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin (Berlin) 1992.
Florentiner Fußball. Die Renaissance der Spiele. Calcio als Fest der Medici, Frankfurt am Main (Campus) 1993; revised edition Berlin (Wagenbach) 2001.
Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem, München (Carl Friedrich von Siemens-Stiftung) 1995.
Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini, Berlin (Wagenbach) 2000.
Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan: Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits, Berlin (Akademie) 1999. New edition under the title Thomas Hobbes: Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder. 1651-2001, Berlin (Akademie) 2003.
Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst, Berlin (Akademie) 2004.
Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte, Berlin (Wagenbach) 2005.
Bilder bewegen. Von der Kunstkammer zum Endspiel, Berlin (Wagenbach) 2007.
Galilei der Künstler. Der Mond, die Sonne, die Hand, Berlin (Akademie) 2007.
Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie, München (Carl Friedrich von Siemens-Stiftung) 2008.
Michelangelo. Fünf Essays, Berlin (Wagenbach) 2009.
Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Berlin (Suhrkamp) 2010.

Leibniz und die Revolution der Gartenkunst. Herrenhausen, Versailles und die Philosophie der Blätter, Berlin (Wagenbach) 2012. ISBN 978-3-8031-5183-4.
Der schwimmende Souverän. Karl der Große und die Bildpolitik des Körpers, Klaus Wagenbach, Berlin 2014, ISBN 978-3-8031-5186-5.[31]
Galileis denkende Hand. Form und Forschung um 1600, Berlin, Boston (de Gruyter) 2015. ISBN 978-3-11-041457-8.
mit Claudia Wedepohl: Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne, Berlin (Wagenbach) 2015. ISBN 978-3-8031-5188-9.
Das Beispiel Palmyra, Köln 2016.
Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan (Carl-Schmitt-Vorlesungen), Berlin 2016.
Editor e coeditor (seleção):
(coeditor): Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions, Berlin (Akademie) 1990.
(coeditor): Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph, Berlin (Akademie) 1998.
(coeditor): Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens, 2 Bände, Berlin (Henschel) 2000.
(editor convidado): Jahrbuch für Universitätsgeschichte Bd. 5 (2002): Themenband "Universität und Kunst", Stuttgart (Steiner) 2002.
(coeditor) Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt, München (Fink) 2006.
(coeditor) Klassizismus/Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst. München/Berlin (Dt. Kunstverlag) 2007.
(coeditor): Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder, Berlin (Akademie) 2008.
(coeditor): In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, Berlin (Gebr. Mann) 2010.
(editor da série): Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Berlin (Akademie), halbjährlich seit 2003. Bd. 1.1: Bilder in Prozessen Band 1.2: Oberflächen der Theorie - Band 2.1: Bildtechniken des Ausnahmezustandes - Band 2.2: Instrumente des Sehens - Band 3.1: Bildtextile Ordnungen - Band 3.2: Digitale Form - Band 4.1: Farbstrategien - Band 4.2: Bilder ohne Betrachter - Band 5.1: Systemische Räume - Band 5.2: Imagination des Himmels - Band 6.1: Ikonographie des Gehirns - Band 6.2: Grenzbilder - Band 7.1: Bildendes Sehen - Band 7.2: Erscheinende Mathematik - Band 8.1: Kontaktbilder - Band 8.2: Graustufen.
(editor da série): Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie (Hg; Horst Bredekamp, John Michael Krois und Jürgen Trabant, Berlin (de Gruyter) seit 2011.
(coeditor): IMAGE WORD ACTION. IMAGO SERMO ACTIO. BILD WORT AKTION (Hg.: Horst Bredekamp, David Freedberg, Sabine Marienberg, Marion Lauschke, Jürgen Trabant) seit 2017. * (como coeditor): +ultra knowledge & gestaltung (Hg.: Nikola Doll, Horst Bredekamp and Wolfgang Schäffner for the Cluster of Excellence Image Knowledge Gestaltung. An Interdisciplinary Laboratory at Humboldt Universität zu Berlin), Leipzig 2017.

Prêmios e Honrarias de Horst Bredekamp

2001: Prêmio Sigmund Freud de prosa científica da Academia Alemp de Língua e Poesia, Darmstadt.
2005: Prêmio Aby-M.-Warburg-Prize da Cidade de Hamburgo.
2006: Prêmio Max-Planck-Science Prize da Sociedade Max Planck Society e da Fundação Humboldt.
2009: Prêmio Richard Hamann da Philipps-Universität Marburg por suas contribuições para a história da arte.
2010: Prêmio Meyer-Struckmann para a Pesquisa nas áreas de ciências humanas e sociais.
2010: Membro titular da Full Academia Europaea.
2012: Prêmio Fritz Winter da Fundação Fritz Winter.
2012: Prêmio Berlinense de Ciência.
2014: Pour le Mérite (pelo Mérito).
2015: Ordem do Mérito da República Federativa Alemã.
2016: Membro da Academia Americana de Artes e Ciências.
2017: Prêmio Schiller Prize da cidade de Marbach.

Referências dos tradutores

BREDEKAMP, H. Mãos pensantes: considerações sobre a arte da imagem nas ciências naturais. *In: ALLOA, E. (org.). Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a. p. 141-164.

BREDEKAMP, H. **Teoria do acto icônico**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2015b.

SILVA, J. A. P. **Imagem de capa do capítulo 2**. 2020. Intervenção digital em programa de edição de imagem do Power point da fotografia de Horst Bredekamp. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Horst_Bredekamp. Acesso em: 12 jun. 2019.

WIKIPEDIA. (2021). Clinamen. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Clin%C3%A2men>. Acesso em: 21 mar. 2021.



CAPÍTULO 3

ARGUMENTOS A FAVOR DE UMA CIÊNCIA
GERAL DA IMAGEM

ARGUMENTOS A FAVOR DE UMA CIÊNCIA GERAL DA IMAGEM¹

Klaus Sachs-Hombach²

Introdução

Diante da riqueza de quadros imagéticos³, os esforços para explorar as possibilidades e limites de seu uso aumentaram dramaticamente nas últimas décadas. Isto é óbvio não só devido às muitas conferências e publicações dedicadas à teoria imagética, mas também no âmbito institucional. Numerosas disciplinas formaram grupos especializados que analisam o fenômeno das imagens a partir de suas perspectivas científicas específicas. Existe, por exemplo, o Grupo de Comunicação Visual (Knieper; Müller, 2003) da Sociedade Alemã de Jornalismo e Ciência da Comunicação, ativa já há alguns anos. Além disso, as discussões entre as ciências individuais aumentaram (Sachs-Hombach 2003b, 2005b) ver também Ciência da Imagem Interdisciplinar⁴). Como esperado, descobriu-se que as visões dos vários cientistas e disciplinas são fundamentalmente diferentes. Questões conceituais, bem

1 Texto originalmente publicado em Sachs-Hombach (2005a) (*Arguments in favour of a general image Science*). Sua tradução foi autorizada pelo autor em 16 de julho de 2019 via e-mail. Tradução de Marcos Cesar Danhoni Neves.

2 Klaus Sachs-Hombach (1957-) é professor de estudos de mídia (foco em inovação de mídia/mudança de mídia) pela Universidade *Eberhard Karls* Tübingen, na cidade de Tübingen – Alemanha (Disponível em: <https://uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/philosophie-rhetorik-medien/institut-fuer-medienwissenschaft/institut/personen/sachs-hombach-klaus-prof-dr/>).

3 O presente texto é uma tradução e, para evitarmos a máxima italiana *traduttore, traditore* (tradutor, traidor), sublinhamos que o autor utiliza no decorrer do texto o termo *picture*, que segundo o dicionário Oxford (<https://www.lexico.com/definition/picture>) refere-se a ‘pintura, desenho, fotografia, retrato, entre outras representações visuais’. Como na língua portuguesa não temos um termo similar adotaremos o termo ‘quadros imagéticos’, no sentido de que a expressão representa não um conjunto infinito de imagens, mas quadros de uma exposição imagética, como na obra musical do compositor russo Modest Mussorgsky, de 1874: *Pictures at an Exposition* (Quadros de uma Exposição).

4 Sociedade para Ciência da Imagem Interdisciplinar (*Gesellschaft fur Interdisziplinare Bildwissenschaft*). Disponível em: www.bildwissenschaft.org.

como metodológicas, estão em disputa. Portanto, não está claro, por exemplo, de que maneira os fenômenos como modelos, visões de mundo ou autoimagens deveriam ser submetidos à ciência da imagem. Além disso, existe uma questão conflituosa acerca de quais seriam as qualidades essenciais que, acreditamos, os quadros imagéticos deveriam ter: pode um único conjunto de propriedades ser determinado para todos os tipos de quadros imagéticos? Afinal, atualmente existem visões concorrentes sobre as competências das disciplinas individuais. Desde que haja uma possibilidade de avaliar positivamente uma ciência da imagem, apenas uma suposição parece ser indiscutível, a saber, que uma ciência da imagem geral – se ela [um dia] será estabelecida – deve ser elaborada de forma interdisciplinar a fim de garantir uma compreensão adequada para diferentes fenômenos (Sachs-Hombach, 2004).

Neste capítulo, quero tomar essa posição como um ponto de partida e tentar responder à questão de como a reivindicada ciência da imagem interdisciplinar pode ser sistematicamente promovida e, finalmente, consolidada. Essa não é uma questão de como conferências e publicações interdisciplinares adicionais podem ser realizadas. Em vez disso, este artigo pretende oferecer sugestões de como a cooperação existente pode e deve ser organizada independentemente dos cientistas enquanto seres individuais, gerarmos uma valorização acadêmica duradoura. Ao esclarecer tais questões conceituais, vejo uma contribuição filosófica específica para a ciência da imagem.

Descriverei minhas considerações com referência a quatro teses. De acordo com a primeira tese, a contribuição da filosofia para uma ciência da imagem deve observar sua potencialidade para a construção de um mapa conceitual. Denomino esse método de ‘cartografia conceitual’ (1). De acordo com a segunda tese, uma ciência da imagem geral não é uma ciência nova, embrionária. Pelo contrário, consiste em um quadro teórico que fornece uma linguagem descritiva que permite que as diferentes disciplinas e pontos de vista se correspondam (2). De acordo com a terceira tese, um tal quadro teórico pressupõe que as os quadros teóricos são mídias baseadas na percepção (3). De acordo com a quarta tese, o significado concreto dos quadros imagéticos só pode ser definido em relação ao tipo, meio e função da imagem em questão (4).

Filosofia como cartografia conceitual

(Tese 1) A contribuição da filosofia para a ciência da imagem é, acima de tudo, de natureza conceitualmente cartográfica.

Perguntar quais são as imagens que correspondem ao tradicional “o quê?” – perguntas que, nos dias de hoje, são normalmente entendidas como questões de

esclarecimento conceitual. Um esclarecimento conceitual ocorre, idealmente, com a definição que inclui as condições necessárias e suficientes de um determinado fenômeno. Por meio disso, supõe-se que essas condições descrevam características que os objetos devem mostrar para pertencer ao campo de aplicação do conceito em questão. Portanto, a definição permite decidir, em conexão com os métodos correspondentes e sobre uma base metodologicamente refletida, se um (determinado) objeto se enquadra ou não no conceito. Muitas vezes, no entanto, é bastante difícil definir satisfatoriamente o conceito básico. Se as exigências feitas no esclarecimento conceitual são muito altas, as chances de sucesso são limitadas, como a experiência tem mostrado. Se, no entanto, demandas insuficientes forem aceitas, os resultados, no fim, permanecem ambíguos. Para encontrar seu caminho entre todos esses obstáculos, os filósofos tendem a se restringir a uma explicação que compreende condições características profundas, suficientes ou justas de um conceito que abrange uma área central, e que seja considerada paradigmática.

Uma explicação bem-sucedida do conceito de representação visual deve tornar possível uma classificação, bem como permitir uma compreensão adequada dos possíveis objetos temáticos. Se uma clarificação conceitual foi bem-sucedida é devido às condições de adequação (Poser, 2001). A exigência de coerência e consistência da questão conceitual resultante, em particular, pertence a essas condições. Apenas aquelas questões que atendam à essa demanda é que podem ser introduzidas em teorias complexas e que sirvam de derivação de questões gerais. Assim, o uso cotidiano da linguagem e as intuições relacionadas servem normalmente como corretivo. Divergências do uso cotidiano da linguagem devem ser justificadas (se, por exemplo, casos que são normalmente incluídos são excluídos por características conceituais).

A análise filosófica dos conceitos é antes de tudo um método orientador. Aplicando-o, a prova lógica das estruturas gerais de conceitos é alcançada, na qual nosso uso linguístico é baseado. Com base em tal análise, os conceitos são organizados em campos ou redes de conceitos e sua relação mútua é ilustrada. Como cartografia conceitual, a análise filosófica não divide conceitos em seus constituintes anatômicos, mas explicita as associações que estão implícitas com o conceito a ser explicado, assim como todos os outros conceitos necessários para a explicação. Ao mesmo tempo, a cartografia conceitual ilustra como a estrutura de um campo fenomenológico, bem como de questões relacionadas, toma forma em relação aos nossos instrumentos conceituais. Explica, portanto, que problemas e possibilidades devem ser levados em consideração.

Se esse trabalho sobre conceitos, como afirma Hegel, é central para a filosofia, então, a metáfora do mapa significa que a racionalidade filosófica está, antes de tudo, preocupada com a orientação. Se um campo teórico desconhecido deve ser explorado, a filosofia oferece, portanto, informações sobre as relações relevantes e as consequências teóricas que são esperadas sob certas condições conceituais. Aplicada

à ciência empírica, a análise filosófica assume a função de orientação científica. E, dado que as redes conceituais temáticas frequentemente contêm visões de diferentes campos científicos, a filosofia é desafiada, em particular, a refletir e promover as estruturas de empreendimentos interdisciplinares.

Ciência geral da imagem e o quadro teórico

(Tese 2) Uma ciência da imagem geral construída interdisciplinarmente consiste principalmente em um quadro teórico.

O termo ‘ciência geral da imagem’ segue o estabelecimento muito bem-sucedido de uma linguística geral. Expressa a convicção de que um desenvolvimento igualmente duradouro é também possível no campo das imagens. Assim, à imagem é atribuída (assim como à linguagem) uma função fundamental em nossa relação com o mundo, assim como com nós mesmos. No entanto, as imagens não devem ser entendidas como signos linguísticos ou como sendo vistos como sinais linguísticos. Tal suposição é um mal-entendido fundamental que, às vezes, é erroneamente atribuído às teorias da imagem semiótica. Sem dúvida alguma, as imagens possuem estruturas peculiares que, em muitos aspectos, diferem das expressões linguísticas e não podem ser adequadamente abordadas pelas teorias semióticas tradicionais dentro do estruturalismo. Consequentemente, a independência do visual é completamente indiscutível. No entanto, isso não significa que a linguística em geral e a semiótica em particular não possam contribuir para a compreensão das imagens. Isto é especialmente importante no que diz respeito à relação mútua entre texto e imagem. Além disso, a semiótica pode oferecer teoremas gerais que derivam de uma linguagem descritiva definida além das próprias imagens e textos. Uma abordagem decididamente interdisciplinar deve, em qualquer caso, examinar a praticabilidade de abordagens baseadas em teorias de comunicação e sinais. Idealmente, deveria levar a uma integração deles.

Ainda assim, como essas diferentes abordagens, teorias e disciplinas se correspondem? Ou, em outras palavras: como uma ciência geral da imagem pode ser estabelecida? Na minha opinião, isso só é possível se um quadro teórico puder ser desenvolvido, o que fornece um programa de pesquisa integrativa para as diferentes disciplinas. Há que considerar os vários conceitos de quadros imagéticos, e abrir pontos de contato suficientes para as visões das diversas disciplinas. Isso só pode ser alcançado se as exigências feitas no quadro teórico forem mantidas de forma bastante gerais. Ao mesmo tempo, no entanto, elas têm de permanecer as mais específicas possíveis para permitir aos pesquisadores a geração de questões empíricas. O quadro teórico, portanto, deve demonstrar explicitamente as condições mínimas que toda

teoria sobre quadros imagéticos deve ou deveria atender. O desenvolvimento de tal estrutura teórica é, antes de tudo, uma tarefa de cartografia conceitual. Como esse termo pode evocar a impressão de uma estrutura inflexível, deve-se ter em mente que tal estrutura teórica não pretende explicar todos os diferentes fenômenos visuais ou todos os aspectos de uma imagem. Acima de tudo, fenômenos específicos, por exemplo a fotografia, não devem ser caracterizados dentro do quadro teórico. No entanto, isso não significa que esses fenômenos estejam localizados fora desse quadro. O quadro teórico apenas fornece as características gerais do visual, enquanto os fenômenos visuais específicos devem, é claro, ser caracterizados por uma explicação mais precisa e complexa.

O termo 'quadro teórico' denota um conjunto de pressupostos que compreendem diferentes teorias. Um quadro teórico não é uma metateoria. Enquanto uma metateoria é uma teoria sobre teorias, na qual as condições essenciais das teorias são determinadas, um quadro teórico tem de lidar com questões de conteúdo. Trata-se de uma abordagem integrativa e generalizadora que caracteriza e marca certos termos contidos, ainda que implicitamente, nas diferentes teorias de um campo de fenômenos como cruciais para a pesquisa desse mesmo campo. Desta forma, determinam-se os instrumentos conceituais que são indispensáveis para a investigação de um fenômeno. Em que medida tal determinação deve ser vista como racional depende de como os conceitos relevantes são introduzidos. Esta é uma tarefa básica da filosofia: desenvolver um quadro teórico requer, por um lado, uma explicação ou definição dos conceitos relevantes e, por outro lado, uma justificação da estrutura conceitual que ela estabelece.

Em particular, essa primeira etapa inclui uma comparação das várias conceituações de quadros imagéticos, à medida que são tratadas pelas diferentes disciplinas. Como a explicação dos conceitos básicos está normalmente preocupada com conexões muito complexas entre os termos relevantes, um conceito deve ser definido em relação à teoria da qual ele vem: não pode ser explicitamente independente da teoria. Explicar um conceito significa inseri-lo dentro de uma teoria e, assim, em uma estrutura sistemática e ordenada de enunciados. A comparação dos vários conceitos de quadros imagéticos é sempre uma comparação de diferentes teorias desses quadros. A análise que foi denominada 'cartografia conceitual' opera, portanto, já no nível da descrição da teoria e de sua construção. A fim de passar de uma teoria específica para uma estrutura teórica, é preciso examinar adicionalmente quais são as suposições essenciais: as suposições compartilhadas pelas diferentes abordagens teóricas que podem fornecer um terreno comum.

Uma ciência geral da imagem deve, pelo menos, oferecer um modelo que possa não apenas conectar os diferentes fenômenos visuais sistematicamente, mas também que permita ligar as várias ciências da imagem sem questionar sua independência. Se o termo 'ciência' for tomado de forma restrita, diretrizes metodológicas também devem

ser desenvolvidas. Uma ciência geral da imagem não é, portanto, uma disciplina recém-desenvolvida que está ao lado das ciências da imagem já existentes, mas consiste em uma estrutura teórica que fornece as reflexões teóricas básicas dentro da cartografia conceitual que toda abordagem especial sobre quadros imagéticos deve conter e pela qual elas são mutuamente referidas.

Para fins de ilustração, é útil ter um olhar mais atento à ciência cognitiva, que só recentemente foi estabelecida como uma ciência interdisciplinar, mas independente. O conceito de cognição, cuja imprecisão foi frequentemente comentada, é de suma importância aqui. A ciência cognitiva foi promovida ao status de uma ciência independente pela sugestão de que o conceito de cognição deve ser explicado através do conceito de representação, que está ligado ao conceito de processamento de informação. O resultado é o chamado modelo computacional da mente, que por algum tempo tem sido o paradigma mais influente da ciência cognitiva. Baseia-se principalmente na análise de teorias psicológicas existentes, como, por exemplo, demonstrado por Fodor em *The Language of Thought (A Linguagem do Pensamento)*. Esse paradigma tornou-se problemático em muitos aspectos e atualmente é pouco promovido em sua forma clássica como hipótese de processamento de símbolos físicos. No entanto, a abordagem da ciência cognitiva revelou-se relativamente robusta na medida em que também é capaz de integrar as diferentes visões da crítica do processamento de símbolos (por exemplo, por conectivismo).

Condições perceptuais e midiáticas para quadros imagéticos

(Tese 3) Quadros imagéticos são mídias baseadas na percepção.

O exemplo da ciência cognitiva mostra muitas características específicas dos fenômenos da ciência cognitiva que questionam sua função de modelo para uma ciência geral da imagem. No entanto, isso não afeta a consideração de que a criação de um quadro teórico é crucial para estabelecer uma ciência geral da imagem. O quadro teórico deve destilar alguns conceitos importantes de todas as teorias relevantes e estruturá-los de forma consistente e coerente. Isso, então, deve nos fornecer uma linguagem comum para descrever, e fazer comparações, levantar questões e teorias que estejam em conflito umas com as outras ou que derivem de disciplinas heterogêneas.

A tese de que os quadros imagéticos são mídias baseadas na percepção é uma tentativa de explicitar as condições do conceito quadro imagético mutuamente

acordadas. Para chegar a tal acordo, o caráter midiático e os aspectos perceptuais dos quadros imagéticos devem ser enfatizados. A tese argumenta que o termo quadro imagético deve ser usado apenas para se referir a tais fenômenos que, em primeiro lugar, estão associados a um ‘conteúdo’ ou significado, e que, em segundo lugar, são interpretados, pelo menos parcialmente, de acordo com padrões de percepção. Essa explicação permanece como um propósito geral. Pretende-se apenas demarcar o campo conceitual a partir do qual podem ser definidas as condições de adequação para os diferentes conceitos de quadros imagéticos. Os aspectos midiáticos e perceptivos fornecem aqui dois componentes que, por si próprios, não são especiais para os quadros imagéticos: também aparecem em contextos que não se referem a quadros imagéticos. Juntos, entretanto, eles constituem uma rede de referências baseadas na percepção. Assim, o uso de quadro imagético só é dado se os dois componentes aparecerem juntos. O elemento fascinante nessa sugestão reside na possibilidade de analisar o desempenho especial dos diferentes tipos, funções e usos de quadros imagéticos como o resultado de uma combinação variável dos dois componentes (Sachs-Hombach, 2003a).

Central ao quadro teórico sugerido é o conceito de *meio*. Em seu significado mais relevante aqui, o conceito designa o veículo físico de um sistema de signos (Posner, 1986). Mídia e sinais são mutuamente condicionais. O conceito de ‘mídia’, como o conceito do signo, pode então ser dividido em conceitos do meio linguístico e visual (entre outros). É sistematicamente produtivo se, inicialmente, mídias arbitrárias forem distinguidas da mídia baseada em percepção. Embora os signos linguísticos (assim como os símbolos convencionais abstratos ou puros) sejam, sem dúvida, a classe mais importante de mídias arbitrárias, as imagens visuais, em particular, podem ser descritas como casos paradigmáticos da subclasse de mídias baseadas na percepção visual. Ou seja, a classe da mídia baseada na percepção deve ser subdividida de acordo com as diferentes modalidades de percepção. Para os meios auditivos, que são parcialmente arbitrários (o toque de um sino, por exemplo) ou parcialmente baseados na percepção (a imitação da voz de um pássaro), não houve desenvolvimento de conceitos especiais: até falamos de imagens auditivas, ver por exemplo Lakoff (1987). No âmbito de tal estrutura, fica claro que é apenas o aspecto do signo que sugere a orientação para a linguística (que hoje é considerada a teoria dos signos mais desenvolvida). No entanto, a propriedade específica da mídia visual, que reside no aspecto perceptivo, não é reconhecida aqui. Se for para seguir a abordagem sugerida, uma ciência da imagem deve incluir a investigação dos aspectos perceptivos específicos. Essa é uma das principais razões pelas quais uma ciência da imagem deve ser necessariamente desenvolvida por meio do envolvimento interdisciplinar.

Tendo em vista o caráter referencial dos quadros imagéticos, deve-se enfatizar que esses quadros não precisam referir-se a um objeto real existente,

nem a representação refirir-se a objetos concretos. Termos como ‘unicórnio’ ou ‘harmonia’ sugerem que isso também é verdadeiro para os signos linguísticos. Uma referência disso já existe quando um objeto é atribuído com um significado, como, por exemplo, um toque de sino pode significar que a lição está prestes a começar. Em discussões, um tal componente semiótico é, com frequência, injustamente criticado por ser um conceito muito estreito do signo. Nos trabalhos mais recentes em semiótica sobre teoria dos quadros imagéticos, que se posicionam criticamente com mais frequência contra uma teoria da imagem semiótica como Goodman a promoveu, ver também Scholz (2004), uma conexão próxima pode ser vista em questões de pragmática assim como de uma teoria da percepção e da ciência cognitiva, ver por exemplo Blanke (2003) ou Sonessen (1989).

Para diferenciar o sistema de mídia visual da multiplicidade de outras mídias, a base perceptiva requerida serve como a diferença específica. É vital que o recurso às faculdades perceptivas seja constitutivo também para a interpretação dos meios visuais. Assim, o conceito de mídia baseada na percepção não implica apenas que um meio é percebido no processo de comunicação, uma vez que essa condição geralmente se aplica ao uso da mídia. Pelo menos alguns aspectos do significado que devem se comunicar pela mídia baseada na percepção têm de ser motivados pela estrutura do próprio meio, enquanto a mídia dos signos arbitrários normalmente não indica o significado relevante.

Além dos aspectos referencial e perceptivo, a tese de que as imagens são mídias baseadas na percepção aponta para uma interação essencial entre os pontos de vista semióticos e perceptivos. A tarefa mais importante de uma ciência da imagem é, portanto, o esclarecimento daquelas conexões em que ambos os aspectos estão interconectados de acordo com o tipo, meio ou função dos quadros imagéticos de que se trata. Essa interação não é importante apenas para atribuir significado a um determinado objeto, mas também para responder à questão do que é referido e quais características são relevantes ou irrelevantes para a descrição do tipo e o uso do quadro imagético em questão.

O aspecto perceptivo enfatiza a diferença para a linguagem, porque as habilidades perceptivas são de pouca importância para a compreensão de um signo linguístico. É claro que, para interpretar os signos linguísticos, os signos devem primeiro ser percebidos em sua forma midiática peculiar. Mas, ao contrário das imagens, a interpretação posterior desses meios não se baseia nas capacidades perceptivas. Particularmente impressionante é o contraste nos quadros imagéticos ilusionistas: é preciso ter entendido de antemão que existe um meio (que é apresentado). No entanto, para determinar o que é realmente representado, recorreremos basicamente a processos inconscientes que já aplicamos à percepção de objetos (mais precisamente, o tipo de objetos representados).

Enquanto um *trompe l'oeil* é o caso mais extremo de um quadro imagético em que os aspectos semióticos desempenham um papel menor no processo de interpretação, todos os outros tipos de imagens, até pictogramas ou ideogramas, podem ser distinguidos pela complexidade crescente dos aspectos semióticos. Para poder decidir que características das imagens não ilusórias – como caricaturas, desenhos infantis ou mapas – são relevantes e de que maneira, é preciso algum conhecimento de convenções de representação além de competências de percepção. Para desenhos realistas, tal convenção seria: todas as características visuais da imagem são relevantes para a representação que pode ser sistematicamente interpretada como características de objetos conhecidos. Uma forma amplamente desenhada de uma figura não seria, portanto, interpretada como cobertura ou aura do objeto (como de fato poderia ser o caso), mas seria atribuída ao modo particular de representação ou intenção ou habilidade de quem a produziu (Figura 3.1).



Figura 3.1 - Desenho de criança: morcego (Rosa, 7 anos).

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

A determinação dos traços característicos relevantes para a representação torna-se mais difícil quanto mais lidamos com objetos desconhecidos, uma vez que os princípios gerais da percepção têm de substituir as competências perceptuais específicas de um objeto conhecido. Isso se torna um problema, em particular no caso de imagens de forma reduzida, que são em parte limitadas à representação de apenas um aspecto relevante e só podem ser decodificadas contextualmente. O limite semiótico mais extremo de tal quadro é um ideograma. Aqui, a competência perceptual não encontra mais apoio suficiente para ser capaz de lidar com a extrema ambiguidade do quadro imagético. Ainda assim, uma certa forma característica pode ser relevante para a representação (e pode ser interpretada visualmente). No entanto, o significado específico do ideograma só pode ser revelado pelo conhecimento da convenção relevante (Figura 3.2).



Figura 3.2 - Sinal chinês arcaico para 'teto'.
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Significação dos quadros imagéticos e níveis semânticos

(Tese 4) A semântica dos quadros imagéticos é regulada de acordo com o tipo, meio e função da imagem

O quadro teórico, como foi descrito, não diz nada sobre tipos especiais de quadros imagéticos (como diagramas) ou mídia (como a fotografia). Nem prevê nada sobre as funções específicas ou o significado dos quadros imagéticos. No entanto, é possível deduzir algumas distinções gerais que são úteis para teorias mais específicas. De especial importância aqui é a conclusão de que diferentes níveis de significado ou fenômenos de significado podem ser distinguidos. Para esses, o contexto se torna relevante de diferentes maneiras. A seguir, quero diferenciar o fenômeno do conteúdo da imagem, a referência da imagem, o significado do símbolo e a função ilocucionária.

Conteúdo imagético é o que alguém vê em uma imagem. Depende de certos mecanismos de percepção. Como o fenômeno dos quadros imagéticos ambíguos mostra, às vezes há indeterminação mesmo no nível do conteúdo da imagem. No entanto, raramente reconhecemos esse fato porque normalmente uma dada interpretação é determinada como a mais provável pelas condições contextuais. Portanto, qual conteúdo é atribuído a um quadro imagético depende, por vezes, do contexto e da tipicidade dos recursos apresentados (Blanke, 2003).

O conteúdo imagético consiste nas propriedades visuais do portador do quadro imagético. Mas não corresponde à referência do quadro, como mostram as imagens fictícias, nem é um referente necessário. A referência de um quadro imagético é fundamentalmente incerta, porque é sempre possível construir vários objetos diferentes que, sob certas perspectivas, produzem percepções semelhantes. Para determinar a referência, o conteúdo fornece apenas uma condição necessária, que deve ser especificada pelo contexto de uso, mas não fornece uma condição suficiente. A referência de imagem é, portanto, sempre uma função contextualmente ancorada.

Um terceiro fenômeno importante de significado é o significado simbólico. Ele é atribuído a um quadro imagético ou a um elemento de um quadro por meio de seu conteúdo. O significado simbólico é a que um quadro imagético ‘alude’ ou o que ele simboliza. Isso às vezes é chamado de ‘conotação’ e é frequentemente objeto de análise iconográfica. Uma compreensão do significado simbólico exige sempre que se determine primeiro o conteúdo pictórico. Além disso, presume um conhecimento sofisticado sobre o contexto social, histórico e cultural do uso e da produção do quadro imagético. Portanto, o significado simbólico certamente não é revelado automaticamente.

A função ilocucionária⁵ deve ser claramente diferenciada dos três fenômenos de significado mencionados até agora – conteúdo, referência e significado simbólico. Consiste na ‘mensagem’ que o quadro imagético carrega ou em sua finalidade pretendida. O conteúdo pictórico fornece apenas uma premissa da qual deriva a função ilocucionária. Além disso, a mensagem é influenciada por uma rede complexa de alusões visualmente indicadas nas quais o usuário experiente em quadros imagéticos pode confiar para transmitir visualmente uma mensagem mais ou menos sutil.

O que foi dito até agora é de natureza tão geral que também pode ser aplicado a uma mídia pictórica compacta, por exemplo, a fotografia. Também para ela, os níveis de conteúdo e de referência, bem como os níveis de significado simbólico e função ilocutória, podem ser diferenciados. Mas isso ainda não descreve as propriedades específicas da fotografia. O que é especial sobre fotografia é a conexão entre seu caráter indexical e icônico. Dependendo de como são avaliados os componentes e sua relação, uma avaliação distinta pode ser feita para os diferentes níveis de significado. Assim, diz-se que a fotografia tem referência segura devido ao seu caráter indicial. Isso não é de forma alguma problemático. A indicialidade presumida é um resultado dos processos físicos e químicos subjacentes, mas, ao mesmo tempo, existem várias possibilidades criativas que podem ser parcialmente aplicadas posteriormente, em parte já por seleção, disposição, iluminação, etc. ou por profundidade de foco e tempo de exposição. A seleção de um detalhe ou a focalização (primeiro plano/segundo plano) pode, por exemplo, enfatizar objetos ou defini-los em uma ordem. Com a percepção normal, isso precisaria de um esforço especial (Buddemeier, 1981). Acima de tudo, os parâmetros específicos da fotografia (como o diafragma, a iluminação ou o grão do positivo fotográfico) permitem que um significado comunicativo adicional se manifeste num quadro imagético. Esses comentários curtos demais sobre fotografia servem apenas para ilustrar que um quadro teórico geral não fornece respostas relativas a propriedades específicas de mídia. No entanto, questões relacionadas ao significado da fotografia não podem ser respondidas independentemente dos níveis descritos.

5 N.d.t.: locucionário é um dos atos de um enunciado. Austin (1965) identificou três atos simultâneos na fala: o locucionário, o ilocucionário e o perlocucionário.

Conclusão: ciências da imagem e ciência da imagem

Em minhas considerações, presumi que a ciência da imagem só pode ser desenvolvida apropriadamente sobre uma base interdisciplinar. Essa suposição parece ser compartilhada pela maioria dos pesquisadores de imagem. No entanto, o estabelecimento de uma ciência da imagem enfrenta dificuldades especiais porque a ciência é normalmente organizada de maneira disciplinar. Se é possível superar o problema da cooperação interdisciplinar, então uma ciência da imagem poderia, como dificilmente outro campo de pesquisa, incorporar um novo, integrativo tipo de ciência, cuja importância sem dúvida aumentará no futuro.

Consequentemente, o leitor não deve apenas esperar uma orientação para a pesquisa empírica a partir de uma clarificação da base conceitual de uma ciência da imagem, mas conectá-la à visão de um novo tipo de ciência. Uma ciência da imagem geral, interdisciplinar, abre a possibilidade de uma solução paradigmática para o problema da interdisciplinaridade em geral (um problema que entrou na consciência desde o ditado de duas culturas, de Snow): como nenhum outro tema, a questão dos quadros imagéticos pode ser encontrada em diversos estratos da sociedade. Conecta cultura e tecnologia, arte e ciência. Na ciência da imagem ainda a ser estabelecida, a reflexão e a aplicação estão relacionadas entre si em alto grau. Mas muitas vezes é necessário um esforço compartilhado para se beneficiar de tal relação.

Referências⁶

- Blanke, B. **Von bild zum sinn**. Das ikonische zeichen zwischen strukturalistischer semiotik und analytischer philosophie. Wiesbaden: Deutscher Uni-versitätsverlag, 2003. (Reihe Bildwissenschaft, v. 4).
- Buddemeier, H. **Das foto**. Geschichte und theorie der fotografie als grundlage eines neuen urteils. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981.
- Knieper, T.; Müller, M. (Hrsg.). **Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten**. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2003.
- Lakoff, G. **Women, fire, and dangerous things**. What categories reveal about the mind. Chicago: University Press, 1987.
- Poser, H. **Wissenschaftstheorie**. Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Reclam, 2001.

⁶ N.d.t.: referências de acordo com o artigo original.

Posner, R. Zur systematik der beschreibung verbaler und nonverbaler kommunikation. *In*: Bosshardt, H.-G. (Hg.). **Perspektiven auf sprache**. Interdisziplinäre beiträge zum gedenken an Hans Hörmann. Berlin; New York: Gruyter, 1986. p. 267-313.

Sachs-Hombach, K. **Das bild als kommunikatives medium**. Elemente einer allgemeinen bildwissenschaft. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2003a.

Sachs-Hombach, K. (Hg.). **Was ist bildkompetenz?** Studien zur bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 2003b. (Reihe bild-wissenschaft, Bd. 10).

Sachs-Hombach, K. **Wege zur bildwissenschaft**. Interviews. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2004.

Sachs-Hombach, K. Arguments in favour of a general image Science. **Image: Zeitschrift für Interdisziplinäre Bildwissenschaft**, Ausgabe 1, vom 15, p. 20-29, 2005a. Disponível em: http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/pdf/buch_image1.pdf. Acesso em: 12 jul. 2019.

Sachs-Hombach, K. (Hg.). **Bildwissenschaft zwischen reflexion und anwendung**. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2005b.

Scholz, O. R. **Bild, darstellung, medien**. Philosophische theorien bildhafter darstellung. 2. vollständig überarbeitete auflage. Freiburg; München: Alber, 2004.

Sonessen, G. **Pictorial concepts**. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance to the interpretation of the visual world. Lund: Lund University Press, 1989.

Referência do tradutor

AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. New York: Oxford University Press, 1965.

SILVA, J. A. P. **Imagem de capa do capítulo 3**. 2020. Intervenção digital em programa de edição de imagem do Power point da fotografia de Klaus Sachs-Hombach. Disponível em: <https://www.halem-verlag.de/rueckblick-die-macht-der-bilder/bildschirmfoto-2016-02-18-um-13-58-32/>. Acesso em: 12 jun. 2019.