

Quando as imagens tocam o real*

Georges Didi-Huberman

* Traduzido do espanhol, do endereço eletrônico:

[http://www.macba.es/uploads/20080408/
Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf](http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)

Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova

Georges Didi-Huberman

Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte, leciona na Ecole des hautes études en sciences sociales. Publicou vários livros sobre a história e a teoria das imagens, num amplo campo de estudos que vai da renascença até a arte contemporânea, e que compreende os problemas de iconografia científica do século XIX e seus usos pelas correntes artísticas do século XX.



RESUMO

Partindo da hipótese de que a imagem arde em seu contato com o real, levanta-se a questão: a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem? Pra dar resposta a essa pergunta seria necessário retornar e reorganizar uma enorme quantidade de material histórico e teórico. Talvez baste, para dar uma idéia do caráter crucial de tal conhecimento — quer dizer, de seu caráter não específico e não fechado, devido à sua natureza mesma de cruz, de “encruzilhada dos caminhos” — recordar que a seção imaginar da Biblioteca de Warburg, com todos seus livros de história, de arte, de ilustração científica ou de imaginário político, não pode entender-se, nem sequer pode utilizar-se, sem o uso cruzado, crucial, de outras duas seções intituladas Falar e Atuar. Atravessando os postulados de Aby Warburg e Walter Benjamin, entre outros, este texto argumenta que a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar.

Assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação. Então, por que dizer que as imagens poderiam “tocar o real”? Porque é um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização. Desde Goethe e Baudelaire, entendemos o sentido constitutivo da imaginação, sua capacidade de *realização*, sua intrínseca potência de *realismo* que a distingue, por exemplo, da fantasia ou da frivolidade. É o que fazia Goethe dizer: “A Arte é o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele¹”. É o que fazia Baudelaire dizer que a imaginação é essa faculdade “que primeiro percebe (...) as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias, [de maneira] que um sábio sem imaginação é apenas um falso sábio, ou pelo menos um sábio incompleto²”.

Ocorre, portanto, que as imagens toquem o real. Mas, o que ocorre nesse contato? A imagem em contato com o real — uma fotografia, por exemplo — nos revela ou nos oferece unívocamente a verdade dessa realidade? Claro que não. Rainer Maria Rilke escrevia sobre a imagem poética: “Se arde, é que é verdadeira³ (*wenn es aufbrennt ist es eschf*)”. Walter Benjamin escrevia, por seu turno: “A verdade [...] não aparece no desvelo, mas sim em um processo que poderíamos designar analogicamente como o incêndio do véu [...], um incêndio da obra, onde a forma alcança seu grau maior de luz⁴ (*eine Verbrennung des Werkes, in welcher seine Form zum Höhepunkt ihrer Leuchtkraft kommt*)”. Tempos depois, Maurice Blanchot escreveu em sua novela *La Folie Du Jour*: “Querida ver algo a pleno sol, de dia; estava farto do encanto e do conforto da penumbra; sentia pelo dia um desejo de água e de ar. E se ver era o fogo, exigia a plenitude do fogo; e se ver era o contágio da loucura, desejava ardentemente essa loucura⁵”.

Assim, podemos propor esta hipótese de que *a imagem arde em seu contato com o real*. Inflama-se, e nos consome por sua vez. Em que sentidos — evidentemente no plural — deve-se entender isto? Aristóteles abriu sua *Poética* com a constatação fundamental de que *imitar* deve ser entendido em vários sentidos distintos: poder-se-ia dizer que a estética ocidental nasceu inteiramente destas distinções⁶. Mas a imitação, é bem sabido, já não avança senão de crise em crise (o que não quer dizer que tenha desaparecido, que tenha caducado ou que já não nos concerne). Portanto, seria preciso saber em que sentidos diferentes *arder* constitui hoje, para a imagem e a imitação, uma “função” paradoxal; melhor dizendo uma disfunção, uma enfermidade crônica ou recorrente, um mal-estar na cultura visual: algo que apela, por conseguinte, a uma poética capaz de incluir sua própria *sintomatologia*.

*

Kant perguntou-se em outros tempos: “Que é orientar-se no pensamento?” Não só não nos orientamos melhor no pensamento desde que Kant escreveu seu opúsculo, como a imagem estendeu tanto seu território, que hoje é difícil pensar sem ter que “orientar-se na imagem”. Jean-Luc Nancy escreveu, mais recentemente, que o pensamento filosófico viverá a viragem mais decisiva quando “a imagem enquanto mentira” da tradição platônica sofrer uma alteração capaz de promover “a verdade como imagem”, um pensamento do qual Kant mesmo havia forjado a condição de possibilidade em termos bastante obscuros — como são, frequentemente, as grandes palavras filosóficas — de “esquematismo transcendental”.

Questão ardente, questão complexa. Porque arde, esta questão quisera encontrar sem demora sua resposta, sua via para o juízo, o discernimento, senão para a ação. Mas, porque complexa, esta questão sempre nos retarda a esperança de uma resposta. Enquanto isso, a questão permanece, a questão persiste e piora: arde. Nunca, aparentemente, a imagem — e o arquivo que conforma desde o momento em que se multiplica, por muito pouco que seja, e que se deseja agrupá-la, entender sua multiplicidade — nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, — esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter *ardente* —, a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes.

Como orientar-se em todas estas bifurcações, em todas estas armadilhas potenciais? Não deveríamos — hoje mais do que nunca — voltarmos novamente até os que, antes de nós e em contextos históricos absolutamente ardentes, tentaram produzir um saber crítico sobre as imagens, seja em forma de um *Traumdeutung*, como em Freud, uma *Kulturwissenschaft*, como em Aby Warburg, uma prática de montagem, como em Eisenstein, um alegre saber à altura de seu próprio não saber, como em Bataille em sua revista *Documents*, ou em forma de um “trabalho das passagens” (*Pas-sagenwerk*), como em Walter Benjamin? Não vem nossa dificuldade a nos orientar de que uma só imagem é capaz, justamente, de início, de reunir tudo isso e de dever ser entendida ao mesmo tempo como documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem, como não saber e objeto de ciência?

*

No centro de todas estas questões, talvez, esteja esta: a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem? Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de aportar este «conhecimento pela imagem»? Para responder corretamente, ter-se-ia que reescrever toda uma *Arqueologia do saber das imagens*, e, se fosse possível; dever-se-ia seguir-lhe uma síntese que poder-se-ia intitular *As imagens, as palavras e as coisas*. Em resumo, retornar e reorganizar uma enorme quantidade de material histórico e teórico. Talvez baste, para dar uma idéia do caráter crucial de tal conhecimento — quer dizer, de seu caráter não específico e não fechado, devido à sua natureza mesma de cruz, de “encruzilhada dos caminhos” — recordar que a seção *imaginar* da Biblioteca de Warburg, com todos seus livros de história, de

arte, de ilustração científica ou de imaginário político, não pode entender-se, nem sequer pode utilizar-se, sem o uso cruzado, crucial, de outras duas seções intituladas *Falar e Atuar*¹⁰.

Durante toda sua vida, Warburg tentou fundar uma disciplina na qual, em particular, ninguém tivesse que fazer a sempiterna pergunta — que Bergson chamara um “falso problema” por excelência — de saber quem surgiu primeiro, a imagem ou a palavra... Enquanto a própria “iconologia dos intervalos”, a disciplina inventada por Warburg oferecia-se como a exploração de problemas formais, históricos e antropológicos onde, segundo ele, poderíamos acabar de “reconstituir o laço de co-naturalidade (ou de coalescência natural) entre palavra e imagem” (*die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*¹¹).

*

Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações. Portanto é absurdo, a partir de um ponto de vista antropológico, opor as imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros *a seco*. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva. Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. Assim, cada vez que abrimos um livro — pouco importa que seja o *Gênesis* ou *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma* —, talvez devêssemos nos reservar uns minutos para pensar nas condições que tenham tornado possível o simples milagre de que esse texto esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós. Há tantos obstáculos. Queimaram-se tantos livros e tantas bibliotecas¹². E mesmo assim, cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desapareição. Destruir imagens é tão fácil, têm sido sempre tão habitual¹³.

Cada vez que tentamos construir uma interpretação histórica — ou uma “arqueologia” no sentido de Michel Foucault —, devemos ter cuidado de não identificar o arquivo do qual dispomos, por muito proliferante que seja, com os feitos e gestos de um mundo do qual não nos entrega mais que alguns vestígios. O próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar.

Mas, frequentemente, as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência — tão bem descrita por Walter Benjamin, cujo texto mais querido, o que estava escrevendo quando se suicidou, sem dúvida foi queimado por alguns fascistas — de uma barbárie documentada em cada documento da cultura. “A barbárie está escondida no conceito mesmo de cultura”, escreveu¹⁴. Isto é tão certo que inclusive a recíproca é certa: não deveríamos reconhecer em cada *documento da barbárie*, algo assim como um *documento da cultura* que mostra não a história propriamente dita, mas uma possibilidade de arqueologia crítica e dialética? Não se pode fazer uma história “simples” da partitura de Beethoven encontrada em Auschwitz perto de uma lista de músicos destinados a executar a *Sinfonia nº 5* antes de serem eles mesmos, pouco mais tarde, executados por seus carcereiros melômanos.

*

Tentar fazer uma arqueologia da cultura — depois de Warburg e Benjamin, depois de Freud e outros — é uma experiência paradoxal, em tensão entre temporalidades contraditórias, em tensão também entre o vértice do *demasiado* e o do *nada*, simétrico. Se, por exemplo, queremos construir a história do retrato no Renascimento, em seguida sofremos o *demasiado* das obras que proliferam nas paredes de todos os museus do mundo (começando pelo “Corredor Vasari”, essa extensão da Galerie des Offices que conta com nada menos que setecentos retratos); mas Warburg mostrou, em seu artigo magistral de 1902, que não podemos entender nada dessa arte maior se não temos em conta o *nada* deixado pela destruição em massa, na época da Contra-Reforma, de toda a produção florentina das estátuas votivas de cera, queimadas no claustro da Santíssima Anunciata, e do que não podemos fazer idéia senão a partir de imagens aproximativas — as esculturas de argila policromada, por exemplo — ou de sobreviventes posteriores¹⁶.

Frequentemente, nos encontramos portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares

separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome *imaginação* e *montagem*.

Recordemos que, na última lâmina do atlas Mnemosine, coabitam entre outras coisas uma obra de arte da pintura renascentista (*A Missa em Bolsena* pintada por Rafael no Vaticano), fotografias do acordo estabelecido em julho de 1929 por Mussolini com o Papa Pio XI, bem como xilogravuras antisemitas (das *Profanações da hóstia*) contemporâneas dos grandes *pogroms* europeus de finais do século XV¹⁷. O caso desta reunião de imagens é tão emblemático como transtornante: uma simples montagem – à primeira vista gratuita, por força imaginativa, quase surrealista ao estilo das audácias contemporâneas da revista *Documents* dirigida por Georges Bataille – produz a anamnese figurativa do laço entre um acontecimento político-religioso da modernidade (o acordo) e um dogma teológico-político de longa duração (a eucaristia); mas também entre um documento da cultura (Rafael ilustrando no Vaticano o dogma em questão) e um documento da barbárie (o Vaticano entrando complacientemente em relação com uma ditadura fascista).

Ao fazer isto, a montagem de Warburg produz o clarão magistral de uma interpretação cultural e histórica, retrospectiva e prospectiva – essencialmente imaginativa – de todo o antisemitismo europeu: nos recorda, voltando atrás, como o milagre de Bolsena assinalou praticamente a data de nascimento da perseguição elaborada, sistemática, aos judeus nos séculos XIV e XV¹⁸; desvela, indo adiante – mais de quinze anos antes do descobrimento dos campos nazis pelo “mundo civilizado” – o teor terrorífico do pacto que unia um ditador fascista com o inofensivo “pastor” dos católicos¹⁹.

*

Que é, portanto, orientar-se no pensamento histórico? Aqui, Warburg não duvida em por em prática uma paradoxal “regra para a direção do espírito”, que Benjamin expressará, mais tarde, com duas fórmulas admiráveis: não só “a história da arte é uma história das profecias”, entre elas políticas, como também corresponde ao historiador em geral a abordagem de seu objeto – a história como devir das coisas, dos seres, das sociedades – “a contrapelo” ou “na contramão do pelo demasiado brilhoso” da história-narração, esta disciplina desde há tempos alienada por suas próprias normas de composição literária e memorativa²⁰. A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar “uma história” mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino.

A montagem foi o método literário tanto como a assunção epistemológica de Benjamin em seu livro das *Passagens*²¹. A analogia entre esta eleição de escritura e as lâminas de Mnemosine demonstra uma atenção comum à memória – não a coleção de nossas recordações que une o cronista, mas sim a memória inconsciente, a que se deixa menos contar que interpretar seus sintomas – a que somente uma montagem poderia evocar a profundidade, a sobredeterminação. Mais ainda, a *dialética das imagens* em Warburg, com sua encarnação vertiginosa, quer dizer, esse atlas de mil fotografias, que seria um pouco para o historiador da arte o que o projeto do Livro havia sido para o

poeta Mallarmé²², essa dialética é visível em grande parte através da noção de *imagem dialética* que Benjamin colocaria no centro de sua própria noção de historicidade.

Tudo isto, é claro, não quer dizer que bastaria recorrer a um álbum de fotografias “de época” para entender a história que eventualmente documentam. As noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender. Por outro lado, nem sequer estão “no presente”, como em geral se crê de forma espontânea. E é justamente por que as imagens não estão “no presente” que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a *memória na história*. Gilles Deleuze o diria mais tarde, à sua maneira: “Parece-me evidente que a imagem não está no presente [...] A própria imagem é um conjunto de relações de tempo de que o presente só deriva, apenas como um múltiplo comum, ou como o mínimo divisor. As relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, enquanto criada. Torna sensíveis, visíveis, as relações de tempo irredutíveis ao presente”²⁴. Eis aqui, também, por que, ainda que *ardente*, a questão necessita toda uma paciência – por força dolorosa – para que umas imagens sejam olhadas, interrogadas em nosso presente, para que história e memória sejam entendidas, interrogadas nas imagens.

*

Um exemplo: Walter Benjamin em seu presente – já obscuro – de 1930. *Guerra e Guerreiros*, uma obra concebida pelos cuidados de Ernst Jünger, acaba de de ser publicada²⁵. Trata da Grande Guerra. Benjamin observa imediatamente que o componente fascista desta antologia vai de par

com uma espécie de estetização recorrente, “uma transposição desenfreada”, diz, “das teses da arte pela arte no terreno da guerra”. E, sem dúvida – ou por isso mesmo – não deixará a arte e a imagem nas mãos de seus inimigos políticos. Jünger e seus coroinhas, por outro lado, “manifestam uma surpreendente falta de interesse” pela *imagem angustiante* por excelência que, em 1930, segue atormentando a todos, tanto na Alemanha como na França: a das máscaras anti-gás, quer dizer a dos ataques químicos onde bruscamente aboliram-se “as distinções entre civis e combatentes” e, com isso, “a base principal [do] direito internacional”²⁶.

Esta guerra, diz Benjamin, foi ao mesmo tempo química (por seus meios), imperialista (por suas participações) e inclusive desportiva (por sua “lógica de recordes de destruição” levada “até o absurdo”). Sem dúvida, é a partir de tal montagem de ordens de realidade diferentes que Benjamin se encontra em condição de dar uma *legibilidade* filosófica e histórica nova da guerra a partir da “disparidade flagrante entre os meios gigantescos da técnica e o ínfimo trabalho de elucidação moral de que são objeto”²⁷. Seria inexato afirmar que a situação não mudou desde então. E sem dúvida, a nossa se parece tanto – recordes incluídos – que devemos entender isto: Benjamin, a partir de sua “imagem dialética”, liberou *imaginativamente* harmônicos temporais, estruturas inconscientes, longas durações a partir do minúsculo fenômeno cultural que representava a publicação desse livro em 1930. Tomando a Jünger a contrapelo, tornou legível algo da guerra imperialista de 1914-1918 que esclarece – para nós – algo das guerras imperialistas de hoje.

*

“Sinal secreto. Passa de boca em boca uma palavra de Schuler²⁸ segundo a qual todo conhecimento deve conter um grão de sem-sentido, como os tapetes e afrescos ornamentais da Antiguidade sempre apresentaram em algum lugar uma ligeira irregularidade em seu desenho. Dito de outra maneira, o decisivo não é a progressão de conhecimento em conhecimento, mas sim a brecha dentro de cada um. Uma imperceptível marca de autenticidade que a distingue de toda mercadoria fabricada em série²⁹. Poderíamos chamar sintoma a brecha entre os sinais, o grão de sem-sentido e de não saber de onde um conhecimento pode tomar seu momento decisivo?

*

Pouco depois, Paul Valéry consigna esta frase em sua antologia de *Mauvaises Pensées*: “Assim como a mão não pode soltar o objeto ardente sobre ela, que sua pele se funde e se cola, a imagem, a ideia que nos torna loucos de dor, não pode arrancar-se da alma, e todos os esforços e os rodeios da mente para desfazer-se delas a atraem até elas³⁰.”

Man Ray, que tão bem fotografou o povo e a cinza, fala da necessidade de reconhecer, na imagem, “o que tragicamente sobreviveu a uma experiência, recordando esse acontecimento mais ou menos evidente, como as cinzas intactas de um objeto consumido pelas chamas”. Mas, acrescenta: “o reconhecimento desse objeto tão pouco visível e tão frágil, e sua simples identificação por parte do espectador a uma experiência pessoal semelhante exclui toda possibilidade de classificação [...] ou assimilação a um sistema³¹.”

Uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo *sintoma* (interrupção no saber) e *conhecimento* (interrupção no caos). É surpreendente que Walter Benjamin tenha exigido do artista o mesmo exatamente que exigia de si mesmo como historiador: “A arte é escovar a realidade a contrapelo³²”. Warburg dissera que o artista é o que faz com que se entendam mutuamente os *astra* e os *monstrua*, a ordem celeste (Vênus deusa) e a ordem visceral (Vênus aberta), a ordem das belezas de cima e dos horrores de baixo. É tão antigo como a Ilíada – inclusive como a própria imitação³³ – e converteu-se em algo muito moderno desde os *Desastres* de Goya. O artista e o historiador teriam, portanto, uma responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória).

Isto supõe, portanto, olhar “a arte” a partir de sua função vital: urgente, *ardente* tanto como *paciente*. Isto supõe primeiro, para o historiador, ver nas imagens o lugar de onde sofre, o lugar de onde se expressam os sintomas (o que buscava, com efeito, Aby Warburg) e não *quem é culpável* (o que buscam os historiadores que, como Morelli, identificaram seu ofício com uma prática policial)³⁴. Isto implica em que “em cada época, é preciso arrancar de novo a tradição ao conformismo que está a ponto de subjugar-la” – e fazer desse arrancar uma forma de *aviso de incêndios* por vir³⁵.

*

Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o *lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou. Mas, é preciso recordar que, para Benjamin, a idade da imagem nos anos 30 é, antes de tudo, a da fotografia: não a fotografia como aquilo que foi caritativamente admitido no território das belas artes (“a fotografia como arte”), mas sim a fotografia como aquilo que modifica de cabo a rabo essa mesma arte (“a arte como fotografia³⁶”). É, além disso, no momento preciso em que enuncia esta tese, que Benjamin encontra suas palavras mais duras a respeito da “fotografia criativa”, o “elemento criativo” – como hoje se costuma dizer em todos os lugares – que se converteu nesse “fetiche cujos dilaceramentos não lhe devem a vida mais do que os jogos de luz da moda³⁷”. Contra a *fotografia de arte* e seu lema: “O mundo é belo³⁸” a *arte fotográfica* trabalha, se a entendemos bem, para romper esse limite de toda representação, ainda que realista, e cuja formulação Benjamin toma emprestada aqui a Bertold Brecht: “Menos que nunca, o simples fato de ‘devolver a realidade’ não diz nada sobre esta realidade. Uma foto das fábricas Krupp ou a de A.E.G. não revela quase nada sobre estas instituições³⁹”. A isto a obra de Atget – que é preciso tomar em seu conjunto, quer dizer em sua sistemática de duas caras, puramente documental por um lado, e proto-surrealista por outro – responderá com uma nova capacidade para “desmascarar o real⁴⁰”. A idade da imagem de que fala Benjamin, aqui, é aquela onde: “a fotografia não busca gostar e sugerir, mas sim oferecer uma experiência e um ensinamento⁴¹.”

*

Assim, o que Benjamin admira no trabalho fotográfico de Atget não é outra coisa que sua capacidade *fenomenológica* de “oferecer uma experiência e um ensinamento” na medida em que “desmascara o real”: uma marca fundamental de “autenticidade” devida a uma “extraordinária faculdade para fundir-se nas coisas”. Mas, que significa isto, fundir-se nas coisas⁴²? Estar no lugar, indubitavelmente. Ver sabendo-se olhado, preocupado, *implicado*. E, contudo, mais: parar, manter-se, habitar durante um tempo nesse olhar, nessa implicação. Fazer durar esta experiência. E logo, fazer dessa experiência uma forma, apreender uma forma visual. Benjamin propõe, ao final de seu artigo, uma ferramenta teórica muito simples e muito precisa para desenredar esta maneira de “oferecer uma experiência e um ensinamento” como disse, de simples “reportagem” que não é, na realidade, mais que uma visita passageira, que roça a realidade, por muito espetacular que seja esse roçar: “As cominações que encobrem a autenticidade da fotografia[...] nem sempre conseguiremos elucidá-las com a prática de reportagem, cujos clichês visuais não têm outro efeito que o de suscitar, por associação, naquele que os vê, clichês linguísticos⁴³”.

Benjamin chama a isto um *analfabetismo da imagem*: se o que se está olhando só o faz pensar em clichês linguísticos, então, se está diante de um clichê visual, e não diante de

uma experiência fotográfica. Se, ao contrário, se está ante uma experiência deste tipo, a *legibilidade das imagens* não está dada de antemão, posto que privada de seus clichês, de seus costumes: primeiro suporá suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento.

*

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes.

Nisto, pois, a *imagem arde*. Arde com o real do que, em um dado momento, se acercou (como se costuma dizer, nos jogos de adivinhações, “quente” quando “alguém se acerca do objeto escondido). Arde pelo desejo que a anima, pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação, inclusive a urgência que manifesta (como se costuma dizer “ardo de amor por você” ou “me consome a impaciência”). Arde pela *destruição*, pelo incêndio que quase a pulveriza, do qual escapou e cujo arquivo e possível imaginação é, por conseguinte, capaz de oferecer hoje. Arde pelo

resplendor, isto é, pela possibilidade visual aberta por sua própria consumação: verdade valiosa mas passageira, posto que está destinada a apagar-se (como uma vela que nos ilumina mas que ao arder destrói a si mesma). Arde por seu intempestivo *movimento*, incapaz como é de deter-se no caminho (como se costuma dizer “queimar etapas”), capaz como é de bifurcar sempre, de ir bruscamente a outra parte (como se costuma dizer “queimar a cortesia”; despedir-se à francesa). Arde por sua audácia, quando faz com que todo retrocesso, toda retirada sejam impossíveis (como se costuma dizer “queimar os navios”). Arde pela *dor* da qual provém e que procura todo aquele que dedica tempo para que se importe. Finalmente, a imagem arde pela *memória*, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo.

Mas, para sabê-lo, para senti-lo, é preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevara-se uma voz: “Não vês que ardo?”.

•

NOTAS

- ¹ GOETHE, F.W. *Maximes et réflexions*, trad. G. Bianquis, Paris: Gallimard, 1943, p.67.
- ² BAUDELAIRE, C. “Notes nouvelles su Edgar Poe” (1857), *Ouvres complètes II*, ed. C.Pichois, Paris: Gallimard, 1976, p.329.
- ³ RILKE, R.M. “Vois...” (1915) (esboço), trad. M. Petit, *Ouvres oétiques et théatrales*, ed. G. Stieg, Paris: Gallimard, 1997, p.1746.
- ⁴ BENJAMIN W. *Origine du drame barroque allemand* (1928), trad. S.Muler e A. Hirt, Paris : Flammarion, 1985, p.28.
- ⁵ BLANCHOT. M. *La Folie du jour*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, p.21.
- ⁶ ARISTÓTELES, *La Poétique*, 1, 1447a, trad. J. Hardy, Paris : Les Belles Letres, 1932, p.29.
- ⁷ Ver DIDI-HUBERMAN G., “Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique” (1992), *L'image. Fonction et usages des images dans l'Occident médiéval*, dir. J.Baschet et J.C.Schmitt, Paris: Le léopard d'or, 1996, p.59-86.
- ⁸ KANT, E. *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée* (1786), trad. A.Philonenko, Paris: Vrin, 1959.
- ⁹ Id., *Critique de la raison pure* (1781-1787), trad. A.Tremesaygues et B.Pacaud, Paris, PUF, 1944 (ed.1971), p.150-156, comentada por J.L.Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p.147-154.
- ¹⁰ Mais exatamente as seções fundamentais da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* estavam ordenadas segundo a tripartição *Bild-Wort-Handlung*, à qual se sobrepunha a questão, onipresente, do *Orientierung*. Ver S. Settis, “Warburg continuatus. Description d'une bibliothèque (1985, trad.H.Monscré, *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres em Occident*, Paris : Klincksleck, 1990, p.106. (tradução modificada).
- ¹¹ WARBURG A. “L'art du portrait et la bourgeoisie fiorentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage” (1902), trad. S. Muler, *Essais Florentins*, Paris: Klincksleck, 1990, p.106 (tradução modificada).
- ¹² Cf. POLASTRON, L.X. *Livres en Feu. Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, Paris, Denoël, 2004.
- ¹³ Cf. FREEDBERG D. *Iconoclasts and their motives*, Maarsen: Schwartz, 1985. MICHALSKI S. (dir.), *Les Iconoclastes. L'art et les révolution: actes du 27e congrès international d'histoire de l'art*, IV, Strasburg, Société Alsacienne pour le Développement de histoire de l'art, 1992. SCRIBNER, B. (dir.) *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden: Harrassowitz, 1990. BENSANÇON A. *L'image Interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris : Fayard, 1994. GAMBONI D. *Un Iconoclasme moderne: théorie et pratiques contemporaines du vandalisme*, Zürich-Lausanne : I.S.E.A.E.B, 1983. Id., *The Destruction of Art. Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, Londres: Reaktion Books, 1997. LATOUR B. e WELBEL (dir.), *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. Karlsruhe-Cambridge: ZKM-MIT Press, 2002.
- ¹⁴ BENJAMIN W. *Paris, capitale du XIX siècle. Le Livre des Passages* (1927-1940), trad. J. Lacoste, Paris: Le Cerf, 1989, p.485.
- ¹⁵ Cf. MICKENBERG, D., GRANOF, C. e HAYES, P. (dir.), *The Last Expression. Art and Auschwitz*, Evanston: Northwestern University Press, 2003, p.121.

¹⁶ WARBURG A. “L’art du portrait et la bourgeoisie fiorentine.op.cit., p.101-135. Cf. G.Didi-Huberman, “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari, *Mélanges de l’École française de Rome – Italie et Méditerranée*, CVI, 1994-2, p.383-432.

¹⁷ WARBURG A. *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne*, ed. Warnke et C.Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2000.

¹⁸ Cf. entre outros LAZZARINI A. *Il Miracolo di Bolsena . Testimonianze e documenti nel secoli XIII e XIV*, Roma: 1952. FRANCASTEL P. “Un mystère parisien illustré par Uccello: le miracle d’hostie à Urbin” (1952), *Oeuvres, II, La réalité figurative. Éléments Structurels de sociologie de l’art*. Paris: Denoël-Gonthier, 1965, p.295-303. POLIAKOV L. *Historie de L’antisémitisme, I. Du Christ aux juifs de cour*. Paris: Calmann-Lévy, 1955, p.140-187.

¹⁹ Cf. SHOEL-GLASS C. *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Francfort, Fischer, 1998, p.220-246.

²⁰ BENJAMIN, W. Paralipomènes et variantes à L’Oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée”(1936), trad. J.M. Monnoyer, *Écrits Français*, Paris: Gallimard, 1991, p.180. Id., “Sur le concept d’histoire” (1940), *Ibid.*, p.343.

²¹ Id., Paris, capitale du XIXe siècle, op.cit.

²² SCHERER, J. *Le “livre” de Mallarmé*, Paris: Gallimard, 1978.

²³ Cf. DIDI-HUBERMAN, G. *Devant les temps*, Paris: Minuit, 2000, p.85-155. ZUMBUSCH, C. *Wissenschaft in Bilden. Symbol und Dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-werk*, Berlin, Akademie Verlag, 2004.

²⁴ DELEUZE, G. “Le cervau, c’est l’écran” (1986), *Deux Régimes de Fous. Textes et entretiens*, 1975-1995, ed. D. Lapoujade, Paris: Minuit, 2003, .270.

²⁵ JÜNGER, E. (dir.), *Krieg und kriegler*, Berlin: Junker & Dünnhaupt, 1930.

²⁶ BENJAMIN W. “Théories du fascisme allemand. À propos de l’ouvrage collectif *Guerre et guerriers*, publié sous la direction d’Ernst Jünger (1930), trad. P. Rusch, *Oeuvres, II*, Paris: Gallimard, 2000, p.201.

²⁷ *Ibid.*, p.199-201.

²⁸ Alfred Schuler (1865-1923) era um arqueólogo especializado nos cultos e mistérios da Antiguidade pagã.

²⁹ BENJAMIN W. “Brèves ombres [III]”, (1933), trad. M. De Gandillac revisada por P. Rusch, *Oeuvres II*, op.cit, p.349.

³⁰ VALÉRY, P. *Mauvaises Pensées et autres* (1941), ed. J.Hytier, *Oeuvres II*, Paris: Gallimard, 1960, p.812.

³¹ Man Ray “L’âge de la lumière”, *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p.1.

³² BENJAMIN, W. “Adrienne Mesurat”(1928), trad. Rochlitz, *Oeuvres II*, op.cit, p.110.

³³ Id., “Sur le pouvoir d’imitation” (1933), *Ibid.*, p.359-363.

³⁴ Sobre esta oposição metodológica, cf. DIDI-HUBERMAN, G. “Question de détail, question de pan” (1985), *Devant l’image*, Paris: Minuit, 1990, p.271-318. Id., “Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l’invention warburgienne”, *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n°24, 1996, p.145-163.

³⁵ BENJAMIN, W. “Sur le concept d’histoire”(1940), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Oeuvres III*, Paris: Gallimard, 2000, p. 431 (cf. M. Löwy, *Walter Benjamin: avertissement d’incendie.*, Paris: PUF, 2001).

³⁶ Id., *Petite Histoire de la photographie*” (1931), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Oeuvres II*, op. Cit., p.315 (assinalamos aqui a tradução comentada deste texto,

devida à GUNTHERT, A *Études Photographiques*, nº1, 1996, p.6-39).

³⁷ Ibid., p.317-318.

³⁸ Ibid., p.318 (alusão à obra de RENGER-PATZCH, A. *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, Munich Wolf, 1928).

³⁹ Ibid. p.318 (citando a BRECHT, B. “Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment” (1930), Werke, XXI, ed.W.Hecht, Francfort, Suhrkamp, 1992, p.469).

⁴⁰ Ibid., p.309.

⁴¹ Ibid., p.318-319.

⁴² Ibid., p.309.

⁴³ Ibid., p.320.