

Stéphane Huchet

Stéphane Huchet é professor na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisador do CNPq. Autor de *Le tableau du monde*, Paris : L'Harmattan, 1999 ; *Intenções espaciais. A plástica exponencial da arte (1900-2000)*, Belo Horizonte : C/Arte, 2012 ; *Fragmentos de uma teoria da arte* (Stéphane Huchet, org.), São Paulo : Edusp, 2012.

O que Benjamin diz ao artista ?¹

RESUMO

A relação de Walter Benjamin com a arte, a literatura, a história e a política cria um universo sensível propício à intensificação do pensamento. Privilegiando de maneira fragmentária as motivações “estéticas” que perpassam seus textos, abordamos alguns microcosmos conceituais trabalhados por ele para sugerir afinidades e convergências com a sensibilidade artística e a responsabilidade ética de ser artista.

Palavras-chave: *Walter Benjamin, imagem, artista, dialética, história*

ABSTRACT

Walter Benjamin's relationship with of art, literature, history and politics creates a sensible universe conducive to intensification of thought. Through a fragmented way of questioning the 'aesthetic' motivations that underlie his texts, we approach some conceptual microcosm to suggest affinities and similarities with artistic sensitivity and artist's ethical responsibility.

Keywords: *Walter Benjamin, image, artist, dialectic, history*

de seus textos. A grande melodia benjaminiana dos fragmentos serve-se do método de um pensador que interroga as eminências alegóricas da totalidade, nele concentrada.

Pescar essas pérolas é um exercício ao qual Benjamin faz referência em inúmeros parágrafos das “Reflexões teóricas sobre o conhecimento” no *Livro das Passagens*. Mas, uma dezena de anos antes, o fantástico “Prefácio epistemológico” à *Origem do Drama Barroco Alemão* – a matriz metodológica da obra inteira de Benjamin – já propunha uma forte legitimação do trabalho nos fragmentos, para construir o que ele chamava de método de “apresentação” filosófica da verdade. Trata-se de uma valorização ontológica da “exposição” das ideias através de um método inteiramente devoto à exploração dos fragmentos do saber e da cultura. A prioridade dada à “apresentação” das ideias parece anteciper, na ordem da filosofia, uma problemática artística dos anos 1960, a questão da “apresentação” como nova lógica formal e crítica da arte. Os filósofos sempre trabalharam a “apresentação” de suas ideias, mas Benjamin a confirma como categoria metacrítica do fazer filosófico, exatamente como os artistas a transformaram em categoria central de seu trabalho quarenta anos mais tarde...

Uma estética compartilhada

Benjamin interessou-se por tudo. Basta folhear o *Livro das Passagens* para se constatar seu interesse em todos os aspectos da cultura material, especificamente quando procura salvar a cultura do século XIX através de uma filosofia em forma de coleção e montagem de fragmentos citados. É algo nunca experimentado anteriormente no domínio da filosofia. A forma do fragmento só havia sido utilizada na teoria literária e méta-literária do grupo romântico alemão da *Athenaeum*. É, portanto, bastante singular o interesse de um filósofo por questões como o interior, o espelho, a moda, a vestimenta, a coleção, as bonecas, as artes decorativas, a caricatura, as tecnologias da imagem etc., embora esteja o “materialismo histórico” a sustentar essa curiosidade infinita. Explorando o platô infindável de todos os fatos que constituem o mundo histórico, Benjamin se lança num tipo de operação muito próxima do que se faz na arte moderna, a qual é responsável pela exploração dialética da multiplicidade. Se há um ponto comum entre o artista e o filósofo Benjamin, com sua estrutura cristalina e polifacetada de pensamento, é exatamente essa multiplicidade fragmentária que alimenta uma tensão irresistível na direção da totalidade. Trata-se do fato de ambos,

o filósofo e o artista, serem responsáveis pela exploração, interrogação, alegorização da totalidade dos fenômenos culturais e históricos. Como escreve Benjamin:

a relação entre o trabalho micrológico e a dimensão da obra global, plástica ou intelectual, diz claramente que só se pode abarcar o conteúdo de verdade ao se deixar absorver precisamente nos detalhes de um conteúdo material.²

² BENJAMIN, Walter,
*L'origine du drame baroque
allemand*, Paris : 1985, p.25.

A metáfora é claramente estética e traz uma analogia com a arte. Para justificar essa teoria do conhecimento micrológico, Benjamin afirmava poucas linhas antes:

Os mosaicos, por mais arbitrariamente despedaçados que sejam em fragmentos minúsculos, não perdem nada de sua majestade; do mesmo modo, a contemplação filosófica não deve temer perder seu fôlego. É a partir de elementos isolados e díspares que se faz a assemblagem [...] Quanto mais difícil for medi-los diretamente à concepção fundamental, mais decisivo o valor dos fragmentos de pensamento, e é dele que o brilho da apresentação depende, assim como o do mosaico depende da qualidade do esmalte³.

³ Idem.

Esse trabalho mosaicista, elaborado com os fragmentos da cultura, incluindo toda a sua fenomenalidade recôndita e intersticial, faz naturalmente de Benjamin o primeiro filósofo da montagem. O cristal de seu pensamento promove deslizamentos de planos, como nas imagens cubistas, acelerações vertiginosas, como nas imagens futuristas, uma produção performática de núcleos de sentido, um perpétuo “happening” crítico, além da exploração microscópica das margens da história e da cultura. Benjamin compartilha com a arte de sua época uma atenção especial e simbolicamente inédita ao real mais diverso, considerado *hipersignificante* em todas as escalas de suas múltiplas manifestações. Seu emblema encontra-se na colagem e na montagem, que introduzem “o real” na imagem artística, de maneira metonímica. A técnica da montagem constitui um modelo plástico, que se espelha no método benjaminiano de pensar.

Através de suas explorações da história, ao mesmo tempo microscópicas e panorâmicas, Benjamin ensina também ao artista que a simbolização crítica do mundo contemporâneo e histórico exige a maior sutileza possível. Assim como ele, filósofo, não se contentou em visualizar apenas a dimensão da filosofia-enquanto-filosofia, o artista encontra-se hoje em condições de redimensionar a arte-enquanto-arte. Com que intuito? Exatamente para atingir algo central na filosofia benjaminiana, que permeia todos os seus pressupostos, ou seja, o despertar crítico. A tarefa, a meta, a verdadeira legitimidade da arte seria – como o mostra insistentemente Georges Didi-Huberman, o mais benjaminiano dos historiadores da arte de nossa época –, produzir esse despertar. Fazer da arte uma chance soberana de *criar imagens críticas dialeticamente motivadas* seria a tarefa mais urgente para subverter um certo materialismo reles, eventualmente presente na arte contemporânea. Assim, há duas lições a serem aprendidas: 1) algo sobre o material de

trabalho do artista: trata-se de nunca rejeitar tudo o que as múltiplas ordens do conhecimento, do espírito, da experiência e do sensível lhe oferecem ou lhe apresentam; 2) o mais importante é de ordem ética: trata-se da necessidade de entender a responsabilidade que o artista tem de juntar e associar fragmentos de mundo numa montagem crítica pertinente, consistente e convincente perante as tarefas exigidas pela época. É um argumento menos historicista do que baseado na ideia de que, se o artista e o público compartilham um mesmo mundo, a arte vem oferecer uma possibilidade, como diz outro filósofo, Jean-Pierre Cometti, de “recompôr o tecido de nossas crenças”⁴. Se existem protocolos de acordo entre artista e espectador através daquilo que Ludwig Wittgenstein chamava de *formas de vida* compartilhadas, é exatamente para que essa recomposição das crenças possa acontecer. A responsabilidade do artista seria produzir uma arte que fosse ao mesmo tempo um despertar e a invenção de algumas garantias de duração etc. Proust e Valéry, na literatura, representavam para Benjamin artistas e pensadores capazes de proporcionar imagens de despertar. Não procuravam distinguir-se como artistas ; *eram* artistas por saber inventar e fazer durar sua invenção. A isso, Benjamin denominava fazer “clássico”.

⁴ COMETTI, Jean-Pierre, *Art, représentation, expression*, Paris : PUF, 2002, p.78.

Justiça da imagem

Só existe uma “política” da arte em conformidade com esse princípio de responsabilidade. Não é jogo ou brincadeira, já que se trata de salvar o núcleo utópico e crítico desvendado nos intervalos do real, o que corresponde ao espírito do método de trabalho benjaminiano: permitir que os trapos da história “obten(ham) justiça da única maneira possível: utilizando-os”⁵. Precisáramos aqui ler e reler todos os longos parágrafos nos quais Benjamin discute a relação entre o Outrora e o Agora, através da fórmula do “Agora da reconhecibilidade”. Essas representam suas mais intensas análises sobre a temporalidade, a história e a audição que podemos ter de certos enunciados, aguardando o momento, o Agora propício à sua escuta. A famosa frase: “uma imagem é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num estalar para formar uma constelação”⁶ é seguida imediatamente daquela que afirma “a imagem é a dialética suspensa”. Essa declaração nos fascina por seu brilho estilístico. Amiúde nos contentamos de lê-la por ela mesma, mas o importante é entendermos que se trata de um processo no qual o Agora tece as condições em que certos enunciados do Outrora podem e conseguem entrar numa área de audibilidade, visibilidade e legibilidade porque o enunciado utópico presente nas vozes silenciadas consegue ser

⁵ BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle. Le Livre des Passages*, (trad.. do alemão por Jean Lacoste), Paris : Les éditions du cerf, 2006, p.476.

⁶ Idem, p.479.

iconicizado, imageado, manifestando-se como imagem, na consistência única da imagem, imagem enquanto imagem, imagem do pensamento, imagem-pensamento. A relação entre Agora e Outrora “não é de natureza temporal, mas de natureza figural (*bildlich*)”, diz Benjamin. Que a constelação provocada pelo encontro do Agora e do Outrora consiga *fazer imagem e fazer sentido enquanto imagem*, eis o enigma. Essa penetração e extensão do Outrora no Agora *faz imagem* porque “é repleto de tempo”. Trata-se de um grande enunciado que traz em seu bojo essa ideia de uma imagem que é imagem por ser “repleta” de tempo, “repleta” de uma temporalidade paradoxal na qual algo que aguardava o momento de sua audibilidade encontra *agora* um terreno favorável. (“Cada presente é determinado pelas imagens em sincronia com ele; cada Agora é o Agora de uma conhecibilidade determinada. Nele, a verdade é carregada de tempo até explodir”). O Agora vê explodir a densidade ao mesmo tempo extrema e sutil que esses enunciados silenciados formaram, na paciência do tempo, até poderem irromper como um desejo que, enfim, encontra as condições de sua satisfação. O tempo utópico que reemerge, audível, na imagem dialética, alimenta, como seu combustível, o Agora de sua manifestação e, portanto, de sua redenção das ruínas e da vida subterrânea. Para um artista, essas frases representam um programa desafiador: ser o articulador da legibilidade, Agora, de núcleos utópicos e/ou críticos depositados por premonição e antecipação nas camadas do Outrora, e chegadas até nós depois de um percurso subterrâneo. Como diz Benjamin nesse trecho do *Livro das Passagens*, a imagem é dialética, não porque pertenceria de maneira unilateral a uma época determinada, mas porque um dia, numa certa época, sua legibilidade *atual* consegue se tornar manifesta. Isso tudo pode constituir um paradigma para se pensar em imagens que não seriam apenas produções se valendo da intenção de confirmar sua plena adequação historicista com, por exemplo, um certo estado vigente da tecnologia ou critérios artísticos na moda. É nessa perspectiva que Benjamin critica o “materialismo histórico” baseado na ideia de progresso. A audição *atual* transforma as vozes esquecidas em manifestação icônica. Isso configura o processo da redenção histórica pelas imagens dialéticas, pela dialética *iconicizada*, em contato essencial com essa redenção, cuja dimensão fundamental é chamada por ele de “teologia”. A teologia é definida por Benjamin como o método e “ciência fundamental” do “comentário de uma realidade”⁷. As imagens dialéticas são esse “comentário” que realiza a redenção dos fenômenos dialeticamente complexos do real, quando reencontram sua voz perdida. A teologia, nada menos do que a teologia. O fato de que a arte das imagens dialéticas seja um comentário da realidade, cujos aspectos fragmentários e micrológicos se encontram envolvidos numa problematização de caráter teológico, abrange uma discussão que por ora não será aqui encampada. No entanto, fiquemos atentos às possíveis necessidades contidas nesse enunciado sobre a teologia do detalhe e da totalidade fragmentária, já que, para Benjamin, notemos bem, pode-se “edificar grandes construções”; sim, “a partir de pequenos elementos confeccionados com precisão e nitidez”⁸. Relojoaria teológica...

⁷ BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle. Le Livre des Passages*, (trad. do alemão por Jean Lacoste), Paris : Les éditions du cerf, 2006, p.477.

⁸ Idem, p.482.

(Mais localmente, a teologia seja para nós, artistas, críticos e historiadores, um antigo e ainda *atual* território especulativo no qual encontramos os fundamentos do pensamento teórico sobre a imagem, a semelhança, a figura, a aparência, a contemplação, a participação, a emoção, o afeto, a reprodução, da similitude, etc. Não podemos negligenciá-lo...).

A condição artística

A micrologia dos fragmentos gera um processo de assemblagem que suscita uma contemplação singular da verdade. Benjamin nos fala da “análise do pequeno momento singular [com]o cristal do acontecimento total”⁹, um fragmento cuja condição é a alegoria. A condição artística é uma condição alegórica. Uma análise do fenômeno da instalação justifica citar a definição da alegoria que se encontra no *Trauerspiel*: a alegoria “mergulha no abismo que separa a imagem da significação”¹⁰. Essa frase resume o espaço singular que motiva nosso desejo de fazer arte, de fazer crítica de arte, de ensinar e pesquisar – já que nenhum de *nós* escapa ao feliz abismo que existe entre a imagem e o sentido, já que *nós* construímos esse abismo e que nossa arte, nossa crítica, nossa história, nossa filosofia, nossa sociologia, nossa semiologia, nossa psicanálise da arte vivem de e nesse abismo. Essa definição da alegoria constitui ainda hoje um elemento essencial do enigma semântico que tantos dispositivos artísticos apresentam ao público na época “pós-medium”. A condição artística, como alegórica, é também intempestiva (já que ela pode fazer ressoar agora algum enunciado utópico *outrora* proférido). É em parte nessa perspectiva que Benjamin apresentou as conexões entre a alegoria e o “flâneur”, eterna referência... Para ser um artista, uma modalidade privilegiada é a de “flâneur”, capaz de identificações infundáveis com o restante das pessoas, o outro, a alteridade, o não-eu: é o Flaubert citado no *Livro das Passagens*, que se torna todo mundo ao seu redor, com suas inúmeras identidades e profissões no passado histórico. Transformar-se em todo mundo na história e no presente é privilégio do “flâneur”. Ele resume todas as vidas anteriores e as atuais, nas quais ele sabe se projetar e com as quais ele se identifica por uma forma de empatia problematizada por Baudelaire. Experimenta essa identificação – essa premonição do *devenir-outro* ou do *devenir-minoria* deleuziano –, essa capacidade de se vestir das peles da alteridade, vestuário imaginário e fantasmático constituído pelos seres e pelas formações materiais e alegóricas do passado, cujas ruínas se reerguem, redimidadas, incorporadas em mim; essa possibilidade de fazer habitar em mim todas as memórias do mundo, já que não se trata de minha

⁹ BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle. Le Livre des Passages*, (trad.. do alemão por Jean Lacoste), Paris: Les éditions du cerf, 2006, p.477.

¹⁰ Idem, p.178.

memória pessoal, mas de um espaço da experiência e de conhecimento capaz de reintroduzir a totalidade do passado no (meu) presente. Ser uma dimensão da natureza e da história é privilégio do “flâneur”, capaz de ser contemporâneo porque recobre suas personagens sincrônicas e diacrônicas com as sombras da mitologia, antiga ou moderna. Artista é o “flâneur” do sentido capaz de exprimir seu tempo, contraindo-o na sua própria vida. Quando Benjamin seleciona no *Livro das Passagens* longos trechos do livro *Microkosmos* publicado por Hermann Lotze em Leipzig em 1864, deseja montar um material de reflexão sobre essa relação do homem com a totalidade histórica da experiência humana. A redenção dos fenômenos do Outrora depende da nossa capacidade de contrai-lo em nós: *nossa vida, pra dizer as coisas de outra maneira, é um músculo que tem força suficiente para contrair a totalidade do tempo histórico. Ou ainda, a concepção autêntica do tempo histórico repousa inteiramente na imagem da redenção.*¹¹

¹¹ BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle. Le Livre des Passages*, (trad.. do alemão por Jean Lacoste), Paris : Les éditions du cerf, 2006. p.498.

A empreitada de Benjamin no *Livro das Passagens* é baseada em um trabalho de recolhimento, devolução e reparação *para nós*, do passado, do desativado, do desprezado: é, conforme o léxico messiânico de Benjamin, o método da “redenção”, porque fazer reaparecer é salvar o esquecido. As imagens dialéticas são os ícones da redenção. E isso é factível porque nossas vidas contraem a totalidade do tempo histórico. Temos aqui mais uma chave para entender o desafio do trabalho artístico hoje. Quando Benjamin fala da relação com as velharias artísticas ou decorativas do passado, ele afirma que seu charme irresistível é devido ao fato de elas serem “substâncias politicamente vitais”¹², indicando que o trabalho com os trapos concretos da história, da história da arte e da cultura material são incontornáveis na tentativa de “tomar na sua rede os aspectos mais atuais do passado”¹³, como ele define o programa da filosofia. Nessa perspectiva, todo artista é hermeneuta, e sabe, como o bufão barroco tão expressivamente analisado por Benjamin em seu livro sobre o *Trauerspiel* alemão, levantar o pano que esconde as dobras irônicas (e eventualmente sombrias) da realidade... É aqui que se verifica a dimensão moral de Benjamin. Seu método de montagem serve apenas a “mostrar” e não a “dizer”, mas esse método que procura “associar” ao materialismo histórico “uma visibilidade”¹⁴ o faz precisamente através de um uso salvador dos trapos. É a maneira de lhes fazer jus...

¹² Idem, p.475.

¹³ Ibidem, idem.

¹⁴ Ibidem, p.477.

Moral do tempo

Na luta travada com um materialismo histórico reles e simplório, Benjamin procura dar espaço a um princípio capaz de reinstaurar no campo da história

dialética o poder das imagens e a possibilidade de a arte se opor ao espírito de construção unívoco de uma comunicação transparente. Podemos citar a esse respeito um pequeno aforismo que diferencia as formas técnicas, *grosso modo* utilitárias, e as formas artísticas. Benjamin afirma que “as formas técnicas de construção (em oposição às formas artísticas) têm de específico que seu progresso e seu êxito são proporcionais à *transparência* de seu conteúdo social. (Daí, a arquitetura de vidro)”¹⁵. Esse ponto é central para problematizar certas formas artísticas concebidas como técnicas pragmáticas suscetíveis de criar conteúdos sociais transparentes. A transparência em arte, a ausência de espessura dialética, é isso que se opõe à imagem dialética – que é fulgurante e que, para ser fulgurante, precisa fazer irrupção como longo e antigo desejo do tempo. Perguntemo-nos se há uma separação *entre* a instrumentalização técnica e pragmática de conteúdos sociais numa arte que quer apresentar finalidades “transparentes” e a imagem crítica dialeticamente motivada, isto é, uma imagem que contém algum tipo de resistência à sua apropriação imediata e “transparente”; perguntemo-nos, portanto, se essa separação não constituiria um critério na hora de avaliarmos um certo uso da arte para fins comunicacionais, inter-relacionais e sociais “transparentes”. Conhecemos certas justificativas de artistas, “coletivos” e “ativistas”, que constroem situações cujos propósitos seguem injunções do tipo: “queremos que... ; fazemos isso para que o público faça, sinta, entenda que...”, as ações sendo programadas pragmaticamente para garantir um certo tipo de resultado. Chamamos a isso de construção de uma transparência entre projeto, processo e resultado. Aqui, a arte se torna um princípio metodológico para fins sociais “transparentes”, sua eficácia metodológica funcionando, de maneira pedagógica e útil, como transmissor de uma mensagem unívoca. As técnicas artísticas da “transparência” social, a partir de objetivos que transformam a operação social-estética em teste da adequação entre uma proposta – na ordem da patologia social –, e um resultado a ser alcançado – na ordem da solução e inclusive da redenção –, parecem afastar-se do núcleo dialético das “formas artísticas”. Hoje, uma parte da arte parece negligenciar esse núcleo, constituído de memória e de história, notadamente quando procura fazer da arte uma técnica de interface com mensagens socialmente legíveis: produz uma arte sem espessura linguagética e/icônica. A partir da frase de Benjamin, podemos portanto nos perguntar se certas “formas técnicas de construção” participativas, intervencionistas e ativistas não medem precisamente seu “êxito” proporcionalmente à “transparência de seu conteúdo social”... É preciso saber se a “transparência” da mensagem não afetaria a consistência das ações, gerando uma negligência prejudicial no plano

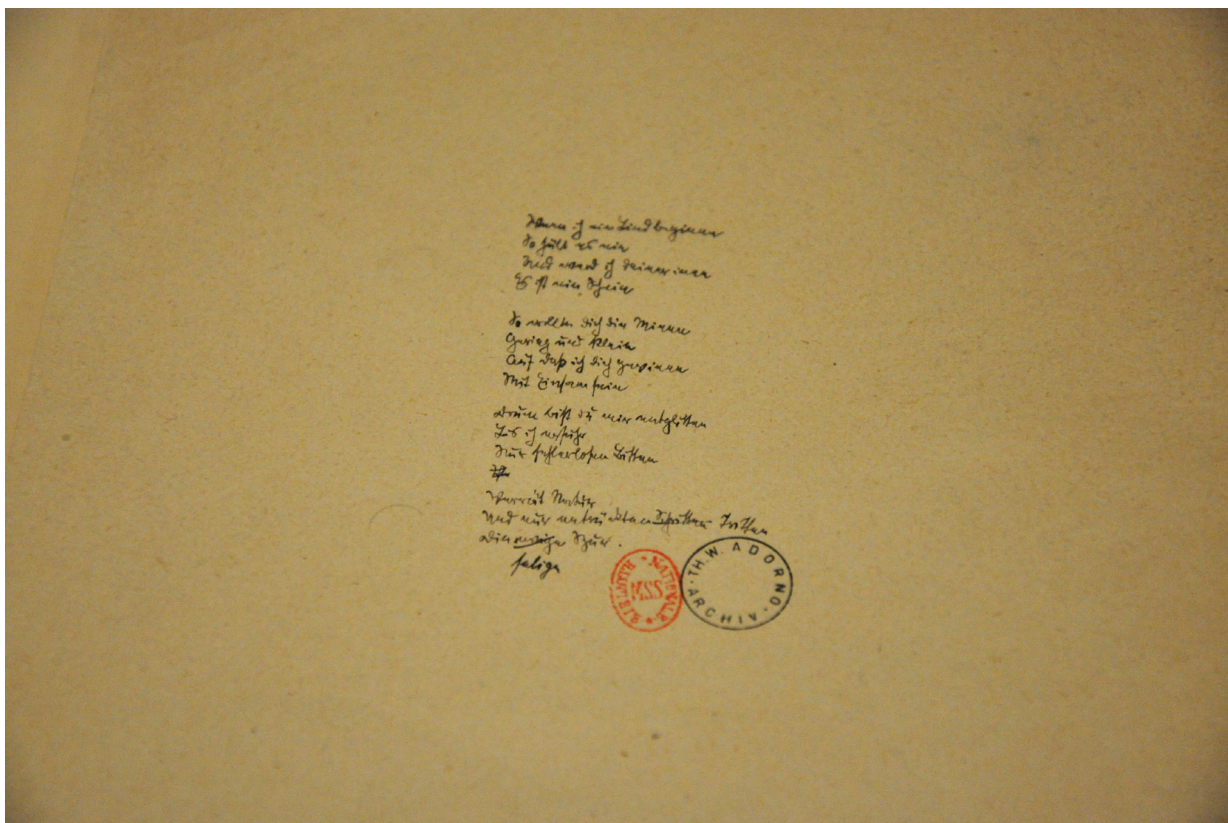
¹⁵ Ibidem, p.482.

das condições plásticas dos processos envolvidos nas ações em questão. Sabemos que o método da imagem dialética é quase imponderável, não-prescritível, já que ele parece corresponder a um milagre.

No entanto, há algo que Benjamin nos diz o tempo todo: há a necessidade de se instituir com a história um tipo de relação e de escuta especulativamente fina. A fulguração da imagem dialética é o fogo vivo da experiência arqueológica da memória. No caso específico do artista, a urgência de explorar a memória constituiria o desafio de se posicionar *enquanto artista*, sem prescindir de um trabalho de rememoração da arte na sua história – mas uma história viva, não uma história objetivada, reificada, insossa, fossilizada. Nesse trabalho de rememoração, tratar-se-ia de encontrar um espaço de proposição através da relação dialética com o outrora das imagens. Benjamin nunca deixou de insistir na necessidade, para sermos histórica e criticamente contemporâneos, de sempre procurar e desvendar no passado o que pode servir ao atual. O dilema se situaria entre “negligência” e exploração da história. A esse respeito, uma reflexão incluída no longo ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe sintetiza o que estaria em jogo na “negligência” de certos artistas na sua relação com o *outrora* das imagens e na “renúncia” à arte que eles proclamam às vezes quando tentam legitimar sua diluição nos processos reais da vida. Benjamin afirma que “em muitas circunstâncias de sua vida, o primeiro movimento de Goethe foi exatamente a negligência, não a renúncia”¹⁶. Mas o que se segue é fundamental: “quando reconheceu que não se recupera o negligenciado, que a negligência é irreversível, então só a renúncia se ofereceu a ele”¹⁷. Quando alguém se depara com o teor da negligência, suas consequências irreparáveis, só lhe resta seguir adiante, (pretendendo) renunciar conscientemente. Nessa hipótese, por causa da “negligência”, um certo território artístico estaria se perdendo e, perante as perdas irreparáveis ocasionadas – o que poderíamos caracterizar como amnésia artística – só restaria acabar de vez com os restos inutilizáveis. É preciso saber se em certos casos a negligência da história e da tradição não virou norma e se as declarações de renúncia não esconderiam o fato de que é mais fácil dispensar o negligenciado com a palavra de ordem da renúncia, em vez de resolver sua relação com ele através de uma posição dialética trabalhada. Muito da arte contemporânea se encontra frente a esse desafio percebido por Benjamin em Goethe, quando diz que alguns *outroras* teóricos fazem ainda sentido *atualmente*.

¹⁶ BENJAMIN, Walter, *Essais I*, 1922-1934, Paris : éditions Denoël, 1971, p.51.

¹⁷ Idem.



Caligrafia de Walter Benjamin nos arquivos de T.H.W. Adorno. Fotografia de Patricia Franca-Huchet.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Essais I*, 1922-1934. Paris: éditions Denoël, 1971.

BENJAMIN, Walter. *L'origine du drame baroque allemand*. Paris: 1985.

BENJAMIN, Walter. Paris, capitale du XIXème siècle. *Le Livre des Passages*, (trad. do alemão por Jean Lacoste). Paris: Les éditions du cerf, 2006.

COMETTI, Jean-Pierre *Art, représentation, expression*. Paris : PUF, 2002.