

ARTIGO

*Georges Didi-Huberman e
Walter Benjamin*
HISTÓRIA DA ARTE E O
TEMPO DAS IMAGENS

IRIÊ CAMPOS JÚNIOR
Universidade Nova de Lisboa.
Lisboa | Portugal
iriescjr@gmail.com
orcid.org/0000-0003-3952-4461

Determinado a mostrar que o modelo humanista de história da arte hierarquiza e exclui os saberes da disciplina, Georges Didi-Huberman recorre às ideias sobre a história apresentadas por Walter Benjamin. O pensador alemão desconfia do propósito do historiador que racionaliza os fatos, explicando-os por meios causalidades e motivações, e muitas vezes, ressaltando o caráter progressivo do processo histórico. As possibilidades de leitura do passado baseiam-se, aqui, na percepção de uma *sobrevida* do passado, e não numa continuidade histórica, a concepção reacende, em nosso texto, a relação entre o pensador alemão e o historiador da arte francês.

História – Imagens – Arte – Sobrevida

ARTICLE

*Georges Didi-Huberman and
Walter Benjamin*

ART HISTORY AND THE
TIME OF THE IMAGES

IRIÊ CAMPOS JÚNIOR

Universidade Nova de Lisboa.

Lisboa | Portugal

iriescjr@gmail.com

orcid.org/0000-0003-3952-4461

Determined to show that the humanist model of art history hierarchizes and excludes the subject's matter, Georges Didi-Huberman resorts to the ideas about history presented by Walter Benjamin. The German thinker distrusts the purpose of the historian who rationalizes the facts, explaining them through causality and motivations, and often emphasizing the progressive character of the historical process. The possibilities of reading the past are based, here, on the perception of an *afterlife* of the past, and not on historical continuity, the conception rethink, in our text, the relationship between the German thinker and the french art historian.

History – Image – Art – Postlife

(...) *Construo os meus cálculos sobre os diferenciais de tempo que, para os outros, perturbam as grandes linhas de investigação.*
 [Benjamin 2015, 585]

GEORGES DIDI-HUBERMAN E REVISÃO HISTORIOGRÁFICA DA ARTE

Dentro das pesquisas de Georges Didi-Huberman, o desejo de ultrapassar o quadro de inteligibilidade da História da Arte como disciplina humanista, o colocou em contato com diferentes formas de pensar as imagens que, cada uma à sua maneira, rompia com as divisões canônicas enraizadas na disciplina.

Determinado a mostrar que o modelo humanista de história da arte hierarquiza, exclui, normatiza, o historiador da arte recorre às ideias sobre a história apresentadas por Walter Benjamin. O pensador alemão desconfia do propósito do historiador que racionaliza os fatos, explicando-os por meios, causalidades e motivações e, muitas vezes, ressaltando o caráter progressivo do processo histórico. Como notou Philip Homburg, há, na própria obra de Benjamin, um embate com o neokantismo (Homburg 2017), que, por sua vez, também, fundamenta boa parte da historiografia da arte que Georges Didi-Huberman procura reformular.

O historiador da arte francês é mais do que um leitor dos textos sobre Baudelaire, Kafka e os textos historiográficos. Georges Didi-Huberman procura posicionar-se diante das imagens, a partir de pressupostos benjaminianos. Lembro que Michael Löwy ao comentar o modo como Jürgen Habermas aborda a obra de Benjamin, diz que Habermas, apesar de avaliar positivamente seu trabalho, jamais utiliza as concepções que este cunhou para sua filosofia da história. Georges Didi-Huberman está no pólo oposto. Sem ter um livro dedicado unicamente a Walter Benjamin, sua posição é de constante diálogo com o autor de *As Passagens de Paris*. No entanto, vale a pena levantar algumas perguntas para melhor examinar o modo como Walter Benjamin pode estar na base de uma investigação que repensa os limites epistêmicos do seu campo de estudo: Que história da arte surge da aproximação de Georges Didi-Huberman à obra do autor alemão? Quais conceitos benjaminianos são revistos na reflexão de Georges Didi-Huberman? Tais questionamentos nos ajudam a demarcar o território da investigação, com o objetivo de analisar como a obra de um pensador heterodoxo das imagens e da história, que vive intensamente os movimentos de vanguarda e o comunismo, se interessa por literatura, teologia e marxismo, pode ser propulsor de um pensamento que tem procurado repensar os parâmetros da história da arte e da interpretação das imagens.

O ANACRONISMO E A IMAGEM DIALÉTICA

Um dos dizeres mais difundidos dentro da história da arte, sobretudo pelos seus principais representantes, é o de que o método não deve ser analisado, mas sim praticado com eficácia. Isso significa que uma abordagem direta a respeito da questão metodológica tornaria a história da arte enfadonha e estéril. Dieter Wuttke lembra que dois dos maiores autores da disciplina, Aby Warburg e Erwin Panofsky, foram responsáveis por tornar esse dito praticamente uma premissa para os pesquisadores nos seus trabalhos de campo. Por outro lado, ambos agiram de forma implacável pelo desenvolvimento metodológico da história da arte. De modo que um debate direto a respeito das ferramentas teóricas ou das mudanças paradigmáticas ainda é visto como efêmera contribuição, que rapidamente será relegada ao esquecimento no discurso histórico sobre a arte.

Aqueles que leem a frase muitas vezes repetida por Panofsky, “the discusses of methods spoils their applications.” (Panofsky *apud* Bialostocki 70, 1970) podem aceitar tacitamente a orientação do mestre da iconologia, ou ponderar sobre o próprio trabalho do autor de *Studies of Iconology* e ver se a frase pode ser aceita como premissa. Erwin Panofsky foi pioneiro em considerar conjuntamente a transmissão textual e a tradição figurativa, a partir de rigorosos princípios metodológicos. E dentro dessa perspectiva pôde observar a emergência de “tipos figurativos”. (Wuttke 2007, 50). Sem citarmos sua contribuição maior para o desenvolvimento dos estudos do renascimento, o já conhecido método iconológico, mencionado anteriormente, cuja mirada neokantiana embasou o desenvolvimento das investigações historiográficas da arte.

Também Warburg, num momento anterior a Panofsky, recusa uma discussão sobre questões metodológicas. Tal posição conferiu a Warburg uma situação única dentro do quadro da disciplina, passando a ser uma “referência” incompreendida dos estudos da arte, a ponto de até mesmo E.H. Gombrich dizer que Warburg não tinha um método, mas uma mensagem. (Gombrich *apud* Wuttke 2007, 51)

A falta de debate sobre a filosofia da história a que, consciente ou inconscientemente, o historiador liga-se, não impede que essa temática seja pensada por Georges Didi-Huberman, principalmente, ao perceber a transformação que a obra de Walter Benjamin nos convida. Michael Lowy lembra que *As teses sobre o conceito de história*, obra marcante e derradeira do autor, pode parecer:

Na história das ideias do século XX, (...) um desvio, um atalho, ao lado de grandes autoestradas do pensamento. Mas enquanto essas são bem delimitadas, visivelmente demarcadas e conduzem a etapas devidamente classificadas, a pequena trilha benjaminiana leva a um destino desconhecido. (...) constituem uma espécie de manifesto filosófico - em forma de alegorias e de imagens dialéticas mais do que de silogismos abstratos - para a abertura da história (Löwy 2015, 145).

Abrir a história da arte é também um objetivo de Georges Didi-Huberman. Abrir a história da arte pode ter diferentes significados e permitenos apontar variados sentidos. Por isso é importante identificar, que tipo de abertura interessa à Georges Didi-Huberman quando estuda e se apoia em Walter Benjamin, além do já ressaltado o trabalho de rememoração?

Na tradução espanhola da obra *Devant le temps*, Antonio Oviedo lembra que as duas principais perguntas do livro são: Que relação da história com o tempo nos impõe a imagem? E, qual é a consequência dessa relação para a História da Arte? (Oviedo 2011, 11). Embora as perguntas pareçam gerais, vemos aqui traços do que aparece na obra de Georges Didi-Huberman. Ou seja, a percepção da problemática que envolve a imagem está além de um interesse em datar as imagens, forma ilusória de controlar a produção artística do passado. A dificuldade de compreender as imagens está já presente no modelo temporal dominante de leitura do passado. A questão do tempo das imagens ultrapassa o interesse pela datação e cronologia, o que significa que o tempo também se apresenta como uma questão da própria experiência da arte, não somente como uma questão externa, ou simplesmente histórica.

Um termo, em especial, sintetiza a revisão proposta pelo historiador da arte francês, refiro-me à noção do anacronismo. Para Georges Didi-Huberman, o pensamento de Walter Benjamin está na base de seu modelo anacrônico já que o autor alemão vê o próprio tempo como uma montagem de elementos heterogêneos. Em termos benjaminianos, há uma atualidade no passado quando este é visto através das imagens dialéticas.

O anacronismo defendido pelo autor responde ao modelo de temporalidade baseado em períodos histórico-temporais ajustados aos estilos de épocas, às biografias dos artistas, apoiado em aspectos formais, temáticos e expressivos, que implicam certos discursos, teorias e conceitos. (Sabogal 2013, 164). Tudo isso nos permitiria obter uma história da arte coerente, ordenada e sistemática. No entanto, como lembra Maurice Fréchuret, ao examinar a *doxa*, o existente, Georges Didi-Huberman vai dar forma aos paradoxos que atribulam a coerência, a ordenação e a hierarquização que sustentam o modelo temporal predominante nos estudos das imagens.

Adotar o anacronismo significa negar o passado como algo coerente, e recusar uma visão da imagem como representação de uma época. No modelo anacrônico põe-se em dúvida a condição de acesso ao passado na sua integridade, a voz do passado mistura-se com ecos do presente, e com sons de tempos anteriores. As possibilidades de leitura do passado baseiam-se, aqui, na percepção de uma sobrevida do passado, e não numa continuidade histórica, a concepção reacende, em nosso texto, a relação entre o pensador alemão e o historiador da arte. Como mostra Benjamin, em *As Passagens de Paris*:

(...) Na verdade, um objeto da história não pode ser apercebido no decurso contínuo da história. Por isso desde sempre a historiografia se limitou a arrancar um determinado objeto a esse *continuum*. Mas isso acontecia sem um princípio fundamentador, era uma solução de recurso; e a primeira coisa que se faz era reintroduzir logo o objeto no contínuo que a escrita da história recriava através da empatia. A historiografia materialista não escolhe seus objetos de ânimo leve. Não se apropria deles, mas arranca-os ao contínuo da história. Os seus procedimentos são mais abrangentes, os seus acontecimentos essenciais. (Benjamin 2019, 605).

Numa história, seja da arte ou não, o anacronismo está fundamentalmente ligado às imagens. Benjamin ressalta que o objeto construído para a apresentação da história é a própria imagem dialética. Imagem capaz de justificar a saída do *continuum* da história, “No ponto em que o pensamento, numa constelação saturada de tensões, se imobiliza, aí surge a imagem dialética” (2019, 605); instante em que passado e presente tocam-se. O historiador anacrônico, como nomeia Didi-Huberman, e o materialismo histórico, nos termos de Benjamin, reconhecem a interferência dos tempos, o inacabamento da história e sua legibilidade através das imagens.

A HISTORICIDADE DAS IMAGENS

O papel da imagem em Walter Benjamin está muito além de uma noção de imagem como representação pictórica. Na leitura feita por Georges Didi-Huberman da imagem que funciona como apresentação da história, sua força é justamente o que lhe torna mais frágil o caráter lacunar, com sobredeterminação de sentidos, e sua constante de desterritorialização. A imagem passa a ser o modo de apresentação da história, não como um complexo de causalidades, mas de vestígios, memórias, desejos e matéria, capaz de apresentar um acontecimento histórico de forma complexa e não hierárquica.

O que se altera ao pensar que as imagens são os elementos fundamentais do conhecimento de uma história anacrônica? Não torna incontrollável, com um ato de desrazão, ler a história através das imagens, já que elas, além do conteúdo documental, trazem marcas expressivas, fantasias e limites? Para Georges Didi-Huberman:

(...) esse é o preço a pagar pela ‘revolução copernicana’ da história: levar em conta os processos da memória, logo, do inconsciente e da imagem, obriga a um deslocamento radical da *razão na história* hegeliana. Não é mais ao fio do Espírito Absoluto, mas às mechas desfiadas da imagem muito relativas que se constrói e se desconstrói a historicidade. Não é mais em nome da eterna presença da Ideia, mas em nome de frágeis sobrevivências - psíquicas ou materiais - que o passado deve ser ‘atual’. Não é mais o universal que se realiza no particular, mas o particular que, sem síntese definitiva, dissemina-se por toda parte. (2015, 130).

Perceber o potencial epistêmico das imagens e sua complexa temporalidade significou para Benjamin, também, demonstrar que a origem dessas imagens dialéticas não estava inclusa numa linearidade, seja da estilística da história da arte, ou modelo o modelo evolucionista que alimentava boa parte do pensamento marxista. Michael Löwy aponta que, em todas as correntes históricas combatidas por Benjamin sejam conservadoras ou no terreno progressista, o que o autor alemão repudiava era a visão positivista no cerne dessas diferentes correntes (2005, 18). Dentro da estrutura de pensamento do positivismo, o material da história são os fatos ou objetos conhecidos e descobertos por historiadores. Nada há de se questionar a respeito da temporalidade de uma coluna grega. Mas, Walter Benjamin demonstra a trivialidade desse modelo temporal, afinal, a historicidade das imagens não pertence apenas a uma época determinada. O tempo da imagem é também o tempo de sua legibilidade, e o agora de sua leitura também é parte da sua temporalidade e da sua potencialidade cognitiva e política. Tal é o tempo anacrônico que será adotado por Georges Didi-Huberman.

A REDENÇÃO DO PASSADO E AS IMAGENS

No ano de 2001, ocorreu, em Paris, sob a curadoria de Clement Chéroux, a exposição *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1939 - 1999)*. Georges Didi-Huberman escreve para o catálogo um texto a respeito de 4 fotografias realizadas por membros *Sonderkommando* no verão de 1944¹. O texto gerou uma profusa reação contrária.

No livro, *Imagens apesar de tudo*, pode ser lido o texto feito para a exposição e o texto de um seminário realizado em 2003, com reflexões que respondem às críticas feitas de suas interpretações sobre as fotografias de *Sonderkommando*². A polêmica a respeito das suas análises é resumida assim por Ilana Feldman:

Para (Gérard) Wajcman, a singularidade visual das fotografias não ensinaria nada que já não soubéssemos, além de induzir o espectador ao “engano, ao fantasma, à ilusão, ao voyeurismo e ao fetichismo”, de uma maneira “abjeta”. Nesse debate entre a iconoclastia ju(...), Wajcman e Pagnoux empregavam, no âmbito do debate estético, cultural e moral sobre a (im)possibilidade de representação da Shoah, critérios absolutos, de inspiração metafísica (Feldman 2016, 137 - 38).

¹ Como escreve Feldman: “Naquele verão de 1944, alguns integrantes do Sonderkommando conseguiram, articulados à resistência polonesa e diante de todo perigo, transmitir ao mundo os únicos *testemunhos visuais* do genocídio. Traficados dentro de um tubo de pasta de dente, os negativos das quatro fotografias, junto com os “manuscritos dos Sonderkommando” (publicados na França sob o título de “Vozes sob as cinzas”³), nos foram relegados pelos próprios prisioneiros, como testemunhos destinados a furar a lógica implacável e fatal do universo concentracionário. Escondida em um balde, o aparato fotográfico chega ao campo em um momento em que, é preciso lembrar, 24 mil judeus húngaros eram executados por dia, com a aniquilação de 435 mil deles em apenas quatro meses. (...). É nesse contexto que, protegido sob a moldura negra do interior da câmara de gás do Crematório V e sob pena de execução imediata, o judeu grego e membro do Sonderkommando, conhecido como “Alex”⁴, pode sacar a câmera, apertar o obturador e registrar algumas trêmulas imagens” (Feldman 2016, 136).

² *Sonderkommando*: Criado em Auschwitz em 4 de julho de 1942, era o “comando especial de detido que geriam com suas próprias mãos o extermínio em massa. (...) os membros do *Sonderkommando* não deviam ter qualquer contato com outros detidos, ainda menos com qualquer ‘mundo exterior’ (...). Eram mantidos numa subserviência total e no embrutecimento (...)” (Didi-Huberman 2012, 16)

Através das observações das fotografias como imagens dialéticas, Georges Didi-Huberman considera possível alcançar um saber histórico: “Se quer saber alguma coisa sobre o interior do campo, importa, num momento ou noutro, pagar o seu tributo ao poder das imagens.” (Didi-Huberman 2012, 66).

Ao dedicar a atenção as imagens capturadas por membros do *Sonderkommando*, o historiador da arte procurava estar atento a uma sobrevida daquele gesto, algo que rompeu o contínuo da história e nos deu a ver algo mais do que já sabíamos, expôs o que antes era pensado como “inimaginável” e “irrepresentável”.

Talvez, por tudo o que foi acusado, devido ao interesse em analisar as fotografias de 1944, é que Georges Didi-Huberman tenha repensado um ponto importante da concepção de história de Walter Benjamin que, até ali, não havia sido ressaltada pelo historiador da arte francês: a noção, de origem teológica, da redenção.

O aspecto teológico da obra de Walter Benjamin está quase ausente do trabalho de Georges Didi-Huberman. Há, no seu percurso, uma propensão e interesse de assumir o ponto de vista de caráter psicanalítico. (Hagelstein 2011, 19). De modo que, sua aproximação dos autores que lhe interessam parte dessa posição epistêmica. Assim como faz com os estudos sobre Aby Warburg, Georges Didi-Huberman constantemente mostra os pontos de aproximação entre Freud, Aby Warburg e Walter Benjamin. Ao receber críticas de uma aproximação exacerbada entre estes autores, o historiador da arte francês respondeu “Não é fatal que as convergências teóricas sejam filiações doutrinárias, sobretudo quanto a um tipo de pensamento que, justamente, recusava-se a participar do sistema” (Didi-Huberman 2013, 245).

Com a sequência de publicações, observa-se notadamente que, Georges Didi-Huberman passa a fundamentar-se cada vez mais nas teorias de Aby Warburg e Walter Benjamin do que propriamente em Sigmund Freud. Seus problemas, embora permaneçam no campo da imagem, ganharam contornos políticos mais fortes. A retomada da concepção de redenção faz parte deste aspecto de sua obra. Como lembra Löwy, a redenção, para Benjamin, pode ser compreendida de maneira teológica e profana:

Em termos seculares, ela significa - como veremos se explicitar nas teses seguintes - a emancipação dos oprimidos (...). A redenção messiânica/revolucionária é uma tarefa que nos foi atribuída pelas gerações passadas (Löwy 2005, 51).

O termo interessa à Georges Didi-Huberman no momento em que rebate ao argumento de Gérard Wajcman que diz haver, no seu trabalho, uma crença na capacidade salvadora da imagem. (Didi-Huberman 2001, 206). Para Wajcman, o verdadeiro horror dilacera o véu de qualquer imagem possível. Em seu ponto de vista, as imagens jamais serão exatas na apresentação do horror, por isso o conhecimento das imagens é inválido para saber algo de qualquer catástrofe. Realizar uma análise de fotografias dos campos de concentração evoca, para Wajcman, uma visão religiosa das imagens, capaz de dar-nos a sensação de que salvamos a dor do passado ao vê-las nas imagens. E, também, há no desejo de interpretar imagens do horror, um tratamento das imagens como relíquias.

Para responder a crítica do psicanalista, o historiador da arte retoma o conceito de redenção de Benjamin. Primeiro, ressalta que, sua análise das fotografias não partia de um paradigma teológico. Em seguida, convoca a história filosófica do termo redenção, a começar por uma conjuntura que inclui Walter Benjamin e toda sua geração de pensadores judeus e revolucionários, que diante de Hitler foram colocados em situações extremas. E mesmo nessas condições, repensaram a história. Eram homens e mulheres, como Ernst Bloch, Hannah Arendt, entre outros, que diagnosticavam a queda das utopias, o avanço do totalitarismo e o embuste da ideologia do progresso. Ao situar as condições em que a noção de “redenção” torna-se pensável no século XX, Georges Didi-Huberman a caracteriza em termos claros. Para o historiador da arte, ela é alcançada através das imagens como um instante de resistência; capaz de desencadear uma narração; uma abertura no saber do nosso presente remanescente (Didi-Huberman 2012, 212 - 214).

O modo como Georges Didi-Huberman reivindica a noção em suas análises não liga -se diretamente com a capacidade de redimir por completo as vítimas dos horrores do passado -. a nenhuma imagem cabe tamanha tarefa -, mas seu aspecto de fragmento, de visualidade inacabada, assume sim um papel redentor, para isso convocará novamente Walter Benjamin.

O autor de *Diante da imagem* considera que as *Teses Sobre o Conceito de História* representa “o testemunho de uma experiência histórica e uma elaboração filosófica perturbadora, absolutamente nova, da historicidade como tal.” (Didi-Huberman 2012, 213). Elas também formam a base da noção de redenção de Georges Didi-Huberman que, defende a possibilidade de “redenção’ do real histórico” (Didi-Huberman 2012, 213), mas não nos termos que Wajcman critica. Para melhor esclarecer sua concepção de redenção, o historiador da arte, aproxima-se de Siegfried Kracauer:

(...) na obra de Siegfried Kracauer que as teses concomitantes de Benjamin sobre a história e sobre a imagem conheceram o seu destino, se assim se pode dizer, mais ‘amigável’. Ora, esta proximidade na abordagem das questões desaguou precisamente numa teoria do cinema, expressa por Kracauer em termos que foram praticamente os de Benjamin, e que serão praticamente os de Godard: ‘redenção da realidade física. (Kracauer 2012, 216).

Especificamente na obra de Georges Didi-Huberman, a redenção em Siegfried Kracauer e Walter Benjamin aparece como uma “certa experiência da história na imagem” (Didi-Huberman 2012, 220) e sua relação com o real. A imagem “redime” o passado na medida em que, observada do ponto de vista do historiador, salva o saber, ela “recita apesar de tudo, apesar do pouco que pode, a memória dos tempos.” (Didi-Huberman 2012, 222). Assim, as imagens nem esconder o horror, por um lado, e nem são relíquias, de outro. Seu destino não é o campo das crenças, mas retira da invisibilidade torna-o conhecível, esta é sua carga redentora, dependente da coragem de observá-las, de compor uma análise de algo que nos faz reconhecer os nossos próprios limites, mas que por isso se faz urgente. Nas palavras de Georges Didi-Huberman: “(...) o horror refletido, reconduzido, reconstruído como imagem (...) pode ser *fonte de conhecimento* (...)” (Didi-Huberman 2012, 221), mas há, como nas teses, o papel da coragem para abordar as imagens que expõe a história, “é a coragem de incorporar um saber que, uma vez reconhecido, suprime um tabu que o horror, sempre paralisante, continua a fazer pesar sobre a nossa inteligência da história.” (Didi-Huberman 2012, 224) Salva-se o real no instante em que a imagem retira do horror da profunda invisibilidade.

A IMAGEM AURÁTICA

O percurso de Georges Didi-Huberman demonstra a atuação de um historiador da arte que se interessa em questionar o estatuto das imagens além das fronteiras da arte. O que não significa que seu trabalho esteja distante de uma preocupação sobre o regime estético das imagens.

Em suas análises das obras de arte, Georges Didi-Huberman não abandona o interesse em revisar a história da arte a partir de dilemas comumente abordados na disciplina. Um deles toca diretamente a herança benjaminiana para o estudo das artes do século XX, refiro-me ao declínio da aura.

No livro, *O Desencantamento da Arte: a filosofia de Walter Benjamin*, Rainer Rochlitz observa que no tom do discurso de Walter Benjamin, quando este comenta a mudança de percepção ocorrida na modernidade, há uma alternância entre satisfação obstinada, desespero e nostalgia. (Rochlitz 2003, 280). Vale lembrar que, na primeira versão do ensaio *A obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, podemos ler: “O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica é sua aura.” (Benjamin, 1987, 168).

Quando Georges Didi-Huberman coloca-se no debate, a história da arte já havia sido completamente envolvida pelo tema, tanto por filósofos que estudavam o estado da arte contemporânea, como por autoras que procuravam contestar um discurso hegemônico acerca da arte do século XX.

Dentro do campo dos estudos das artes, podemos destacar como a concepção benjaminiana serviu de base para elaboração de alguns paradigmas fundamentais no estudo das obras do século XX. Sua obra estruturou o discurso de autoras, como Rosalind Krauss, que procurava apresentar uma alternativa ao discurso crítico de Clement Greenberg, que vigorava nos Estados Unidos da América como modelo interpretativo das obras de arte que eram então produzidas, como o expressionismo abstrato. Para Artur Danto, a contribuição de Clement Greenberg alcançou a posição de evidência por ter conseguido apresentar uma nova narrativa da arte moderna, um conceito de modernismo, e um modelo crítico apropriado para as obras que interpretava. (Ferreira e Melo

1997, 16). No entanto, como lembra Ferreira e Melo: “A influência do crítico no meio da arte americana torna-se impositiva a partir do final dos anos 50, já que o hiato entre o ‘foi assim’ e o ‘deve ser assim’ é muitas vezes transposto em seu discurso afirmativo e vigoroso” (1997, 16). Nesse ambiente surge a crítica de Rosalind Krauss apoiada em Walter Benjamin. A autora contrapõe-se à Greenberg na procura de novas ferramentas de leitura para as obras modernas. Como lembra Mariana Pinto Santos, a abstração americana ficou marcada como imagem da arte moderna sob as lentes de Clement Greenberg. No entanto, seu impacto ultrapassou e muito o campo artístico. O expressionismo abstrato produzido nos Estados Unidos da América tornou-se também símbolo de uma época. Uma arte que era lida pelo ângulo de sua especificidade bidimensional do campo pictórico, era também o modelo de arte característico do capitalismo americano. Seu elemento gestual, expressionista e monocrático, adequou-se ao elitismo da sociedade estadunidense, cheia de intermediários capazes de validar as obras abstratas e dá-las um substantivo potencial de mercado (Santos 2012, 190). A obra de Rosalind Krauss serve-se da noção de cópia como paradigma eficiente para a leitura da arte moderna.³ É nesse mesmo contexto que a noção de aura será retomada na historiografia da arte. Ela será retomada simplesmente como parte de um código pictórico a ser substituído. O código fotográfico é pensado por Krauss como um modelo interpretativo. A percepção das obras já não considera o aspecto aurático do objeto de arte, logo sua autenticidade e especificidade abrem espaço para um objeto artístico observado por outra dinâmica, em que o valor de exposição sobressai ao valor de culto:

Rosalind Krauss vê na destruição da aura a desconstrução do estético. A analogia tem a ver com a heterogeneidade que a autora atribui à fotografia, que impede a especificidade e autonomia do médium e abre portas a uma prática artística «em- geral» (art-in-general), sem campos específicos delimitados assentes num determinado suporte. (Santos 2012, 203).

Boris Groys é outro autor contemporâneo que também repensa a concepção de aura de Walter Benjamin, sobretudo o aspecto negativo de sua retomada pela arte contemporânea. Para o filósofo, a arte da contemporaneidade retoma a concepção de “Arte Total” (*Gesamtkunstwerk*). Portanto, o modelo artístico que prevalece no presente adota a mesma atitude proposta por Richard Wagner, a inclusão do espectador dentro do próprio trabalho artístico, abolindo a distância característica do regime estético que determinava a posição autônoma e contemplativa do observador. (Groys 2014, 3). Boris Groys inclui, em seu diagnóstico da arte contemporânea, o papel atual do curador que também procura produzir uma imersão do espectador dentro do discurso curatorial, mais do que convidá-lo para o exercício individual do olhar⁴.

³ Cf, 195: “No famoso texto “The Originality of the Avant-Garde”, Rosalind Krauss revisita momentos da história da arte moderna, começando por colocar Rodin, com a sua vocação para o múltiplo no reaproveitamento de moldes para diferentes contextos esculturais, a operar a partir de dentro do «ethos of mechanical reproduction»²⁹. E aponta que a emergência do discurso do original, do novo e do espontâneo em que assentaram as práticas discursivas e artísticas modernistas, formalistas ou essencialistas foi condicionada, reativa, a uma simultânea disseminação da cópia, impossível de estancar. A solução foi reprimi-la com uma originalidade e um instantâneo fabricados. A falência da originalidade estaria no paradoxo da recorrência sistemática na história da modernidade de um grau zero, de um fazer de novo sem peso ou obrigação da tradição.” (Santos 2012, 195).

⁴ But what is the main difference between a curatorial project and a traditional exhibition? The traditional exhibition treats its space as anonymous, neutral one. Only the exhibited artworks are important – but not the space in which they are exhibited. Artworks are perceived and treated

Boris Groys vê na internet o mesmo impacto transformador para o sistema de arte que a fotografia e o cinema tiveram na pintura e escultura. (2014, 14). Na sua análise, o filósofo e crítico de arte, afirma a obsolescência dos museus perante o mundo virtual e com isso, a perda de acesso direto às obras de arte. Aqui, retoma-se o debate sobre a aura. Para Groys, a internet só dá prosseguimento a uma perda da aura iniciada no processo de museificação⁵.

Nesse contexto, Georges Didi-Huberman propõe uma nova leitura sobre a concepção de Walter Benjamin, com a intenção não de torná-la secular. O modo como vai apresentar sua visão pode ser acompanhado em um texto incluído na tradução brasileira de *Devant les temps*. O título do texto, *A imagem aura: do agora, do outrora, da modernidade*.

Para situarmos a questão numa relação com as ideias já apresentadas aqui, pode ser salientado que, dentro de uma visão da história que observa o passado e as imagens a partir de um regime de temporalidade anacrônico, que inclui o princípio de uma “natureza mnemônica dos fatos culturais” (Didi-Huberman 2013, 419), a aura é lida a partir do trabalho do historiador enquanto rememoração. Desse modo, ela jamais desaparece, mesmo que o diagnóstico benjaminiano tenha mostrado o seu declínio. Nas palavras de Didi-Huberman:

(...) Digamos, para esboçar nossa hipótese, que, se de um lado o valor de aura era imposto pelas imagens culturais da tradição religiosa - ou seja, nos protocolos de intimidação dogmática nos quais a liturgia faz aparecer com frequência suas imagens -, de outro, esse valor encontra-se a partir de então *suposto* no ateliê dos artistas na época, laica, da reprodutibilidade técnica. (Didi-Huberman 2013, 269).

A hipótese de secularizar a noção de aura permite ressaltar a não-especificidade do objeto artístico, que já não se coloca dentro do ambiente cultural, mas, ao mesmo tempo considera a aura um fenômeno originário da imagem. Para demonstrar seu ponto de vista, Georges Didi-Huberman, considera essencial fazer a suposição da persistência na aura nas obras de arte do século XX, especialmente na obra de Barnett Newmann (Smith 2018, 113).

Para Georges Didi-Huberman a aura pode ser vista como um elemento reminescente, um resíduo do passado na arte do presente. Surge como memória na imagem, ressalta o aspecto inclassificável das imagens e não se restringe a um papel de culto, nem se encerra devido ao diagnóstico de uma visão histórica que aponta para um processo evolutivo e autônomo do mundo artístico. O historiador da arte assume uma posição que não restaura a aura, mas a toma como um traço, um vestígio, e recusa a sentença de desaparecimento completo da aura que sobressai no discurso estético contemporâneo.

as potentially immortal, even eternal – and the space of the exhibition as contingent, accidental. It is merely a station on which the immortal, self-identical artworks take a temporary rest on their wanderings through the material world. On the contrary, the installation – be it an artistic or curatorial installation – inscribes the exhibited artworks in this contingent material space. The curatorial project is the Gesamtkunstwerk because it instrumentalizes all the exhibited artworks, makes them to serve a common purpose that is formulated by the curator. (Groys 2014, 8)

⁵ “The Internet merely continues the process of the de-auratisation of art that was started by the art museums.” (Groys 2014, 15).

Para perceber a eficácia de sua hipótese de supor a aura na arte do século XX, Georges Didi-Huberman analisa o trabalho de Barnett Newmann, a partir da relação entre os aspectos formais e sua dimensão antropológica, juntamente, com a percepção da obra de arte como imagem dialética. (Didi-Huberman 2015, 272-274).

O valor aurático na obra de Barnett Newman é rastreado por Georges Didi-Huberman nos textos do artista, em seus desenhos, mas, sobretudo, na obra, *Onement I*. O trabalho do artista estadunidense retoma a condição de unicidade, singularidade característica da imagem aurática sem assumir seu aspecto religioso. *Onement I* realiza visualmente a noção de criação em Barnett Newmann.

É exatamente o sentido de lugar que Georges Didi-Huberman retém para tratar da sua hipótese de secularização da aura nas obras do século XX. Se retomarmos umas das definições de Walter Benjamin, a partir da tradução brasileira, aura é “composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja.” (Benjamin 1987, 170). O “sentido de lugar” proposto por Bois é visto por Didi-Huberman através de uma dialética que se baseia no entrelaçamento temporal e espacial característico de uma imagem aurática. Nela, a distância é sentida, mais que vista. Como lembra Maud Hagelstein, percorrer um lugar não depende somente de uma atitude corporal dinâmica, mas é igualmente uma experiência de pensamento para o homem. Georges Didi-Huberman observa em Barnett Newman a criação de um lugar, uma imagem dialética. Não se trata especificamente de um espaço objetivo e mensurável. A obra do artista estadunidense apresenta-se como uma superfície que produz a sensação física do tempo, tanto do presente, como o tempo remissivo, o tempo do traço residual, do vestígio.

Além do significado marcante de *Onement I*, como configuração de uma imagem que convoca um novo modo de percepção, Georges Didi-Huberman acrescenta que, a tela permite-nos pensar a aura para além da orientação benjaminiana. O autor considera que a “oposição” da aura, como aparição do longínquo por mais próximo que esteja, ao rastro, que é definido como a “manifestação da proximidade, por mais longe que possa estar o ser que a deixou” (Benjamin *apud* Molder 1999, 58), não é condição essencial para a compreensão da imagem aurática de Newman. Como diz o historiador da arte referindo-se a *Onement I*:

Nesse tipo de obra, rastro e aura não estão mais separados, no ponto de poder aí reconhecer uma combinação inédita que chamarei nesta ocasião, um rastro aurático. E a efetividade processual - (...) - que produz a ‘aparição do longínquo’ e, por assim dizer, consegue nos fazer *tocar a profundidade*. Nesse contato, é toda nossa relação com o trabalho humano que se encontra implicado, transformado e renovado. (Didi-Huberman 2015, 284).

Não é só Georges Didi-Huberman que observa a questão da aura e do vestígio como algo mais complexo que uma oposição conceitual entre modos de percepção da natureza, coisas e imagens. Maria Filomena Molder diz que “a experiência da aura pressupõe uma experiência que antecede e que a chama, que ela traz consigo: a de seguir vestígios.” (Molder 1999, 57 - 58). Ambas aproximam aura e vestígio, o que torna a experiência com a imagem aurática não imediata apesar da sua singularidade. O traço, o aspecto mnêmico, convoca outra temporalidade para as imagens.

A secularização da aura permite, para Georges Didi-Huberman, abrir a leitura das obras de arte moderna a partir da visão de história como rememoração, e não nos parâmetros lineares modernistas ou pós-modernistas. A dimensão antropológica pensada pelo autor permite que ele reposicione a aura no debate sobre a arte moderna:

Repitamos como Benjamin que a religião constitui evidentemente o paradigma histórico e a forma antropológica exemplar da aura (...) e por isso não devemos cessar de interrogar os mitos e os ritos em que toda a nossa história da arte se origina: 'Na origem, o culto exprime a incorporação da obra de arte num conjunto de relações tradicionais. Sabemos que as mais antigas obras de arte nasceram a serviço de um ritual...'. Isso não impede que entre Dante e James Joyce, entre Fra Angelico e Tony Smith a modernidade tenha precisamente nos permitido romper esse vínculo, abrir essa relação fechada. Ela ressimbolizou inteiramente, agitou em todos os sentidos, deslocou, perturbou essa relação. (Didi-Huberman 2010, 159).

Pensar a aura a partir das obras modernas é mais do que torná-la uma chave interpretativa de obras consolidadas na historiografia da arte. O objetivo é demonstrar que a aura não desapareceu do campo das imagens, principalmente por tratar-se de um campo de temporalidade distinta, que o passado se sedimenta no presente, mesmo que de forma involuntária. A aura reaparece no discurso da história da arte, através de Georges Didi-Huberman, como um paradigma visual, que, juntamente com a noção de vestígio, ajuda-nos a observar a dupla distância das imagens, a percepção daquilo que nela nos aproxima, e do que nela nos distancia. A relação do absoluto, o desejo de produzir a origem, o único, todos os elementos elaborados por Newman, ao mesmo tempo que os traços deixados pela pintura na faixa central da tela *Onement I*, produz uma imagem aurática que se revela também um rastro. Coloca o observador diante do regime das imagens, um regime de temporalidade anacrônica, de aparição jamais fixada. A aura secularizada aponta para um debate sobre o regime das imagens que os cânones da história da arte não contribuem para compreender.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *As Passagens de Paris*. Porto: Assírio e Alvim, 2019.
- COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante El Tiempo: Historia Del Arte y Anacronismo De Las imágenes*. Adriana Hidalgo, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DIDI-HUBERMAN. *A imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phalènes: essais sur l'apparition, 2*. Paris: Les éditions de Minuit, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. In: *Serrote*. n°13, mar. São Paulo: IMS .2013
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens Apesar De Tudo*. Lisboa, KKYM, 2012.

- FELDMAN, Ilana. *ARS*. vol.14 no.28 São Paulo July/Dec. 2016
- FRÉCHURET, Maurice. À rebrousse poil ou le paradox comme méthode. In: DAVILA, Thierry & SAUVANET, Pierre. (ed.). *Devant les images: Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*. Lyon: Les Presses Du réel, 2011. pp. 115-126.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- Homburg, Phillip. Towards a Benjaminian Critique of Hermann Cohen's Logical Idealism. *Anthropology & Materialism*, Special Issue | I | 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/am/742>. Acesso em: 15 de fev. 2020.
- GROYS, Boris. *Art beyond the spectatorship*. 2014. Disponível em: bozar.be/activities/255-boris-groys. Acessado em: 16 fev. 2020
- HAGELSTEIN, Maud. Art contemporain et Phénoménologie. In: *Devant les images: Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*. Paris: Les presses du réel, 2011.
- LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo. 2005.
- MOLDER, Maria Filomena. *Semear na Neve*. Lisboa: Relógio d'água, 1999
- OVIEDO, Antonio. Nota preliminar In: *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2011.
- PODRO, Michael. *The Critical Art Historians*. New Haven: Yale University Press, 1982.
- ROCHLIZT, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Bauru: EDUSC, 2003.
- SABOGAL, Carlos Mario Fisgativa. Imágenes dialécticas y anacronismo en la historia del arte (según Georges Didi-Huberman). In: *Filosofía UIS*, Volumen 12, Número 1, jan. - jun. 2013. pp. 155 - 180.
- SANTOS, Mariana Pinto. Rosalind Krauss, Walter Benjamin e o paradigma da cópia. In: *Revista de História da Arte*, n.10. Lisboa, 2012.
- WUTTKE, Dieter. Panofsky et Warburg. L'“Hercule à la croisée des chemins” d'Erwin Panofsky: L'ouvrage et son importance pour l'histoire des sciences de l'art. *Artibus et Historiae*, Vol. 28, No. 56, (1930-2004). Part. 2 (2007), pp. 49-72. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20067161>.

Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin: História da arte e o tempo das imagens
 Artigo recebido em 01/09/2021 • Aceito em 01/11/2021
 DOI | doi.org/10.5216/rth.v24i2.71170
 Revista de Teoria da História | issn 2175-5892



Este é um artigo de acesso livre distribuído nos termos da licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o trabalho original seja citado de modo apropriado