

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA**

**Mariana de Jesus Veras Coelho**

**A HISTÓRIA DA ARTE PELO VIÉS DE UMA EPISTEMOLOGIA CRÍTICA; ONDE  
A VERDADE É UM LAMPEJO**

Brasília

2017

**MARIANA DE JESUS VERAS COELHO**

**A HISTÓRIA DA ARTE PELO VIÉS DE UMA EPISTEMOLOGIA CRÍTICA; ONDE  
A VERDADE É UM LAMPEJO**

Monografia apresentada ao departamento de  
Filosofia da Universidade de Brasília como  
requisito parcial para obtenção do grau de  
Licenciatura em Filosofia, sob a orientação da  
Professora Dr.<sup>a</sup> Priscila Rossinetti Rufinoni.

Brasília

2017

## **RESUMO**

A intenção do presente trabalho é desenvolver um estudo inicial, por meio da leitura da teoria do filósofo e historiador da arte contemporâneo Georges Didi-Huberman. A proposta é repensar criticamente a extensão epistemológica de uma disciplina que historicamente constituiu seu discurso a partir da pretensão historiográfica artística de abarcar a totalidade do sentido dos objetos artísticos do passado – acentuando a relação de ausência corpórea do historiador da arte diante do seu objeto de estudo – quando, na verdade, sempre esteve confrontada por natureza a escolhas de conhecimento. No meio de tal crítica, a intervenção diz respeito a um fato que deve ser considerado: o tempo anacrônico presente na obra. Para a explicação do anacronismo o autor vai buscar na história da filosofia e na história da arte conceitos fundamentais para repensar a questão metodológica e linear pela qual a história dos objetos da arte é feita. Nosso objetivo é analisar a partir da crítica filosófica o movimento e a apropriação de conceitos benjaminianos em tal teoria.

**Palavras-chave:** *imagem dialética; aura; crítica; história da arte.*

## **ABSTRACT**

The present work aims to develop an initial study, by reading the theory of the philosopher and art historian, Georges Didi-Huberman. The proposal is to reevaluate, meticulously, the subject epistemological extension historically which constituted his speech from the historiographical claim to encompass the entire meaning of the artistic objects of the past – accentuating the relation of bodily absence of the art historian confronting the object – when in fact, choices of knowledge has always confronted it. Among such criticism, the intervention concerns a fact that must be considered: the anachronistic time present in the work. In order to explanation the anachronism, the author searches in the history of philosophy and history of art fundamental concepts. Thus, he rethinks the methodological and linear question bound to the history of the objects of art. Our objective is to analyze from the philosophical critique the movement and appropriation of Benjamin's concepts in such theory.

**Key-works:** *dialectical image; aura; criticism; art history.*

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução.....</b>	<b>7</b>
<b>2. História, narração e origem em Walter Benjamin.....</b>	<b>12</b>
<b>3. Dialética e aura benjaminianas.....</b>	<b>18</b>
<b>4. A história da arte a partir de uma epistemologia crítica.....</b>	<b>23</b>
<b>5. A dialética do que vemos e do que nos olha.....</b>	<b>28</b>
<b>6. Conclusão.....</b>	<b>37</b>
<b>7. Referências bibliográficas.....</b>	<b>40</b>

*O gládio de um relâmpago frouxo volteou sombriamente no quarto  
largo. E o som a vir, suspenso um hausto amplo, retumbou,  
emigrando profundo. O som da chuva chorou alto, como carpideiras  
no intervalo das falas. Os pequenos sons destacaram-se cá dentro,  
inquietos.*

*Fernando Pessoa*

## Introdução

O tema do trabalho a ser construído vem para responder, ou ao menos acalantar, anseios que foram desenvolvidos ao longo da graduação em Filosofia. Encontrei nas leituras de Georges Didi-Huberman o que seriam potenciais respostas a tais anseios. Historiador da arte e, antes mesmo, filósofo, Georges Didi-Huberman procurou com razão unir as duas áreas do conhecimento – história da arte e filosofia – quando raramente nos propomos a questionar a história e os conceitos que utilizamos para constituir o nosso saber. É nessa perspectiva que esse trabalho de monografia visa refletir sobre como questões da filosofia surgem para pensar a História da Arte como disciplina, não somente historicamente no seu âmbito disciplinar, mas antes filosoficamente. Tais problemáticas tratadas na história da arte, também são filosóficas e devem ser abordadas em conjunto, pois assim como nós sabemos, mas pouco discutimos, uma boa filosofia se faz com conhecimento da história da filosofia e do mesmo modo deve ser o contrário.

Assim, essa monografia tem como ponto de partida basicamente o trabalho do filósofo e historiador da arte contemporâneo francês, Georges Didi-Huberman e os textos do filósofo Walter Benjamin, autor o qual Didi-Huberman constantemente dialoga. Entraremos, assim, em uma filosofia crítica à história da arte em que o autor toma por base o modelo panofskiano de uma disciplina humanista que priorizou a objetividade da interpretação acerca dos seus objetos de estudo – entretanto, não nos convém aqui analisar e recompor os passos que o autor realiza para sua visão panofskiana da História da Arte e sua concepção de Iconologia – e do mesmo modo em um debate epistemológico sobre seus meios e fins enquanto disciplina. O que o filósofo-historiador faz é uma profunda crítica à história da arte como disciplina e o valor de verdade que essa atribui aos seus objetos de estudo, que aqui buscarei expor e esclarecer em apenas uma das mais variadas áreas que o autor transita, apresentando a apropriação/reformulação de conceitos benjaminianos utilizados pelo autor, tais como o de *imagem dialética* e *aura*. Apesar de Walter Benjamin ter realizado seus estudos no âmbito maior de uma crítica literária e não especificamente sobre “imagens” visuais, como a pintura, tratamos aqui a “imagem” no geral, imagens artísticas, que possuem o específico poder de afetar, imagens que nos permitem pensar seu estatuto espaciotemporal.

Um aspecto significativo é que Didi-Huberman, assim como Walter Benjamin, critica as certezas históricas artísticas, em que um historiador da arte se vê como um sujeito que sabe de tudo acerca do objeto, visivelmente falando – mas e o invisível? Georges Didi-

Huberman, no seu livro *Diante da imagem* (2013), nos apresenta o “nascimento” da história da arte como disciplina a partir de um percurso desde o “primeiro” historiador da arte, Giorgio Vasari (1511-1574), que escreveu o livro das *Vidas*<sup>1</sup> no século XVI. A obra em si funcionou como um trabalho de identificação biográfica sobre a vida dos mais célebres arquitetos, pintores e escultores italianos, ou melhor, da arte renascentista. Segundo o autor (DIDI-HUBERMAN, 2013), esse postulado de renascimento da arte provém, primeiramente, de um movimento de identificação e de auto reconhecimento, em que o artista se auto reconhecia ao “se colocar como *objeto* sob o olhar de outrem” e desejava também ser reconhecido, nada mais explícito para o espírito de reconhecimento do sujeito que a obra de Botticelli, *A adoração dos magos* (1475), em que o próprio artista se colocou na obra, ou quando o próprio Vasari também coloca a sua autobiografia na segunda edição das *Vidas* (1568). Assim, o intuito geral da obra de Vasari também se encaixa nesse reconhecimento/renascimento ao se fundar “como ordem dogmática e social” da época, ou seja, significa a constituição de uma temporalidade própria ao se colocar na história. Poderíamos, ainda, legitimar os meios e os fins que Vasari considerou para a escrita de um novo gênero de discurso e o que foi digno de ser memorável para ser encontrado nela, ou seja, o mérito do artista, ou, a narração como modo de evitar o esquecimento frente à voracidade do tempo.

[...] a história inventada por Vasari ressuscitava os nomes dos pintores para *renomeá-los* no sentido forte do termo, e os renomeava para que a arte se tornasse *imortal*; com isso essa arte se fazia *renascente* e, ao renascer, tinha acesso a seu duplo estatuto definitivo: imortalidade reencontrada da sua origem, glória social do seu florescimento. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.83-84, grifo do autor).

O trabalho de rememoração foi, por fim, confinado ao historiador da arte, como Vasari exemplifica com a xilogravura utilizada no frontispício e na última página da segunda edição das *Vidas* de 1568 em que há a inscrição: “HAC SOSPITE NUNQUAM/ HOS PERIISSE VIROS, VICTOS/ AUT MORTE FATEBOR” que significa “Este sopro proclamará que esses homens não pereceram e não foram vencidos pela morte”. O historiador da arte é configurado, assim, como aquele que ilumina as Artes e as ressuscita do mundo dos

---

<sup>1</sup> *Vidas* é uma abreviação para o extenso nome da obra de Giorgio Vasari que em sua primeira edição (1550) tinha o título: *Le Vite de' più eccellenti, pittori et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore aretino – Com una sua utile et necessaria introduzzione a le arti loro*. Já a segunda edição, de 1568, comentada mais a frente no texto foi revisada e ampliada pelo autor.

mortos a tornando gloriosa dentro de um novo gênero de discurso narrativo. Entretanto, atualmente a obra de Vasari é considerada, dentro das categorias de sua época, como uma crônica narrativa do século XVI que expõe os acontecimentos seguindo uma ordem cronológica, uma obra que considera a história da arte “como um romance” que supera as inverossimilhanças da história verdadeira e a reconstrói por um viés teleológico, que dê um sentido e direção o a partir daquilo que parecia necessário aos seus olhos; o que é imaginação e o que de fato aconteceu dentro dessa narração? O que dentro de tal construção é conhecimento e o que é verdade<sup>2</sup>? Didi-Huberman considera: “Vasari montou um tesouro de saberes, mas teceu esses saberes com o fio do *verossímil* que, como se compreende facilmente, tem pouco em comum com a verdade” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.91, grifo do autor). Tesouros de saberes que, em grande parte, nos deixou principalmente o legado de uma história da arte voltada mais para uma exatidão do saber biográfico das obras e dos artistas que para o processo dialético do olhar e do questionamento. Como, afinal, conciliar o ponto de vista com o objeto?

É sobre a dialética entre o visível/legível e o invisível que Didi-Huberman fundará toda a sua crítica à história da arte ao analisar no afresco do Convento de San Marco, em Florença, a *Anunciação* (1440-1441) de Fra Angelico, realizando um regresso às certezas impostas aos objetos de arte ao longo de toda a tradição da disciplina, desde o primeiro historiador da arte. Não somente do visível/legível e invisível trata seus estudos, mas, podemos generalizar ao dizer que versa sobre distâncias. Distância entre aquilo que vemos e que ao mesmo tempo também nos olha, distância quando nos colocamos frente à imagem. Distância de espaço e de tempo: cisão. Passado e presente se configuram e reconfiguram ao mesmo tempo nessa distância, não importa quão antiga ou quão recente seja a imagem, não importa que estejamos acostumados à uma análise pautada no “olhar do especialista”, passado e presente se (re)configuram pela construção de uma memória e por isso mesmo a imagem sobrevive. “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”, tal é a primeira frase do seu livro *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (2015), que procura mostrar a imagem como uma abertura que nada oculta àquele que se encontra diante dela, nem mesmo o tempo. A imagem, assim, possui duas faces que não seguem uma causalidade, ela é anacrônica, e nesse sentido, é dialética, como veremos. Como o historiador da arte, ao se deter diante da imagem, dá conta de uma imagem que tem mais tempo e memória que ele?

---

<sup>2</sup> Veremos nos próximos capítulos como Walter Benjamin trata a diferenciação entre saber/conhecimento e verdade.

Como ele lida com tal historicidade? São apontamentos como esses que o autor utiliza para questionar a história da arte e seu método, ele realiza, assim podemos chamar, uma arqueologia do modelo científico que a história e o historiador utilizam como método para com seus objetos de estudo.

A origem não é apenas o que teve lugar uma vez e nunca mais terá lugar. É também – e mesmo mais exatamente – o que no presente nos volta como de muito longe, nos toca no mais íntimo e, como um trabalho insistente do retorno, mas imprevisível, vem trazer seu sinal ou seu sintoma. Por intervalos, mas se aproximando sempre mais do nosso presente – nosso presente obrigado, sujeito, alienado à memória. Assim, seria um engano acreditar-nos definitivamente liberados, quando fazemos história da arte hoje, dos fins inerentes a esse discurso quando esse discurso se inventava (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.113).

É também pela pintura renascentista de Fra Angelico – precisamente o afresco do Convento de São Marcos, em Florença, a parte inferior da *Madona das Sombras*, circa, de 1440-1450, localizada abaixo da *Sacra conversação* –, que Didi-Huberman reconhece não somente a sobrevivência da imagem, mas também que ao se deparar diante dela o presente, o nosso presente, se vê capturado e ao mesmo tempo revelado na experiência de algo que nós não só olhamos, mas também a partir do qual somos olhados. Em relação a essa pintura, a qual o autor quase que poeticamente se refere<sup>3</sup>, é ponto de partida para uma epistemologia crítica de questões que comprometem a história da arte e seus métodos de estudo da obra que frequentemente ignorou atividades pictóricas tais como a pintura abaixo da *Sacra conversação*. Parar diante de uma imagem e observar objetos visuais considerados inexistentes é, para Didi-Huberman, além de questionar métodos de conhecimento da disciplina, interrogar a própria história da arte e tentar reconstituir uma historicidade, é estar diante do tempo.

É por tal contexto que Didi-Huberman afirma que as imagens são capazes de nos olhar, pois sabemos que estamos diante de algo que ultrapassa o nosso conhecimento, algo

---

<sup>3</sup> “[...] é um afresco do Convento de São Marcos, em Florença. Muito provavelmente, foi pintado nos anos de 1440 por um Frade dominicano que morava no local, chamado mais tarde de Beato Angelico. Ele se encontra na altura do olhar, no corredor oriental da clausura. Logo acima está pintada uma *Sacra Conversação*. Todo o resto do corredor é, como as próprias celas, pintado em cal branco. Nessa dupla diferença – a cena representada acima, com o fundo branco em volta -, o pano do afresco vermelho, crivado de machas erráticas, produz como uma deflagração: um fogo de artifício colorido que traz ainda o traço de seu jorro originário (o pigmento tendo sido projetado a distância, em chuvisco, tudo isso em um rápido instante) e que, desde então, perpetuou-se como uma constelação de estrelas fixas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16).

que ultrapassa aquilo que nos é simplesmente visível e nos retira da zona de conforto. Muito além de vermos, a imagem impõe uma abertura que nos retira do conforto do visual e põe em jogo o que conhecemos e sabemos sobre ela. Assim, a partir de tais breves introduções sobre sua obra e pensamento, objetivamos analisar sua crítica, se possível, de maneira que compreendamos seu diálogo com a obra benjaminiana. De maneira que procuramos pela compreensão da importância de uma arqueologia sobre a experiência estética da imagem para se pensar a história da arte e lançar um olhar crítico sobre suas bases e pressupostos ao mesmo tempo em que é desconstruída a linearidade temporal quando cada imagem estabelece seu próprio desdobramento temporal. Não buscamos aqui, enfim, dar uma resposta definitiva a tais questões ou mesmo “fechar” conceitos, mas antes abordar a maneira questionadora da crítica posta frente à abertura dialética na qual o autor interroga filosoficamente a história da arte como disciplina.

## 2. História, narração e origem em Walter Benjamin

Uma das questões que muito preocupou Walter Benjamin, a história contemporânea e a própria filosofia *da* história é a questão da narração para a constituição de um saber que seja memorável, lembrado frente à fragilidade e esquecimento da memória humana. Temos em nós e em cada geração anterior à nossa, segundo Benjamin, uma força messiânica para esse passado. Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2013, p.2), história como disciplina (*Historie*) e história como narração (*Erzählung*) deveriam reconstituir a história como processo real (*Geschichte*), como verdade de um passado que está sempre a nos escapar. Mesmo que a história transforme a representação do passado em seu objeto, a narração desse passado também está sujeita aos obstáculos do esquecimento como estavam sujeitos à regressão os companheiros de Ulisses que comeram o lótus (Homero, *Odisseia*, Canto IX, verso 94). Não tanto pela memória em si, mas porque “a verdadeira imagem do passado *passa voando*” (BENJAMIN, 2016a, p.243, grifo do autor)... o passado, ele mesmo, só se deixa ser capturado no momento de seu relampejo, de sua conhecibilidade. Essa reconstituição, ou narração, do passado não significa em absoluto o conhecimento de sua totalidade, ou de como o passado realmente foi/aconteceu, mas antes “significa apropriar-se de uma recordação” no tempo de agora ao estabelecer uma causalidade entre vários momentos da história. Além da questão de uma ordenação dos elementos, as reflexões de Benjamin seguem para outro plano, o plano da aproximação e da exposição da verdade contida na narração.

No prólogo epistemológico-crítico do seu livro sobre o barroco (*Ursprung des deutschen Trauerspiel*), Benjamin já nos dá de início a questão própria à literatura filosófica, que é a questão de ter de confrontar com a questão da exposição<sup>4</sup>, que em sua forma acabada

---

<sup>4</sup> Apesar de termos utilizado aqui a tradução de João Barrento que também traduz a palavra *Darstellung* por “representação” cabe em nota o artigo *Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou a verdade e a beleza*, Kriterion: Revista de Filosofia. Vol. 46 n.112. Belo Horizonte, Dec. 2005 de Jeanne Marie Gagnebin que tenta explicitar o conceito utilizado por Walter Benjamin para caracterizar a tarefa da filosofia no prefácio do texto *Origem do Drama Barroco Alemão*. Diz a autora: “A palavra *Darstellung* — utilizada por Benjamin para caracterizar a escrita filosófica — não pode, (aliás, nem deve), ser traduzida por “representação”, como o faz Rouanet (que compreendeu perfeitamente o alcance do texto, conforme sua “Apresentação” muito esclarecedora demonstra, mas que o traduziu, às vezes, de maneira pouco precisa), nem o verbo *darstellen* pode ser traduzido por “representar”. Mesmo que essa tradução possa ser legítima em outro contexto, ela induz, no texto em questão, a contrassensos, porque poderia levar à conclusão de que Benjamin se inscreve na linha da filosofia da representação — quando é exatamente desta, da filosofia da representação, no sentido clássico de representação mental de objetos exteriores ao sujeito, que Benjamin toma distância. Proponho, então, que se traduza *Darstellung* por “apresentação” ou “exposição”, e *darstellen* por “apresentar” ou “expor”, ressaltando a proximidade no campo semântico com as palavras *Ausstellung* (exposição de arte) ou também *Darstellung*, no contexto teatral (apresentação)”.

sistêmica se apresenta como doutrina. Doutrina tal que metódica, não dá conta do problema filosófico, colocando a filosofia em condição de “se acomodar a um sincretismo que tenta capturar a verdade numa teia de aranha estendida entre várias formas de conhecimento, como se ela voasse de fora para cair aí” (BENJAMIN, 2016b, p.16), ou seja, como se a verdade não fosse produzida dentro/ ao decorrer do próprio movimento. Se a filosofia quer, então, “conservar a lei da sua forma” como modo de apresentação (*Darstellung*) “da verdade, então aquilo que mais importa deve ser a prática dessa sua forma, e não sua antecipação num sistema” (BENJAMIN, 2016b, p.16), ou seja, a filosofia deve conservar sua prática de acordo com a não delimitação da verdade a partir de um método. “Método” que, segundo Benjamin, é apenas um caminho mais rápido para a posse/apropriação de conhecimento, mas não da verdade. Verdade que, diferentemente do conhecimento (haver/posse), se mostra no jogo dialético; jogo este que faz com que a verdade lampeje durante a construção/exposição do pensamento, ou seja, a verdade se mostra como lampejos por que não ela não é da ordem da posse. Assim, o pensamento deve realizar um “movimento infatigável” de trabalho filológico, sempre voltando minuciosamente à própria coisa, para dos vários fragmentos, desses vários lampejos, reconhecer o universal... do mesmo modo que “um mosaico não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado” (BENJAMIN, 2016b, p.17), ou seja, o teor de verdade é tanto mais apreendido quando reconhecido nos pormenores do teor coisal. O método significa para a verdade, assim, diferentemente do conhecimento que é a da ordem da posse, a exposição “de si mesma, e por isso algo que é dado juntamente com ela, como forma” (BENJAMIN, 2016b, p.18). É no filológico, na composição interna da obra, que é possível ascender ao meio de reflexão. A objetividade na qual a subjetividade se expressa.

Essa sistematicidade fechada não tem em comum com a verdade mais do que qualquer outra representação que procure assegurar-se dela através de meros conhecimentos ou complexos de conhecimentos. Quanto mais escrupulosamente a teoria do conhecimento científico procura seguir as várias disciplinas, tanto mais claramente se manifesta a incoerência metodológica destas (BENJAMIN, 2016b, p.21).

O modo de exposição a ser considerado não é aquele que aniquila o “segredo”, mas aquele que faz a verdade lampear em seu modo de exposição, assim, “a verdade se distingue do objeto de conhecimento com o qual nos habituamos a identificá-la”. Temos apenas lampejos da verdade. “Se a tarefa do filósofo é a de se exercitar no esboço descritivo do mundo das ideais, de tal modo que o mundo empírico é absorvido naquele e nele se

dissolve, então ele ocupa um lugar elevado de mediador entre o cientista e o artista” (BENJAMIN, 2016b, p.20). O que importa não é o que a obra ou a filosofia diz, nem a concepção de verdade como processo de adequação ou mesmo possessão, mas a própria constituição formal a partir da qual lampeja essa verdade, é antes o próprio processo de constituição/modo de exposição da verdade, “contemplação”. Os fenômenos que nos aparecem, assim, não são assimilados somente por sua configuração empírica, mas antes salvos nos seus elementos mais básicos, filologicamente destrinchados. Dessa forma, podemos considerar, segundo Benjamin, que

[...] os fenômenos subordinam-se aos conceitos. E são estes que dissolvem as coisas nos seus elementos constitutivos. [...] O papel mediador dos conceitos permite que os fenômenos participem do ser das ideias. E é precisamente este papel mediador que os torna adequados à outra tarefa, não menos primordial da filosofia, a da representação das ideias. [...] Pois as ideias não se representam em si mesmas, mas apenas e exclusivamente através de uma organização dos elementos coisais no conceito (BENJAMIN, 2016b, p.22)<sup>5</sup>.

A obra de arte particular é, assim, uma estrutura objetiva que a partir dessas configurações, desses elementos fenomênicos, será exposta à análise de conceitos (análise estrutural dos extremos) e a partir desses conceitos será possível ascender à ideia. Não há, para Benjamin, uma imediaticidade romântica, tal como fez Schiller e outros, que liga os fenômenos diretamente à ideia, pois as ideias não estão contidas no fenômeno, antes os conceitos servem como representação das ideias para a configuração do fenômeno, as ideias são a sua “disposição virtual objetiva” que alcançam os fenômenos a partir da sua representação, “relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 2016b, p.22), as ideias, entretanto, não servem para o conhecimento acerca dos fenômenos e nem os fenômenos são critérios de existência das ideias, o que acontece é justamente o contrário: “o significado dos fenômenos para as ideias esgota-se nos seus elementos conceituais” (BENJAMIN, 2016b, p.22). “O universal é a ideia. Já o empírico será tanto mais apreendido quanto mais claramente for visto como algo de extremo”...

Esse ponto de partida também serve para pensar o que os objetos da arte possuem em comum, indutivamente falando, a ponto de serem enquadrados em movimentos. É possível fazer uso do linguístico para se apoiar em dados indutivos, experiências que talvez

---

<sup>5</sup> Sobre a tradução de *Darstellung* por “representação” na tradução de João Barrento cf. nota 4.

seguem um mesmo padrão, expressões comuns, etc? Tal seria o erro do filósofo e mesmo dos historiadores da arte... “[...] porque o uso linguístico corrente é sem dúvida um instrumento precioso se for tomado como alusão a ideias, mas enganador se o filósofo dele se servir nas suas investigações assumindo-o como fundamento formal dos conceitos” (BENJAMIN, 2016b, p.27), estando sujeito antes a uma acumulação de fatos que ao encontro de aspectos comuns... Reunimos essas multiplicidades de acordo com a percepção e o conhecimento humano, priorizando certas particularidades que se mostram semelhantes em meio ao universal ao mesmo tempo em que se ignoram os extremos/diferenças. Classificar uma série de obras em um mesmo movimento é de certo modo arbitrário e errôneo, diz Benjamin. É ilusório unir o comum e ignorar a diferenciação dos extremos, às vezes até mais imponente. Assim, aquilo que a linguagem não consegue transmitir como conceito, “obtem-no enquanto ideias nas quais não é o homogêneo que coincide, mas o extremo que alcança uma síntese”, entretanto, também a análise conceitual “nem sempre se encontra com fenômenos completamente heterogêneos, e por vezes se torna visível nela o esboço de uma síntese, ainda que esta não possa ser legitimada” (BENJAMIN, 2016b, p.30).

O historicismo contenta-se em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas, nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a constelação em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um ‘tempo de agora’ no qual infiltram estilhaços do messiânico (BENJAMIN, 2016a, p.252).

Além do próprio historicismo, também podemos ler na passagem [N 3,1] do *Livro das Passagens* o que Benjamin diz sobre o caráter histórico das imagens:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas. Cada agora é o

agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir (BENJAMIN, 2016, p.504).

É a partir das imagens – imagens que aqui não são tratadas em sua especificidade como um mero fato histórico, como se fossem neutras a ponto de ilustrar algo somente de um tempo histórico específico – do passado que podemos compreender o presente, e é a partir de cada imagem que temos no presente que podemos compreender determinado acontecimento no passado, por isso, para Benjamin cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade, pois é a partir dessa dialética que certo tempo se torna cognoscível ao nosso entendimento.

Não cabem aqui, por fim, as discussões realizadas no livro sobre o barraco alemão do século XVII em torno dos temas do drama trágico e os objetivos de Benjamin ao tratar de tal temática especificamente. O conceito de origem (*Ursprung*) em Benjamin (a partir do prefácio do livro sobre o barroco) tende a designar uma espécie de recusa do sistema moderno de representação, convergindo impulsos restaurativos e utópicos de uma filosofia da história, como se fosse a necessidade de um retorno a uma espécie de harmonia, de algo perdido. O *Ursprung* designa a origem como salto (*Sprung*). Mas antes que somente uma teoria nostálgica, a filosofia de Benjamin é uma tentativa de compreensão da modernidade. Ao contrário de uma causalidade linear da história, para Benjamin, o conceito de origem serve de base para a concepção de uma história que tenha outra temporalidade de desenvolvimento, o seu próprio. História e temporalidade não são negadas, pelo contrário, se encontram no objeto e não o objeto que se encontra nelas, tornando a totalidade inerente ao objeto e não ao exterior. Benjamin distingue a origem (*Ursprung*) da gênese (*Entstehung*):

A origem (*Ursprung*), apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). ‘Origem’ não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese (BENJAMIN, 2016b, p.34).

A origem, para Benjamin, não se dá a ver no factual, mas só se revela na dialética inerente à origem, “ponto de vista duplo” de restauração e reconstituição; de incompletude; de pré e pós-história<sup>6</sup>. A origem é, assim, histórica. O trabalho da filosofia da arte é,

---

<sup>6</sup> “Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A

precisamente, encontrar nos elementos filológicos/particular, “materiais”/teor coisal, o teor de verdade... fazer com que os objetos ascendam à ideia. Tal observação filológica, percebe Benjamin, se dá no problema da Origem (*Ursprung*), que nada tem a ver com a gênese, ou com a emergência... mas sim com a sua pré e pós-história. Tem a ver com fatos que se encontram e produzem algo de novo, fazendo emergir uma nova ideia, mesmo que esta não tenha nada a ver com as anteriores/gênese. O trabalho do investigador/filósofo/historiador “só pode considerar tal fato como seguro quando a sua mais íntima estrutura aparecer com uma essencialidade tal que o fato se revele como um fenômeno de origem”. Pois, o autêntico é o selo de origem dos fenômenos, a autenticidade é inerente. A ideia, ao absorver uma série de formas históricas transforma a própria história em uma constelação, mas não em unidade. A história filosófica é a ciência da origem! Essa totalidade (sem limites) dada pela pré e pós história, dá a ideia de uma estrutura monadológica<sup>7</sup> em que “em cada uma delas estão indistintamente presentes todas as demais”, ou seja, a mônada contém elementos da nossa historicidade, contém uma configuração do mundo que não está, necessariamente, historicamente encadeada, como em um tempo cronológico. Assim, a história da investigação não deve se dar por uma análise e estabelecimento de regras e tendências, ou mesmo valores de verdade... mas antes por uma análise da dialética presente.

---

origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história” (BENJAMIN, 2016b, p.34).

<sup>7</sup> Partindo de Leibniz, Benjamin se apropria do conceito de mônada para pensar a história como uma imagem fragmentada em oposição à visão holística da história como totalidade que tenta compreender o mundo a partir de conceitos e ideias universais que muito ignora os fragmentos presentes. A história e os próprios objetos históricos devem ser pensados a partir de uma fragmentação arqueológica para evitar cair nas generalizações disciplinares da história.

### 3. Dialética e aura benjaminianas

“A apresentação materialista da história leva o passado a colocar o presente numa situação crítica” (Livro das passagens, N 7a, 5).

Uma nova época encontra-se presente, história, materialismo, reprodutibilidade e técnica são conceitos fundamentais para o eixo de estudos que o próprio Benjamin chama de “revolução copernicana”. É uma época na qual a relação dos seres humanos com os objetos e com um capitalismo imposto torna-se cada vez mais presente em sua modernidade. Modernidade na qual Benjamin passa a pensar a mudança de relação do ser não somente mais com seu presente, mas também – e fundamentalmente – com o seu passado, com a tradição, com a história, com o conhecimento. Tais estudos passam, como veremos a seguir, frente a uma noção crítica da história abordada pela reflexão de conceitos como o de imagem dialética, aura, entre outros, que são encontrados principalmente no *Livro das Passagens*, no escrito *Sobre o Conceito de História*, no texto sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte, entre outros textos, apesar de não termos uma definição “fechada” e completa de tais conceitos. Nas obras de Benjamin, a imagem e o conceito de imagem desempenham papéis fundamentais – não que certamente exista um pensamento sistemático acerca da imagem, mas que antes a imagem compõe as mais diversas reflexões acerca da história e da dialética, principalmente quando percebemos a relação nos estudos da fotografia, pintura, literatura, etc. São reflexões que nos ajudaram e (fazendo jus ao conceito de dialética) continuam a nos ajudar na contemporaneidade a pensar a história, no geral, criticamente. É o que faz atualmente o filósofo-historiador da arte Georges Didi-Huberman, também alvo dos nossos estudos, que desenvolve e interpreta (como veremos a seguir) a noção de imagem dialética em Walter Benjamin (não só no cerne da literatura, mas amplamente no cerne geral da história da arte) para pensar criticamente a história da arte como disciplina ao mesmo tempo em que reconhece a importância da filosofia no cerne da história. Assim, apresentaremos neste capítulo o conceito de imagem dialética formulado, mas não “esgotado”, por Walter Benjamin juntamente com sua importância para a reflexão da história e no próximo capítulo apresentaremos a apropriação de tal conceito por Georges Didi-Huberman e sua importância para a reflexão e crítica da história da arte na contemporaneidade, iniciada no livro *Diante da Imagem*, e que “continua” no seu livro *O que vemos, o que nos Olha*.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado, mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra

o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade (BENJAMIN, 2006, N 3, 1).

Para Benjamin, na imagem dois tempos se encontram, tempos que não seguem uma ordem cronológica onde passado e presente constituem uma causalidade. No *Livro das passagens*, enquanto realiza sua reflexão sobre a modernidade, é que Benjamin “constitui” o conceito de imagem dialética, ele diz que a imagem dialética é uma imagem fulgurante, imagem no Agora (*Jetzt*) que encontra o Outrora (*Gewesene*), tempos que se encontram a partir de um lampejo e que não constituem uma linearidade ou evolução, mesmo conformidade, mas pelo contrário, abrem espaço para novas possibilidades, pluralidades e persistem em meio às contradições: “É o presente que polariza o acontecimento em história anterior e história posterior” (BENJAMIN, 2006, N7a, 8). Assim, pois, temos que o conhecimento da história é resultado de um lampejo, lampejo que age constantemente como elemento de perturbação desse conhecimento. Segundo Benjamin, a imagem dialética é uma imagem que “salta”, que não segue a progressão e muito menos é uma imagem arcaica no sentido de ser regressiva e buscar algo no passado, tanto que às imagens arcaicas falta o propósito de *originalidade*, de autenticidade, justamente por estarem “fixas” em um saber do passado. Pelo contrário, as imagens dialéticas são autênticas em relação à história justamente pela abertura posta frente ao tempo, são imagens históricas porque são capazes de tornar visível o conteúdo histórico das coisas, elas nos mostram o tempo, são elas mesmas “o elemento originário da história” (BENJAMIN, 2006, p.516).

Assim, as imagens dialéticas nos permitem “ler” a história através de uma síntese autêntica. Tal qual deveria ser o papel do historiador: analisar a história através das imagens e não dos acontecimentos. Trata-se de interpretar e analisar uma imagem dialética por um viés crítico do presente e do passado, tornando a imagem o verdadeiro objeto da história e encontrando a partir dela sobrevivências. A imagem dialética é, ao mesmo tempo, uma imagem crítica ao passo que realiza interpretações críticas do passado. Esse é o caráter histórico das imagens: através delas podemos compreender tanto o presente quanto o passado. Entretanto, vale lembrar que o passado não é um tempo do qual podemos facilmente nos aproximar, como nos lembra Benjamin nas *Teses sobre o Conceito de História*, de 1940, “a verdadeira imagem do passado *passa voando*. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade” e ainda que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele foi de fato’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo”

(BENJAMIN, 2016a, p.243). Assim, a imagem é o encontro dialético entre um passado que sobrevive e um presente mutável que o captura, a imagem dialética torna-se aquilo que “produz a história”, ou melhor, opera como condição para o conhecimento histórico verdadeiro.

[...] Não se trata de dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclarece o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo no qual o Outrora encontra o Agora num clarão, para formar uma constelação. Por outras palavras: a imagem é a dialética em suspensão. Porque, enquanto que a relação do presente ao passado é puramente temporal, a relação do Outrora com o Agora é dialética: ela não é de natureza temporal, mas de natureza figurativa (*bildlich*). Só as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, ou seja, não arcaicas [...] (N 3, 1).

A imagem dialética, ao mesmo que destrói a linearidade do tempo histórico, ela também constrói e constitui o próprio objeto histórico. Enquanto a relação do passado com o presente é cronológica e contínua, a relação do Outrora com o Agora potencializa a imagem que salta. Nesse ponto, se a imagem dialética por um lado desconstrói, ela também se instaura simultaneamente como leitura crítica a esse tempo desconstruído, tanto do passado como do presente. Desse modo, essa concepção de imagem põe em questão o tempo histórico e instaura também uma nova concepção sobre o mesmo. Assim, a imagem é colocada no centro da história como elemento originário do fenômeno, elemento que torna possível a aber(rup)tura, uma suspensão do *continuum* do tempo e é capaz de mostrar a historicidade das coisas; as imagens não são vestígios de um passado, mas antes são históricas por nos mostrarem o tempo e nos permitir ler a história de modo crítico. A imagem é, pois, o Outrora que encontra o Agora; é o Outrora que sobrevive e convoca nossa memória; é o Agora que invoca a mudança. Cabe, portanto, ao filósofo interpretar e equilibrar essa dialética das imagens, tal como diz Benjamin:

Todo conhecimento histórico pode ser representado pela imagem de uma balança em equilíbrio, que tem sobre um de seus pratos o ocorrido e sobre o outro o conhecimento do presente. Enquanto no primeiro prato os fatos reunidos nunca serão insignificantes e numerosos demais, o outro deve receber apenas alguns poucos pesos – grandes e maciços (BENJAMIN, 2006, N 6, 5).

O equilíbrio da imagem dialética é, pois, a fonte do conhecimento histórico, em que o Outrora sobrevive e nos remete à memória e é possível de ser equilibrado com o Agora, com a novidade, para invocar mudanças e produzir a história.

Quando Benjamin em seu texto sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* trata sobre a questão da aura, a questão de uma reprodutibilidade e de uma sociedade materialista está certamente implicada principalmente para se pensar as mudanças nos setores da cultura ocasionadas pelo capitalismo. A reprodutibilidade técnica em massa da obra de arte é um desses frutos que não só transformou os objetos, mas fez com que conquistassem seu próprio lugar no meio artístico, tal como a fotografia ou o cinema. Apesar disso, nos interessa especificamente o que Benjamin diz sobre a reprodução:

[...] mesmo na reprodução mais perfeita, *um elemento* está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história à qual ela estava submetida no curso da sua existência. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as cambiantes relações de propriedade em que ela ingressou (BENJAMIN, 2016a, p.181).

Para Benjamin, é o “o aqui e o agora” do objeto original que constitui a sua autenticidade, que não é preservada no caso de uma reprodução técnica, por exemplo, no caso da fotografia em que é possível modificar e ajustar a foto de acordo com o gosto modificando-a a ponto até de torná-la irreconhecível com o seu original e desvalorizando seu “aqui e agora”. Podemos considerar que o mesmo acontece com a narração dos fatos históricos? O narrador/historiador é aquele sujeito que se vê na posição de quem pode narrar os fatos de acordo com seu gosto pessoal e de acordo com a sua própria contemporaneidade/suas noções de espaço e época? É uma forma de conhecimento, um modo de refletir os acontecimentos do ser humano e protegê-los do esquecimento? Seria o Outrora que encontra o Agora? A obra coloca questões que não se encerram. Como diz Benjamin, “a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 2016a, p.182), mas a questão que nos faz pensar é: o que desse discurso que permaneceu constitui a verdade e o que constitui a sua atualização quando de encontro com o espectador? A aura de uma obra é essa composição espacial e temporal, é a aparição única de algo distante, por mais perto que esteja.

E, a tentativa de tornar este algo sempre mais próximo, mais ainda o afugenta, ou seja, retira mais ainda o seu valor de culto para valorizar a sua exposição.

#### 4. A história da arte a partir de uma epistemologia crítica

Quando estamos diante de uma imagem e tal imagem nos é simplesmente apresentada, existe um processo de perda durante tal apresentação? Somos capazes de traduzir tal apresentação? Estamos satisfeitos com tal apresentação? Estamos sempre em busca do que tal imagem quer dizer, o que o artista quis nos passar, relacioná-la ao seu contexto histórico de criação e diversas outras tentativas até termos um compilado de textos acadêmicos que buscam exaustivamente explicar o significado e o contexto histórico de tal imagem, ao menos é isso que os livros e historiadores nos transmitem. Segundo o que sabemos, a área que trata do conhecimento teórico especificamente acerca de obras de arte é a História da Arte como disciplina, saber, “ciência”.<sup>8</sup> Disciplina que ao longo da sua história afirma e reafirma valores de verdade sobre seus objetos, pesquisa e produz novas informações, reúne, reivindica e rejeita um conjunto de acontecimentos para posteriormente contá-los. A questão fundamental é, podemos dizer, como conciliar a história com a arte de modo que sua especificidade como disciplina não constitua um obstáculo epistemológico para sua prática, ou seja, que seus imperativos não constituam um limite para sua própria prática. Em relação a esse obstáculo: o quanto perdemos nesse processo? O quanto a História da Arte como disciplina perde nesse processo? O que o historiador da arte julga como acontecimento para uma narrativa? A ordem dos acontecimentos importa? Como ele (na posição de narrador) se coloca na história e frente à história? E frente à arte (objeto)? A narrativa é somente um registro neutro?

E em relação a não projetar nossas próprias realidades, conceitos, gostos, valores, visão de mundo sobre o passado, sobre os objetos que procuramos conhecer? Parece evidente que para a História da Arte – segundo seus modos e métodos de nos contar o passado que reúnem uma série de informações sobre o mesmo – a ponte para tal conhecimento está no próprio passado, ou seja, não é esse o ideal da disciplina que nos ensina a conhecer os objetos do passado de acordo com seu passado, conceitos, gostos, valores e visão de mundo da época na qual o objeto foi produzido? Entretanto, pelo simples fato de se deter a um objeto do passado, já não é a atitude do historiador da arte uma atitude anacrônica? Ou mesmo a criação do objeto pelo artista não é ela própria anacrônica ao carregar no ato uma montagem de

---

<sup>8</sup> É interessante destacar, desde início, a diferença existente entre – e aqui utilizamos os termos que Georges Didi-Huberman usa – a história da arte no sentido genitivo subjetivo, ou seja, a arte e sua própria e história (acontecimentos ditos “reais”) e a história da arte no sentido genitivo objetivo, ou seja, a arte como objeto de uma disciplina (ordem de discurso com vista à “narração” dos acontecimentos). Aqui procuramos discutir a construção dessa memória do passado, a construção desses acontecimentos que estão circunscritos pela história da arte objetiva. O trabalho das *Vidas* de Vasari deveria, por fim, operar a cisão entre a arte no sentido genitivo objetivo e genitivo subjetivo.

tempos e estilos que se configuram na poética? Não é o que a história da arte como disciplina faz? Como se abster de tal anacronismo? É possível? Não deveria, então, o historiador da arte ao se deparar com esse pano inferior da imagem de Fra Angelico reconhecer as várias aberturas possíveis, além de considerá-la somente como uma moldura que serve de base para o restante da obra? O que é preciso para reconhecer o anacronismo da imagem?

É exatamente essa uma das questões que Didi-Huberman alcança em seus estudos, o autor diz claramente em seu livro *Diante da Imagem* (2013) que sim, nós devemos interrogar o tom de certeza, ou seja, o valor de verdade que reina no discurso da história da arte. Devemos, ainda, indagar e pesquisar “o nó do que ela diz, não diz e denega” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.12). Mas, por qual motivo não devemos simplesmente aceitar tais valores de verdade? O historiador da arte pesquisa, ele é o “autor e o inventor do passado que ele dá a ler” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.10), ele desenvolve sua pesquisa sobre um tempo perdido e se arrisca sobre um objeto que pode mudar constantemente, sem nunca apreendê-lo por completo, sempre o adivinhando. O trabalho do historiador da arte se pauta, então, na incerteza. Mas, por outro lado, não é essa incerteza que a disciplina nos passa, seus estudos e afirmações parecem ser pautados em uma verdade, a verdade de ter o objeto conhecido e desvelado por toda sua forma e história, constituindo um saber. Mas e o não-saber? O que não vemos diante de uma imagem? O que perdemos diante da história da arte e sua razão? O que está em jogo é a dialética do saber e do não-saber, “não se trata mais de pensar um perímetro, um fechamento – como em Kant -, trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central: ali onde a evidência, ao se estilhaçar, se esvazia e se obscurece” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.16).

A história da arte, na qual predomina hoje o tom assertivo de uma verdadeira retórica da certeza – num contraste espantoso com as ciências exatas, nas quais o saber se constitui no tom bem mais modesto das variações da experiência: ‘suponhamos que...’ -, a história da arte ignora com frequência que está confrontada por natureza a esse tipo de problema: *escolhas* de conhecimento, alternativas em que há uma *perda*, seja qual for o partido adotado. Isto se chama, estritamente falando, uma alienação (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.43, grifo do autor).

O interessante da pesquisa de Didi-Huberman é a importância dada à filosofia nos seus estudos ao mostrar que ao questionar o valor de verdade/”razão” da história da arte, questiona-se ao mesmo tempo seu estatuto de conhecimento. E contrário àqueles que separam

as duas áreas, a crítica filosófica é pertinente à história da arte e qualquer outra disciplina, o mesmo do contrário: “o historiador da arte, em cada um dos seus gestos, por humilde ou complexo ou rotineiro que seja, não cessa de operar *escolhas filosóficas*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.13, grifo do autor), diz o autor. Não que a história da arte esteja subsumida à filosofia, mas a filosofia orienta, ajuda, clareia, e tenta desvelar questões que se mostram problemáticas para o entendimento. O historiador da arte ao buscar constantemente a exatidão acerca das obras, está de certo modo a constituir um meio para a verdade, mas a exatidão não pode ser seu único fim e nem uma forma exclusiva. Ao especificar um objeto e ter a ilusão de assim fechá-lo, o historiador da arte está se não a encerrá-lo quando o próprio objeto não se encerra. A história da arte deve, segundo o autor, reformular constantemente sua extensão epistemológica para não deixar escapar o essencial de uma obra. Aquele que busca explicar um objeto visual somente pelo olhar da história da arte ignora a possibilidade desse objeto de produzir tanto o saber como o não-saber, ignora que o conhecimento está além do visível e do físico; restringindo-se à definição do passado e do visível, restringe-se à alienação.

Além dos fatores de uma especificação da obra, sejam eles realizados conscientemente ou não (isto é, se o historiador está condenado à subjetividade narrativa de preferências pessoais ou uma relatividade da memória), está o que Didi-Huberman chama de “o golpe do historiador”: um definitivo ataque ao que é alheio ao historiador e ao tempo próprio da obra, ou seja, aquilo que lhe é contemporâneo. Mas, afinal, o que é a especificidade de uma obra se não realizada pela contemporaneidade, pelo aqui e agora da obra de arte? Quando, por exemplo, utilizamos classificações/nomeações que não existiam no tempo de criação da obra ou que haviam mudado de valor e significado, pois, de fato, se tentamos compreendê-la somente pelo passado, estaremos somente a imaginá-la e é uma imaginação aberta a incertezas, não podendo acreditar na imaginação para garantir fidelidade à realidade do passa-do: “mas será sempre a vitória *relativa* de um Sherlock Holmes chegado tarde demais para investigar: os rastros talvez tenham desaparecido, a menos que continuem aí, em meio a milhões de outros sedimentados nesse meio-tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.49). Qual a solução para o problema? Segundo Didi-Huberman, o processo dialético entre o que contemporâneo e o que é passado.

Grandeza e miséria do historiador: seu desejo estará sempre suspenso entre a melancolia tenaz de um passado como *objeto de perda* e a vitória frágil de um passado como *objeto de achado* ou objeto de representação. Ele tenta

esquecer, mas não consegue, que as palavras ‘desejo’, ‘imaginação’, ‘fantasma’ só estão aí para lhe indicar uma falha que o solicita constantemente: o passado do historiador – o passado em geral – está ligado ao impossível, ao *impensável*. Temos ainda alguns monumentos, mas não sabemos mais o mundo que os exigia; temos ainda algumas palavras, mas não sabemos mais a enunciação que as sustentava; temos ainda algumas imagens, mas não sabemos mais os olhares que lhes davam carne; temos a descrição dos ritos, mas não sabemos mais sua fenomenologia nem o valor exato da sua eficácia. O que isso quer dizer? Que todo passado é definitivamente *anacrônico*: só existe, ou só consiste, através das figuras que dele nos fazemos; só existe nas operações de um ‘presente reminescente’, um presente dotado da potência admirável ou perigosa de *apresentá-lo*, justamente, e, no *après-coup* dessa apresentação, de elaborá-lo, de representá-lo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.50, grifo do autor).

Assim, segundo Didi-Huberman há uma coerção do presente sobre o que conhecemos do passado e também o contrário, o passado também possui uma força coercitiva, “porque ele se impõe às vezes como elemento alienador da própria interpretação histórica” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.51). O que está em questão é que a tentativa de analisar e compreender o passado por si só, ou seja, compreender o passado pelas categorias do passado abre um círculo vicioso em que a imaginação torna-se presente frente à fragilidade da memória. Em fato, é preciso “quebrar o anel” a partir de um “olhar distanciado”, a dialética entre o olhar do presente sobre o passado. Um aspecto significativo e próximo entre Didi-Huberman e Walter Benjamin é o perfil epistemológico crítico às certezas históricas e à pretensão historiográfica de abarcar a totalidade do sentido das imagens do passado, acentuando a relação de ausência corpórea do historiador diante do fato. Devemos reforçar, antes de abarcar os conceitos apropriados por Didi-Huberman a partir de Walter Benjamin, que Didi-Huberman não se apropria completamente dos conceitos benjaminianos. Walter Benjamin, além de pensá-los, está a relacioná-los explicitamente ao materialismo histórico. Relação esta que Didi-Huberman, podemos imaginar, incorpora politicamente em seus trabalhos<sup>9</sup>. Para Benjamin, a história transforma a representação do passado em seu objeto, mas “a verdadeira imagem do passado *passa voando*” (BENJAMIN, 2016a, p.243). Passado

---

<sup>9</sup> Conferir a entrevista com Georges Didi-Huberman para L’Humanité a propósito da exposição “Levantes” (*Soulèvements*), realizada por Magali Joffret.

este que é conhecível apenas por um “relampejo” a partir do materialismo histórico. Verdades escapam.

#### 4. A dialética do que vemos e do que nos olha

Tal é, portanto o não-saber que a imagem nos propõe. Ele é duplo: diz respeito primeiro à evidência frágil de uma fenomenologia do olhar, com a qual o historiador não sabe bem o que fazer, pois só é apreensível através do olhar dele, do seu próprio olhar que o desnuda. Diz respeito em seguida a um uso esquecido, perdido, dos saberes do passado [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.27).

Georges Didi-Huberman, influenciado pela obra benjaminiana, desenvolve sua própria interpretação do conceito de *imagem dialética* e também do conceito de *aura* para pensar criticamente a história da arte no seu sentido genitivo objetivo<sup>10</sup>. Vimos que o autor também parte desse meio crítico epistemológico para reconhecer a importância da filosofia no cerne da história da arte e uma história da arte que seja pautada na crítica filosófica. Assim, após apresentar elementos da sua crítica realizada no primeiro capítulo do seu livro *Diante da imagem* (“A história da arte nos limites da sua simples prática”), e também de termos apresentado os conceitos de *imagem dialética* e de *aura* formulados por Walter Benjamin, veremos a seguir como Didi-Huberman se apropria de tais conceitos para sua tese sobre o objeto e a visualidade apresentada no livro *O que vemos, o que nos Olha*.

Didi-Huberman, no seu livro *Diante da Imagem*, começa por aprofundar sua pesquisa ao utilizar uma obra célebre da pintura renascentista, a *Anunciação* de Fra Angelico, com o objetivo de produzir uma reflexão crítica acerca do discurso da história da arte. Como analisamos no capítulo anterior e a partir do que comenta Bezerra (2016), Didi-Huberman edifica uma ética radical que questiona os limites disciplinares da história da arte e mostra a vontade patrimonial desta disciplina de constituir-se como um discurso de verdade perante seus objetos de estudo. Um de seus intuitos com a análise da imagem é o de destacar no afresco a peculiaridade do branco ao fundo da tela e seu “efeito de ofuscamento luminoso que o primeiríssimo contato impõe” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.19) e afirmar a propriedade anacrônica da história da arte, uma vez que a obra nos apresenta sua dialética ao mesmo tempo em que nos posicionamos para observá-la: quando se apresenta ao observador ao mesmo tempo em que implica “o olhar de um sujeito, sua história, seus fantasmas”; uma espécie de máxima de sua ética historiográfica que é válida para todos: o historiador compreende o passado a partir da visão que tem de seu tempo presente.

---

<sup>10</sup> Conferir nota 7 sobre história da arte no sentido genitivo objetivo e sentido genitivo subjetivo.

Segundo o autor, a eficácia das imagens ou das obras de arte do passado não estão restritas a uma “transmissão de saberes – visíveis, legíveis ou invisíveis -, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.23), de uma interpretação que se entende em várias dimensões. É nessa atuação que consiste a dialética daquilo que ao mesmo tempo em que é observado, também nos observa. Dialética que, segundo o autor, “consiste em não apreender a imagem e em deixar-se antes ser apreendido por ela: *deixar-se desprender do seu saber sobre ela*” (DIDI-HUBERMAN, 2013 p.24, grifo do autor). Para Didi-Huberman, ao contemplarmos uma obra de arte, nosso olhar é cindido por um movimento de aproximação e afastamento tanto espacial como temporal: o que vemos também nos olha. Sobre isso Walter Benjamin diz que os vestígios transmitidos pela tradição abrem na imagem uma outra temporalidade para a qual somos receptores e a partir dela transformamos a nossa própria concepção a partir da nossa própria memória quebrando a linearidade do tempo imposta pela história como disciplina.

No meio de tal processo, a intervenção diz respeito antes à capacidade que a obra tem de nos provocar, ou melhor, de inquietar aquele que está diante dela. O movimento de inquietação, mesmo quando referente a uma imagem simples/minimalista<sup>11</sup>, não segue um padrão, mas nele muito se ganha como também muito se escapa. Nessa linha, Didi-Huberman retoma o conceito de aura Benjaminiano (mesmo que se afaste do contexto utilizado por Walter Benjamin, que é o da não reprodutibilidade técnica da obra de arte) ao inseri-lo no processo dialético da inquietação daquilo que vemos e daquilo que nos olha, retomando sempre os vestígios da memória. Didi-Huberman comenta: “seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.29). Ou seja, aquilo que vemos, que está diante de nós – por mais evidentemente visível, aparente e simples que seja – se abre também a nos olhar, se abre e constitui um vazio, uma perda. Essa é “a modalidade do visível quando sua instância se faz

---

<sup>11</sup> Vai ser a partir da experiência visual proposta pelo movimento minimalista, como veremos a seguir, em que a “máxima” seria “What you see is what you see” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.55) que Didi-Huberman constituirá a problematização acerca de objetos visuais despidos de qualquer ilusionismo, “jogos de significações, objetos reduzidos à simples formalidade de sua forma, à simples visibilidade de sua configuração visível, oferecida sem mistério entre a linha e o plano, a superfície e o volume” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.54).

inelutável: um trabalho do *sintoma*<sup>12</sup> no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34, grifo do autor). É a conjunção de dois tempos/movimentos heterogêneos, de um lado, há o visível, de outro, a perda. “É a angústia de olhar o fundo – o *lugar* – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade de não saber)...” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.38, grifo do autor).

O que fazer diante dessa cisão? Segundo Didi-Huberman, há duas opções: a primeira consiste em se manter aquém dessa cisão, ou seja, ater-se somente ao que nós vemos e se manter aquém daquilo que nos olha; manter-se diante do que é visível e rejeitar o invisível, o *vazio*. O autor chama de “fazer da experiência do ver *um exercício da tautologia*: uma verdade rasa”, uma “evidência tola” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.39, grifo do autor) ao afirmar que não há mais nada que o visível, formas e delimitações do objeto e recusar suas latências, recusando ao mesmo tempo o caráter aurático da obra e permanecendo no tempo presente da experiência visível:

[...] terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar. Logo, terá feito tudo para recusar a *aura* do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo escondido, presente, jacente (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.39).

“What you see is what you see” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.55): uma arte que se encerra em si mesma. É o que poderíamos dizer de uma figura que representasse a opção do não ver além do material? Ou seja, tautológica? Didi-Huberman utiliza como exemplo os objetos de arte do movimento minimalista para pensar uma arte dotada do simples, puro, básico, uma arte privada de qualquer imaginação ou crença além do que se vê, “volumes – paralelepípedos, por exemplo – e nada mais” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 50). O objetivo se mostra como eliminação de detalhes para a obra ser compreendida no seu todo sem qualquer desmembramento, o que representa e alcança tal objetivo é aquela arte dos objetos simples, mínimos, reduzidos de qualquer mistério, crença ou ilusão que uma simples sobreposição de cores ou formas poderia causar. Uma arte que renuncia às metamorfoses suscetíveis do tempo e do espaço, um objeto tautológico. Entretanto, ao explorar esse movimento de objetos minimalistas, um paradoxo se mostra presente. Nem mesmo o propósito tautológico não se sustenta por muito tempo, pois “a ilusão se contenta com pouco,

---

<sup>12</sup> Didi-Huberman utiliza o conceito de *sintoma* como abertura, fratura, crise, interrupção da linearidade do tempo para relacionar a imagem com a história e mostrar a capacidade de transformar o curso normal da mesma.

tamanha é sua avidez: a menor representação rapidamente terá fornecido algum alimento [...] ao homem da crença” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 50). Por exemplo, ao considerar em conjunto com o objeto visual o título que as obras levam: “*Box-Cube-Empty-Clear-Glass*” de J.Kosuth em contraste com “*Ceci n’est pas une pipe*” de M. Foucault para evitar qualquer jogo de significações que um título pode abarcar e conotar ao “homem da crença” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.58, fig.8), sem espaço para latências que surgiriam a partir do título.

A segunda opção frente à cisão do olhar está justamente no contrário da primeira: o envolvimento e reconhecimento tanto daquilo que vemos quanto daquilo nos olha. Consiste em “fazer da experiência do ver *um exercício da crença*: uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa, [...] igualmente miserável” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.41, grifo do autor) ao reconhecer – e dar um sentido metafísico – ao que está além do nosso simples olhar. Na atitude de crença, para escapar do vazio, aquele que está diante do objeto reconhece que há algo para além do que ele vê. Na atitude tautológica, em que o caráter aurático é negado, aquele que está diante do objeto reconhece apenas o que está no campo do visível, sem pensar nada além do que se vê. Frente a isso, o autor observa que mesmo diante de uma imagem, por mais simples que seja ela não cessará de produzir movimentos dialéticos entre aquele que vê e aquilo que é olhado.

Entretanto, o que está em questão não é tanto a especificidade do objeto, mas sim a fenomenologia da experiência implícita no que vemos, ou seja, a especificidade visual do objeto que não implica ao mesmo tempo uma especificidade na experiência, na relação:

Há, portanto uma experiência. A constatação deveria ser óbvia, mas merece ser sublinhada e problematizada na medida em que as expressões tautológicas da ‘especificidade’ tendiam antes a obliterá-la. Há uma experiência, logo há *experiências*, ou seja, diferenças. Há, portanto, *tempos*, durações atuando em ou diante desses objetos supostos instantaneamente reconhecíveis. Há relações que envolvem presenças, logo há *sujeitos* que são os únicos a conferir aos objetos minimalistas uma garantia de existência e eficácia (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.66, grifo do autor).

A experiência, não neutra, muda em função da relação do objeto com aquele que o observa, com seu espaço e com seu tempo, abrigando em si uma dialética intersubjetiva. Isso só é possível, segundo Didi-Huberman, a partir do aspecto temporal em que o objeto é submetido. Eis, portanto uma contradição do discurso de obras ditas minimalistas? Mas,

afinal, o que isso tem a ver com o crítico e historiador da arte? Segundo Didi-Huberman, muitas vezes o historiador da arte não quer se ver na posição de dialetizar seu próprio discurso diante do que ele vê, ele “se afasta do jogo contraditório” e prefere o “dilema á dialética”, ou seja, ele prefere realizar seus julgamentos no campo do visível ou só do invisível a dialetizar o visível e o invisível, quando tanto a tautologia como a crença fixariam termos ao fixar “o ato – o tempo – e o sujeito do ver” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.75-76). Entretanto, o ato de ver, o ato de dar a ver não é simplesmente se deter ao que é visível, “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito”, é sempre uma “operação fendida, inquieta, agitada, aberta” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77), nunca fechada como pressupõe a *economia visual* da crença e da tautologia, mas que se abre a uma imagem ao deslocar a imaginação. Devemos sempre nos deter e nos preocupar com o *entre*, como diz Didi-Huberman na passagem: “pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole (a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77). Por mais simples, minimalista e “econômica” visualmente que seja uma imagem, esse *entre* é um momento de tal alteração, movimento e imaginação que o objeto pode a qualquer momento perder toda sua *aura* sem ao menos esgotar o visual. É uma imagem dialética, imagem que inquieta nosso olhar perante ela e nos permite, no mínimo, uma experiência devastadora.

Nesse sentido dialético benjaminiano é que Didi-Huberman considera as imagens. Apesar de sua simplicidade, elas não cessam de dialogar com latências da linguagem, do pensamento e da memória. A obra se torna assim o lugar onde o passado se torna anacrônico enquanto o presente se torna remanescente, como aquilo que se conserva na memória. Devemos, desse modo, pensar a imagem, ou os objetos do passado, para além do princípio usual de historicidade, ou seja, tanto para Didi-Huberman como para Benjamin, a imagem dialética não segue o curso linear da temporalidade:

Uma vez mais, é *dialeticamente* que devemos considerá-las, no sentido mesmo em que Walter Benjamin [...] pôde falar de ‘imagem dialética’, quando tentava, no *Livro das passagens*, pensar a existência simultânea da modernidade e do mito: tratava-se para ele de refutar *tanto* a razão ‘moderna’ (a saber, a razão estreita, a razão cínica do capitalismo, que vemos hoje se reatualizar na ideologia do pós-modernismo) *quanto* o irracionalismo ‘arcaico’, sempre nostálgico das origens míticas (a saber, a poesia estreita dos arquétipos, essa forma de crença cuja utilização pela

ideologia nazista benjamin conhecia bem). Na verdade, a *imagem dialética* dava a Benjamin o conceito de uma imagem capaz de *se lembrar* sem imitar, capaz de repor em jogo e de *criticar* o que ela fora capaz de repor em jogo. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente *inventada* da memória (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.114-115, grifo do autor).

A memória, desse modo, não é uma instância que acumula, mas que perde. Que faz do ato de ver, distância e ausência.

Contrário do que pode parecer, o conceito de “imagem dialética” não encerra as questões encontradas, muito menos as resolve, “ela ultrapassa a oposição do visível e do legível num trabalho – no jogo – da figurabilidade” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.117). Ao contrário de estabilizar, ela joga justamente com a contradição. Segundo Didi-Huberman, ela procura justificar uma dimensão que *abre* a imagem, “que nela cristaliza aquilo mesmo que a inquieta sem repouso. [...] A obra é um cristal, mas todo cristal se move sob o olhar que ele suscita. Ora, esse movimento não é outro senão o de uma cisão sempre reconduzida, a dança do cristal em que cada faceta, inelutavelmente, *contrasta* com a outra” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.118-119)<sup>13</sup>. Desse modo, pensar sobre o estatuto temporal de uma imagem é considerar seu estatuto temporal próprio surgido a partir de uma dialética, é o encontro/relação de dois tempos onde passado e presente se (re)configuram e perturbam o “curso normal do rio”, ou como disse Benjamin: “Não é preciso dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclareça o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação” (BENJAMIN, 2006, p. 504). É o encontro de tempos heterogêneos que se dá a partir de um choque, de um lampejo, de um relâmpago que por fim forma uma e várias constelações, é uma dialética em suspensão que não encontra em si uma espécie de síntese ou harmonia entre os tempos, mas que persiste justamente nas suas contradições.

Didi-Huberman, nesse sentido, se apropria do conceito benjaminiano de aura para considerar que a aura é constituída justamente pela relação contrária de proximidade e de

---

<sup>13</sup> Por *imagem-cristal*, brevemente resumimos que, o autor entende um ponto central de inquietude e entremeio, um ponto de tensão na obra em que vários tempos se conjugam. Passado e presente coexistem, se configuram e reconfiguram; origem e novidade se cristalizam na imagem e nos revelam/abrem seu tempo em seu estado mais puro, mais cristalino. Assim, tanto para Benjamin como para Didi-Huberman, a imagem dialética de tensões/distâncias é considerada como um cristal no qual seu estado mais puro se torna evidente para, por fim, formar uma constelação.

distância dos olhares. Antes, o próprio autor reconhece que a noção de aura é difusa em toda a obra de Benjamin e que “sua colocação responde a uma experiência trans-histórica e profundamente dialética” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.268) que nomeia uma qualidade “originária” da imagem sobre o que nasce no devir e no declínio. Assim, o autor pensa o conceito de aura vinculado ao poder da distância, ao poder do olhar e ao poder da memória. A aura, considerada como um “espaçamento tramado do olhante e do olhado”, essa dupla distância, ou melhor, um *poder da distância* como apresentava Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: “Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar”, algo que se mostra distante, por mais próximo que esteja, um ir e vir incessante de distâncias dialéticas que faz parte da origem, origem que “enquanto tal não é o passado acabado, ainda que fundador, mas, ao contrário, o ritmo ofegante” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.269) de algo que ao mesmo tempo em que é restauração é também sempre inacabado, aberto. O próprio objeto sustenta sua perda. A aura também possui o aspecto do *poder do olhar*, “atribuído ao próprio olhado pelo olhante”, ou seja, saber que o objeto “me olha”, Benjamin explicava essa experiência de modo que “sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos”. A aura é, para Benjamin, “um olhar trabalhado pelo tempo que se trataria aqui, um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reverter em tempo” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.149). Além disso, nessa distância, Benjamin reconhecia também o *poder da memória*, quando a aura de um objeto oferece à intuição um conjunto de memórias involuntariamente acionadas. Ou seja, a aura de um objeto que quando nós vemos desdobra memórias para além da sua simples visibilidade, ou seja, quando ele também nos olha. Segundo Didi-Huberman, essa memória “está para o tempo linear assim como a visualidade aurática para a visibilidade ‘objetiva’: ou seja, todos os tempos nela serão traçados, feito e desfeitos, contraditos e superdimensionados” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.149). O que era volume se esvazia e a ideia de posse ou estabilidade se torna distante.

Nesse momento, portanto, o passado se dialetiza na protensão de um futuro, e dessa dialética, desse conflito, justamente surge o presente emergente – e anacrônico – da experiência aurática, esse ‘choque’ da memória involuntária que Benjamin propõe seja visto em geral, e em toda extensão problemática da palavra, segundo seu valor de *sintoma* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.151, grifo do autor)

que ultrapassa o domínio da arte e o leva ao valor de culto da obra, dando à aura um verdadeiro *poder de experiência*. Assim, a definição de aura como perto e distante ao mesmo tempo confere o caráter cultural da aura ao se mostrar como inacessível. É uma trama de espaço e tempo em que o olhar as ultrapassa, é o *poder da distância* que frustra um olhar que não se sustenta e não se satisfaz somente no visual, existindo, assim, o *desejo* de ver além. Assim, quando nos colocamos diante da imagem, nada há a “ter”, somente a ver e veremos a *aura*<sup>14</sup>, justamente por ser a aura o espaçamento tramado entre o que vemos e o que nos olha...

Segundo Didi-Huberman, a ligação entre a dupla distância dos *sentidos* (sensorial e semiótico) “não é na imagem nem logicamente derivada, nem ontologicamente secundária, nem cronologicamente posterior: ela é originária<sup>15</sup>” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.169). A dupla distância está na constituição do olhar, a *aura*, quando desdobrada e não em sua gênese. Partindo de Benjamin, o autor considera que:

[...] a origem surge diante de nós *como um sintoma*. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos que ela ‘restitui’, faz aparecer, *torna visíveis* de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de *formação*, seu poder de morfogênese e de ‘novidade’ sempre inacabada, sempre *aberta*, como diz tão bem Walter Benjamin. E nesse conjunto de imagens ‘em via de nascer’, Benjamin não vê ainda senão ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética em obra (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.171, grifo do autor).

Nesse sentido, a aura vai ser configurada a partir da distância, ou melhor, de uma dialética presente na distância para, assim, também se configurar a crítica acerca da história, presente e passado. A imagem aurática, para Benjamin, é o mesmo que imagem dialética. Imagem que nega a linearidade cronológica da história e constitui a sua própria, anacrônica e que se reconfigura a todo instante. É, além disso, a relação da distância entre aquilo que vemos e aquilo que nos olha, é a dialética do “entre”. Assim, ainda é preciso reconhecer todo o movimento dialético em sua dimensão crítica e reconhecer o potencial da imagem dialética

---

<sup>14</sup> “Assim, o crente diante da Verônica nada terá a ‘ter’, só terá a ver, *ver a aura*, justamente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.152, grifo do autor).

<sup>15</sup> Em relação ao termo “origem” Didi-Huberman chama atenção para a diferença que o próprio Benjamin faz. Não podemos dizer, neste caso, que a dupla distância na imagem é considerada originalmente dialética no sentido de gênese (a partir de Benjamin), mas antes que ela é originária quando desdobrada ou estruturada. Conferir o primeiro capítulo.

como imagem crítica e ao mesmo tempo autêntica. O autor reconhece que a estrutura da imagem dialética é a de construção, transformação e “portanto efeitos de perpétuas *deformações*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.173), longe da produção de formas estáveis a imagem dialética produz ambiguidades fruto do *choque*, do lampejo, que confere à imagem seu valor crítico, seu valor de verdade. “Não há imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.174). O trabalho crítico à reconstituição de uma memória do passado não significa uma apropriação de acontecimentos passados, mas antes uma aproximação dialética entre acontecimentos passados aos do presente.

## Conclusão

Atualmente, as teorias de Didi-Huberman acerca dos objetos de arte constituem uma vertente interdisciplinar nos meios da história da arte e da própria filosofia. Ao nos aproximarmos de sua pesquisa, objetivamos estudá-la brevemente e de maneira introdutória sem encerrar as questões que o autor propõe em sua extensa obra. Antes mesmo de entrarmos na questão das imagens anacrônicas – já que a questão do anacronismo surge paralelamente à questão da dialética em que o anacronismo é em si dialético e a relação da história com o tempo é dialética, proposta para, talvez, continuar os estudos em uma pesquisa futura – procuramos estudar aqui a maneira pela qual o autor faz uma profunda crítica à história da arte e seus valores de verdade aplicados aos seus objetos de estudo. Seu questionamento à algo que é, por vezes, ignorado pelos historiadores da arte. Buscamos, antes, para a compreensão de sua crítica à história da arte como disciplina – ou a crítica à história que fazemos dos objetos artísticos – a compreensão de conceitos benjaminianos fundamentais utilizados pelo autor e seu viés filosófico em sua teoria.

Georges Didi-Huberman, sob este prisma “benjaminiano”, traz à sua obra o conceito de imagem dialética, conceito fundamental para toda a obra de Walter Benjamin acerca de sua filosofia da história. Assim, em consonância com Walter Benjamin, podemos dizer que o autor compõe sua crítica a partir do teor de verdade que aparece no filológico, a partir de uma análise minuciosa da composição interna da obra em que, segundo Benjamin, é possível ascender ao meio de reflexão. É, antes de qualquer coisa, um modo de exposição/constituição “arqueológico” que – contrário a uma sistematicidade fechada que não teria tanto em comum com a verdade, mas apenas com meros objetos de conhecimentos/haver/posse – faz a verdade lampear. Assim, portanto, é na imagem dialética, ou melhor, é a própria imagem dialética que produz a história ao passo que realiza uma crítica à mesma, tanto passado como presente, para revelar de fato sua autenticidade ou o fenômeno originário da história, como diz Benjamin, em que a verdade aparece como um lampejo apenas em momentos. Relação entre artista, obras de arte, e historiador da arte: elemento crítico essencial pertencente à imagem dialética. Relação inquietante, que reinventa novas formas a partir da relação dialética entre passado e presente, novas formas de interpretação e conhecimento, de discurso que o historiador da arte realiza frente às obras. É, pois, que a imagem dialética escapa frente à condição alienante do discurso da crença ou do discurso tautológico e nos permite reconhecer que se trata de uma questão do “entre”. Uma recusa que

ao mesmo tempo em que escapa de uma redução metodológica, deixa em aberto, um aberto inquietante.

A grande lição de Benjamin, através de sua noção de imagem dialética, terá sido nos prevenir de que a dimensão própria de uma obra de arte moderna não se deve nem à sua novidade absoluta (como se pudéssemos esquecer tudo), nem à sua pretensão de retorno às fontes (como se pudéssemos reproduzir tudo). Quando uma obra consegue reconhecer o elemento mítico e memorativo do qual *procede* para *ultrapassá-lo*, então ela se torna uma ‘imagem autêntica’ no sentido de Benjamin (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.193, grifo do autor).

A partir do conceito de imagem dialética benjaminiano, podemos compreender em Didi-Huberman o movimento dialético presente nas imagens/obras que são objetos de estudo da história da arte. Movimento a partir do qual a verdade se apresenta como um lampejo, uma latência tanto na dialética espacial – perto e distante – quanto na dialética temporal – passado e presente. Vimos, assim, que esse conceito é fundamental para repensar, além de valores de verdade, a questão cronológica, ou melhor, anacrônica da história da arte ao passo que na dialética do que vemos e do que nos olha vários tempos coincidem. Ao mesmo tempo em que o passado sobrevive, a contemporaneidade se inquieta e conscientemente ou não constantemente transforma a história sempre remodelando e agregando a ela algo de novo. Uma história da arte que, nesse sentido, ao pensar a questão da origem pensa também na fratura do saber histórico será, portanto, uma história da arte capaz de criar independentemente seus próprios limiares teóricos enquanto disciplina.

Assim, procuramos estudar como, portanto, um crítico ou historiador da arte (historiador-filósofo) deve produzir a partir da linguagem e da escrita o que ele vê quando se encontra diante de uma imagem que também o olha. Ou melhor, procuramos compreender qual a melhor maneira de conciliar a história com a arte de modo que sua especificidade como disciplina não constitua um obstáculo epistemológico para sua prática. As palavras ou imperativos de uma disciplina, enfim, não devem ser utilizadas de modo a fechar e reduzir a obra em um sistema de conceitos, não deve oferecer uma legitimação de um único tempo histórico, nem qualquer espécie de “retorno às fontes”. Pelo contrário, deve oferecer um contínuo desenvolvimento, deve deixar a dialética da destruição e progressão se mostrar e a partir disso teremos a dialética como instrumento de conhecimento. Assim, tanto a história no sentido genitivo objetivo como a história no sentido genitivo subjetivo devem se relacionar de

maneira dialógica crítica e não de maneira a uma se sobrepor totalitariamente a outra. Nem mesmo são admitidas leituras totalmente crentes ou totalmente tautológicas. Trata-se, portanto, de pensar a imagem da arte com sua “rasgadura”. Devemos, por fim, segundo Didi-Huberman (2015), valorizar o *parâmetro de ambiguidade* essencial presente em toda a estrutura da imagem dialética como modo de “reivindicar certas escolhas estéticas [...] e, ao mesmo, dissociar a operação dialética de toda síntese clara e distinta, de toda teleologia conciliadora”. Devemos ainda valorizar o *parâmetro crítico* “que revela na imagem dialética uma capacidade aguda de intervenção teórica; em que a arte, segundo Benjamin, conduz seus efeitos até o cerne dos problemas do conhecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.275).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas Vol.I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2016a.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 2016b.

\_\_\_\_\_. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BEZERRA, João Cícero Teixeira. 2 *Angélicos: Argan e Didi-Huberman*. Revista Ars, n. 28. São Paulo, Dec. 2016. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202016000200052](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202016000200052). Acesso em: 24/11/2017.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o trabalho das Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

CANTINHO, Maria João. *O vôo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin*. Disponível em: <http://br.monografias.com/trabalhos-pdf902/o-voo-suspenso/o-voo-suspenso.shtml>. Acesso em: 07/08/2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

\_\_\_\_\_. *Levantes*: [Paris, Novembro de 2016]. Revista Ars, n.28. Entrevista concedida a Magali Joffret. Tradução para o português de Vera Casa Nova. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/123427/122162>. Acesso em: 17/11/2017.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas I*. 3ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2016a.

\_\_\_\_\_. *A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin*. Discurso, São Paulo, n. 13, p. 219-230, dec. 1980. ISSN 2318-8863.

\_\_\_\_\_. *Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou a verdade e a beleza*. Kriterion: Revista de Filosofia. Vol. 46 n. 112. Belo Horizonte, Dec. 2005.

HUCHET, Stéphane. Passos e caminhos de uma Teoria da arte. In: DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.