

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v16e22021247-256>

Recebido em 08/03/2021. Aprovado em 17/08/2021.

**RESENHA DE DIDI-HUBERMAN, GEORGES.  
DEVANT LE TEMPS. PARIS: EDITIONS DE MINUIT, 2000  
REVIEW OF DE DIDI-HUBERMAN, GEORGES.  
DEVANT LE TEMPS. PARIS: EDITIONS DE MINUIT, 2000**

**Miguel Mesquita Duarte\***

Este texto centra-se na análise crítica e explicativa daquela que pode ser considerada como a obra-charneira de Georges Didi-Huberman, *Devant le Temps*, de 2000. Este livro prolonga algumas das mais importantes questões exploradas uma década antes, em *Devant L'Image*, de 1990, e estabelece, além do mais, inúmeros pontos de contacto com autores charneira na obra de de Didi-Huberman, como Carl Einstein e, muito particularmente, Aby Warburg e Walter Benjamin. Através do entrelaçamento destas diferentes referências, procuraremos analisar, de modo aprofundado e compreensivo, alguns dos conceitos que presidem à sua teoria da história da arte e da estética, como o sejam os conceitos de imagem, tempo, memória, anacronismo e sintoma.

Estar *perante o tempo* é estar perante a imagem, porque é *na* imagem que o tempo se sedimenta e se desdobra em diferentes intensidades e durações heterogêneas, adquirindo a densidade de uma complexa tessitura matricial. Mas que tipo de tempo é esse que envolve plasticidade, fracturas, ritmos e contra-ritmos? Huberman fala da intensidade da experiência do olhar, uma experiência de desejo, de espera e de questionamento, na qual o presente não cessa de se reconfigurar, dado que este só é pensável, na imagem, por via das operações da memória.

Mas pararmos em frente à imagem e disponibilizarmo-nos ao seu “mistério figural” implica, igualmente, repensar a *historicidade* da obra, isto é, repensar as camadas históricas passíveis de ressurgir, por exemplo, pela atenção dada a um pormenor. Esta questão é essencialmente de cariz epistemológico, e relaciona-se (numa clara aproximação a Foucault) com a exigência de uma *arqueologia crítica da história da arte* que rejeita os modelos positivista e iconológico da disciplina, modelos pelos quais os objetos se ofereceriam ao historiador num ponto focal exacto, possibilitador da perfeita análise do passado epocal e do correcto entendimento de categorias historicamente puras, e, supostamente, *próprias* ao seu tempo.

Ora, em Didi-Huberman, a arqueologia crítica dos modelos do tempo e dos seus valores de uso revela-se definitivamente incompatível com o *ideal* da história da arte que repousa na estabilidade e na concordância do tempo cronológico, ou *eucrónico*. E tal deve-se ao fato do “tempo da imagem” ser um tempo historicamente complexo e impuro,

---

\* Doutorando em História da Arte Contemporânea. Investigador e Membro Integrado no Grupo de Estudos em Arte Contemporânea do Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. E-mail: migulfukotomi@gmail.com.

“un extraordinaire *montage de temps hétérogènes formant anachronismes*” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.16). Substitua-se, portanto, o carácter *horizontal* da história evolutiva pelo carácter *vertical* associado aos processos da memória: é esta montagem de diferentes tempos, é este impensado e esta parte *maldita* da história, fundada no “*anacronismo*”, que irá *sobredeterminar* a obra de arte. Sobredeterminação no sentido em que a obra de arte é inserida numa rede de relações mnemotécnicas que fazem com que uma determinada forma visual, um conceito ou um pensamento, sejam retomados, séculos mais tarde, adquirindo uma configuração de “sobrevivência” e de transformação. É este aspecto que, de resto, serve de enquadramento ao último capítulo do livro, no qual Didi-Huberman escolhe como caso de estudo a obra abstracta de Barnett Newman, analisando o modo como o artista americano se serve de categorias conceptuais aparentemente arcaicas e ligadas ao *êxtase*, ao *desejo* e ao *terror* da experiência estética.

Mas a fecundidade do “anacronismo” é, logo de início, colocada em prática pelo autor francês através de uma fórmula bastante directa, num caso de *pseudomorfismo* já evidenciado por Didi-Huberman em textos anteriores: em *Sainte Conversation*, de Fra Angelico (1443), as superfícies de intersecção do *fresco*, surpreendentemente salpicadas por uma espécie de fogo-de-artifício de pequenas manchas e traços erráticos, despoletam um tipo de semelhança *deslocada* com os *drippings* do expressionismo abstrato de Pollock. O paroxismo do anacronismo refere-se, precisamente, à concretização de um tempo heterogêneo necessário à compreensão de um passado que, no entanto, não se fixa no passado: é um “*mais-que-passado*”. Para aceder à multiplicidade de um tempo estratificado, feito de sobrevivências e durações que são *mais-que-passado*, é também necessário que o presente seja *mais-do-que-presente*, inscrevendo um acto de *choque* e de reminiscência. O passado tem que ver, por isso, com algo que releva da memória enquanto agenciamento impuro, enquanto montagem acronológica, e, até mesmo, enquanto montagem *ucrónica* do tempo:

Ce temps qui n'est pas exactement le passé a un nom : c'est la *mémoire*. C'est elle qui décante le passé de son exactitude. C'est elle qui humanise et configure le temps, entrelace ses fibres, assume ses transmissions, le vouant à une essentielle impureté. C'est la mémoire que l'historien convoque et interroge, non exactement le passé. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.16)

A questão do *método* é, doravante, a do trabalho num tempo diferencial e mnemotécnico, e é esta *heurística do anacronismo* que permite àquela porção do *fresco* de Fra Angelico ser descoberta, *por via* de Pollock, tal como em Barnett Newman é possível reinventar o sentido da experiência fenomenológica da obra de arte, envolvendo ambos uma espécie de batimento rítmico entre o momento de proximidade enfática e o recuo crítico e examinador, próprio ao acto de pensamento histórico.

É desta forma que a noção de *sintoma* se revestirá de um interesse particular para Didi-Huberman, uma vez que denota um género específico de *aparição* que interrompe o curso normal das coisas, escapando à observação trivial. Segundo o autor, é necessário compreender que, num mesmo objeto histórico, vários tempos interagem através de colisões, fusões e bifurcações. O sintoma referir-se-á, fundamentalmente, à conjunção de duas durações heterogêneas: por um lado, a da “aparição”, ou abertura repentina da obra; e, por outro, a da sua latência, ou inscrição como duração e sobrevivência. Mais ainda, se

a *imagem-sintoma* interrompe a representação, forçando a pensar um *inconsciente da representação*, ela interrompe, da mesma forma, o curso cronológico da história, obrigando a pensar um *inconsciente histórico*.

Se o conjunto destas reflexões se encontrava já em obras anteriores, como por exemplo em *Devant L'Image* (1990), o certo é que a questão do anacronismo e das montagens de tempo não poderia, como observado pelo próprio autor, cingir-se apenas às formulações freudianas ou à análise do caso isolado de uma obra visual. A questão de fundo em Huberman será, nesta obra e nas posteriores, a da relação mais ampla da história com o tempo (tal qual imposto pela imagem), numa tentativa de saber quais as consequências que daí resultam no modo de *fazer* a história da arte.

Para tal, Didi-Huberman questiona, em *Devant le Temps*, três autores cruciais na concepção da história como categoria decisivamente animada pela “imagem” e pelo “anacronismo”: Aby Warburg, fundador de uma antropologia histórica da imagem; Walter Benjamin, e a noção de *imagem-dialética*; Carl Einstein, e a criação de novos objetos e problemas históricos. São três autores alemães das três primeiras décadas do séc. XX, todos eles *pensadores anacrônicos* que fazem da imagem uma questão vital, nova e altamente complexa, e cujas teorias, sem formarem um movimento conscientemente constituído, fazem comunicar as diversas disciplinas que, em comum, colocam problemas do *tempo* e problemas da *imagem*.

\*

Mas para saber, ao certo, do que se está a falar quando se usa o termo *imagem*, é necessário pensar as relações histórico-críticas que constituem a sua existência. Uma das relações mais importante é, segundo Huberman, a que é posta em relevo pela noção de *semelhança* (*ressemblance*). Qual é o ponto em que esta relação da “semelhança” se cruza com a história da arte enquanto discurso constituído? Huberman rejeita, desde logo, a ideia de uma *origem das origens*; mas avança, não obstante, dois momentos cruciais no que toca ao aparecimento da história da arte como disciplina: o de *um* aparecimento com Plínio, O Velho, através do livro *Naturalis Historia*, no ano de 77; e *um* outro aparecimento, com a obra *Vite*, de 1550, de Vasari, obra inserida na tradição humanista dos meios académicos dos sécs.XVI e XVII, e que, de resto, determinaria toda uma concepção *ocidentalizada* daquilo que consideramos como constituindo a imagem, a semelhança e a arte em geral.

De fato, se o legado de Vasari nos leva a considerar o objeto figurativo nos termos de uma história dos estilos, e do bom ou do mau desenho (julgamento do gosto), o texto de Plínio obriga-nos, pelo contrário, a pensar o objeto figurativo nos termos da categoria da “*imago*”, categoria que não se refere nem à pintura nem ao género artístico nos seus sentidos habituais, mas a uma espécie de *gênero jurídico*, implicado na questão da “semelhança”. Como vê Huberman, em vez de ir ao encontro de uma concepção da representação fundada na *cultura estética* e na *ideia* (como o fez Panofsky, assinala-se, que declarou que a história da arte não se faz senão sob a autoridade da ideia), Plínio afirma, ao contrário, a importância da materialidade, do rito e do arquivo genealógico e

familiar, centrando-se nas imagens de decalque fisionómico, produzidas a partir de moldes de cera directamente aplicados aos modelos (“*imaginum pictura*”).

A *imago* antecede, neste sentido, toda a história do retrato, isto é, antecede toda a pressuposição do carácter artístico da representação visual. Longe da tradição vasariana, que define o retrato como imitação óptica à distância, a noção romana de *imago*, em Plínio, supõe um processo de duplicação por contacto e impressão: o molde em gesso, ou em cera, colocado directamente sob a face do indivíduo (constituição do *negativo*), é posteriormente positivado na forma material resultante (passível de múltiplas reproduções: o *positivo*), tal como, de resto, acontece no processo moderno da fotografia. Como observa Huberman,

L’*imago* n’est pas une imitation au sens classique du terme ; elle n’est pas factice et ne requiert aucune *idea*, aucun talent, aucun magie artistiques. Elle est au contraire une *image-matrice* produite par adhérence, par contact direct de la matière (le plâtre) avec la matière (du visage). (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.69)

É assim que a impressão (*empreinte*), aparece como o modelo indispensável da semelhança, já que o contacto directo do molde com a cara assegura exemplarmente a “função matricial” de um original, a partir do qual se produzirão cópias legítimas, um pouco à semelhança do que acontece nas linhagens nobres, em que as filhas de cada família asseguram a reprodução de “novas imagens”, assim inseridas numa estrutura arborescente e jurídica.

É desta forma que Huberman irá descobrir uma “temporalidade clivada” do início da história da arte no próprio Plínio, nomeadamente no início do livro XXXV da *Naturalis Historia*, momento no qual o autor, ao realizar uma descrição da actividade do retrato pelos artistas mais célebres (início oficial da história da arte), fala também da “morte” daquela noção “digna” e “legal” da imagem e da semelhança, associadas, no historiador, à noção de produção e transmissão de uma semelhança *natural* ao longo dos tempos. E assim se explica, como nota Huberman, o porquê de Plínio referir a “queda” da prática da *imaginum pictura* (palavra necessariamente traduzida por “retrato”), numa altura em que essa actividade, no Iº século romano, florescia enormemente como “género artístico”. Trata-se, em suma, de um ponto de vista da história associado à ideia da “degenerescência” do aspecto digno (*dignitas*) da *imago* enquanto semelhança exacta e natural, e a sua substituição pela “luxúria” da arte, tomada enquanto actividade humana marcada pelo refinamento excessivo e pelo carácter mercantilista associado à circulação do objeto artístico.

\*

Esta incursão de Didi-Huberman pela fundação antiga da história de arte em Plínio, O Velho, tem a vantagem de nos fornecer importantes pistas sobre algumas das bases históricas que influenciam a constituição da noção de “*imagem*”. Mas o mais relevante deste percurso iniciático será, no contexto do livro, o de abrir a possibilidade de uma nova origem “*não originária*”, ou melhor, uma origem clivada, filamentosa e, de certo modo,

“anacrônica”, que revê e remonta a história da arte num espaço externo ao dos modelos consagrados da tradição positivista e humanista. Uma história da arte crítica e atenta à “origem” é uma história da arte atenta, como defende Huberman, às fracturas das doutrinas estéticas e às frestas do tecido da representação.

Desta forma, o autor está já a tirar uma primeira lição da visão epistemo-crítica da história em Benjamin, relativa ao fato da noção de *origem* não se referir a uma *fonte* a partir da qual poderíamos desenhar uma gênese exacta e unívoca do acontecimento. A origem não se dá a conhecer na existência fatural, mas num “turbilhão” que inscreve, por um lado, o reconhecimento de uma restituição, ou restauração; e, por outro, a existência de algo que, em si, está sempre inacabado e por finalizar:

Une histoire de l’art capable d’inventer - au double sens du verbe, imaginaire et archéologique - de *nouveaux objets originaires* sera donc une histoire de l’art capable de créer des tourbillons, des fractures, des déchirures dans le savoir même qu’elles se donne pour tâche de produire. Nommons cela une capacité à créer de nouveaux *seuils théoriques* dans la discipline (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.83).

Deste ponto de vista, se a *imagem* é colocada, em autores como Benjamin e Warburg, no centro nevrálgico da “vida histórica”, é porque a imagem é a única instância passível de inscrever uma temporalidade dupla, uma temporalidade “à double face” que, do lado de Warburg, é apreendida através da noção de *polaridade*, enquanto em Benjamin é privilegiadamente considerada através da noção de *imagem dialética*.

Daí que um dos aspectos mais importantes da ligação efetuada por Didi-Huberman entre estes dois pensadores diga respeito à constituição de uma verdadeira “antropologia das imagens” capaz de analisar as modalidades que transbordam o próprio objeto artístico, exigindo-se, para tal, a abertura da história a novas formas de temporalidade. Constitui-se aqui, estamos em crer, a novidade de uma *teoria da imagem*, dado que essas novas formas de temporalidade partem do pressuposto de que uma imagem é algo de muito complexo, algo suscetível de *registar (empreinte)* não apenas formas ou conteúdos, mas, essencialmente, todo um substrato histórico e mnésico que não se perde, e que, pelo contrário, se vai intensificando e transformando ao longo do tempo na própria superfície da imagem. E se, como em Warburg, a imagem encerra uma tipologia de conflito, ou de polarização *trans-histórica* (o obscuro e o racional, o profano e o sagrado, o apolíneo e o dionisíaco, etc.), será no presente “imediato” e atual da imagem que o passado irrompe e é analisado na potência da sua realização profética (DIDI-HUBERMAN, 2002).

Mas qual é o mecanismo, afinal, capaz de dar conta deste *presente dialético* e das “novas formas de temporalidade” indicadas por Huberman? Qual o modelo de tempo capaz de sair do modelo positivista da evolução como progressão e do esquema da origem como gênese? Novamente, a resposta possível é apenas uma: esse modelo de tempo é o da *memória*.

Como vê Huberman, a “revolução copérnica” da história, reclamada por Benjamin como uma exigência, consistirá, justamente, na passagem de uma concepção do passado como “fato objetivo”, para uma concepção que toma o passado como “fato da memória”, ou seja, como fato simultaneamente psíquico e material, dotado de constante movimento

e passível de ser construído, montado e, em certa medida, ficcionado pelo conjunto de saberes e conhecimentos do historiador. Trata-se, no fundo, do princípio dinâmico da memória - do qual o historiador é o intérprete e o sonhador, ou profeta - que inscreve um “*inconsciente do tempo*”. Mas esse inconsciente não é imaterial; ele vem até nós através de traços materiais e de vestígios, apontando para o carácter *residual* da história, assim como para uma certa ideia de “micrologia” que *reverte* o idealismo histórico, pela afirmação da impureza dos detritos como objetos históricos e pela especial atenção dada ao “detalhe” e ao “pormenor”.

Por isso a exigência benjaminiana traduz, segundo Didi-Huberman, a existência de um “saber arqueológico” de dois tipos. Uma “arqueologia material”, na qual o historiador é um colecionador de objetos que passam por inúteis, relacionando-se, como no *Livro das Passagens*, com a actividade do cronista que narra desde os mais banais e insignificantes *faits divers*, até aos mais dignos e importantes acontecimentos; e, em segundo, uma “arqueologia psíquica”, à qual preside a memória, deflagração das forças dos fantasmas, dos sonhos e dos sintomas, mas que, não obstante, engendra também o exercício vital da relação entre as coisas nos seus encadeamentos e tramas sensíveis. Os objetos que *atravessam* o tempo não pertencem a um passado desaparecido; eles *devem* de receptáculos inesgotáveis, de lembranças puras e de “matérias de sobrevivência” que se repetem na sua própria diferença, sendo aqui que Huberman localiza a “eficácia do tempo passado” em Benjamin.

Como afirmava Benjamin, não se trata, ao nível do conhecimento histórico, da questão do presente iluminar o passado, ou o contrário, mas de se conceber um choque, uma telescopagem entre tempos diferenciais, produzindo-se uma constelação de diferentes tempos e proveniências. A dimensão hieroglífica dos painéis do *atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, quase parece ser uma concretização visual desta ideia de Benjamin. Ao articular de modo heterogéneo reproduções de múltiplos objetos da história e da cultura Ocidental, Warburg desfaz (como analisado por Didi-Huberman nos seus livros dedicados especificamente ao tema) a ideia de uma influência unidirecional entre o presente e o passado, a favor de uma multiplicidade de trajectórias multidireccionais e instáveis. Cada painel do atlas adquire o sentido de uma composição propriamente cinematográfica, aqui entendida como um processo que envolve a permanente colisão e fusão de percepções, sensações e ideias, revelando, *visualmente*, a descontinuidade do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 474 ; 2010, pp.23-25).

É desta forma que o conceito de “sobrevivência”, ou de *Nachleben* (*vida póstuma*), primeiramente desenvolvido por Aby Warburg (pensador que, de resto, Huberman iria analisar em toda a sua extensão em *L’Image Survivante*), adquirirá, em Benjamin, o estatuto de “fundamento” da história. Para Benjamin, e tal como citado por Huberman,

La *compréhension* historique doit être conçue fondamentalement comme une survie de ce qui est compris, et il faut considérer, par conséquent, ce qui est apparu dans l’analyse de la *survie des oeuvres* (...) comme le fondement de l’histoire en général (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.477).

Se, em Warburg, a *Nachleben* aponta para o carácter trans-histórico dos *renascimentos* enquanto memória errática das imagens, em Benjamin a

“*Nachleben*” relaciona-se, de um lado, com a “materialidade” do tempo pela atenção dada aos “traços” e aos “vestígios”; e, do outro, com a abertura do tempo, envolvendo o objeto numa ampla nebulosa “aurática”:

Le fait, pour une chose, d’être *passé* ne signifie pas seulement qu’elle est loin de nous dans le temps. Elle demeure lointaine, certes, mais son éloignement même peut surgir au plus près de nous - c’est, selon Benjamin, le phénomène *auratique* par excellence, - tel un fantôme non rachète, tel un *revenant* (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.109).

A arqueologia psíquica, pois, implica a consideração de uma memória “críptica” e “inconsciente”, consubstanciando, como no princípio de perfuração e de escavação do “inconsciente” de Freud, uma concepção dialética da própria memória. Como defende Huberman, trata-se já, em Benjamin, de uma fenomenologia que concerne à memória enquanto “processo”, incluindo os saltos, os lapsos e as falhas que a constituem. Opera-se, dessa forma, uma dialética entre consciente e inconsciente, entre sonho e razão, convertendo a realidade numa zona de *réveil* (i.e. zona entre o sonho, enquanto puro acto de *rêve*, como nalguns surrealistas; e, no sentido oposto, a rejeição do sonho ou da imaginação, numa concludente afirmação do estado de *éveil*, como nalgumas correntes materialistas).

É justamente a esta “dobra” que, segundo Didi-Huberman, Benjamin dá o nome de *imagem*. A imagem autêntica é, necessariamente, uma *imagem dialética*, um modo visual e temporal fulgurante, caracterizado pela dupla temporalidade de uma “atualidade integral” e uma simultânea abertura do tempo em todos os sentidos. A imagem não é imitação nem limitação mas, mais propriamente, o “intervalo” tornado sensível entre as coisas, algo que fazia Warburg dizer que a única iconologia interessante era a “iconologia do intervalo”. Remontar a história implica ir ao encontro dos intervalos, das bifurcações e das descontinuidades. O processo de “montagem” implica, por isso, a “desmontagem” prévia do que é construído, e a “remontagem” estrutural e mnésica, fazendo do “não-saber” o objeto heurístico por excelência do acto histórico. Isto implicará, por outro lado, a *reversão* do discurso disciplinado do historiador, dando lugar ao surgimento de uma linguagem inventiva que tende para uma “concepção poética” cada vez mais declarada.

\*

Não por acaso, Didi-Huberman encontrará em Carl Einstein um dos exemplos máximos de uma escrita da história da arte marcada pela inventividade de um estilo verdadeiramente fulgurante. Mas essa é uma forma de escrita também marcada pela sua “estranheza”, principalmente quando comparada com a “eficácia” positivista e com a “clareza” do modelo anglo-saxónico, atualmente prevalectes, ao ponto da obra de Einstein ser, ainda hoje, de difícil recepção. Uma obra “inatural”, como a define Huberman, em termos declaradamente nietzschianos, por se encontrar, agora, e como na altura do seu aparecimento, em 1912, “avançada” em relação ao seu tempo.

Em Einstein, revela-se crucial a ideia de que a paixão provocada pelas imagens é irreduzível à estreiteza da cronologia histórica e estilística, exigindo-se uma visão

multifocal que entrelaça múltiplas áreas do saber e do conhecimento. E daí que a escrita de Einstein como historiador seja inseparável da condição literária e poética de uma escrita que se entrelaça, até do ponto de vista formal, com um dos assuntos de maior influência na sua obra, o *cubismo*, movimento do qual o autor foi, de resto, um dos mais destacados ativistas teóricos. Em Einstein, a história da arte deverá pensar as tensões e as contradições que fissuram qualquer tipo de concepção unitária, totalizadora e “esteticizante” da obra artística. Contra essa concepção, Einstein irá opor a exigência de uma análise que procura descobrir aquilo que, na obra de arte, é da ordem de um “conhecimento fundamental” que integra a magia e o inconsciente, noções tomadas, de resto, no sentido de elementos antropológicos e etnológicos reveladores da complexidade do real e da densidade das relações temporais, naquilo que, ambos, têm de inapreensível e de inexplicável.

A análise da problemática do tempo em termos não-lineares e não-unitários corresponde, portanto, a situar a história a um nível “genealógico” que combina, dialeticamente, a questão da “origem” e do “novo”, mas de uma forma tal que, daí para a frente, nem a origem é uma simples *fonte* do futuro, nem o novo se refere a um esquecimento ou a um triunfo sobre o passado. Em Einstein, a pedra de toque é a relação de confronto entre a escultura africana e a modernidade do cubismo. Na sua obra sobre a escultura africana, *Negerplastik*, de 1914, Einstein parte de uma *tese* que indicia, por si só, como vê Didi-Huberman, o “paradoxo” e a “violência” do movimento dialético: a escultura africana não é um objeto de conhecimento pois não existe enquanto tal. E se “não existe” é porque o pré-julgamento da etnografia positivista e *colonialista* desapropria imediatamente a arte africana não só da sua história - nomeando-a como *primitiva* - como também da sua dimensão artística, por reduzir as suas produções a uma concepção estritamente instrumentalista e funcionalista. A “impossibilidade” de fazer história sobre a arte africana só será levantada se rejeitarmos, por um lado, o modelo epistemológico da história institucionalizada (identificação das *obras-primas* e dos seus autores, explicação do contexto social, evolução dos estilos em termos geográficos, etc.), e se, por outro lado, extravasarmos o “modelo estético” da arte e as respectivas noções ligadas ao belo e ao ideal. Como indica Einstein, a sua descrição da arte africana não se poderá subtrair, tal como citado por Huberman, “aux expériences faites par l’art contemporain, d’autant que ce qui prend de l’importance historique est toujours fonction du présent immédiat” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 345).

Tal quer dizer que a história da arte africana como “origem” indica um modo de aparecimento dialeticamente fissurado pelo ponto de vista *cubista*. Segundo Huberman, Einstein faz do cubismo o “*Agora*” da arte africana, indicando, dessa forma, um verdadeiro avanço metodológico da história da arte, desta forma liberada dos seus próprios pré-julgamentos. Trata-se, aqui, de uma possibilidade da arte europeia “repensar” a sua própria história, mas nunca de conceber esse contacto como descoberta de uma “origem primitiva” da actividade artística, nem tão pouco de equacionar o contacto entre o cubismo e a arte africana como “projeção” de modernidades ou exotismos camuflados. Dizer que o cubismo “encontra” a arte africana, corresponde, com efeito, a afirmar a violência de um “choque” capaz de levantar obstáculos epistemológicos e de abrir a história a novos objetos de pesquisa e a novos modelos de temporalidade. Nos

termos benjaminianos, corresponde a afirmar a brusquidão do surgimento repentino de um *Agora (Maintenant)* que choca com o *Outrora (L'Autrefois)*, numa *cintilação* formadora de espaços *constelatórios*. O mesmo princípio estava em causa em Barnett Newman, no qual está presente a “experiência singular” de um “atual” que choca com um “outrora” que não é simplesmente recuperado, mas profundamente *abalado* e reinventado, colocando em jogo, segundo Didi-Huberman, a experiência de uma “*modernidade radical*”, que vai a par da possibilidade de redefinição do conceito de aura benjaminiana como jogo de proximidades e distâncias criadas pela experiência da obra de arte.

Nesta linha, e já num segundo momento, a obra de Einstein comporta, segundo Didi-Huberman, uma perspectiva sobre a transformação do acto do ver produzida no arco entre o impressionismo e o cubismo. Em suma, Einstein irá conceber o “*afundamento*” da noção de “beleza”, conceptualizando o objeto visual que irrompe dessa “ruína” como manifestação, evento ou “*sintoma*”. A experiência do objeto artístico será um “*sintoma*”, isto é, uma *anomalia* que vai no sentido de uma repercussão violenta sobre o espectador e sobre o pensamento em geral. A compreensão “sintomal” da experiência visual indica, primeiramente, uma dialética da “decomposição” da forma humana (algo que nos afasta da noção simplista de “formalismo”). Trata-se de uma “deformação” na qual o papel da “*anamorfose*”, por exemplo (muito usada, recorde-se, na obra fotográfica de Bataille e Man Ray), vai muito além do mero jogo óptico, relacionando-se antes com uma espécie de reinvenção do espaço antropocêntrico convencional (e daí a admiração de Einstein pela obra de um Alessandro Magnasco, ou de um Hercules Seghers, pintores da arte holandesa do séc. XVII).

O que Einstein verá de irreparável e de doloroso na pintura de espaços de um Seghers, aparece, segundo Huberman, como um “sintoma isolado” que se alargará a um “sintoma geral” na modernidade trazida pelo cubismo. Com Picasso, Braque, ou Gris, a zona do limiar e do “*réveil*” (zona do *alucinatório*), não *corta* apenas o real mas, verdadeiramente, “cria” o real:

Cette redéfinition est *dialectique* dans la mesure où l’anthropomorphisme n’en est pas exclu, mais très exactement *décomposé*, comme chez Juan Gris où Einstein décèle une *tectonique* - un refus de l’anthropocentrisme - qui n’est pourtant fait que d’*éléments humaines* (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.196).

O valor do cubismo para Einstein passa em muito por aqui, por esta afirmação dialética que inclui aquilo que decompõe, o antropomorfismo, conferindo-lhe o aspecto operatório de um “campo de formas” que estilhaça o espaço contínuo da representação clássica. Assim, o “realismo” em Einstein relaciona-se não com o advogar de um certo estilo de *representação realista*, mas, mais propriamente, com a abertura da visão a uma nova forma de real:

[...] *ouvrir le voir*, cela signifie prêter attention - une attention qui ne va pas de soi, qui exige travail de la pensée, remise en question perpétuelles, problématisation toujours renouvelée - aux processus anticipateurs de l’image (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.220).

Em Einstein, o espaço é um cruzamento instável entre o homem e o universo, e a visão só adquire uma dimensão verdadeiramente humana quando inclui um processo de *adivinhação*, colocando em movimento o invisível e o “inexplicável” da realidade.

Se a história da arte se abre, com tal violência, às novas e *revolucionárias* formas de conhecimento (não podemos esquecer as transformações revolucionárias trazidas, na altura, pelos novos conhecimentos da física e da psicanálise), então também a validade do enunciado escrito produzido, ou antes, também a própria forma de *escrita* terá, necessariamente, de se abrir a uma *convulsão* que dê conta daquilo que o acto de ver *abre* no pensamento, violentando-o e fissurando-o, como num brutal *effondrement* que empurra consigo a própria subjectividade.

## REFERENCIAS

BENJAMIN, Walter. *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> Siècle* : Le Livre des Passages. Paris : Les Éditions du Cerf, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le Temps* : Histoire de L'Art et Anachronisme des Images. Paris : Les Éditions de Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image Survivante* : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris : Les Éditions de Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas: How to Carry the World on One's Back* [exh.cat.]. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofia, 2010.

EINSTEIN, Carl. *La sculpture nègre*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1999.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.