



# IMAGEM E ANACRONISMOS EM DIDI-HUBERMAN

*Seminário regular do Grupo Museu/Patrimônio*

**Maio 2020**

***Anna Maria Rahme***

*Prof. Dra. Pesquisadora Grupo Museu/Patrimônio. FAUUSP.  
São Paulo, Brasil. annarahme@gmail.com*

## Resumo

O seminário propõe abordar o aspecto do *anacronismo*, responsável, segundo Georges Didi-Huberman, pela inserção da Imagem na História da Arte como testemunho e esperança, portanto, como elemento primordial na construção da Memória, tendo por base o texto “A imagem-combate”, Capítulo 3 do livro *Diante do tempo* (2015).

**Palavras-chave:** Carl Einstein. Imagem. Memória. Anacronismo.

## Introdução

*O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.25).*

A imagem é o tema fundante nas pesquisas de Georges Didi-Huberman divulgadas em livros, palestras, curadorias, entrevistas entre outros. Com uma produção farta e constante, debruça-se indistintamente sobre obras das artes plásticas, fotografia, cinema e tratando de analisá-las e experimentá-las por métodos que vão além da “Pura Visibilidade” (K. Fiedler), da “Iconologia” (E. Panofsky) e da “História Social” (E. Mach).

- Pura Visibilidade: Teoria fundamentada por Konrad Fiedler (1841-1895) no livro *De la esencia del arte*, no qual reputa a criação artística a um ato consciente do autor, por uma percepção diferenciada do mundo, uma consciência intensificada capaz de gerar a plasmação do objeto artístico. O filósofo defende que a análise real das obras só é possível a partir de um conjunto de visibilidades dadas pelo o conhecimento da história de sua produção – vida do artista, técnicas, documentos, escritos entre outros. Todos esses conteúdos, porém, adquirem sentido no método comparativo, que estuda cada obra por aproximação dada sua dependência das formas anteriores e a capacidade de originar formas futuras. Também propõe a arte como elemento primordial na cultura e intrinsecamente ligada à natureza humana, promovendo as capacidades de reflexão, análise e síntese e, conseqüentemente, originando uma ampla diversidade de contemplação.

- Iconologia: Teoria estabelecida por Erwin Panofsky (1892-1968) no livro *Estudos em Iconologia* (1939), com três níveis da compreensão da história da arte: 1. Primário, aparente ou natural - percepção da obra em sua forma pura / 2. Secundário ou convencional – que abrange a equação cultural e conhecimento iconográfico / 3. Significado Intrínseco ou conteúdo (Iconologia propriamente dita) – síntese da Teoria e considera a história pessoal, técnica e cultural para entender uma obra.

- História Social: Teoria de Ernst Mach (1838-1916) fundamentada no debate com as grandes tradições filosóficas de onde se originam inúmeras ideias sobre o conhecimento e a arte, respaldando, portanto, elaborações críticas apropriadas por Carl Einstein em suas obras. Embora positivista, elabora um conjunto de proposições "histórico-críticas" que, de certo modo anunciam a modernidade científica e filosófica do século XX: 1. Crítica à transcendência - instrumento conceitual de base, por ser antiplatonista e antikantista / 2.

Dualidade sujeito-objeto - o espaço e o tempo como 'complexo de sensações' e o objeto exterior e sujeito na relação de um "cruzamento de funções' lábiles que fornece uma articulação 'físico-psíquica' da realidade" / 3. Crítica da intemporalidade do conhecimento - embasada "sobre uma concepção ao mesmo tempo histórica, energética e econômica do desenvolvimento da ciência" (p.228).

Opondo-se à concepção de uma história guiada ou determinada por princípios – História Positivista, Evolucionista ou Teleológica – Georges Didi-Huberman aproxima-se dos postulados de Walter Benjamin quanto a "criar História por seus detritos" e de Aby Warburg presentes em sua Biblioteca e no Mapa *Mnémósine*. Em *Quando as imagens tocam o real*, artigo publicado no Brasil em 2012, ele argumenta que

[...] a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar. (p.207)

No mesmo texto, Didi-Huberman (p.211) explicita a necessidade de considerar "as lacunas" nos arquivos em pesquisa, apenas como parte do conhecimento pois, enquanto a imagem arde, "o arquivo é cinza":

Frequentemente, nos encontramos, portanto, diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. [...] mais ainda, a dialética das imagens em Warburg, com sua encarnação vertiginosa, quer dizer, esse atlas de mil fotografias, que seria um pouco para o historiador da arte o que o projeto do Livro havia sido para o poeta Mallarmé, essa dialética é visível em grande parte através da noção de imagem dialética que Benjamin colocaria no centro de sua própria noção de historicidade. (p.211-3)

E mais, sobre fazer uma arqueologia da cultura, considera "uma experiência paradoxal, em tensão entre temporalidades contraditórias, em tensão também entre o vértice do demasiado e o do nada, simétrico" após as pesquisas de Warburg, Benjamin, Freud<sup>1</sup> e outros (p.211).

---

<sup>1</sup> Recorde-se que neste começo de século, os intelectuais europeus se encontram fortemente pelas teorias de Sigmund Freud e, em particular, com a publicação de *A interpretação dos sonhos*, em 1900.

No livro *Diante do tempo* Didi-Huberman inicia o terceiro capítulo com a frase "a História da Arte é uma luta de todas as experiências..." de Carl Einstein (1885-1940), anunciando que para falar de "A Imagem-Combate" se deterá sobre os escritos do historiador, em especial *Negerplastik* (1914), *História da Arte do Século XX* (1926), *Georges Braque* (1931-32) e a revista *Documents* (1929-30), dos quais passa a extrair parâmetros norteadores à análise das Imagens, sua abrangência e potencialidades. Justifica, ainda, a escolha de Einstein imputando a ele a constituição de uma história da arte contemporânea que passa "por uma atenção aguda dada aos fenômenos de 'regressão', de 'arcaísmos', de 'primitivismos' ou de 'sobrevivências', no sentido warburgiano do termo" (p.231), características compartilhadas pelo autor.

## Sobre Carl Einstein

*Carl Einstein inventou a categoria do transvisual que, ultrapassando os fenômenos puramente ópticos, funciona como uma dobra dialética entre "vista" e "visão" (Sehen e Schauen), "vista" e "memória", "vista" e "noção", "vista" e "sentimento" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.248).*

Crítico e escritor alemão nascido em 1885 que demonstra interesse por filosofia e história quando muda para Berlim (1903) e passa a escrever sobre os movimentos estéticos europeus e seus envolvimento políticos. Publica, então três de suas obras mais impactantes: *Bebuquin* (1912), *Negerplastik* (1915) e *Arte no Século XX* (1926). Torna-se membro do Dadá e da Nova Objetividade quando migra para Paris, em 1928, e, em contato com as obras de Braque e Picasso inicia a imersão no Cubismo que frutificará na publicação do livro *Georges Braque* e contundentes artigos no periódico *Documents*.





Figura 1: Algumas das esculturas africanas divulgadas por Carl Einstein no livro *Negerplastik* (1915).

Embora praticamente desconhecido no Brasil até a primeira década deste século<sup>2</sup>, Einstein produziu uma série de estudos sobre alguns paradigmas estabelecidos pela História da Arte<sup>3</sup> aproximando-se de parâmetros que transcendem o próprio Modernismo. Constitui um marco sua pesquisa sobre a arte africana, condensada em *Negerplastik*, em que ultrapassa o terreno da estética e abre o da política, destacando a importância da escultura negra na produção da arte moderna europeia, *status* que lhe era negado à época.

Sua observação aguçada se volta para experimentar as obras de arte, com um olhar que vai além do formalismo e do simbolismo e incorpora conhecimentos da *pura visibilidade* dos escritos de Konrad Fiedler – que sugerem que a forma e o conteúdo dos objetos são criações geradas por uma *atividade artística* que constroem a história e não simplesmente a descrevem. Igualmente, adota as noções estabelecidas por Adolf Von Hildebrand (1847-1921) em seu *O problema da forma na obra de arte*, para analisar a escultura a partir da distância e da abrangência visual, já que provém do desenho e surge do contraste entre o construído e o entorno, ou seja, o volume e a paisagem.

Tais formulações, darão a Carl Einstein insumos para avaliar a espacialidade e a visualidade na origem da produção cubista. Trata-se de um processo dinâmico gerado pela desconstrução da forma em espaço perspectivado, que surge da intensificação dos sentidos voltados à observação e registro ao qual chama de “intervalo alucinatório” - uma clara apropriação do estado subconsciente,

---

<sup>2</sup> *Negerplastik (Escultura negra)*, escrito em 1914 e publicado pela primeira vez em 1915, Editora Verlag der weißen Bücher de Leipzig, foi lançado no Brasil pela UFSC em 2011, com organização assinada pela pesquisadora Lilliane Meffre.

<sup>3</sup> Defendendo uma História de Arte como “a luta de todas as experiências” e, portanto, em trabalho, explicação que se encontra na própria origem do termo latino *experientia*: ex (fora) + perī (perímetro, limite) + entia (ação de conhecer, aprender).

estabelecido por Freud. A tese de que o Cubismo não se preocupa com a representação do real - tanto do objeto, quanto do espaço -, está claramente alocada em *Georges Braque*, de 1934, quando o autor se situa como observador das peças cubistas desse pintor e percebe a resistência dos objetos a despeito às tentativas de normatizar a experiência.

Pelos estudos de Didi-Huberman, Einstein propõe exceder a noção de 'primitividade' da arte africana o que se dá "friccionando-a [...] a uma historicidade de um novo tipo; e não se pode ultrapassar a noção duvidosa de 'primitividade' senão friccionando-a a uma forma de arte de tipo absolutamente nova" (2015, p.202). Aqui, não há a menor referência ao senso comum – no início do século XX - sobre a arte moderna se apropriar do primitivismo da escultura africana, nem tampouco modernizar a arte africana. E, ainda, que o historiador cria um "momento extremamente arriscado: risco de que uma plástica outra decomponha a noção de arte estatuária; risco de que um anacronismo decomponha a noção clássica da história das formas" (p.202). Anacronismo esse que "é um risco dialético" e levanta o obstáculo epistemológico e abre "a história a novos objetos, a novos modelos de temporalidade" remetendo aos "termos empregados por Benjamin ao definir a imagem dialética. O anacronismo é um momento de antítese, uma dobra dialética" (p.205).



*Figura 2: Imagens da Escultura Pré-histórica Nok, Nigéria Central. Descobertas em 2006. Exposição no Museu Liebieghaus (dez.2013-fev.2014), Frankfurt, Alemanha.*

## Imagem dialética e anacronismo

*O homem do Renascimento acentuava em seus quadros a resultante objeto. O cubista acentua, ao contrário, os elementos da formação do objeto; em outras palavras, ele acaba com o 'motivo' enquanto fator independente (EINSTEIN, 1929)<sup>4</sup>.*

Carl Einstein instaura um método de abordagem da obra de arte, em particular da escultura cubista, revolucionário à época, seja destituindo valores da *estética* e da *recepção*, seja contestando a *eficácia simbólica*. Uma, como experiência visual não como *resultado* ou efeito “da obra plástica, mas um componente fundamental de sua própria forma que, enquanto forma, produz a espacialidade de sua apresentação” (p.207). Outra, “propondo a análise de componentes puramente visuais, tais como a massa, a ‘concentração plástica’, a frontalidade, a multiplicação dos motivos, a modelagem, o contorno, a profundidade, a deformação regulada ou a integração do orgânico e do geométrico” (p.208).

Segundo Didi-Huberman, essas disposições estabelecem parâmetros para uma “novos assuntos de estudos” na História da Arte, que fundam “algo como uma *teoria geral da experiência visual*” (p.210, grifo da autora). Embora, anunciada desde seus primeiros escritos, *Arte do século XX*<sup>5</sup>, essa experiência - o sintoma – só se evidenciará após 1926, com *Georges Braque* e a colaboração na revista *Documents*, cujo valor reside na geração de formas “surgidas no mundo visível como tantas desordens tendo valor de sintomas” (p.212).



Figura 3: Esculturas de Pablo Picasso. Cabeça de mulher, 1909. Cabeça de mulher, 1931-32. Cabeça de Guerreiro, 1933.

<sup>4</sup> Frase de Carl Einstein publicada no artigo “Notes sur le cubisme”, *Documents*, n. 3, p. 82, 1929.

<sup>5</sup> No livro Carl Einstein enumera rupturas que distanciam o impressionismo do cubismo: o “desabamento do comércio da beleza”; sobre as ruínas dessa destruição, o objeto visual era então qualificado de “manifestação” {Äußerung}, de “acontecimento” (Ereignis) e, para terminar, de “sintoma” {Symptom} (2015, p. 212).

Tomando por base a teoria crítica elaborada por Ernst Mach, Einstein proclama, a partir de 1912, que não existe forma autêntica que não seja ao mesmo tempo violência e, precisamente, violência operatória, afirmando que "toda forma determinada é um assassinato das outras versões". Assim, enuncia o caráter dialético de todo trabalho formal, isto é, de toda *decomposição* (1) da própria forma, como chama Didi-Huberman. Uma decomposição espacial e subjetiva que no grande século clássico não passava de um sintoma isolado e aos olhos de Carl Einstein, ela encontrará no cubismo a dignidade de um método irreversível e é apontada como a primeira das quatro características de uma dialética da destruição. Esse sintoma atinge a visão de todos e se torna sintoma global de uma civilização que colocou o espaço e o tempo, e o próprio sujeito, de cabeça para baixo.

O segundo atributo é a *mobilidade* (2) (formal e psíquica) e equivale à energética experiência visual que tem lugar na espacialidade cubista, pois “enquanto a representação clássica cria um espaço contínuo no qual são dispostos, como entidades descontínuas, objetos e personagens, o cubismo inventa um espaço descontínuo que ‘os objetos não interrompem’” (p. 218). Aqui, estão em jogo “os elementos da formação dos objetos” distintamente do Renascimento quando se enfatizava o ‘motivo’ pela representação “resultante objeto” (p.219).

Carl Einstein reputa à decomposição e à mobilidade a potência cubista capaz de “renovar a imagem do mundo” ao “determinar uma nova realidade por meio de uma nova forma óptica” (p.220). No entanto, junta a essas duas primeiras uma terceira, a *dissociação* (3), ou cisão do olhar, introduzindo “um ponto de vista metapsicológico” que descentra o sujeito “sem afastá-lo, ou ainda afastando-o para o interior dele mesmo: o que Freud chamou de inconsciente” caracterizando, assim a nova imagem, a imagem moderna (p.221).



Figura 4: Pinturas cubistas de Georges Braque. Violino e cântaro (1910), Cabeça de mulher (s.d.), Prato de frutas (1909).

Desta maneira, ele propõe a imagem-sintoma, “uma imagem que produz seus objetos, não como ‘substâncias’, mas como ‘os sintomas lábeis e dependentes da atividade humana’, o ‘processo complexo e lábil do sujeito-objeto’ e não o resultado objetivado de uma representação” (p. 222). Einstein se fixa na recriação dos objetos, não em sua reprodução, e postula que as colagens cubistas “são campos de forças, porque oferecem a imagem dialética”, a “imagem-força” (p. 223). O conceito dialético se aplica, “porque indeterminada, essa imagem é, então, a imagem-sintoma de uma relação fundamental (antropológica, metapsicológica) do homem no mundo” (p.223).

E, finalmente, o quarto sintoma é denominado por Didi-Huberman de *sobredeterminação* (4), ou cisão da causalidade, já que os cubistas “abalaram a gramática dos sentidos e as referências do espaço fixo” subvertendo o próprio tempo e reinventando “a palavra experiência, conseqüentemente, reinventaram ‘o milagre sem Deus’, a ‘explosão da lógica’, a ‘a-causalidade” (p.226). Resumido pelo próprio Einstein (1929), quando fala da obra de André Masson, em *Documents*:

Uma coisa é importante: abalar o que se chama realidade por meio de alucinações não adaptadas, a fim de mudar as hierarquias dos valores do real. As forças alucinatórias fazem uma brecha na ordem dos processos mecânicos; elas introduzem blocos de "a-causalidade" nessa realidade que era dada absurdamente como uma. A trama ininterrupta dessa realidade está dilacerada [...]. (apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.227)

Didi-Huberman se refere a essa imagem como “o cruzamento sensível da própria cisão: um sintoma, uma crise de tempo”, e que “a ‘cisão do tempo’ é uma outra forma de chamar a imagem dialética, ela é apenas uma outra versão, sem dúvida generalizável em história da arte, da dialética do anacronismo” (p.230), aproximando dessa maneira Einstein de Walter Benjamin e sua definição da imagem dialética. Reputa à obra *Negerplastik* a dobra dialética da modernidade, na qual Einstein aborda a escultura africana e sua não memória, por ainda não ter uma história.

Acusa, ainda, uma “analogia com o pensamento de Benjamin - se repensarmos as análises da apresentação aurática das esculturas africanas, se repensarmos a concreção temporal descrita de um modo quase idêntico ao da *imagem dialética*” (p.210). Como, também, aproxima os dois estudiosos ao analisar os escritos de Einstein em *Georges Braque*, sobre a imagem revelar “sua condição de cristal temporal” oscilando “entre a criação e a adaptação, a temeridade mortal e a segurança”, implicando na “condição histórica e ontológica do

homem” estar ligada à estrutura e à potência do momento presente, que se projeta sobre o passado iluminando-o (p.237).

Esta analogia se completa quando aproximamos as afirmações dos dois historiadores a respeito de *memória* e *cristalização do tempo*. Se, para Einstein “não se pode tratar de história única, objetiva; ao contrário, toda cristalização histórica é uma perspectiva construída sobre a linha visual do presente”, para Benjamin existe um cristal de tempo ao qual denomina *dialética em repouso*, “quando o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação” (p.237).



Figura 5: Naum Gabo, Cabeça n.2 (perfil, frente), 1916. Georges Braque, Hymen, 1939.

## Referências bibliográficas

DIDI-HUBERMAN Georges. A imagem-combate: inatualidade, experiência crítica, modernidade, p.183-266. In: *Diante do tempo: História da Arte e o anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN Georges. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmelo e Vera Costa Nova. Belo Horizonte: *Revista Pós*, p.206-19, v.2, n.4, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges; MONTEIRO, Lúcia. *Aparências ou aparições: o filósofo Georges Didi-Huberman comenta a exposição Levantes*. Vídeo publicado em: 28 de novembro de 2017.

FIEDLER, Konrad. *De la esencia del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, s.d.

HILDEBRAND, Adolph Von. *El problema de la forma em la obra de arte*. Madrid: Visor Dist. S.A., 1988.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Estampa, 1986.

### Fontes Eletrônicas

*As imagens não são apenas coisas para representar*. Entrevista com Georges Didi-Huberman. 20 jun 17. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/186-noticias/noticias-2017/568830-as-imagens-nao-sao-apenas-coisas-para-representar-entrevista-com-georges-didi-huberman>. Acesso em: 15 jan. 2020.

BARBOSA, Maria Aparecida. Carl Einstein Interdisciplinar: sobre Escultura Negra (Negerplastik). *Pandaemonium*, São Paulo, n.18, dez. 2011, p. 121-137. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/38117/40849>. Acesso em 10.03.2020.

*Nok*: Misteriosas esculturas pré-históricas da África. Publicado por TVRSUL. Disponível em: <http://tvrsul.com.br/radio/nok-misteriosas-esculturas-pre-historicas-da-africa/>. Acesso em 03/05/2020.

O'NEILL, Elena. Cubismo em Carl Einstein. *Anais Anpap*, PUC-Rio, 2011, p.1690-98. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/elena\\_oneill.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/elena_oneill.pdf). Acesso em 11.03.2020.

O'NEILL, Elena. Visadas cubistas: Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler e Vincenc Kramář. *ARS*, Rio de Janeiro, UERJ, ano 15, n.31, 2017, p.85-102. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/321940876>. Acesso em 11.03.2020.