

Imagens a galope: cruzamentos entre filosofia e psicanálise na obra de Alfredo Jaar

Galloping images: crossovers between Philosophy and Psychoanalysis in the work of Alfredo Jaar

Resumo

O artigo parte de uma ação realizada pelo artista chileno Alfredo Jaar em agosto de 2019, na cidade de Edimburgo. Trata-se de uma obra intitulada “I can’t go on, I’ll go on”. Mobilizando referências de autores como Guy Debord, Georges Didi-Huberman e Susan Buck-Morss, o texto é uma interrogação sobre o estatuto das imagens no mundo contemporâneo e seus modos de insurgência diante dos mecanismos de dominação e sujeição. A pergunta fundamental é: em um mundo saturado de imagens que reforçam opressões, como conceber outros regimes visuais que não sejam capturados pela tríade do neoliberalismo – colonialismo – fascismo? Propondo cruzamentos entre perspectivas filosóficas e referências da psicanálise de Freud e Lacan, buscamos pensar, junto às práticas artísticas de Alfredo Jaar, como certas imagens se constituem um embate direto com esse problema, criando formas de fazer aparecer parcelas de humanidade em uma visualidade cada vez mais anestesiada pela violência total do espetáculo.

Palavras-chave: Imagem; Georges Didi-Huberman; Alfredo Jaar; Psicanálise; espetáculo

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Contato: judemoraes@gmail.com

Recebido em: 10/11/2021 Aceito em: 28/12/2021

Abstract

The article takes as its starting point an action performed by the Chilean artist Alfredo Jaar in August 2019, in the city of Edinburgh. It is a work entitled “I can’t go on, I’ll go on”. Using references from authors such as Guy Debord, Georges Didi-Huberman and Susan Buck-Morss, the text is an interrogation on the status of images in the contemporary world and their modes of insurgency in the face of mechanisms of domination and subjection. The fundamental question is: in a world saturated with images that reinforce oppression, how to conceive other visual regimes that are not captured by the triad of neoliberalism – colonialism – fascism? Proposing crossovers between philosophical perspectives and psychoanalytic references from Freud and Lacan, we seek to think, together with Alfredo Jaar’s artistic practices, how certain images constitute a direct confrontation with this problem, creating ways to make apparent portions of humanity in a visuality increasingly numbed by the total violence of the spectacle.

Keywords: Image; Georges Didi-Huberman; Alfredo Jaar; Psychoanalysis; spectacle

Uma câmera fixa filma um homem de meia-idade caminhando por uma praça, portando um cartaz em preto-e-branco onde lemos na frente a frase “I can’t go on” (Não posso continuar). Em um segundo momento, ele dá a volta e vira as costas para a câmera, tornando possível ler o verso do cartaz com os dizeres “I’ll go on” (Vou continuar). Trata-se de uma ação ocorrida em agosto de 2019, na cidade de Edimburgo, por ocasião do Edinburgh Art Festival, cujo tema da edição daquele ano trazia a proposta “Stories for an uncertain world” (Histórias para um mundo incerto).

Quando vemos as imagens da praça, já sabemos, na verdade, do que se trata. O vídeo¹ começa apresentando o plano de uma praça, por onde passam dezenas de transeuntes. Uma voz-off masculina fala em primeira pessoa: “My

1 Jaar, A. *I can’t go on, I’ll go on* | Edinburgh Art Festival 2019. Disponível em: <https://vimeo.com/352508393>. Acesso em 27 de setembro de 2021.

name is Alfredo Jaar, I'm an artist, I live and work in NY, and I etc..." Logo em seguida, há um corte e o artista chileno aparece sentado em uma cadeira, concedendo uma entrevista. Assim que Jaar afirma "I always said that everything I know about the world I learned being an artist"², somos lançados de volta à praça e o vemos andando em direção à câmera com seu cartaz. "É preciso continuar, não posso continuar, vou continuar" é a passagem que encerra o livro *O inominável*, publicado por Samuel Beckett em 1953 e considerado por muitos uma das mais radicais experiências de linguagem do século XX. Trata-se de um romance sem indivíduos no qual a narrativa é centrada em Mahood, que sequer pode ser considerado um personagem humano: Mahood é um ser sem nome, "um puro discurso, uma cabeça numa cadeira, uma bolha falante"³, cuja única atividade é pensar. Ao longo de todo o texto, o que lemos é um monólogo interior, espécie de estado talvez inconsciente no qual o protagonista narra um fluxo ininterrupto de palavras.

São também as já mencionadas derradeiras palavras do livro de Beckett, "Não posso continuar, vou continuar", que são citadas pelo artista chileno Alfredo Jaar em um trabalho de 2016, intitulado justamente "I can't go on. I'll go on". A obra, composta por tubos em neon formando as letras do enunciado beckettiano, também foi exposta suspensa em algum bairro de Edimburgo, por ocasião do mesmo festival.

Ao longo do mesmo vídeo realizado pela mostra, Jaar comenta sobre a contraditória e paradoxal experiência vivida por um artista diante da angustiante perda de todos os referenciais de entendimento da realidade. Ele revela ter atingido certo impasse, no qual, pela primeira vez, relata ter se encontrado face ao fracasso da arte em servir como uma ferramenta de compreensão do mundo para si e para seu público. Então ele credita a Beckett, em especial à formulação com a qual o escritor irlandês conclui sua trilogia, a elaboração privilegiada a ser apropriada por uma obra que nunca cessou de pensar sobre o estatuto das imagens e as aporias da linguagem na contemporaneidade.

Com trabalhos que podem ser descritos como estratégias para dar conta das lacunas incontornáveis entre o que se entende por "realidade" e suas possíveis representações, Jaar aponta a todo tempo para a falência de qualquer tentativa em ultrapassar as hiências, vazios ou intervalos entre essas

2 Tradução livre: Eu sempre disse que tudo que eu conheço a respeito do mundo eu aprendi sendo um artista.

3 Beckett, S. *O inominável*. Tradução de Waltersir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989, s. p.

duas instâncias. Desse modo, é justamente aí que reside a potência das suas proposições artísticas e não nos espantemos com que ele tenha recorrido particularmente a Samuel Beckett, o artista que levou as noções de falha e de fracasso até as últimas consequências, como atesta o seminal “Worstward ho”⁴, publicado cerca de três décadas depois de “O inominável”.

Mas, se a prosa beckettiana trata de um ser sem nome, isento de categorias que o situem como um narrador humano – e, nesse sentido, como alguém passível de ser nomeado –, no vídeo que apresenta a obra de Alfredo Jaar acontece o inverso. Antes de qualquer representação, há uma fala atada inapelavelmente à linguagem e a um corpo, através da voz singular por meio da qual esse sujeito, antes de mais nada, enuncia seu nome e se autodenomina: “Meu nome é Alfredo Jaar, Eu sou um artista”.

A imagem sustentada no impasse – “Não posso continuar, vou continuar” –, contradição a rigor indecidível, pode ser pensada como a cifra da condição de um mundo em uma crise sem precedentes. Poucos meses depois da provocação artística de Jaar em uma praça da Escócia, a pandemia da Covid-19 alcançou uma escala planetária e abalou decisivamente nossas garantias de inteligibilidade e nossas categorias de orientação em um dado constructo simbólico-imaginário que supúnhamos – ao menos ficcionalmente – familiar e estável.

Podemos dizer que a obra de Jaar, um artista profundamente comprometido com o estatuto político das imagens na contemporaneidade, nos lança interrogações, e investigá-las é um dos objetivos deste artigo.

Imagens que não chegam a lugar algum

Após cerca de dois anos do marco inicial da pandemia⁵, é possível afirmar, sem correr o risco de induzir em qualquer tipo de generalização, que enfrentamos hoje uma situação única no nosso percurso histórico: nos convertemos em animais que habitam o mundo das imagens. Desde o uso viciado das redes sociais, passando por uma vivência mediada quase exclusivamente por telas até um deslocamento massivo da vida pública para o âmbito virtual

4 Trata-se da referência à famosa passagem “Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.”

5 A OMS alterou oficialmente a classificação do estágio de contaminação para “pandemia de Covid-19” no dia 11 de março de 2020.

– sobretudo nos meses em que parte do mundo estava vivendo sob um rigoroso *lockdown* –, incluindo aí uma transformação radical que engloba a produção de fotos, a circulação de memes, o uso extenso de aplicativos, a internet das coisas e a inteligência artificial, estamos regidos diariamente por uma profusão de mídias sociais, aplicativos, códigos visuais etc.

A respeito desses novos regimes de visualidade, grassa uma profusão de teorias que atravessam diversos campos do pensamento. Dentre as muitas que existem, opto por destacar uma em particular, justamente por ser desenvolvida em obra muito recente, publicada em 2021, que já traz como um dos aspectos centrais de análise os impactos da pandemia na cultura. Em *Políticas da imagem: vigilância e resistências na dadosfera*, a teórica brasileira Giselle Beiguelman mapeia um novo regime de vigilância, não mais regulado pelo Estado, mas sim capilarizado por todo o tecido social e imiscuído por meio das plataformas virtuais. Essa situação, ponto culminante de um processo que a autora data como tendo ponto de partida a invenção da fotografia, sofreu uma nova virada com o surgimento da internet. Segundo ela, seguindo as intuições de André Lemos, nos primeiros anos da internet estávamos em um “movimento de upload contínuo de relações sociais, instituições, processos e informações para o ciberespaço e fora do ‘mundo real’”.⁶ Nos últimos anos, tendo atingido um estágio de completa transferência do que pertencia ao “mundo real” para uma dimensão virtualizada, entramos em uma fase de “download do ciberespaço”⁷, estágio no qual o mundo virtual se aproxima do que entendemos como mundo físico, até o limite em que as fronteiras entre ambos se embaralham e se tornam cada vez mais indistinguíveis, conjuntura radicalizada pela disseminação mundial da Covid-19.

De um lado, um mundo saturado por imagens, assombrado por avatares e acometido por uma sensibilidade cada vez mais atrofiada dos próprios corpos; do outro, uma angustiante sensação de não enxergarmos mais nada, uma cegueira hiperluminosa à maneira dos personagens do distópico *Ensaio sobre a cegueira* publicado pelo escritor português José Saramago. Estamos vendo demais ou não somos capazes de olhar para nada? Tentarei pensar a aporia implicada nesta pergunta desdobrando as reflexões de um autor-chave, Guy Debord.

6 Beiguelman, G. *Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu Editora, 2021, p. 85.

7 Idem.

No clássico *A sociedade do espetáculo*, publicado na França em 1967, o situacionista antecipa um mundo tiranizado pelo que chamou de espetáculo, “uma relação social entre pessoas mediada por imagens”.⁸ Para essa sociedade, o espetáculo

*é uma Weltanschauung que se tornou efetiva, materialmente traduzida. É uma visão de mundo que se objetivou. Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhes é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade. (...) O mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente.*⁹

Com esse trecho, pode-se inferir que, ao reconhecer o espetáculo como uma *Weltanschauung*, ou seja, como uma cosmovisão de pretensão universalizante, na qual um mundo mediado por imagens alcança escala total, Debord nos envia para um dos temas mais caros à cultura na virada do século XIX para o XX. O que apenas se insinuava nessa passagem se tornou a norma na percepção contemporânea, cujos traços de um “comportamento hipnótico” o autor francês soube descrever. Em um mundo totalmente inundado por imagens, cujos parâmetros de diferenciação entre imagem e realidade se desmantelam a todo instante, quais imagens poderiam escapar à sociedade do espetáculo? E quais poderiam oferecer legibilidade crítica a uma forma de percepção anestesiada pela violência espetacular?

Embora partindo de uma preocupação distinta, o filósofo francês Didi-Huberman busca construir um conceito que se contraponha a uma concepção de imagem enquanto algo unívoco. Seu gesto filosófico aposta em nuançar aquilo que concebemos genericamente como “imagem” ou, como a citação de Debord aponta, como “simples imagens”.

8 Debord, G. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 14.

9 *Ibidem*, pp. 14-18.

Em *Imagens apesar de tudo*, Didi-Huberman se debruça sobre quatro imagens¹⁰ e se lança em uma longa discussão com o psicanalista Gérard Wajcman a respeito do caráter particular de certas imagens. Segundo Wajcman, um evento tão traumático quanto o Holocausto seria irrepresentável e irredutível às possibilidades abertas pelas imagens, isto é, o seu grau de violência seria tal que não haveria nenhuma imagem capaz de dar conta disso que, no próprio entendimento da psicanálise, é tido como um excesso impossível de ser integrado à economia psíquica. A ferida traumática se fixa quando há uma “extensa ruptura da proteção contra estímulos”.¹¹ Esse “buraco” do trauma, indizível e resistente a qualquer apreensão da linguagem, segundo a tese de Wajcman, valeria também para o âmbito das imagens e, nesse sentido, qualquer pretensão de representação do Holocausto equivaleria *a priori* a um ato insuficiente de lhe fazer justiça.

Didi-Huberman tece uma crítica às proposições de Wajcman questionando a defesa inflexível do irrepresentável enquanto uma postura que desconhece e, por sua vez, desqualifica a potência das imagens. Segundo ele, “as imagens não são toda (*toute*) a verdade”¹², “elas são inadequadas a seu objeto”.¹³ Ao reconhecer essa inadequação, o filósofo explicita a falha incrustada

10 Trata-se de quatro fotografias produzidas por membros do Sonderkommando no campo de concentração de Auschwitz-Birkenau no verão de agosto de 1944. Elas são consideradas as únicas imagens que comprovariam o extermínio dos judeus – tal qual um testemunho visual do evento – pelo regime nazista, ao mostrarem, de dentro de uma câmara de gás, o registro dos corpos empilhados perto das valas junto aos oficiais da SS. As imagens foram feitas em uma operação estratégica e arriscada e estão em exposição no Auschwitz-Birkenau State Museum, catalogadas com os números 280 – 283. Fotografadas provavelmente por um judeu grego chamado Alberto Errera, elas saíram dos campos através de negativos escondidos dentro de um tubo de pasta de dente e chegaram até a Resistência polonesa. Reveladas, elas mostram 1) Corpos empilhados próximos às valas dos crematórios de Auschwitz (280); 2) O mesmo plano anterior em um ângulo mais aproximado (281); 3) Vultos de mulheres nuas indo em direção à câmara de gás (282); 4) Parte do céu e das folhagens do bosque de bétulas do campo (283). Segundo mostra Didi-Huberman, houve uma tentativa por parte de historiadores de interferir na terceira imagem – inclusive manipulando-a com a intenção de levantar os seios das mulheres, para que se pudesse ver mais nitidamente e a fotografia operasse como um documento – e de descartar a quarta imagem, uma vez que ela não mostraria nada que testemunhasse o extermínio, não servindo a nenhum fim. Através de uma sofisticada reflexão, Didi-Huberman vai disputar um conceito de imagem que se opõe à lógica da verdade e da totalidade implicada no entendimento de que a fotografia opera como mera representação ou espelhamento do real. Cf. Didi-Huberman, G. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

11 Freud, S. Além do princípio do prazer. In: _____. *Além do princípio do prazer (Edição crítica bilingue)*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 117.

12 Didi-Huberman, G, op. cit., p. 103.

13 Idem.

no domínio da visão e da representação. Se há algo, de fato, irrepresentável – um trauma inscrito no cerne da visualidade dos eventos históricos –, isso não deve causar uma paralisia nas operações de representabilidade; ao contrário, é justamente aí que podemos localizar um desejo de imaginação que está para além de qualquer impossibilidade de representação do objeto.

Nesse sentido, Didi-Huberman não deixa de marcar a influência que a psicanálise freudo-lacaniana exerce sobre suas análises como filósofo e historiador da arte. Traçando um certo paralelo, a clínica se pauta por ser uma fala sobre o indizível, sobre um impossível do dizer, salientando com isso que há sempre um não-dito que resta em todo e qualquer dito. Desse modo, a linguagem não é uma totalidade discursiva, cuja capacidade de enunciação seria tal que não restaria nada que não pudesse ser colocado em palavras. A psicanálise, ao valorizar os lapsos, as afasias, as hesitações ou repetições que se incrustam nos discursos dos falantes, não cessa de problematizar os fracassos e as inadequações de todo regime totalizador. Para o filósofo, o registro das imagens também é falho e lacunar, atravessado por inadequações que impedem qualquer síntese absoluta:

Non sera que a inadequação caracteriza tudo aquilo que utilizamos para ver e descrever o mundo? Os signos da linguagem não são tão “inadequados”, ainda que de forma diferente, quanto as imagens? Não sabemos nós que a “rosa”, enquanto palavra, será sempre “a ausência de qualquer ramo de flores”? Podemos então conceber a aberração de um argumento prestes a deitar no lixo todas (toutes) as palavras e todas (toutes) as imagens com o pretexto de que elas não são todas (ne sont pas toutes), de que elas não dizem “toda a verdade” (toute la vérité). A este propósito, Wajcman deveria ter relido Lacan – o famoso “meio-dizer”¹⁴ – antes de se crer autorizado a maldizer uma classe inteira de objetos com o pretexto de que eles não dizem tudo (ne disent pas tout).¹⁵

14 “[...] toda a verdade é aquilo mesmo que não se pode dizer. É o que não se pode dizer senão com a condição de não levar a verdade até o fim, de não fazer mais do que meio-dizê-la”. Cf. Lacan, J. *Le Séminaire: livre 20*. Paris, Seuil, 1975, p. 85, *apud* Didi-Huberman, G., *op. cit.*, p. 103.

15 No original: “L’inadéquation ne caractérise-t-elle pas tout ce que nous utilisons pour percevoir et décrire le monde? Les signes du langage ne sont-ils pas tout aussi « inadéquats », fût-ce différemment, que les images ? Ne savons-nous pas que la « rose » en tant que mot sera toujours « l’absente de tout bouquet » ? On conçoit l’aberration d’un argument qui voudrait jeter au panier toutes les paroles ou toutes les images sous prétexte qu’elles ne sont pas toutes, qu’elles ne disent pas « toute la vérité ». Là encore, Wajcman aurait dû relire Lacan - le fameux « mi-dire » - avant de se croire autorisé à mau-dire ainsi une classe entière d’objets sous le prétexte qu’ils ne disent pas tout”. Cf. Didi-Huberman, G. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, p. 90.

No trecho acima, condensa-se um jogo opositivo fundamental que Didi-Huberman vai explorar não só em *Imagens apesar de tudo*, mas também em um pequeno livro publicado alguns anos mais tarde intitulado *Sobrevivência dos vaga-lumes: a oposição entre todo/toda (tout/toute) e não-tudo/não-toda (pas-tout/pas-toute)*. Esta contradição entre o campo da totalidade e o da não-totalidade será lida por ele a partir da referência à lógica da sexuação lacaniana¹⁶, que fundamenta a diferença sexual no *Seminário XIX: ou pior*¹⁷, sendo posteriormente retomada pelo psicanalista no *Seminário XX: mais, ainda*, momento do ensino de Lacan mencionado por Didi-Huberman ao longo do livro.

Há, no corpus teórico do filósofo, uma abertura que nos permitiria pensar em como a teoria da sexuação lacaniana, transcrição lógica da hipótese freudiana do mito fundador da lei e da organização social, funciona como um operador que produziria uma cisão no interior do que concebemos unilateralmente como “imagens”, através da distinção que o autor faz entre

16 É a partir da leitura do texto *Totem e Tabu*, publicado por Freud em 1913, que Lacan constrói sua teoria da sexuação. Nesse texto, Freud retoma a teoria darwinista segundo a qual, em um período remoto, os homens teriam vivido em grupos em que o macho mais velho e forte dominava os outros e regulava suas atividades sexuais. Desse modo, o psicanalista constrói uma narrativa mítica denominada por ele de “mito da horda primitiva (ou primeva)”. Nessa comunidade ancestral, o pai da horda primitiva era aquele que podia possuir todas as mulheres e as interditava aos demais membros da tribo. Para tal, expulsava os filhos quando chegavam à idade adulta para que não apresentassem uma ameaça ao seu domínio. No entanto, em um dado momento, os filhos expulsos da tribo se reuniram e retornaram à horda para ter acesso ao gozo proibido pelo pai. Entenderam ser necessário matar e devorar o pai. Ao matá-lo, os irmãos colocam fim à horda patriarcal, mas se identificam com o pai primitivo ao assimilá-lo através da devoração. Assim, o pai morto se torna mais forte do que quando vivo porque os filhos são dominados por sentimentos de culpa e remorso. A nova ordem social não se prova eficaz, uma vez que cada um dos irmãos quer, como o pai, ter todas as mulheres para si, mas nenhum tem força suficiente para conquistar tal posição. Sendo assim, para continuarem vivendo juntos, renunciam às irmãs e fundam os tabus do incesto e do assassinato. A partir dessa mitologia elaborada por Freud, Lacan propõe que a lógica da sexuação masculina se dá através da exceção que funda o todo. Na horda do texto de Freud, havia pelo menos um homem que não era castrado (o pai totêmico), enquanto todos os outros estão submetidos à lei do falo. Nesse sentido, a castração (o fato de que não se pode tudo) toma a função de um limite que reúne os homens e assegura a posição masculina. O todo repousa, portanto, sobre a exceção que o nega integralmente. Do lado feminino, por sua vez, o modo de se submeter à função fálica está prescrito pela noção de que não há nenhuma mulher que não esteja submetida à castração, não existindo uma figura fundadora do conjunto das mulheres. A falta de uma exceção faz com que não haja também uma condição para se estabelecer o universal feminino. A mulher seria, portanto, não-toda inscrita na função fálica. Cf. Freud, S. *Totem e Tabu: algumas concordâncias sobre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013; e Lacan, J. *O seminário livro 20: mais, ainda (1972-1973)*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008, p. 84.

17 Cf. Lacan, J. *Seminário 19: ou pior (1971-1972)*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012, p. 94.

“imagens-todas” e “imagens não-todas”. De forma sumária, podemos dizer que, nas inflexões de Didi-Huberman, as imagens-todas correspondem ao lado Homem da função lacaniana, uma vez que a universalidade, enquanto fechamento discursivo, é, de acordo com Lacan, uma posição masculina diante da linguagem. Já as imagens não-todas recairiam no lado Mulher, dado que, como Lacan definiu no *Seminário XX*, “a mulher é não-toda, há sempre alguma coisa nela que escapa ao discurso”¹⁸, caracterizando para o feminino uma posição de não inscrição na totalidade fálica do *lógos*. Essa citação, inclusive, é retomada por Didi-Huberman na construção de seu conceito de imagens não-todas, isto é, as que seriam capazes de escapar dos imperativos universalizantes dos ordenamentos discursivos, imagens que “não dizem tudo”¹⁹: lacunares, fragmentárias e inapropriadas diante dos objetos que representam. Por sua vez, as imagens-todas seriam aquelas que “mentem”²⁰, que não fazem senão mostrar “uma triste banalidade”²¹, ao refletir “um mundo repleto, quase sufocado, de mercadoria imaginária”²².

Para além do debate entre Didi-Huberman e Wajcman, de cuja virulência não partilhamos, creio que seja possível extrair consequências fundamentais. O que me parece ser relevante na abordagem do filósofo é sua sofisticada inversão do binômio verdadeiro/falso. Segundo ele, Wajcman, no desejo de repudiar a “falsidade” das imagens frente à atrocidade da Shoá, teria renunciado a todas as imagens, porque fez equivaler o “falso” às incompletudes constitutivas das imagens parciais, não-todas. Na torção proposta por ele, o psicanalista teria descartado “a ausência de imagens verdadeiras”²³, imagens-todas, para dar conta do caráter irrepresentável e indizível da solução final nazista, apresentada – apesar de tudo – na sequência de imagens produzidas pelo *Sonderkommando*.

18 Lacan, J. *Le Séminaire livre 20: encore (1972-1973)*. Text établi par Jacques Allain-Miller. Paris: Éditions du Seuil, 1975, p. 34.

19 Didi-Huberman, G, op. cit., p. 103.

20 Idem. Seria interessante pensar esta articulação das imagens-todas com o registro do falso para pensar a circulação das imagens manipuladas das *fake news* e dos vídeos *deep fake* na contemporaneidade. O próprio Didi-Huberman vai aludir ao tema da manipulação mais à frente, quando afirma que os teóricos dos *mídia* analisam com frequência as imagens alteradas para induzir a determinada crença em particular.

21 Idem.

22 Idem.

23 Ibidem, p. 104.

Ora, Didi-Huberman vai aliar essa visibilidade lacunar, precária e falhada com o teor de verdade dessas imagens. As imagens do verão de 1944 não mentem, elas testemunham pelo evento e pela catástrofe, mas, tal como no testemunho de um sobrevivente, cujos balbucios, silêncios, e hesitações não podem ser descartados sob a alegação de falta de encadeamento lógico-discursivo que possibilite uma comunicação integral da experiência do trauma, as “falhas” das imagens também não podem ser apagadas ou renegadas em favor da integralidade do documento histórico.

Em *Imagens apesar de tudo*, o filósofo argumenta que a falha – o espaço intervalar da montagem, por exemplo, nos acidentes, nos choques entre as imagens –, isso que escapa ao todo, arrola valor a cada imagem. Ao se constituir como imagens não-todas, essas fotografias não se configuram como uma imagem justa (*image juste*), mas como *uma imagem apenas* (*juste une image*) do horror e do trauma, para usar o famoso trocadilho do cineasta Jean-Luc Godard citado por Didi-Huberman.²⁴ Por driblar qualquer imperativo de captação unitária, em seu ser “apenas uma”, e particularmente por isso elas serão sempre relacionais, as imagens não-todas modulam uma relação entre o representável e o irrepresentável: se há algo na história que se coloca como inominável ou indizível, as imagens, em sua precariedade extrema, vêm socorrer a linguagem na hora mais extrema. Entre imagem e linguagem há um vínculo inexorável, em que uma sustenta a outra quando algo nelas vem a malograr. Como afirma Didi-Huberman, seus registros são mutuamente “solidários, não cessando de compensar suas lacunas recíprocas: uma imagem surge onde a palavra parece falhar, uma palavra surge onde a imagem parece falhar”.²⁵

Segundo o filósofo, “as lacunas recíprocas” são responsáveis por impedir que as imagens se constituam como *todas*, como “imagens demasiadas”²⁶, tão próprias e pertencentes a uma época saturada de imagens em todas as esferas da vida humana. Nosso presente, marcado intensamente por cultos midiáticos, fluxos massivos de dados e informações e produção e difusão abusivas de ícones no uso das redes sociais, converte as imagens naquilo que Didi-Huberman chamou de “mercadorias imaginárias”, destacando, à maneira de Marx, o caráter “fetichista”²⁷ das produções imagéticas, isto é, o “poder perverso

24 Ibidem, p. 192.

25 Ibidem, p. 47.

26 Ibidem, p. 104.

27 Ibidem, p. 107.

que as imagens têm sobre as nossas consciências e os nossos inconscientes”.²⁸ Com isso, o autor procura, em meio a essa hiperbólica presença das imagens-todas – formas culturais dominantes no mundo espetacular –, elaborar um conceito de imagem que opere à revelia das lógicas totalizantes, ou seja, imagens que não se reduzam ao “fetiche” e que resistam às mercantilizações imaginárias detectadas por ele. Em um diálogo implícito com Marx e Debord, podemos dizer que há, na discussão levantada por Didi-Huberman, um eco do modo como o primeiro problematizou “o caráter fetichista da mercadoria”²⁹ no Livro I d’*O capital* e da afirmação do segundo de que “o espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social”.³⁰

Aliás, a tese de Debord é ainda mais radical:

*O princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por coisas suprassensíveis embora sensíveis, se realiza completamente no espetáculo, no qual o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como sensível por excelência.*³¹

Para Debord, a sociedade do espetáculo é a substituição de um mundo sensível por imagens, suprassensíveis e místicas, determinada pelo “afastamento dos homens entre si e em relação a tudo que produzem”.³² Suas posições derivam da leitura particular que ele faz do capítulo I de Marx, “A mercadoria”.

Ao longo desta seção, Marx vai mostrar que “uma mercadoria aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial”³³, mas que se transforma imediatamente “em uma coisa sensível- suprassensível”³⁴, dotada de um “caráter místico”.³⁵ Logo nos primeiros parágrafos do capítulo, ele a descreve como

28 Idem.

29 Marx, K. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 146.

30 Debord, G, op. cit., p. 30.

31 Ibidem, p. 28.

32 Idem.

33 Marx, K, op. cit., p. 146.

34 Idem.

35 Idem.

“um objeto externo, uma coisa [*Ding*] que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas”, sejam estas do “estômago ou da fantasia [*Phantasie*]”³⁶, não importando se essa coisa satisfaz a necessidade humana como “objeto de gozo [*Genusses*]”³⁷ ou como “meio de produção”.

Notemos como Marx, ao propor uma definição para o seu conceito de mercadoria, faz uso de uma terminologia bem próxima à do léxico futuramente adotado pela psicanálise. Termos como “Coisa”, “Fantasia” e “Gozo” estão muito próximos dos conceitos com os quais Freud, cerca de 50 anos depois, articularia os modos de funcionamento de uma outra economia, a do psiquismo. A questão do fetichismo, tão fundamental para pensar uma forma particular de relação entre os sujeitos e os objetos, não escapou a Freud, que se dedicou ao tema em um importante artigo, publicado em 1927 no *Almanach der Psychoanalyse*, intitulado “Fetichismus”.

De maneira breve, o fetiche define para um grupo de indivíduos uma escolha objetual que a teoria freudiana descreve como sendo “o substituto para o falo da mulher [*Phallus der Weibes*] (da mãe)”. Nos primeiros anos da infância, a criança, ainda desconhecendo a ausência do pênis nas mulheres, adere a um mecanismo contraditório: ela abandona a percepção da falta do pênis, mas, em um dos processos que só são possíveis nos domínios das leis inconscientes, conserva, a partir de uma solução de compromisso, a recusa (*Verleugnung*) da realidade, porque isso implica reconhecer que as mulheres não possuem o falo. Na percepção infantil, se a mulher é castrada, sua própria castração está ameaçada. Assim, o fetiche é um “substituto”³⁸ e Freud

36 Tradução modificada: fantasia. Cf. original: “Die Waare ist zunächst ein äusserer Gegenstand, ein Ding, das durch seine Eigenschaften menschliche Bedürfnisse irgend einer Art befriedigt. Die Natur dieser Bedürfnisse, ob sie z. B. dem Magen oder der Phantasie entspringen, ändert nichts an der Sache. Es handelt sich hier auch nicht darum, wie die Sache das menschliche Bedürfniss befriedigt, ob unmittelbar als Lebensmittel, d. h. als Gegenstand des Genusses, oder auf einem Umweg, als Produktionsmittel”. Cf. Marx, K. *Das Kapital: Kritik der politischen Oekonomie: Erstes buch: Der Produktionsprozess des Kapitals*. Hamburgo: Verlag von Otto Meissner, 1867, s.p.

“A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer. A natureza dessas necessidades - se, por exemplo, elas provêm do estômago ou da imaginação - não altera em nada a questão. Tampouco se trata aqui de como a coisa satisfaz a necessidade humana, se diretamente, como meio de subsistência [*Lebensmittel*], isto é, como objeto de fruição, ou indiretamente, como meio de produção.” Cf. Edição brasileira. Marx, K, op. cit., p. 113.

37 Tradução modificada: gozo.

38 Freud, S. Fetichismo. In: _____. *Neurose, psicose, perversão*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 318.

o considera um “signo do triunfo”³⁹ diante do risco da perda do falo, um “monumento”⁴⁰ face ao horror à castração. Assim, na *Verleugnung* fetichista, o objeto fetiche se cristaliza “como a última impressão antes da estranha, da traumática”⁴¹, ele é uma imagem fixa que nos protege da assustadora visão do vazio, da terrível percepção de que algo vem a faltar. Marx, por seu turno, ao falar do caráter fetichista das mercadorias, aponta para uma “relação social entre os homens que aqui assume, para eles a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas”.⁴²

No bojo desse debate, Didi-Huberman tece uma crítica ferrenha ao que ele chama de “diabolização das imagens”⁴³ por parte de Wajcman, na medida em que há uma negação e uma recusa de todas as imagens para representar este ou aquele evento traumático, a rigor, irrepresentável. Para Didi-Huberman, na interpretação do psicanalista as imagens são constitutivamente imagens-fetiches, uma vez que, em “De la croyance photographique”, ele aponta que a verdade revelada pela imagem “procura encobrir a ausência”.⁴⁴ Ao funcionar como fetiche, as imagens não seriam mais do que “reliquias do falo em falta”.⁴⁵ Na visão de Wajcman, nenhuma imagem poderia ser parcial, registro faltante de algo, o que ele chama, em última instância, de “denegação da ausência” por parte das imagens.

Por outro lado, ao defender uma imagem não-toda e lacunar de um acontecimento histórico traumático, Didi-Huberman é acusado de recair justamente na lógica que seu texto busca combater, na medida em que é definido como um fetichista, como alguém que “sacrifica [o que vê] às falsas divindades, aos ídolos (sentido tradicional do conceito de fetiche) ou à mercadoria espetacular do capitalismo generalizado (sentido marxista, ou até situacionista) do fetichismo”.⁴⁶

39 Idem.

40 Idem.

41 Ibidem, p. 319.

42 Marx, K, op. cit., p. 147.

43 Didi-Huberman, G, op. cit., p. 108.

44 Ibidem, p. 109.

45 Idem.

46 Ibidem, p. 108.

Parece importante destacar que, de certa forma, os referenciais teóricos de Didi-Huberman não estão distantes dos de Wajcman. E é a eles que Didi-Huberman vai recorrer para desmontar as teses do psicanalista sobre a imagem. Neste sentido, é justamente porque a imagem é classificada como não-toda que ela pode escapar do jogo fetichista implicado tanto no caráter fetichista das mercadorias, tal como pensado por Marx, quanto no diagnóstico das imagens mercantilizadas do espetáculo apresentado por Debord. E quem teria sido aquele que, mais do que nenhum outro, teria apontado o caminho para esse problema? Freud, ao desvendar o mecanismo desse tipo particular de perversão, que categoriza o fetiche como um substituto monumental face ao horror da ausência, nos fornece uma saída para a querela exposta acima. Se utilizarmos o vocabulário marxista, podemos dizer que o que há de fetichista na mercadoria é sua capacidade de atender à demanda da fantasia (*Phantasie*)⁴⁷, em uma relação de substituição infinita instaurada pela falta.

Como dissemos anteriormente, o fetiche imobiliza uma imagem ante ao traumático, “forma uma imagem totalitária pela conjunção de sua natureza de substituto”⁴⁸, nas palavras de Didi-Huberman, e é sempre, por assim dizer, “uma imagem parada”.⁴⁹ Ao evocar também Jacques Lacan, ele vai argumentar que, desde o primeiro seminário, o ensino lacaniano apontou que todo “desejo perverso apoia-se no ideal de um objeto inanimado”.⁵⁰ Três anos depois, em *A relação de objeto*, a denegação da realidade era descrita como “uma paragem do olhar”.⁵¹ Desse modo, o fetiche opera segundo uma imagem parada, um objeto fixo, inanimado e estável. Didi-Huberman descreve a imagem-fetichista como um “todo – única, satisfatória, totalitária, dotada da beleza dos monumentos e dos troféus, concebida para nunca decepcionar”.⁵²

Seguindo o referencial da psicanálise, podemos dizer que, para além dos perversos, todo sujeito também tem uma imagem idealizada e triunfal que o

47 Destaco que recorri ao original de Marx para apontar a ambivalência que a palavra “fantasia” tem para a psicanálise, sobretudo a lacaniana. Em francês, Lacan utiliza a palavra “fantasme”, que pode ser traduzida tanto por fantasia quanto por fantasma. Mais à frente, espero deixar claro o vínculo entre “fantasia” e “fantasmagoria”.

48 Ibidem, p. 113.

49 Idem.

50 Lacan, J. *Le Séminaire livre I*. Paris: Seuil, 1975, p. 247 *apud* Didi-Huberman, G, op. cit., p. 113.

51 Idem.

52 Ibidem, p.114.

protege, espécie de tela que dissimula o encontro com o real traumático e o torna suportável ao sujeito. Chamamos essa imagem de fantasma ou fantasia (*fantasme*) e o que o fantasma oculta, ao fixar como imagem, é a condição falstosa primordial que bate à nossa porta desde os nossos primeiros momentos de existência. De acordo com Didi-Huberman, “a imobilização de que fala Lacan é efetivamente do fantasma: é ele que, simultaneamente, mortifica e hiperboliza a imagem”.⁵³

O mundo do espetáculo é povoado por imagens-todas, fantasmáticas porque hiperbólicas, mercantilizadas porque fetichizadas como imagens paradas, únicas e monumentais. Parece-me oportuno destacar que o próprio Marx já se dava conta do advento de uma “forma fantasmagórica” a se interpor nas relações entre os humanos e nas relações entre os humanos e as coisas. Como fundamento último do espetáculo, as imagens mercantilizadas povoam como espectros todas as esferas da nossa vida. E, seguindo a terminologia de *Imagens apesar de tudo*, podemos classificá-las de imagens-fantasmas. “É o fantasma que hipostasia a imagem em imagem-toda, isto é, em imagem vazia”⁵⁴, afirma Didi-Huberman em sua procura pelas imagens não-todas capazes de escapar do binômio estéril todo/vazio.

No capitalismo espetacular as imagens não chegam a lugar algum, e para se contrapor à operação imobilizante do fetiche é preciso se colocar em busca dos movimentos e das montagens – através do que se insinua nas brechas e nas lacunas – nos encadeamentos e trânsitos entre as imagens. Reivindicar como tarefa ética pensar um conceito de imagem que não satisfaça aos imperativos de um gozo perverso alcança hoje uma dimensão fundamental. Seja na prática de artistas como Alfredo Jaar, seja no exercício filosófico cuja investigação se dedica a perscrutar uma lógica para além da tirania totalitária. Contra as imagens cristalizadas do triunfo, convocamos imagens que se deslocam, resistentes às apreensões nas malhas dos dispositivos mercadológicos. Imagens que passam, portanto, e driblam as capturas fantasmáticas. Em psicanálise chamamos precisamente de “a travessia do fantasma (*fantasme*)” o movimento de destituição do sujeito e das suas articulações imaginárias capaz de o conduzir até o tempo – agora habitável – da própria queda.

53 Ibidem, p. 115

54 Idem.

Imagens que passam

A filósofa Susan Buck-Morss escreveu um texto bem importante intitulado “Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin”. Nele, ela dialoga com algumas questões que dizem respeito aos temas que trabalhei neste artigo. Sobre o tema da fantasmagoria, Buck-Morss nos diz que na passagem do século XIX para o XX os sucessivos choques que caracterizam a percepção na vida moderna teriam como contrapartida o uso de entorpecentes para amortecer a vivência nas novas cidades. A experiência dessa inebriação é descrita da seguinte maneira:

*A partir do século XIX, a própria realidade foi transformada em narcótico. A palavra-chave desse fenômeno é a fantasmagoria. O termo originou-se na Inglaterra, em 1802, como nome de uma exposição de ilusões de ótica produzidas por lanternas mágicas. Descreve uma aparência de realidade que engana os sentidos, mediante a manipulação técnica. À medida que as novas tecnologias se multiplicaram no século XIX, o mesmo se deu com o potencial dos efeitos fantasmagóricos.*⁵⁵

Assim, a multiplicação dos efeitos fantasmagóricos produz uma alteração decisiva no nosso sistema perceptivo, sendo a fantasmagoria uma tecnoestética que “assume a posição de uma realidade objetiva”.⁵⁶ Segundo a autora, “todos veem o mesmo efeito alterado, vivenciam o mesmo ambiente total”.⁵⁷ No caso da arte, grande parte do que se entende por esse nome “entra no campo fantasmagórico como entretenimento, como parte do mundo das mercadorias”.⁵⁸ O que isso quer dizer? Retomemos a passagem na qual Marx torna célebre o termo “fantasmagoria” ao utilizá-lo “para descrever o mundo das mercadorias, as quais, em sua mera presença visível, ocultam todos os vestígios do trabalho que as produziu”.⁵⁹ Essa relação de velamento, efeito da alienação

55 Buck-Morss, S. Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin. In: Capistrano, T. (Org.) *Benjamin e a obra de arte*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 191.

56 *Ibidem*, p. 192

57 *Idem*.

58 *Idem*.

59 *Ibidem*, p. 196.

do processo produtivo, torna não identificável o trabalho investido em um determinado produto, erguendo um mundo reificado, alijado dos próprios trabalhadores, cujo princípio fantasmagórico baseia-se na ilusão de inteireza, e não na fragmentação.

Nesse sentido, as fábricas, assim como as práticas artísticas que operavam por choques, tal como o cinema, cujo advento, não por acaso, se dá na mesma época, seriam uma contrafantasmagoria, segundo o termo utilizado por Buck-Morss. A vivência da linha de montagem, tão característica da Revolução Industrial capitalista, produz lesões irreversíveis; mutilação dos corpos pelo maquinário pesado e mortes. Se a fantasmagoria pode ser entendida como um ambiente total de conforto corporal, as fábricas, centros causadores de membros destroçados, são seu lado avesso da mesma forma segundo a qual, para uma certa estética, os gestos criativos se pautavam menos por uma anestesia, isto é, uma experiência estética de dessensibilização e comodismo, e mais por agudizar as dores e exacerbar os estranhamentos de um mundo que já não oferecia qualquer conforto ou coerência.

Buck-Morss diagnostica o fascismo como uma tentativa de criar uma unidade fantasmática, um tipo de perspectiva distorcida a partir da qual o indivíduo “possa ver a si mesmo como inteiro”.⁶⁰ Segundo ela: “No fascismo (e isso é fundamental para a estética fascista), esse dilema da percepção é superado por uma fantasmagoria do indivíduo como parte de uma multidão que forma, ela própria, um todo integrado.”⁶¹

Logo em seguida, a filósofa vai construir uma hipótese que alia a teoria psicanalítica do “estádio do espelho”, formulada por Lacan pela primeira vez em 1936, com a política fascista. Para ela, Lacan “descreveu o momento em que a criança de seis a dezoito meses reconhece triunfalmente sua imagem no espelho e se identifica com ela como uma unidade corporal imaginária”.⁶² Neste movimento, o sujeito cristaliza uma visão do eu ao se identificar com a imagem especular, a partir de uma vivência narcísica do eu como refletido no espelho. Nas palavras dela, a criança se identifica “com a imagem como a ‘forma’ (*Gestalt*) do eu, de um modo que esconde sua própria falta”.⁶³ Mas no mesmo momento em que reconhece como sua essa imagem, insinua-se no

60 Ibidem, p. 205.

61 Idem.

62 Ibidem, p. 207.

63 Idem.

espaço fora da cena, como um perigo sempre a espreitar os sujeitos retroativamente, uma fantasia de fragmentação, um trauma infantil original denominado por Lacan de “corpo despedaçado (*corps morcelé*)”.

Desse modo, Buck-Morss aponta para a inequívoca proximidade histórica do escrito de Lacan com os totalitarismos, assinalando então como a teoria do estádio do espelho pode ser lida enquanto uma teoria do fascismo. Seguindo de perto o crítico de arte estadunidense Hal Foster, ela sublinha que os regimes totalitários se pautam pelo objetivo de forjar a “representação do corpo como blindado”⁶⁴ e de proporcionar a “ilusão de invulnerabilidade”.⁶⁵ Ela reitera ainda que, não por acaso, Hitler, orientado pelo cantor de ópera Paul Devrient, treinava seus gestos e expressões diante de um espelho, a fim de conseguir um efeito reflexivo, capaz de devolver “ao homem da multidão sua própria imagem – a imagem narcísica do eu intacto, construída em oposição ao medo do corpo despedaçado”.⁶⁶

A fantasmagoria da imagem explicitada pelo fascismo é a da totalidade sem falhas ou fissuras, de um apelo indiscutível à fantasia de uma identidade unívoca, implacável diante das ameaças de ruptura, sempre protegida pelo reflexo ilusório do espelho.⁶⁷ É exemplar que Guy Debord, ao tematizar a sociedade do espetáculo, produza uma amarração singular entre a fantasmagoria do capitalismo, que aparece no conceito marxista de mercadoria; a fantasmagoria do espetáculo, dentro do qual a própria imagem se converte em mercadoria; e a fantasmagoria do espelho, fundamentada pela ficção imaginária:

64 *Ibidem*, p. 208.

65 *Idem*.

66 *Ibidem*, p. 209.

67 Destaco aqui a ênfase dos slogans fascistas na ideia de “totalidade”, tal como no “Alemanha acima de tudo” nazista e na sua versão requeitada no slogan de campanha do presidente Jair Bolsonaro: “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”. No fascismo à brasileira, o significante fantasmagórico é, inclusive, mais acentuado, a partir da duplicação “tudo/todos”. Não faltam exemplos por parte da conduta do presidente e de seus seguidores que procuram construir a imagem de um corpo masculino inviolável, com destaque em particular para as frases do presidente proferidas ao longo da pandemia sobre a “gripezinha” ou sobre sua imunidade devido a um “histórico de atleta”, já amplamente divulgadas pela imprensa e nas redes sociais. A política fascista se sustenta a partir da ilusão de um corpo forte, superior e íntegro. A Alemanha de Hitler exterminou milhões de pessoas e o Brasil, no momento de escrita desse artigo, já alcançou a marca de mais de 600 mil mortes para a Covid-19, incluindo crianças e jovens sem qualquer comorbidade ou doença preexistente. O resumo do relatório da CPI da Pandemia, concluindo os trabalhos de investigação e apuro das irregularidades cometidas pelo governo ao longo da crise sanitária, foi lido hoje (20/10/2021) pelo senador Renan Calheiros. Ele acusa Bolsonaro de, entre outros 8 crimes, crime contra a humanidade.

A consciência espectadora, prisioneira de um universo achatado, limitado pela tela do espetáculo, para trás da qual sua própria vida foi deportada, só conhece os interlocutores fictícios que a entretêm com sua mercadoria e com a política de sua mercadoria. O espetáculo, em toda a sua extensão, é sua “imagem do espelho”.⁶⁸

Podemos desenvolver que o espetáculo, de alguma forma, é balizado pelo que chamamos anteriormente de “imagens paradas”, representações estanques e impotentes de um regime visual totalizante e, justamente por isso, incapaz de comportar as potências insubmissas de um programa estético contra-hegemônico que se constrói a partir de imagens inadequadas e incômodas que, no lugar de reforçarem as fantasias e fantasmagorias do capitalismo espetacular, não cessam de as corroer e implodir. São estas as imagens mobilizadas na obra de Alfredo Jaar, cujo percurso artístico de décadas é um embate incansável contra a anestesia de um mundo saturado de imagens que

servem à criação de um consenso apaziguado sobre a distribuição desigual dos recursos necessários à sobrevivência, subordinando, em aliança com o poder de coação detido pelo Estado, parcelas amplas da população do mundo aos interesses de grupos reduzidos. São imagens que se prestam – inclusive quando subtraídas do espaço público de embates – à criação de uma hegemonia no campo da ordem simbólica que naturaliza desigualdades e causa sofrimento a muitos.⁶⁹

Nas palavras do curador da exposição *Alfredo Jaar: lamento das imagens*, a primeira grande mostra dedicada ao artista no Brasil, trata-se de “criar as imagens que, apesar das tantas que já existem, ainda faltam no mundo”.⁷⁰ Criar imagens que não podem ser apreendidas ou capturadas implica um tipo de força criadora que possibilita uma desarticulação dos mecanismos mercadológicos, fetichistas ou espetaculares que regulam a produção de imagens na contemporaneidade. Podemos afirmar, junto com Didi-Huberman, um admirador da obra de Jaar, que ele cria “imagens-ocasiões”. A afirmação

68 Debord, G, op. cit., p. 140.

69 Anjos, M. *Alfredo Jaar: Lamento das imagens*. Catálogo da exposição em cartaz no Sesc Pompeia (26/08/2021- 05/12/2021), São Paulo, Brasil, p. 11.

70 Ibidem, p. 13.

se encontra em um livro publicado recentemente no Brasil e que é parte integrante do volume *Aperçues*, traduzido em português com o neologismo *apercebenças*.⁷¹ Do que tratam estes conceitos?

O filósofo francês, tomando como ponto de partida o célebre poema “A uma passante”, de Charles Baudelaire, definido por ele como o “grande mestre da apercebença”⁷², propõe uma nova modalidade visual que escape das imobilizações em jogo nos regimes totalizantes – que orbitam sempre em torno das imagens fixas e únicas – e cujo propósito vem a ser uma defesa inapelável diante do mal-estar na cultura. As *apercebenças* didi-hubermanianas evocam uma lida com a perda, o trauma e a falta e, enquanto categoria de pensamento do campo das imagens, enunciam um modo interessante de pensar as imagens criadas por Jaar. De acordo com Didi-Huberman:

Apercebenças, do verbo aperceber. É um pouco menos que ver. É ver um pouco menos bem, menos bem do que quando a coisa a se ver virou objeto de observação, essa coisa doravante imobilizada ou posicionada em alguma prancheta de estudos, como o cadáver sob o olho do anatomista ou a borboleta alfinetada em sua prancheta de cortiça. Aperceber é somente ver de passagem: quer seja algo ou alguém passando fugaz em meu campo de visão (estou à mesa numa cafeteria, um ser notável passa na minha frente e logo desaparece na multidão), quer seja meu próprio campo de visão passando rápido demais para se atrasar em algo ou alguém (estou no metrô, um ser notável está de pé na estação, mas sou eu que logo me engolfo no túnel). Aperceber, pois: ver justo antes que desapareça o ser a se ver, o

71 Em francês, trata-se de um neologismo criado por Didi-Huberman a partir do particípio passado do verbo *apercevoir*, *aperçu*. Entre outros sentidos, o verbo tem o sentido de perceber, compreender. Destaca-se também a inclusão do verbo *voir* (ver) na constituição de *apercevoir*. O gesto filosófico de Didi-Huberman é transformar esse particípio passado em um substantivo feminino. Ele toma a noção de *aperçues* de uma passagem do poeta Paul Celan e confere-lhe outro estatuto, feminizando-o e nomeando o capítulo onde aparece esse termo de “Aperçues, feminin pluriel” (Apercebenças, feminino plural). Assim como nas *apercebenças*, a questão também é retomada em *Imagens apesar de tudo*, no seu conceito de imagem não-toda, inspirado pela mulher não-toda de Lacan. Didi-Huberman também destaca a questão do feminino no seu livro sobre os vaga-lumes, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, uma vez que a palavra *luciole* (vaga-lume) é feminina em francês. A tentativa de pensar uma modalidade visual e um conceito de imagem como feminino ainda está para ser examinada na obra de Didi-Huberman.

72 Didi-Huberman, G. *Imagens-ocasiões*. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô Imagem e Arte Ltda, 2018, p. 37.

*ser quase não visto*⁷³, *entrevisto, já perdido. Mas já amado, ou portador de questionamento, isto é, de uma espécie de chamado.*⁷⁴

Notemos que na obra de Jaar há algo como esse ver de passagem, um ver perdendo algo de vista, na medida em que é o próprio artista que se movimenta diante do quadro e, uma vez que é impossível ver as duas frases carregadas por ele de uma só vez, só conseguimos receber o chamado da obra à medida que ele caminha, tal como a passante do poema de Baudelaire. Enunciado inapreensível de uma só visada, porque quebrado, não-todo, cindido pelo gesto artístico, ele só pode ser olhado de relance, já se constituindo como irremediavelmente perdido.

Jaar performatiza uma imagem que nunca pode ser fixada, imobilizada como um objeto inerte como o “cadáver sob o olho do anatomista ou a borboleta alfinetada em sua prancheta de cortiça”. Essas imagens nunca serão possuídas como uma mercadoria ou um fetiche, e tampouco serão apenas representação de algo, como uma imagem aprisionada em um espelho no qual eu me reconheço e me conforto. Elas são imagens que passam – frágeis e tênues como vaga-lumes iluminando a escuridão. E, justamente por isso, podem continuar.

Imagens que continuam

No texto “A emoção não diz ‘eu’. Dez fragmentos sobre a liberdade estética”, capítulo presente em uma coletânea intitulada *Alfredo Jaar: a política das imagens*, Didi-Huberman afirma que a “prática artística chega, muitas vezes,

73 Tradução modificada. No original: à peine vu. “Aperçues, du verbe apercevoir. C’est un peu moins que voir. C’est voir un peu moins bien, moins bien que lorsque la chose à voir est devenue objet d’observation, cette chose désormais immobilisée ou posée sur quelque planche d’étude, comme le cadavre sous l’œil de l’anatomiste ou le papillon épinglé sur sa planche de liège. Apercevoir, c’est seulement voir en passant : soit que quelque chose ou quelqu’un passe furtivement dans mon champ de vision (je suis à une table de café, un être remarquable passe devant moi et disparaît aussitôt dans la foule), soit que mon champ de vision passe lui-même trop vite pour s’attarder à quelque chose ou à quelqu’un (je suis dans le métro, un être remarquable est debout sur le quai, mais c’est moi qui m’engouffre bientôt dans le tunnel). Apercevoir, donc: voir juste avant que ne disparaisse l’être à voir, l’être à peine vu, entrevu, déjà perdu. Mais déjà aimé, ou porteur de questionnement, c’est-à-dire d’une sorte d’appel”. Cf. Didi-Huberman, G. *Aperçues*. Paris: Les éditions de minuit, 2018, s. p.

74 Didi-Huberman, G. *Imagens-ocasiões*. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô Imagem e Arte Ltda, 2018, p. 35.

a propor suas próprias respostas justamente onde a evidência é posta em questão⁷⁵, classificando essas respostas como “hipotéticas, frágeis ou paradoxais”.⁷⁶ A arte pensa as questões do seu tempo e oferece saídas ali onde as certezas vacilam e os parâmetros desabam. Não nos surpreende que um artista como Jaar enderece a Beckett a sua angustiante percepção de viver em um mundo em que todos os sentidos caducaram e não há mais garantias de orientação e familiaridade.

A passagem final de *O inominável*, livro cuja pobreza dos meios formais de apresentação é indiscutível, converte-se em uma potente exposição da catástrofe do nosso tempo. Na obra beckettiana os personagens são atrofiados, não evoluem, os diálogos não funcionam e as pessoas mal conseguem falar e compreender umas às outras. Essa atrofia expressa a insuficiência dos elementos tradicionais da arte para lidar com os traumas históricos que atravessaram o século XX, sobretudo após o Holocausto. Jaar diagnostica uma certa ausência de inteligibilidade na conjuntura contemporânea e é um artista como Samuel Beckett, cuja obra não cansou de se constituir a partir de elementos precários e falhos, que vem socorrê-lo em sua inquietude diante da falta de sentido.

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Didi-Huberman retorna a alguns dos temas tratados por ele em *Imagens apesar de tudo*. O ponto de partida do filósofo é um artigo de Pier Paolo Pasolini chamado “O vazio do poder na Itália”, que ficou conhecido como “o artigo dos vaga-lumes”. Nele, Pasolini constata o desaparecimento dos vaga-lumes na época do regime fascista. Segundo ele, esses seres portadores de uma luz frágil e intermitente teriam sido aniquilados pela escuridão ou pela luz feroz dos projetores do fascismo triunfante. Esta escuridão ou luminosidade total, às quais corresponderiam as trevas ou a excessiva luminosidade dos totalitarismos, teria exterminado os vaga-lumes e o texto de Pasolini se configura como um lamento fúnebre sobre esse momento no contexto histórico italiano. O desaparecimento dos vaga-lumes seria um modo de pensar as políticas de extermínio e desaparecimento impostas pelos fascismos. E atualizando essa tese, podemos compreender como há também no neoliberalismo e na violência espetacular dos sistemas políticos contemporâneos um projeto reiterado de aniquilação e apagamento.

75 Didi-Huberman, G. A emoção não diz ‘eu’. Dez fragmentos sobre a liberdade estética. In: Valdés, A. (Org.). *Alfredo Jaar: a política das imagens*. Tradução de Alejandro Madri e Adriana Valdés. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008, p. 53.

76 Idem.

Por sua vez, a tese pessimista de Pasolini é revista por Didi-Huberman nesse pequeno texto. De acordo com seu argumento, não se destruíram ou extinguíram os vaga-lumes, como anuncia a posição pessimista do autor italiano, mas algo central no desejo de enxergar. Neste sentido, o filósofo vai utilizar o vaga-lume como metáfora, imagem poética de resistência às totalidades. A luz não-toda, oscilante e falha dos vaga-lumes, ínfima luminância movente no espaço, funciona como a cifra para pensar o estatuto das imagens no nosso tempo. Tal como o vaga-lume, a imagem está sempre em trânsito, ela se desloca, passa pelas frestas do poder, como um “lampejo de contrapoder”⁷⁷, sendo nomeada pelo autor de “imagens-vaga-lumes”.⁷⁸ Segundo ele:

*A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de red desaparecimentos incessantes (...) A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (fêlure). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível.*⁷⁹

A aposta didi-hubermaniana nas sobrevivências e no “apesar de tudo” das imagens, cuja faculdade ou desejo indestrutível “de fazer aparecer parcelas de humanidade” é insistentemente assinalada pelo filósofo, encontra na obra de Alfredo Jaar uma maneira de também “organizar nosso pessimismo”.⁸⁰ Sua obra é uma tentativa incessante de retirar as imagens da esterilidade do espetáculo e dos cruéis mecanismos de mercantilização da dor dos outros. Ao longo de mais de quatro décadas, o artista nunca deixou de se posicionar contra qualquer tipo de fetichização das opressões que perpetram violências sistêmicas e estruturantes sobre todos os lugares da Terra. É preciso continuar, eis a força do adágio beckettiano inscrito no coração da obra de Jaar.

O filósofo italiano Giorgio Agamben, escrevendo no contexto de um mundo assolado pela pandemia, retomou seu primeiro livro ao recuperar a imagem da casa em chamas, metáfora de uma época face a uma crise irreversível: “É apenas na casa em chamas que se torna visível pela primeira vez o

77 Didi-Huberman, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 91.

78 Ibidem, p. 133.

79 Ibidem, p. 86-87.

80 Ibidem, p. 160.

problema arquitetônico fundamental”⁸¹, escrevera ele em meados da década de 1970. Em *Quando a casa queima*, o filósofo aposta, mais uma vez, na não desistência diante do que parece impossível de ser ultrapassado:

*E, mesmo assim, justamente enquanto a casa queima, é preciso continuar como sempre, fazer tudo com cuidado e precisão, talvez com ainda mais zelo – mesmo que ninguém perceba. Pode ser que a vida desapareça da Terra, que nenhuma memória do que foi permaneça, para o bem e para o mal. Mas você continua como antes, é tarde para mudar, não há tempo.*⁸²

Essas palavras evocam a atitude de um latino-americano que ousou se apropriar das palavras de Beckett: uma consciência desesperada diante do perigo e, mesmo ante a ameaça cruel do fracasso, a insistência tenaz de quem, a despeito de tudo, decide continuar. Afinal, “é tarde para mudar, não há tempo”. O artista chileno continua a lançar obras sem fazer qualquer concessão ao mercado da arte e permanece reivindicando as justas imagens capazes de, sem fronteiras ou barreiras que as detenham, continuar e seguir – a galope.⁸³

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- _____. *Quando a casa queima: sobre o dialeto do pensamento*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Belo Horizonte, Áyiné, 2021.
- ANJOS, M. *Alfredo Jaar: Lamento das imagens*. Catálogo da exposição em cartaz no Sesc Pompeia (26/08/2021- 05/12/2021), São Paulo, Brasil.
- BECKETT, S. *O inominável*. Tradução de Waltersir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

81 Agamben, G. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 184.

82 Agamben, G. *Quando a casa queima: sobre o dialeto do pensamento*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Belo Horizonte, Áyiné, 2021, p. 11.

83 Didi-Huberman, G. *Imagens-ocasiões*. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô Imagem e Arte Ltda, 2018, p. 45.

- BEIGUELMAN, G. *Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BUCK-MORSS, S. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: CAPISTRANO, T. (Org.) *Benjamin e a obra de arte*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G. A emoção não diz “eu”. Dez fragmentos sobre a liberdade estética. In: VALDÉS, A. (Org.). *Alfredo Jaar: a política das imagens*. Tradução de Alejandro Madri e Adriana Valdés. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.
- _____. *Aperçues*. Paris: Les éditions de minuit, 2018.
- _____. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.
- _____. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- _____. *Imagens-ocasiões*. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô Imagem e Arte Ltda, 2018.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: _____. *Além do princípio do prazer (Edição crítica bilingue)*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- _____. Fetichismo. In: _____. *Neurose, psicose, perversão*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- _____. *Totem e Tabu: algumas concordâncias sobre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- LACAN, J. *Le Séminaire livre I: les écrits techniques de Freud*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. *Le Séminaire livre 20: encore (1972-1973)*. Text établi par Jacques Allain- Miller. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- _____. *O seminário livro 20: mais, ainda (1972-1973)*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.
- _____. *O Seminário livro 19: ou pior (1971-1972)*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.
- MARX, K. *Das Kapital: Kritik der politischen Oekonomie: Erstes buch: Der Produktionsprozess des Kapitals*. Hamburgo: Verlag von Otto Meissner, 1867.
- _____. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.