

# RESENHAS





DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte: motifs de l'incarnation*. Paris: Gallimard, 2007.

Rita Bredariolli

Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista

A verdade não é desnudamento que aniquila o segredo,  
mas revelação que lhe faz justiça.

Walter Benjamin. *A origem do drama barroco alemão*.

le mot silence est encore un bruit  
Georges Bataille. *L'expérience intérieure*.

### **Metamorfes: a teoria encarnada de *L'image ouverte***

Uma “rítmica circulação viciosa [...] de abertura e de fechamento: uma pulsação desarticulada, desenfreada, desafortunada de lábios e pálpebras, pela qual o texto incessantemente procura seu poder de suscitar o orgânico. É como uma tentativa, uma grimaça de esforços contraditórios e, finalmente, o sentimento intolerável, mas absoluto, da aporia [...] parece exigir o desprendimento das palavras de seu discurso, mesmo quando tais palavras são a capacidade antitética de subversão da simples lógica de identificação [...] palavras que distendem a definição do sagrado entre puro e impuro, entre o divino e o imundo. Essa obra não exige mais que uma só atitude [...] uma visão, além de todo o objeto comum do ver” (p. 324).

Essa descrição da obra de Georges Bataille, feita por Georges Didi-Huberman no último artigo de *L'image ouverte*, caberia, com certo ajustamento, a uma definição de sua própria obra teórica. Especialmente caberia à estrutura do livro *L'image ouverte*. A articulação dos textos selecionados cria, em relações referenciais, uma circularidade rítmica de abertura e fechamento, incessante, pulsante. A obra de Bataille é tema do fechamento do livro, mas também de sua abertura.

Além das citações em epígrafe,<sup>1</sup> uma referência pelo uso da expressão *expérience intérieure* – título de um texto de Bataille citado ao final do livro – indica, na introdução, em *Overture*, a teoria desviante que caracterizará *L'image ouverte*: “*la difficulté pratique de l'expérience intérieure [...] tient à la fidélité de chien de l'homme au discours*” (“a dificuldade prática da experiência interior... reside na fidelidade canina do homem para com o discurso”). Princípio e fim tornam-se um, preservando um movimento ao mesmo tempo em sugestão de continuidade e potencialidade de uma sempre nova abertura.

Os oito artigos que compõem o conjunto *L'image ouverte* manifestam-se como construções especulativas de seu instrumental teórico. Os textos de Georges Didi-Huberman abrem-se a nós e se fecham sobre nós ao tempo e contratempo dos movimentos frementes de nossos corpos, ao ritmo de nossas sensações e intelectões. Preservam-se em abertura, esquivando-se de uma conclusão que interrompa seu fluxo de sentidos, embora os contenha, em múltiplos, por vezes, assumindo feições insinuadas a cada novo propósito, definidos em desvios.

Como a obra de Bataille, *L'image ouverte* impõe o “desprendimento das palavras de seu discurso”, exige “uma visão, além de todo o objeto comum do ver”, tal qual as imagens que não se deixam prender em totalidade pelas traduções em discurso: “*le mot voir est encore un refus de regarder*” (“a palavra ver é ainda uma recusa de olhar”).

Nas elaborações sobre a obra de Bataille, Georges Didi-Huberman destaca essa frase que, em conjunto com os outros artigos, aparenta-se em uma possível síntese: ver para além do visível, ler para além do legível, espécie de exegese do visível e legível. Vestígios deixados para a solução de um “crime”. Walter Benjamin não será mencionado nesses textos. No entanto, podemos encontrar alguns de seus “fantasmas”. Nesse sentido, falamos de “crime” como Benjamin usou o termo em alguns de seus textos. Um “crime” como irrupção no curso de uma idealizada normalidade, ruptura no contínuo do tempo, provocando desvios de certezas, do conhecido, do esperado. Os vestígios de um “crime” abrem espaço para a confluência dos tempos presente e passado, mantendo a “história em aberto, sem solução”, mas também acolhem o futuro, tempo da “demanda por meios para contar a história ocorrida”.<sup>2</sup> Os textos de Bataille, assim como os de

<sup>1</sup> “*Si l'ensemble des hommes – ou plus simplement leur existence intégrale – s'incarnait en un seul être – évidemment aussi solitaire et aussi abandonné que l'ensemble – la têtê de l'incarné serait le lieu d'un combat inapaisable – et si violent que tôt ou tard elle volerait en éclats.*” BATAILLE, G. *La folie de Nietzsche*, 1939. “*Si je replace l'image devant moi, elle ouvre la porte ou plutôt elle l'arrache*”. BATAILLE, G. *Note pour Le coupable*, 1944.

<sup>2</sup> RABE, A. M. *Sólo vemos lo que nos mira*: Miradas al pasado desde el presente. In: III SEMI-

Georges Didi-Huberman – assim como as imagens de Atget foram – podem ser comparados ao “local de um crime”.<sup>3</sup>

O texto sobre a obra de Bataille, o último artigo incluído na segunda parte, intitulada “*Chair, symptôme, ouverture*” (“Carne, sintoma, abertura”), tem o nome do livro. “*L’image ouverte*” foi apresentado no colóquio *Georges Bataille dans les années trente: le politique et le sacré*, em janeiro de 1986. Didi-Huberman aborda nesse texto as elaborações críticas de Georges Bataille sobre o cristianismo e suas imagens. Elaborações perpassadas por uma questão, “muito vasta”, tornada paradigma “essencial”, uma “questão-obsessão”, “questão-drama”, “questão-trama”, fundada em paradoxos como o trânsito entre o “grande corpo maternal de uma catedral gótica e o pobre corpo supliciado de um jovem homem chinês”, o trânsito entre a forma e o disforme, entre o prazer e a dor, a beleza e o horror, a pureza e a obscenidade, a atração e abjeção, *astra* e *monstra*, sempre distendidos em um “jogo de equivalências”, sem jamais resolver seus “efeitos de oximoros”.

A imagem do jovem chinês crucificado e flagelado, imitação extrema do suplício, imitação encarnada – pois, criada pelo martírio da carne – da paixão de Cristo, conclui, em abertura, uma espécie de metamorfose de temas, constelados entre os oito textos contidos por *L’image ouverte*: o paradoxismo, o visível, o visual, a figurabilidade, a imitação, a encarnação, o sintoma, o fantasma, a abertura.

Os quatro primeiros textos congregados em “*Visible, visuel, figurable*” (“Visível, visual figurável”), primeira parte de *L’image ouverte*, respectivamente, “*La couler d’ecume, ou le paradoxe d’Apelle*” (“A cor da espuma, ou o paradoxo de Apeles”, 1986); “*La couler de chair, ou le paradoxe de Tertulien*” (“A cor da carne, ou o paradoxo de Tertuliano”, 1987); “*Un sang d’images*” (“Um sangue de imagens”, 1985) e finalmente “*Puissances de la figure: exégèse et visualité dans l’art chrétien*” (“Potências da figura: exegese e visualidade na arte cristã”, 1990), trazem como temas comuns o visível e o visual, a imitação e a encarnação, em relações opositivas e imiscuição, a partir de “mitos de origem” das imagens da Antiguidade clássica e cristãs.

Temas enfaticamente expostos pelos “paradoxos” de Apeles e de Tertuliano. A criação da imagem do nascimento de Afrodite – “o nascimento da Beleza mesma” – se pronuncia como o “drama metamórfico de uma matéria abjeta: a espuma que adquire forma entre a untuosidade branca do turbilhão marinho, o esperma de um

---

NÁRIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA. *Anais...* Buenos Aires, 2010. CD-ROM.

<sup>3</sup> BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 107.

deus morto e o jorro sangrento de seu membro mutilado”. Apeles, em narração de Plínio, o Velho, não encontrava a forma para tornar visível a disforme espuma da qual nasceria a “beleza”, quando, num rompante exasperado, atira uma esponja suja de tinta contra a pintura. Eis que desse borrão emerge a forma almejada. Apeles tentava mimetizar a espuma, um borrão, mas, para reproduzir essa forma, disforme, precisou produzir uma “desfiguração”. Eis o paradoxo do pintor: para imitar uma forma, foi obrigado a criar a deformidade. Trabalho realizado pelo acaso, realização da ordem da visualidade, criando outro “paradoxo ou aporia” com a legibilidade, com a “descrição da lógica”, com o mundo visível, mundo do reflexo, do espelho. O borrão engendrado pelo acaso constitui um elemento paradoxal a esse mundo dos “mitos pliniano e ovidiano”, mundo da aparência, do reflexo, da semelhança do espelho. A mancha produzida pela fúria do pintor se constituiu em trabalho da figurabilidade, no sentido freudiano, conceito próprio ao âmbito da visualidade e não da visibilidade, por isso paradoxal.

Uma “verdadeira teoria da figurabilidade” foi desenvolvida pelo cristianismo. O extenso uso de imagens criou uma “heurística da figura, uma exploração sistemática num espectro total de constrangimentos e liberdades, em suma de possibilidades ou de poderes figurativos”.

A noção propriamente cristã de figura foi, “com efeito”, primeiramente elaborada por Tertuliano que rompeu sua tradicional acepção de técnica de retórica. Ideia concebida em um paradoxal ódio nutrido pelo visível, âmbito da imitação e da idolatria pagã. “O visível é o mundo da idolatria, mundo onde a imagem se exhibe, se coloca em representação, em espetáculos ignóbeis, concupiscências satisfeitas”. O visual, ao contrário, é o que estaria além do visível, caracterizaria um mundo onde a imagem é presença e não imitação. No “mundo visual”, encontrar-se-ia a verdade da encarnação, a graça divina. Nesse mundo “para além” do visível, encontrar-se-ia o Verbo encarnado. “O visual se constitui segundo a miraculosa conversão de uma palavra em carne, uma história revelada pela vontade divina”, enquanto que as formas no mundo da visibilidade pagã tinham como condução a “história natural e o jogo aristotélico de *tyché* e *technè*”, acaso e técnica. Enquanto um mantinha-se sob a vontade divina, o outro era dominado pela metamorfose, a transformação de um corpo em outro corpo, da mutilação do corpo de Urano à formação do corpo de Afrodite, diferente, o corpo submetido à vontade divina, o de Cristo, “nasceu da encarnação” da palavra, do Verbo divino, “puro Espírito revestindo a carne”.

O “milagre cristão” torna a imagem presença, corpo dotado de glória, que recobre aquele que a observa, convertendo-o carnalmente, estigmatizando-o.

“A invenção do estigma” transforma o sujeito em “traço, marca, impressão” do “divino: seu ‘vestígio’, sua ferida viva”. O estigma impõe outra imitação que não a do “espelho” da visibilidade pagã. A imitação das chagas de Cristo é um “ato de encarnação, não de *mimèsis*”. O estigma é uma imagem, porém produzida na carne. Ao contrário de uma imitação originária do processo reflexivo de um “jogo de espelho”, ele supera a “imagem pela imagem, na imagem”; o estigma produz o “mistério de uma íntima conversão sintomática”.

A recorrência iconográfica do estigma, particularmente nos séculos XIV e XV, empreende uma nova posição do relacionamento entre “imitação e encarnação”, porque realizado na intersecção da luminosidade e do sangramento, adquire um “status híbrido, metamórfico”: a pintura encarnada, pois tornada carne; sua superfície torna-se pele, lacerada em traço escarlate, a figura definida em contorno luminoso, sangrando em cor. Enquanto “*La couler de chair, ou le paradoxe de Tertulien*” trama a encarnação do Verbo, em “*Un sang d’images*”, a cor, o traço, a figura tornam-se carne, para suportar a inscrição divina, para se fazer “chaga viva”. Hipostasiadas, as chagas equivalem a uma *persona*, ao próprio “sujeito divino”.

Primeiro a palavra encarnada, depois os elementos da imagem tornam-se corpo, e o corpo, suporte para a imitação-encarnação do suplício do Verbo encarnado. A representação do estigma atua como uma imiscuição de glória e sangue, de imitação e encarnação, de visível e visual. Antes o culto da imagem como corpo glorioso, em sua dimensão visual. Agora, a ferida, o sangue, a carne, a substância, a matéria mesma, são tornados objetos de culto, sínteses dialéticas de “glória e visibilidade”.

O “sangue figural – não figurativo” também age como sintoma, como “irrupção e encarnação, não como plano ou imitação”. Esse sangue não se reduz aos valores icônicos ou simbólicos, não se caracteriza como “reprodução aspectiva ou metafórica”, mas como uma transubstanciação. Ele se difunde na imagem, mas como evento de irrupção, torna-se único, singular, “o miraculoso sangue de Cristo”, transitando perpetuamente entre um corpo glorioso e uma imagem: o “mistério da substância figural”.

O “sangue de Cristo ‘em pessoa’”, esse referente devocional, é situável, pois, contido em relicários caracterizados pelo trânsito, instáveis, viajava, era dividido, doado, imitado, falsificado. Controvérsia de autenticidade resolvida pela assertiva de São Tomás de Aquino: “quanto ao sangue que certas igrejas guardam como relíquias, não exatamente derramaram do corpo de Cristo, mas miraculosamente, de qualquer imagem do Cristo” (p. 182-183).

Esse problema implícito da autenticidade foi revolvido em termos de oposição entre ideias de “sintomas”, o sintoma semiótico, paradigma indiciário de Peirce,

e o sintoma fantasmático freudiano, proveniente do “inconsciente do visível”, no texto “*L’indice de la plaie absente; monographie d’une tache*” (“O índice da chaga ausente; monografia de uma mancha”, 1983), incluído como primeiro texto da segunda parte de *L’image ouverte*. A assertiva de São Thomas de Aquino, usada em “*Un sang d’images*”, aparece como fechamento desse texto sobre o santo sudário e seu uso referencial, responsável pela geração de experimentos de reconstituição do flagelo de Cristo, como, por exemplo, a crucificação de cadáveres, documentados pelo registro fotográfico. Ícones abjetos, marcados pela “obscenidade barroca da ferida e do detalhe da secreção”. Por outro lado, esse “naturalismo excessivo – paradoxalmente fonte da crítica historicista e positivista da religião, contemporânea do instrumento fotográfico – é integrado a uma ordem teológica”.

A assunção das manchas como impressões do sangue de Cristo no sudário não seria mais que o desejo irracional da “verificação espetacular” de um “fantasma”. Mas essa lógica indiciária, mesmo em sua reversão em ícone ou símbolo por uma infundável reconstituição, não formaliza uma “objeção à ‘autenticidade’ dessa relíquia”, pois o índice de um “corpo glorioso” não é mais um índice, é um “ícone achiropoético”. O sangue de Cristo, “integralmente ressuscitado, glorificado”, não jorra de seu corpo, mas “miraculosamente” de sua imagem. Trata-se de um “sangue de imagem”, não menos eficaz por isso.

“Sangue-figural”, sintomático. Fazendo-se visível por uma operação não visível. Manifestação de um “inconsciente do visível”, não de “um invisível enquanto tal”, mas de uma “região da figura”, à qual pertence o “poder obsessante dos fantasmas, ou a fatalidade dos sintomas, ou o valor de prazer das palavras do espírito, ou ainda o valor alucinatório das imagens oníricas”; manifestação da capacidade, do poder de “constituir cada figura em dialética de desejo e em verdadeiro tesouro de sobredeterminações psíquicas e culturais”.

O “cristianismo invocou, de maneira particularmente perturbadora, essa região”, a nós apresentada pela metapsicologia freudiana através do “paradigma do sonho, do fantasma ou do sintoma, em termos de ‘formações do inconsciente’” (p. 198). Seria essa uma nova forma de abordagem sobre a figura e as figurações cristãs, diferente da tradição iconográfica, presa à explicação e ao discurso sobre algo da ordem da imagem. Em uma de suas “fulgurantes intuições”, Aby Warburg provocou um desvio teórico em direção às figuras desta “região”, onde a linguagem e a visualidade não podem ser reduzidas a uma explicação lógica, onde a “ambiguidade” de seus “jogos”, incluindo o da própria palavra “figura”, pertinente tanto ao “vocabulário retórico, quanto ao vocabulário da imagem”, não é submetida a uma solução, mas apenas apresentada como “trabalho da própria



figura”, por mais “lábil, confuso e absurdo” que possa ser. Um discurso análogo ao de Freud, quando da proposição da “figurabilidade”. Em *L’image survivante: histoire de l’art et temps des fânetomes selon Aby Warburg*,<sup>4</sup> Georges Didi-Huberman, ao tratar da *image symptôme* (“imagem sintoma”), o fará sob a relação entre Warburg e Freud. Nesse livro, a história da arte é definida não somente como uma “história de fantasmas”, mas também de “profecias e sintomas”.<sup>5</sup>

A extensa exploração dessa região figural pelo cristianismo estimulou a invenção de um “novo tipo de objeto figurativo”, cuja eficácia torna adequada a expressão “poderes da figura” – tal é o título do último texto do conjunto reunido na primeira parte de *L’image ouverte* sobre os temas do *visible, visuel, figurable*. Nesse último artigo, intitulado “*Puissances de la figure: exégèse et visualité dans l’art chrétien*”, Georges Didi-Huberman, fundamentado pelos paradigmas freudianos da figurabilidade, dos fantasmas e sintomas, propõe, em contradito à tradição iconográfica e do significado, uma relação exegética com o visual. A exegese evoca, etimologicamente, o movimento de “ir além”: somos conduzidos para além dos limites do sentido evidente. Nesse processo, a perda de significação e história é provável, mas se ganha em “mistério e ‘significância’, pois as palavras que nos escapam não fazem mais do que apontar para além delas próprias”.

Diferentemente da leitura que encerra os sentidos nos limites do significado, a exegese tende a “abrir o texto a todos os ventos do sentido latente”. A “verdade” não seria alcançada em uma “relação direta, mas no elemento do enigma”. Desse modo, a doutrina cristã inventava sua própria noção, sua própria prática da figura como um acordo permanente de se deixar perder em um labirinto de relações indiretas. Mas, simultaneamente, a figura nos suscitaria, também perpetuamente, o “desejo de encontrar-se”, portanto, de “percorrer todas as nervuras, todos os ramos, todas as árvores da floresta” desse labirinto. Essa “dialética do percurso e do desvio, da verdade e de suas refrações” é o espaço emaranhado, ambíguo, ambivalente, paradoxal, áporo, no qual será fundada uma “heurística da figuração” como um dos propulsores mais poderosos, por tornar infinito o desejo de ver, da crença cristã. Trabalhar a figura exige distanciamento: “distanciar-se para dar a ver”. Mais uma exigência paradoxal. Apenas um trabalho de complexidade, riqueza e determinação seria capaz de devolver à cultura cristã algo precisamente nomeado “poética original, poética da encarnação do Verbo”, cujo desígnio era a um só tempo o mistério da escritura e desdobramento de imagens.

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *L’image survivante: histoire de l’art et temps des fânetomes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

<sup>5</sup> Idem, p. 287.

De tal complexidade foram definidos dez procedimentos a serem considerados nesse “trabalho da figura”: *translatio*, o deslocamento; *memoria*, a memória; *praefiguratio*, a iminência; *veritas*, a verdade; *virtus*, o virtual; *desfiguratio*, a dessemelhança; *desiderium*, o desejo; *praesentatio*, a presentabilidade; *collocatio*, o poder do lugar; *nominatio*, o poder do nome.

Com a definição desses dez procedimentos, a primeira parte de *L' image ouverte* encerra-se, ao abrir-se para “*Chair, symptôme, ouverture*”. Esse último texto, o mais recente de todo o conjunto, configura-se como síntese de transição, um ponto de inflexão no processo metamórfico que transpassa todos os artigos, tornando a teoria de Georges Didi-Huberman a cada texto mais encarnada, eclodindo no erotismo de Bataille, entre o “êxtase divino e o horror extremo”, na imagem aberta por excelência, a “imagem-sacrifício”, sem consagração, sem qualquer “nome do pai”, a imitação extrema do suplício solitário aberto ao desejo do outro.

Os “motivos de encarnação” que sublinham o título desse livro não estão apenas vislumbrados como temas, mas como corpo do texto. *L' image ouverte* é uma teoria encarnada, “hipóstase da cor” (p. 188), a cada texto o *incarnat* – cor e carne – se acentua. O sentido da visão, privilegiado de início, vai se tornando, à mesma gradação cromática do *incarnat*, háptico. O olhar transforma-se em tato, desperta o desejo. O olhar devora. Os textos dessa segunda parte de *L' image ouverte* são criados sob a intensidade e tensão do relacionamento complementar – e por isso, dúbio – entre opostos, da dissimulação de desejos, da atração pelo abjeto, do espetáculo histórico, da flagelação e autoflagelação, da convivência entre “médicos insaciáveis de imagens da ‘histeria’ e histéricas que consistem e exageram a teatralidade de seus corpos”,<sup>6</sup> tema de “*La férocité mimétique*” (“A ferocidade mimética”, segundo artigo do conjunto “*Chair, symptôme, ouverture*”).

O “fenômeno convulsiónário” como “deflagração sintomática”, “epidemia visual” regida por uma retórica, é tema do início desse artigo de 1984, estendendo-se como esteio para o estabelecimento da histeria como “figurabilidade do sintoma da convulsão”. A partir da análise de textos e imagens desses eventos “epidêmicos”, realizados entre os séculos XVIII e XIX, a ideia de “pregnância figurativa” é articulada, ideia de “contaminação da imaginação” por imagens que atravessam o tempo, resistentes em reproduções, comportando-se como transmissores de imaginação, como uma “doença, infecção”, uma epidemia. Desvelo teórico que encontra ressonância em “*Un sang d'images*” pela menção

<sup>6</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Trad. Tania Arias; Rafael Jackson. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2007(b), p. 8.

ao prolongamento de um “modelo complexo da conformidade cristã” desde o século XV. As formas usadas para a imitação de Cristo constituíram-se como um “extraordinário manual de coreografia devota”, definindo uma “sequência fenomenológica”, de “contorções subjetivas” integradas como compêndio de posturas devocionais, de “construções simbólicas, de produções do imaginário” (p. 176). A “ferocidade ‘figurista’ dos convulsionários” alastrou-se como epidemia provocada pela “virulência de um significante evangélico”. Esse “significante, essa cena primeira, é a crucificação” (p. 274).

“*La férocité mimétique*” é finalizado com as fotografias das “histéricas” internas de La Salpêtrière, uma “espécie de inferno feminino, uma cidade dolorosa com quatro mil mulheres, incuráveis ou loucas, encerradas ali. Um pesadelo em uma Paris pronta para viver sua *belle époque*”.<sup>7</sup> Procedimentos clínicos, experimentos e registros, incluindo os fotográficos, o tratamento “mimético” com a hipnose, definiram o acervo imagético do “espetáculo” histórico, sofrido, redescoberto, provocado ou inventado em La Salpêtrière. Jean-Martin Charcot seria seu artífice, um homem com certa inclinação para a pintura, um homem de “natureza artística”, um homem do “visual”, um “homem que vê”, como descrito por Freud.<sup>8</sup> Charcot ingressa em La Salpêtrière em 1862, desenvolvendo um “triplo projeto científico, terapêutico e pedagógico”, uma “fábrica de imagens”, sustentada por um “museu anatômico-patológico”, cujos anexos eram uma oficina de modelagem em gesso e em cera e um laboratório de fotografia e um anfiteatro para o ensino provido de todos os “aparatos modernos de demonstração”.<sup>9</sup>

Fotografias das internas de La Salpêtrière, especialmente as *femmes-cliché*, perpetuavam seus corpos como placas de impressão de uma mimese sintomática. Eram tornadas modelos para a elaboração estética da histeria; o olhar háptico da clínica imprimia na luz e no corpo a convivência de desejos vorazes e alienantes de existência. “*Le sang, le sens et la sentence: une brève histoire du ‘corps-cliché’*” (“O sangue, o sentido e a sentença: uma breve história do ‘corpo-clichê’”) tratará de certa “conjunção gráfica – como estigmática – de um fantasma histórico e de um fantasma perverso”. A clínica da histeria manteve uma fascinação pelos “problemas dos êxtases religiosos e da demonologia”, lugares de sua justificativa epistemológica. Os corpos dermatográficos, os “corpos-cliché”, historicamente foram incluídos como partes do que se convencionou chamar de “dermatologia sagrada” e “dermatologia diabólica”. Esse “exercício gráfico da

<sup>7</sup> DIDI-HUBERMAN, G., op.cit., 2007(b), p. 7.

<sup>8</sup> Idem, p. 42.

<sup>9</sup> Idem, p. 46.

violência” determinava sentenças. Os corpos das *femmes-cliché* de La Salpêtrière eram feitos suportes de inscrições como *Demence precoce* ou *Satan*, registradas em fotografias.

No final do artigo, o autor apresenta a história de Céline, a *hystérique “maudite”* de Charcot. Diferente de Augustine, sua predileta, Céline carregava como falta a ruptura com o “contrato iconográfico”. Sua feiúra, sua fúria, sua “lubricidade” faziam “falhar toda boa imagem”. Céline se oferecia ao “olhar dos médicos – ao seu desejo de imagem –” como aversão. Sensação revertida em interesse pela descoberta de um fenômeno de *tachature (stigma)*, consecutivo a uma forte pressão sobre a pele, provocado e reproduzido experimentalmente desde 1875. Céline morreria quatro anos mais tarde, no ano de consagração da noção clínica de *femme-cliché* pela medicina. Seu sintoma foi feito obra, “quase obra de arte”, uma aversão da imagem transformada em *autographie*, que se torna *hétérographie* pelo olhar clínico; heterografia que engendra algo como uma *thanatographie*, uma sentença de morte, figuralmente encarnada. Um trecho de Kafka fecha o artigo: “não é fácil ler essa escritura com os olhos [...] o homem a decifra com suas feridas”. Prenúncio para *L’image ouverte*.

...

As imagens abrem e fecham como nossos corpos. Como nossas pálpebras, abrem e fecham em busca de um olhar. Como nossos lábios ao procurar palavras para oferecer a esse olhar. Como nossos corações, pulsando à medida das emoções, abrindo e fechando entre a contração e o relaxamento da sístole e da diástole.

Abrem-se e fecham-se em pulsação com nossos sentidos, acontecimento de sensação ou significação, resultado de atos sensíveis ou inteligíveis. Portamos-nos diante das imagens como diante de algo que nos é estranho. Em um tempo, aparentam-se conhecidas e, subitamente, recolhem-se em outra versão desse mesmo estranhamento inquietante. Restituem-se inacessíveis. Obstáculos intransponíveis. Opacidades superficiais. E então, no mesmo ímpeto, abrem-se outra vez e nos arrebatam.

As imagens nos envolvem. Abrem-se a nós e se fecham sobre nós de forma a suscitar algo que poderíamos nomear “*expérience intérieure*”. Aquele que olha e aquilo que é olhado fundam-se. Confundem sonhos, fantasmas, sintomas. Essa “abertura”, ao mesmo tempo nossa clausura, não corresponde a uma metáfora de interioridade espiritual, coexistente e simétrica a uma metáfora de exterioridade. Não corresponde às tradicionais metáforas da alma ou da janela, mas a um sintoma.

Os ensaios reunidos em *L'image ouverte* foram escritos sob essa viragem, opondo-se a uma tradição historiográfica idealista, idealizada, abstrata, metafórica, iconográfica. Georges Didi-Huberman desenvolverá uma teoria em desvio, afastando-se de uma concepção metafórica para a metamórfica, descrevendo uma relação entre corpos visíveis e outros corpos visíveis. “Um fenômeno de ordem antropológica inspira esses movimentos”.

Sua teoria funda-se sobre a ideia do “*symptôme*, o evento metamórfico por excelência”, latência incontrolável que provoca no inconsciente a revolução dos “pressupostos classificatórios ou dogmáticos de todo o saber preexistente a essa deflagração corporal”.

O sintoma é um “evento crítico, acidente soberano, dilaceramento”,<sup>10</sup> que preserva as “potencialidades expressivas e patológicas” da imagem, “configuradas num tecido feito de rastros sedimentados e fixados”. Não faz parte de um mundo ideal, é um evento corporal, humano, índice de alguma condição, física, psíquica, corpórea. Torna-se presença como evento “somático e crítico”.<sup>11</sup> Mantém a imagem aberta à geração e multiplicidade de sentidos manifestos na reunião entre outros sentidos sedimentados na imagem e naquele que a observa. Por caracterizar-se crítico, garante a insolubilidade de interpretações, atuando em paradoxos e aporias.

Os textos que compõem *L'image ouverte*, movidos pelo trabalho realizado por Aby Warburg, buscam abordar a imagem como relação crítica entre presença e ausência de um mundo corporal, um “mundo violento de crises e espasmos”, próprio às “figuras intempestivas da histeria”. Warburg afirmava que a eficácia das imagens só poderia ser compreendida a partir de uma “complexa dialética entre *astra* e *monstra*”, uma forma particular de retomada da polarização nietzschiana entre apolíneo e dionisíaco. Uma dialética, portanto, de “símbolos e sintomas, saberes e não-saberes, metáforas e metamorfoses, ideias e fantasmas, claras razões e monstros dos sonhos”. Aos estudos sobre a “Melancolia” de Dürer, Aby Warburg exigia, em correspondência, o estudo da “Renascença à luz das ‘perseguições eróticas’, dos ‘superlativos da linguagem mímica’ ou do ‘*pathos* excessivo’ das Ménades em fúria” incluídas por Donatello ou Bertoldo di Giovanni em seus baixos relevos.

A teoria de Georges Didi-Huberman é encarnada, *incarneé*. Especula a coloração do anverso da forma, do disforme, do anverso do visível, da “terrível descoberta” da carne: “Tu és aquilo que está mais longe de ti, aquilo que é mais

<sup>10</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 1ª. reimp. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 17.

<sup>11</sup> Idem.

informe” (p. 186). Situa-se “entre pele e vísceras, entre superfície e profundidade corporais”. Encarnada, pois transformada em corpo pela carne de seus temas, pelo sangue, secreções, feridas abertas, estigmas, dor, desejo, erotismo, abjeção, obscenidade, êxtase. Obra encarnada em metamorfose ressurgente, evocando pares sobreviventes ao tempo, de Ovídio e a lenda de Pigmalião, Baudelaire, Mallarmé, Proust ou Balzac com sua “obra-prima desconhecida”, recriada em outro livro de Georges Didi-Huberman.<sup>12</sup>

Encarnada por compreender o caráter fantasmático da imagem, suspendendo em crítica os “limites da imitação: limites transpostos na ficção de uma imagem animada, tátil, desejante, que abre seus corpos aos corpos de seus espectadores”.<sup>13</sup>

“Imagem e abertura, carne e inconsciente são indissociáveis”, como a matéria é indissociável dos intervalos que a constituem. A abertura é para a imagem um *fait de structure*, um “princípio de animação e não um tema a ser tratado iconograficamente ou tipologicamente [...] É um ato, um processo de alteração”.

A imagem aberta atravessa os tempos “sobre o modo do impensado, do sintoma, da sobrevivência”, daí a “necessidade tanto quanto dificuldade” de abordá-la em sua “dimensão memorativa”, mas não para “retraçar uma evolução contínua”, mas para apreender ausências ressurgentes.

Recebido: 20/05/2011 – Aprovado: 01/07/2011.

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *La peinture incarnée*. Paris: Minuit, 1985.

<sup>13</sup> DIDI-HUBERMAN, G., op.cit., 2007(a), p. 31.