

VIDA DURA! VIDA DURA?

ENDURANCE LIFE! ENDURANCE LIFE?

Henrique Walter Ribeiro[i]
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
Rebeca Lenize Stumm[ii]
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

RESUMO
Em um momento em que crises ambientais, sociais e humanitárias parecem se tornar mais frequentes, proliferam-se, também, imagens que as documentam. O presente artigo revisita escritos do historiador e filósofo da arte Georges Didi-Huberman (1953-), especialmente o artigo “Imagem, evento, duração” (2015b), para discutir duração, formas de produção, gestão e consumo de imagens de dor e sofrimento na contemporaneidade. Pensar a duração junto às imagens a partir de Didi-Huberman perpassa a prática de montagem e adentra processos de construção memória, permitindo, assim, o estabelecimento de paralelos, aproximações e afastamentos, com disposições da Arte Contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE
Arte Contemporânea. Georges Didi-Huberman. Imagem. Duração. Montagem.

ABSTRACT
At a time when environmental, social and humanitarian crises seem to be becoming more frequent, images documenting them are also proliferating. This article revisits the writings of art historian and philosopher Georges Didi-Huberman (1953-), especially the article “Image, event, duration” (2015b), to discuss duration, forms of production, management and consumption of images of pain and suffering in contemporary times. Thinking about duration together with images from Didi-Huberman's point of view permeates the practice of montage and enters processes of memory construction, thus allowing the establishment of parallels, approximations and distances, with dispositions of Contemporary Art.

KEYWORDS
Contemporary Art. Georges Didi-Huberman. Image. Duration. Montage.



Aquilo que sabemos que, em breve,
já não teremos diante de nós torna-se imagem
(Walter Benjamin, 1989, p. 85)

Não assume a imagem, em sua própria fragilidade, em sua intermitência de vaga-lume, a mesma potência, cada vez que ela nos mostra sua capacidade de reaparecer, de sobreviver?
(Georges Didi-Huberman, 2011, p. 127)

Vida dura. Dura, vida!? Nos últimos anos, visualizamos e vivenciamos o aparente aumento do número de tragédias históricas. Doenças globais, acirramento de conflitos geopolíticos, deflagração de guerras, inúmeros desastres ambientais, crises sociais e tantas outras fatalidades que, assentados em um projeto capitalista, explicitam desigualdades e, por vezes, arranham as noções de respeito, de solidariedade e de humanidade. Como resultado colateral dessa variedade de horrores, em meio à sociedade do espetáculo, multiplicam-se também as imagens de dor e sofrimento que os documentam. Nesse sentido, pensando a contemporaneidade e a velocidade de produção, reprodução e distribuição de imagens, bem como o fluxo contínuo, e eventualmente ambíguo, de informações – propriedades comuns a esse tempo – em que medida pode a vida durar e se (re)fazer após adversidades, ao mesmo tempo, que constrói memória com base em imagens?

No campo filosófico, a duração fora exaustivamente conceitualizada por Henri Bergson (1859-1941) e, direta ou indiretamente, marca presença nas concepções de teóricos, filósofos e pensadores influenciados por aquele. Bergson rompeu com a noção linear de tempo, como sucessão de instantes, e concebeu outra ordem de temporalidade, a coexistência do presente e do passado, “a duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança.” (2006, p. 47); além disso, lança a memória como ponte ao fluxo entre lembrança e percepção que, de acordo com o autor, também coexistem. Nessa linha, Gilles Deleuze (1925-1995), que dedicara um livro inteiro à retomada dos principais conceitos edificados por Bergson, revisitando as postulações deste, elucida que “[...] a lembrança coexiste com aquilo de que ela é lembrança, coexiste com a percepção correspondente; o presente é tão somente o grau mais contraído da memória, é um *passado imediato*” (DELEUZE, 1999, p. 119, grifo do autor). Reconhecidamente atravessado e nutrido pelas filosofias

de Bergson e Deleuze, o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (1953-), além de apresentar um ponto de vista original à duração – embasado na imagem –, atualiza tal conceito e o localiza no campo das artes; conformando, por isso, nosso ponto de ancoragem à discussão do presente texto.

No artigo “Imagem, evento, duração” (2015b)[iii], Didi-Huberman aborda relações entre uma obra do artista francês Pascal Convert (1957-), componente de uma vasta pesquisa sobre desventuras históricas (Imagem 1), que fora inspirada em uma outra imagem, uma fotografia de Georges Mérillon (1957-), a qual não havia sido pensada e produzida enquanto arte, mas como maneira de informar sobre um evento ocorrido em uma cidade do Kosovo em 29 de janeiro do ano de 1990 (Imagem 2). Didi-Huberman se apoia em conexões entre esses trabalhos, no contexto e nas intenções com que eles foram concebidos, para lançar questões sobre a forma de gestão e consumo de imagens na contemporaneidade, em especial, de imagens “de fogo e sangue, de guerras e sofrimentos” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 15).



Imagem 1. Pascal Convert: Sem título (inspirado no Velório fúnebre no Kosovo, fotografia de Georges Mérillon, 1990), 1999-2000. Cera, resina e cobre. 224 x 278 x 40 cm. Fonte: (Openedition Journals, 2024)[iv]



Imagem 2. Georges Mérillon: Fotografia, Nagafc, 29 de janeiro de 1990. Velório em Kosovo em torno do corpo de Nasimi Elshani, morto durante uma manifestação pela independência de Kosovo. Fonte: (Openedition Journals, 2024)[v]

De acordo com o autor, a forma com que esse tipo de imagem, de guerra e sofrimento, costuma ser veiculada nos meios de comunicação dificulta a real observação delas. Nesse modo de apresentação, enquanto “simples trechos, [...] montadas como são à maneira dos spots publicitários, esmagadas em um nivelamento geral” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 15), o tempo diminuto envolto na apreensão dos fatos vinculados às imagens, ou mesmo identificação de seus regimes, conduz-nos, sob a égide da compaixão e da empatia, a um estado de passividade, imobilidade, frente aos eventos; a ação e o aprofundamento necessários à compreensão das informações são desencorajados. Incapacitando, desse modo, que as imagens construam sua duração.

A duração, segundo Didi-Huberman (2015b, p. 15), “[...] se constrói a cada momento em uma certa relação entre a história e a memória, o presente e o desejo. Mas esta construção esbarra sempre no obstáculo do hábito”. Em síntese, o argumento que o autor defende no decorrer do texto gira em torno à duração como um diálogo entre o

que ocorreu, o que lembramos, como presentificamos esse ocorrido e qual nossa intenção com isso, com essa retomada. O hábito como obstáculo diz respeito às relações que são estabelecidas com as imagens e que extrapolam a sua gênese; filtragens socioculturais, leituras pessoais, parciais e subjetivas, que conduzem a atribuições de “verdades” as imagens.

O autor vai ilustrar a importância da construção da duração das imagens expondo o trânsito pelo qual passou a fotografia de Mérillon, que de “Nagafc, 29 de janeiro 1990. Vélório fúnebre no Kosovo em torno do corpo de Nasimi Elshani, morto na ocasião de uma manifestação pela independência do Kosovo”, legenda atribuída pelo fotografo a série fotográfica, tornou-se a “Pietà do Kosovo”, título atribuído à fotografia posteriormente a sua premiação no *World Press Photo*[vi] de 1991. Didi-Huberman aponta vários problemas dessa simplificação tanto do título quanto do assunto, dentre eles: o esvaziamento do contexto em que fora feita a fotografia; a equivalência de um registro de caráter documental/jornalístico à obra de arte; e, sobretudo, o apagamento da cultura retratada na fotografia já que, majoritariamente, os Kosovares albanófes são mulçumanos enquanto Pièta remete a iconografia cristã. Essa mudança de título, que não fora promovida pelo autor da fotografia, deixou a imagem à deriva – temporal, cultural e historicamente –, impossibilitando-a, portanto, de resgatar a história que a deu origem.

Ao colocar lado a lado os trabalhos de Mérillon e de Convert, que se conectam entre si e com o evento de Nagafc, Didi-Huberman (2015b, p. 23) atenta, porém, sobre os distintos territórios imagético-culturais que se alocam aquelas produções, consequentemente, as dissemelhanças volitivas de cada proposição. Enquanto a fotografia de Mérillon registra um acontecimento específico, “devendo então se pensar a partir dos redemoinhos da história que ela documenta fragmentariamente”. A escultura de Convert, face a ela, “oferece a esta imagem um devir-obra”.

> A obra de Convert e a imagem de Mérillon pertencem sem nenhuma dúvida a lugares diferentes da cultura, entretanto não deixam de coexistir em uma mesma época, a qual será preciso, antes de mais nada, ser examinada, tendo em vista esta disparidade de focos lançados sobre as obras de arte e as imagens da guerra. Será, nesse caso, necessário – e apenas repete-se aqui o credo elementar do historiador que se respeita – situar esta imagem de imprensa e esta



> obra de arte em seus contextos respectivos: a história dos conflitos balcânicos, cujos eventos de Nagafc foram a fonte; a história do fotojornalismo de guerra, cujo ator é Georges Mérillon; a história da arte contemporânea à qual pertence a obra de Pascal Convert. Mas isso – o tempo da história – nos ensina somente sobre um dos aspectos das coisas. Ele entra justamente no poder que as imagens têm de mostrar o que a história produz além dela mesma. (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 23).

Sobre essa "superprodução" de história, o autor sinaliza que o problema é complexo "porque as *imagens implicam uma duração* que vai muito além do tempo que representam ou documentam. [...] é preciso então, para compreender tais imagens, interrogar seu destino." (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 22, grifo do autor), ou seja, naturalmente, as imagens estabelecem conexões e diálogos com outros tempos, outros elementos, outras imagens – são sobreviventes. A duração, em vista disso, comporta também uma prática de montagem da historicidade – à luz das imagens dialéticas de Walter Benjamin (1892-1940) – segundo aquela certa construção que relaciona a cada momento história e memória, presente e desejo.

> [...] é nesse sentido que é preciso compreender a sobrevivência das imagens, sua imanência fundamental: nem seu nada, nem sua plenitude, nem sua origem antes de toda memória, nem seu horizonte após toda catástrofe. Mas sua própria ressurgência, seu recurso de desejo e de experiência no próprio vazio de nossas decisões mais imediatas, de nossa vida mais cotidiana. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 128)

Assim como nosso olhar, as imagens não são neutras, elas congregam em si distintas relações de tempo e são capazes de evocar diferentes interpretação, não ficando restritas aos eventos que as originaram; o que Didi-Huberman referencia como uma sobredeterminação da imagem (2015a, p. 22). Dessa maneira, dentro da perspectiva de construção da duração das imagens, precisamos "reconhecer a essencial vitalidade das sobrevivências e da memória em geral quando ela encontra as formas justas de sua transmissão" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 153). Enquanto potência sobrevivente, a imagem figura como recurso poderoso, seja no campo da comunicação e mídias de massa seja no universo das artes, e desempenha papel importante em agenciamentos, orientações e articulações socioculturais, já que, como define o autor, "[...] a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis



tocar, mas também de outros tempos suplementares" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216). Tempos estes – anacrônicos e heterogêneos entre eles – que a imagem, enquanto arte da memória, não pode aglutinar.

O retorno aos escritos de Didi-Huberman, em especial, ao artigo "Imagem, evento, duração" (2015b), no período em que estamos – no qual se acumulam catástrofes humanitárias e ambientais –, igualmente, em tempos de redes sociais e compartilhamentos constantes – onde se proliferam desenfreadamente imagens de "fogo e sangue, de guerras e sofrimento" sem, necessariamente, uma contextualização – fez-nos atentar que, às vezes, na tentativa de comunicar e alertar sobre violências, acabamos por reafirmá-las e, em certo grau, reforça-las ao ampliar seu alcance imagético. "Sutilezas" que podem minar e irromper qualquer possibilidade de construção de memória e de duração das imagens. Ademais, para além da crítica fundamentada por Didi-Huberman à gestão e ao consumo de imagens – de dor e sofrimento –, o teor filosófico de conceber a historicidade de um evento como uma montagem de memórias, lembranças perceptivas presentificadas na ação do agora, não se separa do aspecto poético.

Por fim, pensar a duração das imagens na contemporaneidade, enquanto uma relação entre história e memória, presente e desejo, pode funcionar não apenas como possível articulação teórica entre imagem, tempo e duração, mas também como potencialidade poética; ao englobar temporalidades heterogêneas, as imagens conectam épocas, sistemas de significação e públicos. Assim sendo, tal qual o destino que passa pelo confronto com o passado que o engaja e o futuro que ele desconhece, a vida e a produção de imagens, em especial, no campo das artes, funciona na esteira de edificações de durações – independente das adversidades, busca modos, usos e formas de durar, de se (des/re)fazer; sobre/viver.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos Editora Unochapecó, 2009.



BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. In: _____. **Obras escolhidas**, v. III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Tradução de Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. 3 v.

BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da Arte e Anacronismo das Imagens. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015a.

_____. Imagem, evento, duração. Tradução de Patricia Franca-Huchet. **Revista Pós**, Belo Horizonte, v. 5, n. 9, p. 14-27, maio, 2015b. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15667/12542. Acesso em: 13 abr. 2024.

_____. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **Revista Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov., 2012. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/download/15454/12311/42901. Acesso em: 15 abr. 2024.

_____. **Que emoção! Que emoção?** Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Ed. 34, 2016.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Castro Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Notas

[i] Artista Visual. Doutorando em artes visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, PPGART/UFSM. Mestre e Bacharel em Artes Visuais pela mesma instituição. E-mail: hwribeiro@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7301-664X. Lattes ID: http://lattes.cnpq.br/0852384757941140. Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

[ii] Artista Visual. Professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Maria, DART/CAL/UFSM e PPGART/UFSM respectivamente. Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paula, ECA-USP. Líder do Grupo de Pesquisa em Arte: Momentos Específicos/CNPQ. E-mail: rebeca.stumm@ufsm.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1683-3432. Lattes ID: http://lattes.cnpq.br/2180723274611305. Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

[iii] Tomamos como referência a tradução de Patricia Franca-Huchet publicada na Revista Pós, Belo Horizonte, v. 5, n. 9, p. 14-27, maio, 2015. O texto original de Georges Didi-Huberman, « Image, événement, durée », Images Re-vues [on-line], hors-série 1 | 2008, document 1, mis en ligne le 21 avril 2011, pode ser lido em: https://doi.org/10.4000/imagesrevues.787. Acesso em: 16 abr. 2024.

[iv] Disponível em: https://journals.openedition.org/imagesrevues/787. Acesso em: 16 abr. 2024.

[v] Disponível em: https://journals.openedition.org/imagesrevues/787. Acesso em: 16 abr. 2024.

[vi] WORLD PRESS PHOTO. Concurso de Fotografia de 1991, World Press Photo of the Year: Fotógrafo Georges Mérillon – Agência Gama. Disponível em: https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/1991/georges-merillon/1. Acesso em 13 abr. 2024.