

- SCHÖNBERG, A. *Letters*. Ed. Erwin Stein, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987.
- SCHÖNBERG, A. *Schöpferische Konfessionen*. Zürich : Peter Schifferli Verlags, 1964.
- SCHÖNBERG, A. & KANDINSKY, W. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Trad: Adriana Hochleitner. Madrid: Alianza, 1987.
- SEGUN, I. Le cinéma des Lumières. Les courts métrages. In : *Jean-Marie Straub Danièle Huillet*. França, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2007, p. 164-179.
- UNGARI, E. Sur le son. Entretien avec J.-M. Straub & D. Huillet. In: *Cahiers du cinéma* N° 260-261, Outubro-Novembro de 1975, p. 48-53.
- WALSH, M. Introduction to Arnold Schoenberg's 'Accompaniment for a Cinematographic Scene'. Straub/Huillet: Brecht: Schoenberg. In: *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies Fall 1977* (12 2), p. 35-48.

## IMAGEM E HOLOCAUSTO: W. BENJAMIN - V. FLUSSER<sup>1</sup>

José A. Zamora<sup>2</sup>

Auschwitz: difícil memória – memória ameaçada<sup>3</sup>

A atualidade política e cultural da memória não deveria nos enganar sobre a dureza e as dificuldades associadas a determinadas memórias. Diante de alguns crimes, nada parece tão natural como o desejo de esquecer (Meier, 2010; Ferenczi, 2002), de virar a página, se não fosse as próprias vítimas das catástrofes sociais e políticas a nos deixar a tarefa de não esquecer, nos responsabilizando de manter viva a memória das injustiças padecidas. Em seu imaginário, o esquecimento representa uma segunda injustiça que se soma à já sofrida e a sanciona. Isso parece corresponder, como se se tratasse da obra cara de uma mesma moeda, com a intenção de impor o esquecimento, intenção reconhecível nos perpetradores e em seu afã por apagar a sua presença no crime. Nada é mais eloquente no caso de Auschwitz que a pretensão dos nazistas de não só assassinar a todos os judeus, mas, além disso, de não deixar rastro algum nem de suas vítimas e nem de seu crime (Vidal-Naquet, 1991: 416; Mate, 2010: 191). E a eliminação física buscava algo mais, isto é, a eliminação da presença do judeu na cultura e história europeias. Não se pode surpreender que alguns percebam um nexo profundo entre o extermínio, o esquecimento e a eliminação do “povo da memória”

1. Traduzido do espanhol por Lucas Moraes.

2. Doutor em Filosofia, investigador do Instituto de Filosofia – Centro de Ciências Humanas e Sociais do CSIC (Madri).

3. Esta colocação se insere no Projeto de Investigação “Filosofia depois do Holocausto: vigência de suas lógicas perversas” financiado pelo Plano Nacional I+D do Ministério de Ciência e Inovação (FFI2009-09368).

(Meitz, 1999: 73). Na dupla eliminação da memória das vítimas e da cultura da memória encarnada de modo singular no povo judeu confluem todos os esforços de aniquilação da memória.

Entretanto, o caráter traumático da experiência da catástrofe, ainda mais o da experiência do extermínio industrial e massivo de seres humanos, coloca enormes dificuldades a quem sobreviveu a ela depois de ter estado exposto ao máximo ao núcleo da “experiência interna” (Paech, 2003: 14) de Auschwitz. Poderia-se dizer que, devido à sua violência, o acontecimento traumático não pode ser completamente experimentado, não pode estar completamente presente na consciência no momento que se sucede, por isso se subtrai aos parâmetros da temporalidade “normal” e escapa à sucessão de experiências unidas por uma certa analogia (Schneider, 2007: 162)<sup>4</sup>. Compreensão, narração e controle se veem poderosamente dificultados (Diener, 1996: 5). Dado que o traumático não pode ser reelaborado e integrado desde o ponto de vista experiencial, permanece sem fechamento, sem final (Caruth, 1995: 3-12; Lacapra, 2009: 207). Sua forma específica de ser experimentado é reaparecer continuamente, é ser revivido. Em certo modo, só se pode ser recordado aquilo que pode ser esquecido. Como observa Freud em relação ao trauma, o esquecimento não é realmente esquecimento, mas um bloqueio, uma tentativa de esquecimento que fracassa. Por isso utiliza a expressão repressão ou deslocamento (*Verdrängung*). O sintoma é a pista que aponta aos conflitos centrais bloqueados por e para a consciência. A repetição coativa aparece como uma espécie de memória sem memória, uma atuação rememorativa sem memória consciente, na qual persiste a resistência frente ao reprimido.

Por isso, o núcleo da “experiência interna” de Auschwitz não pode ser integrado na economia interior de um tempo que segue a ordem sequencial que preside a memória em sentido habitual. O passado das testemunhas é um passado sempre presente, um passado que dura. Possui um poder perturbador e resistente frente a todas as tentativas de confirmar com isso convicções, de chegar a resultados ou de obter certezas. Por isso, frente à aparência diacrônica que produz a narração, no trauma nos encontramos com um tempo não sequencial, no qual o presente é passado e o passado

4. Não ignoramos que a utilização do conceito de trauma comporta alguns riscos e pode produzir uma redução unilateral tanto da memória como da testemunha. Utilizamos-nos como um conceito limite que permite perceber as dificuldades da memória das catástrofes históricas. Para uma visão de conjunto, ver Brunner & Zajdel (2001).

está e é presente. Quando assistimos a declarações de testemunhas, vemos-nos situados no presente de um passado que não foi e nem pode ser apagado, de um momento que não nos é tão representado quanto mais bem re-presentado, que nos apresenta de novo. Em sentido estrito não se trata de uma recordação, porque tampouco houve esquecimento, “posto que [...] só pode ser esquecido aquilo que foi registrado ou representado, o que foi descrito (em palavra ou imagem ou forma)” (Langer, 1995: 17). Na confrontação com os depoimentos dos sobreviventes, não é nosso esquema temporal o que pode oferecer o marco integrador. Encontramos muitas interrupções em depoimentos de testemunhas que põem de manifesto as limitações do tempo sequencial que nos oferece segurança e asilo. A lógica da permanência do trauma impede o alívio que concede o tempo cronológico, que é o que torna possível o esquecimento, e a memória.

Nesse sentido, podemos dizer que as imagens e os discursos nos quais se recolhem o depoimento dos sobreviventes rodeiam o núcleo talvez in-comunicável da “experiência interior” da catástrofe, são “lugares de uma memória des-localada”, transposta, deslocada, nos quais a memória só pode ser fixada midiaticamente. “Não podem representar o horror que se encerra à memória, mas em vez disso podem des-localar o que segue sendo inacessível como experiência traumática e se subtrai a toda representação (Paech, 2003: 14)? A memória da catástrofe é uma memória des-localada, deslocada, que não encerra o vazio que gera o trauma. O fático e o ficcional se fundem na tentativa da testemunha de se reconhecer como tal e de assegurar a presença que o acontecimento traumático lhe deixou. Por isso é importante que em tais imagens e discursos permaneça reconhecível a impossibilidade de um acesso à autêntica experiência do acontecimento traumático e, portanto, que as imagens e os discursos não possam suplantam essa experiência e nem se apoderar dela. Como diz Dominick LaCapra, “com relação ao trauma, a memória é sempre secundária, dado que o que se sucede não está integrado à experiência nem é recordado diretamente e o acontecimento deve ser reconstruído a partir de seus efeitos ou marcas. Nesse sentido, não existe um acesso pleno e imediato à experiência mesma, nem sequer para a testemunha original e menos ainda para o secundário ou para o historiador” (LaCapra, 2009: 36).

5. A palavra alemã “*Entsetzen*” significa horroizar, espantar, produzir pavor. Mas se separarmos o prefixo podemos lhe arrancar a outra significação que, em nosso caso, converte-se em uma significação complementar e coadjuvante: “des-localar”.

Longe dos clichês positivos ou negativos do passado com os quais usualmente encontramos na maioria dos debates sobre a memória, a dialética da rememoração à qual nos referimos aqui tenta perceber e se reapropriar de um passado quebrado e fazê-lo precisamente naquele que se subtraiu à transmissão. Como nos mostrou Walter Benjamin, a história dos sofrimentos só se tornam legíveis e experimentáveis como história de esperança rompendo com a continuidade histórica, tomando distância frente à tradição dos vencedores, na qual se perpetuam sob a figura do progresso implacável (Zanora, 2008: 114). Daí provém o ímpeto crítico da memória. Isso é o que pode convertê-la em uma “recorção perigosa”. O sonho utópico frustrado no sofrimento que se acumula no passado é despertado através dessa memorização arriscada, que não mostra a realidade “tal como propriamente foi”, mas a convoca, no instante do perigo, na constelação com o presente e o futuro, para converter o sofrimento passado em promessa *ex negativo* para aqueles que no instante presente estão ameaçados e perdidos. “A proximidade ao perigo qualifica os sujeitos ameaçados por ele como autoridades da memória” (John, 1991: 67). Por isso, pretender salvar uma memória de Auschwitz na distância prática e teórica em relação a esses sujeitos ameaçados significa desativar seu potencial crítico e integrá-la aos mecanismos de reprodução cultural dominantes.

Entretanto, isso é precisamente o que está ocorrendo em uma cultura da presença totalizante dos meios de comunicação, uma cultura que repri-me e torna invisível os vazios que marcam o horror não representável dos acontecimentos traumáticos, isto é, daqueles vazios que não podem ser ocupados pela memória, aos quais a rememoração “des-locada” só pode remittir. Aqui já não fica praticamente nada da não disponibilidade sobre os sofrimentos passados que, como já vimos, obriga à racionalidade e ao discurso se inclinarem ante as experiências traumáticas, experiências que precedem a toda forma de vontade ou representação reflexiva, que não são nunca completamente recuperáveis nem hermenêutica, nem analítica e nem sequer memorialmente. Pelo contrário. Os acontecimentos midiáticos se comportam como reencenações do acontecimento traumático que o substituem de modo perfeito e anulam toda referência ao não visibilizado e à impossibilidade de se visibilizar.

Assim, não é tanto o debilitamento da memória o que ameaça a deslocar “Auschwitz” do horizonte cultural ocidental, mas sua transformação em um bem cultural assimilado pela indústria da baixa cultura, o que Detlev

Claussen (1996: 78) chama “o artefato Holocausto”. No artefato referido, as leis da comunicabilidade empurram ao realismo convencional que conecta, por sua vez, com as formas habituais de pensar e ver do grande público. O lugar do silêncio, que não era somente signo do esquecimento, mas também podia ser condição da possibilidade da memorização “des-locada”, é suplantado pela ilusão da comunicabilidade universal.

Isso corresponde com o suposto horizonte de compreensão dos receptores que, em seu trânsito habitual por mundos virtuais, preferem o *kick* midiático a se verem envolvidos existencialmente pelo o que escapa à comunicabilidade. A memória individual se vê então expropriada pelo domínio de narrações, clichês, modelos, interpretações e imagens que são produzidas pela indústria cultural, ao que praticamente ninguém pode escapar. Tampouco a memória coletiva se constitui a partir das difíceis e perigosas memórias do sofrimento alheio, e sim está submetida a uma pressão contínua pela memória pública na qual confluem a indústria cultural e as políticas da memória. A proliferação dos memoriais e a multiplicação dos monumentos rememorativos, a transformação midiática dos acontecimentos traumáticos em eventos e sua exploração sensacionalista enquanto dura a sua atualidade, tudo isso, mais que um sinal de uma cultura da memória, parece querer exonerar da memória e facilitar o esquecimento (Hartman, 1996: 99ss.).

#### Proibição de imagens – imagens apesar de tudo

Tendo em vista as dificuldades de uma memória da catástrofe de Auschwitz e das ameaças que a espreitam, bem como das exigências que delas derivam, vamos colocar a questão da interseção entre a memória do horror e a representação icônica. Nossa tentativa será a de navegar entre a Cila de uma proibição absoluta de imagens e a Caribdis de uma transformação do horror em mercadoria cultural por meio de sua fixação icônica (García, 2011; Feld & Stites, 2009). A primeira posição se associa à tese da irrepresentabilidade, cujo representante filosófico mais destacado seria Theodor W. Adorno e cujo artista mais emblemático seria Claude Lanzman. Dediquei alguns trabalhos para mostrar que o conceito adorniano de proibição de imagens possui uma complexidade que impede identificá-lo com a mera negociação de toda representação do horror, que correria perigo de ser cúmplice do silêncio que os perpetradores tentaram impor ou dar uma virada metafísica

que mística como absoluto negativo o que não foi senão uma catástrofe social e histórica (Zamora, 1997, 2009, 2010 e 2011). Autores como Theodor W. Adorno ou J. F. Lyotard (1988) tematizam a paradoxal situação da arte depois de “Auschwitz”, que vem dada por sua responsabilidade na memória do sofrimento, “dado que em quase nenhum outro sítio o sofrimento encontra sua própria voz, o consolo que não o traia imediatamente” (Adorno, 1974: 422). Mas simultaneamente pelo fato de que a criação artística, apesar de toda irreconciliabilidade e dureza, converte o sofrimento real em imagem e inevitavelmente faz das vítimas obras de artes entregues como pasto ao mundo que as assassinou. O insuprimível potencial de prazer que contém a arte se converte em um abismo, ao qual o empurra o imperativo moral de não permitir o esquecimento do sofrimento real; e a transfiguração do horror pelo princípio estético de estilização acaba arrancando um sentido àquele que resiste a toda afirmação do mesmo. “Ao se converter inclusive o genocídio em bem cultural dentro da literatura comprometida, torna-se mais fácil seguir participando na cultura que deu a luz ao crime” (Adorno, 1974: 424). À denúncia de Walter Benjamin, que convidava a ver em cada documento de cultura uma prova da barbárie que se esconde atrás de si, há que unir a denúncia de Adorno, que adverte a respeito da capacidade que possui a sociedade para converter inclusive a barbárie em um bem cultural e torná-la, assim, digerível.

O conceito do sublime representa uma tentativa de pensar a representabilidade do irrepresentável, que guarda relação com a forma específica da memória deslocada da experiência traumática, tal como se descreveu mais acima. Como aponta Luis Ignacio García, igualmente “no texto kantiano [sobre o sublime] há uma dupla cena, a do representável e a do inapresentável, e também, em ambos os casos, há formas anômalas de inscrição da cena informe na cena da imaginação consciente: em Kant com o sublime, em Freud com o sintoma. Em ambos os casos se representa de maneira parcial, fragmentada, diferida e deslocada aquilo que nunca se havia apresentado, pela razão de que sempre havia estado ali: a conotação informe de toda ‘colocação de forma’” (García, 2011: 70). A cautela antirrepresentativa tem aqui sua origem e não pode ficar cancelada quando se exploram as possibilidades da representação icônica. O feticchismo da imagem consistiria na eliminação da referida cautela e na virada afirmativa que oculta a impossibilidade de representar o núcleo interno da experiência de Auschwitz que dá origem ao trauma: a amigração massiva, fria e industrial de seres humanos. Mas

não vou entrar agora em uma análise das possibilidades que oferece uma estética do sublime, sobre as diferenças entre Lyotard e Adorno ou sobre os limites que esse conceito possui para dar resposta aos problemas que aqui colocamos. O que se quer explorar são as possibilidades da imagem em relação à memória do horror. Dessa maneira tentarei me fazer encarregado pela nova crítica à tese da irrepresentabilidade (Didi-Huberman, 2004; Rancière, 2011), procurando não deixar de lado as conquistas irrenunciáveis da mesma.

É possível pensar as imagens a partir da tensão entre o *topos* da irrepresentabilidade e a exigência de comunicação do incommunicável que Adorno impõe à criação artística? A imagem esteve geralmente marcada pelo estigma do engano, da sugestão e da mentira, da confusão com o real, de seduzir com o significado mítico da presença, de possuir o efeito mágico do feticchismo. Sugere a identidade e reclama a identificação, é, pois, candidata preferencial a ser desqualificada por ser excessivamente afirmativa, por ser expressão de idolatria. Daí que se associe com o esquecimento, e com uma forma de esquecimento especialmente efetivo por agrupar sob a aparência mesma de fidelidade ao real. Daí também a dúvida sobre a sua capacidade para apresentar a ausência, tão importante quando falamos de memória das vítimas, dos derrotados, do sofrimento injusto. Entretanto, tampouco faltam defensores da imagem, ao menos de uma imagem não autossuficiente, fragmento e retalho, rastro que testemunha precisamente a ausência e a torna representável, que ajuda a pensar ou representar o inimaginável, auxílio imprescindível ali onde se assassina a palavra, onde o pensamento se retira e claudica ante o horror. Apoio imprescindível do testemunho.

Tal como observa Hans Belting (2011: 11), as imagens são resultado de um ato individual ou coletivo de simbolização da realidade e estão, portanto, inscritas em mundos icônicos determinados cultural, histórica e socialmente. Nunca se trata de uma cópia da realidade, mas de uma construção que emprega sua estrutura própria com deslocamentos, ocultamentos, condensações, reconfigurações etc. São o resultado de uma cooperação entre os meios e o corpo, que põe de manifesto a porosidade da fronteira entre as “representações internas” e as “representações externas”. As imagens possuem uma vida própria que é ao mesmo tempo a que nós mesmos lhes damos. Originam-se em nosso olhar. Por isso precisaria se falar de “práxis icônica” como campo social (Belting, 2007: 49). É isso que dizer que em

nenhum sentido existe uma iminência. A imagem está conectada com contextos de pensamento, ideologia, cultura, discurso, gênero etc.

O efeito das imagens é inicialmente de caráter corporal. Interpelamos de maneira direta e mobilizam nossos sentidos, nossos afetos, nossas emoções. Transportamo-las à nossa imaginação, interiorizamo-las e reproduzimos em nosso interior. O poder das imagens provém de sua dimensão corporal, de sua capacidade de transmitir/provocar estados anímicos e de seu impacto diretamente sensorial. Nelas se condensam emoções, percepções e experiências, sentido e significação. Nossa experiência da realidade está mediada por imagens que estruturam e transformam nossos anseios e desejos. Não cabe dúvida da importância das imagens na construção da memória individual e coletiva. Mas é precisamente esta a importância que a levou a posições extremamente contrapostas.

Para o historiador da fotografia Clement Chéroux (2001: 213), as imagens das câmaras de gás em pleno funcionamento, se existissem, construiriam o documento definitivo do holocausto:

Se a câmara de gás se situa no epicentro do extermínio, parece lógico que sua imagem seja igualmente a representação mais apropriada da empresa genocida. Assim, pois, essa imagem integral e radical seria provavelmente aquela que mostrasse os deportados na câmara de gás no momento de sua agonia.

No extremo oposto encontramos Claude Lanzmann, que no filme *Shoah* busca, sobretudo, extrair sua reconstrução do fato à sugestão da autenticidade das fotografias:

Se tivesse caído em minhas mãos um documento desconhecido, uma película que tivesse sido filmada por um membro das SS – furtivamente, pois filmar estava estritamente proibido – e que se mostra como três mil judeus, homens, mulheres e crianças, morriam juntos, asfixiados em uma câmara de gás do crematório de Auschwitz.

II – se tivesse encontrado um filme assim, não só o teria mostrado, teria o destruído. Sou incapaz de dizer o porquê. É evidente. (Gisinger, 1998: 473)

O que fica evidente é que nossa memória da Shoah está configurada por elementos visuais de caráter fotográfico e cinematográfico. Em uma época de absoluto domínio dos meios audiovisuais de massas é imprescindível uma confrontação com a transformação estética da Shoah nos meios icônicos.

Repensar a imagem: contribuições teóricas de W. Benjamin e V. Flusser

O vínculo de Walter Benjamin e Vilém Flusser com o genocídio judeu está presidido não só por uma proximidade que informa toda a reflexão de ambos, mas também por uma proximidade que toca a mesma existência física. Enquanto o primeiro morre na antessala histórica da catástrofe, esta constitui o ponto de fuga que atrai toda sua reflexão teórica sobre a sociedade, a cultura e a política de seu tempo (Kraushaar, 1988: 188; Reyes & Mayorga, 2002). Sua necessidade de permanecer fisicamente próximo aos acontecimentos que açoitavam a Europa após a subida ao poder dos nacional-socialistas, e isso em coerência com sua própria hermenêutica do perigo como condição para destravar os processos sociais e históricos, fez com que a exposição à ameaça de aniquilação o levasse à fronteira da morte, ocorrida em Portbou no final de setembro de 1940. V. Flusser consegue escapar pouco antes da invasão alemã a Praga, mas seus avós, pais e irmã foram assassinados nos campos de concentração durante a guerra (Finger, 2007). A cesura de Auschwitz é percebida como tal. Para ele, ser judeu hoje significa fundamentalmente ser judeu que vive “depois do nazismo”. Isso tem consequências muito mais profundas que a mera interrogação teórica sobre a catástrofe, embora a inclua. Alcança a mesma identidade e a transforma (Flusser, 1995: 64). Em todo caso, V. Flusser viu no totalitarismo do século XX e no genocídio judeu a realização negativa de possibilidades inscritas no programa civilizatório ocidental e o conjunto de seus escritos podem ser lidos como uma tentativa de apresentar uma alternativa a essa deriva catastrófica, “uma possibilidade radicalmente diferente em oposição à realização fracassada como o ponto final de Auschwitz” (Zepf, 2001: 167). Não pretendo aqui nem oferecer uma exposição do pensamento de ambos, cuja complexidade transborda e muito as possibilidades de uma contribuição como essa, nem comparar suas teorias dos meios ou da imagem (Rump, 2001; Seligmann, 2009; Meulen, 2010), seja para mediar ou decidir entre ambas. Creio que viveram momentos históricos diferentes e enfrentaram mudanças sociais, técnicas e culturais diversas, o que não impede receber e atualizar aqueles elementos de suas respectivas teorias que podem iluminar as questões que abrigam a relação entre memória da catástrofe de Auschwitz e a representação icônica. Assim, a pretensão das reflexões que seguem a seguir é modesta. Pretendem sublinhar e ressaltar aqueles aspectos

de suas respectivas teorias da imagem que são relevantes para afrontar as questões mencionadas. O mesmo fio condutor da exposição irá mostrar aqueles que se encontravam próximos e aqueles que estiveram distantes.

Walter Benjamin: choque e detalhe no espaço icônico

Em W. Benjamin nos encontramos com um contraste paradoxal. Por um lado, o conceito de *imagem* é um conceito-chave e aparece de modo reiterado em seus escritos, seja como imagem da memória, imagem-pensamento, imagem dialética, universo icônico, espaço icônico ou imagem onírica. Por outro lado, seus trabalhos sobre obras de arte, seja a partir da perspectiva da filosofia ou da história da arte, seja desde a crítica da arte, não dedicam um espaço tão significativo às imagens pictóricas, fotográficas ou filmicas. Entretanto, isso não impede que as pistas que as imagens materiais deixam à memória constuam um fundo latente do qual se nutrem as imagens dialéticas, como uma espécie de contraponto imaginário ativo na geração das imagens-pensamento. Nesse sentido, poder-se-ia estabelecer uma sequência que começa com o choque, passa pela latência e culmina na imagem-pensamento. A exploração da teoria da imagem fotográfica e filmográfica possui, pois, uma enorme relevância na teoria da imagem de W. Benjamin.

Se nos fixarmos na recepção de seus escritos sobre o cinema e a fotografia, veremos que foi colocado no centro da atenção o tema da reprodutibilidade técnica da arte e a perda da aura. Nesse contexto, o que se deve ressaltar é, sobretudo, a reflexão sobre o caráter artístico da fotografia ou a transformação das artes plásticas, especialmente a pintura, a causa de seu descobrimento. Mas mais importante que essa questão, creio, é a relativa às transformações da estrutura temporal e icônica produzida pelo uso de aparatos. Tais transformações afetam a relação entre as imagens elaboradas por meios técnicos e a configuração psíquica e fisiológica da percepção visual. A percepção sensível nos seres humanos não só está determinada pela natureza, mas também está condicionada historicamente. Aqui o que importa a W. Benjamin são as técnicas culturais da percepção e até que ponto as imagens fotográficas e filmicas herdam o valor cultural da arte.

Os textos fundamentais a respeito são as notas e materiais de *Obras das Passagens* agrupados sob a letra Y [*A fotografia*], a *Pequena história da fotografia* (1931) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*

(1935).<sup>6</sup> Os conceitos que são abordados nelas e que interessam em nosso contexto são o do “choque” e o do “detalhe”. Ambos adquirem relevância quando se coloca a questão técnica no centro de atenção da teoria da imagem. A ênfase dos detalhes é uma condução da técnica cinematográfica por meio da montagem. O interessante da elaboração teórica de W. Benjamin é que esses conceitos transbordam o âmbito da mera teoria da imagem para servir à caracterização da cultura em seu conjunto na época moderna. Constituem uma contribuição essencial à proto-história da modernidade à qual W. Benjamin dedica todo o seu empenho teórico na obra inacabada das passagens.

O caráter gráfico (escritura) das imagens é elaborado por W. Benjamin já em sua teoria da “alegoria” no livro sobre o *drama barroco* alemão. Para ele, as imagens alegóricas não são a simbolização de algo abstrato, mas sim a aparência alegórica que transforma as coisas em escritura graças à fragmentação. Por isso, as alegorias, mais que simbolizações, são figuras do fragmento, do detalhe, das ruínas. O que as ruínas são no reino dos objetos, são as alegorias no reino do pensamento: “A mais nobre matéria de criação barroca é a que se encontra ali decomposta em ruínas, o fragmento altamente significativo, o pedaço” (I: 354). A alegoria renuncia, assim, à representação da beleza orgânica. Reúne os fragmentos sem vida como ruínas de um universo de sentido decomposto e os ordena em constelações emblemáticas nas quais a contemplação melancólica da carência salvadora do mundo se revela subitamente a partir dos fragmentos. Existia, pois, uma conexão interna entre a teoria da alegoria e a interpretação da fotografia, na qual, sob a figura do detalhe, cumpre-se a intenção alegórica. A ênfase que se coloca nos detalhes (alegoria e emblemática barroca) é deslocada às assinaturas da modernidade midiática, a fotografia e o cinema (Amelnxen, 1991: 96).

6. Segundo D. Gerzovich, o primeiro escolheria a evolução que vai desde as origens da fotografia ao seu momento de auge, o segundo abordaria o percurso até sua decadência, industrialização e espiritualização e o terceiro retomaria as colaborações do primeiro sobre a experimentação do movimento na imagem e analisaria o desenvolvimento do cinema mudo até a sua sonorização, bem como o uso que dele fez o nacional-socialismo (Gerzovich, 2005: 41). Os textos de W. Benjamin são citados indicando entre parêntesis o tomo e a página dos *Gesammelte Schriften*, editado por R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser com a colaboração de Theodor W. Adorno e G. Scholten. 7 Tomos e suplementos, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972-1989.

Na proto-história da modernidade benjaminiana, a herança do procedimento alegórico cristaliza na reflexão sobre o dispositivo telescópico da fotografia e o cinema, em que se combinam o detalhe e o choque. No referido dispositivo técnico o que está em jogo é a cognoscibilidade do passado ou como é possível que cenas, fragmentos e imagens se aproximam ao observador até alcançar uma clareza surpreendente. A ajuda que a câmera empresta por meio dos dispositivos técnicos permite visualizar aquilo que não é visível ao olho humano, que W. Benjamin define como “inconsciente ótico”:

A natureza que fala à câmera é distinta da que fala aos olhos; distinta, sobretudo, porque um espaço elaborado inconscientemente aparece no lugar de um espaço que o homem elaborou conscientemente. É comum, por exemplo, que alguém se dê conta, embora seja somente grosseiramente, da maneira de andar das pessoas, mas seguro que não sabe nada de sua atitude nessa fração de segundo em que se alarga o passo. A fotografia, em troca, torna-a patente com seus meios auxiliares, com a câmera lenta, com os aumentos. Só graças a isso percebemos esse inconsciente ótico, igualmente que só graças à psicanálise percebemos o inconsciente pulsional. (II/1: 371)

Essa referência à psicanálise tem uma importância capital em relação ao conceito de “memória deslocada” analisado mais acima, que tenta se encarrregar da singular “memória” do trauma. A incorporação do dispositivo técnico da câmera permite a W. Benjamin pensar um espaço icônico e temporal não determinado pela consciência, mas pelo inconsciente ótico. A câmera capta algo que nós não podemos ver se não for graças a ela, e isso quer dizer que não sabemos tudo o que é percebido, um conhecimento não conhecido que se inscreve nas imagens, no visual (Brea, 2007: 146ss.).

Propriedades estruturais, texturas celulares, com as quais costumam contar a técnica e a medicina, têm uma afinidade mais original com a câmera que uma paisagem sentimentalizada ou um retrato cheio de espiritualidade. Enquanto que a fotografia abre nesse material os aspectos fisiognômicos de mundos icônicos que habitam no minúsculo, suficientemente ocultos e interpretáveis para ter achado abrigo nos sonhos em vigília, mas que agora, ao se fazerem grandes e formuláveis, revelam que a diferença entre técnica e magia é desde cedo uma variável histórica.

Essa importância do minúsculo lembra o conceito de *punctum* de R. Barthes (1980), ou seja, daquilo que me penetra e me afeta diretamente, que é irresistível, mas que ao mesmo tempo é casual, singular, contingente, secundário...; por isso mesmo me irrita, produz em mim um transtorno produtivo. E, sobretudo, o faz de maneira não intencional (Schweppenhäuser, 2001: 194s). Por outro lado, também encontramos nesses textos uma importante analogia com a interpretação da imagem de V. Flusser. Por meio do dispositivo do aumento é possível decompor o código pelo qual os signos gráficos se convertem em signos icônicos. Desse modo, o procedimento técnico permite uma nova leitura da realidade na qual a superfície e o código iconográfico revelam imagens oníricas alojadas no inconsciente ótico.

A tudo isso se soma o choque que introduz um componente temporal ao detalhe conquistado pelo dispositivo técnico do aumento: “A câmera se apequena cada vez mais, cada vez está mais disposta a fixar imagens fugazes e secretas cujo choque suspende em quem as contempla o mecanismo de associação” (II/1: 385). Essa ideia manifesta as reflexões sobre o cinema já no ensaio sobre a fotografia e que serão desenvolvidas mais tarde no artigo sobre a *obra de arte*. “Graças a sua estrutura técnica, o filme – Lemos ali – liberou de sua embalagem o efeito físico do choque que os dadaístas mantinham empacotado no efeito moral.” (II/2: 503). Benjamin nos apresenta aqui uma forma de impactar das imagens cinematográficas que une em si a artificialidade e o imediato. Se no trauma as percepções alcançam o inconsciente pela falha ou a incapacidade dos mecanismos de proteção frente aos estímulos exteriores, o dispositivo técnico da câmera permite aos detalhes que compõem a imagem alcançar o inconsciente ótico. Como bem se sabe, essas reflexões sobre o funcionamento do dispositivo fotográfico permitem a W. Benjamin converter a categoria do “choque” em um conceito chave de sua teoria cultural da modernidade.

Isso tem enorme importância em nossa exploração sobre as possibilidades da imagem em relação à memória do horror, pois, segundo W. Benjamin, a relação do passado com o agora “não é de natureza temporal, mas icônica” (V/1: 578). O que está em jogo é a ruptura com uma visão da história fundada em um conceito evolutivo e linear do tempo. O agora da recognoscibilidade produz um choque, uma comoção. Não é o esperado, o que é deduzível do curso dominante do tempo e da história. Existe uma descontinuidade entre o passado e o presente que se configuram na imagem dialética. Esse passado não é um instante integrado na história

dos vencedores. Irrrompe sem mediação, conformando uma constelação objetiva, mas não intencional. A constelação entre presente e passado não responde a uma continuidade não interrompida do curso histórico, a um nexo causal entre o anterior e o seguinte, que se apresenta melhor como um relâmpago em forma de uma imagem. “A imagem é dialética detida” (*Dialektik im Stillstand*) (V/1: 576s).

Como vemos, Benjamin concebe a imagem de modo que esta se torna acessível ao conhecimento da história como determinação qualitativa do instante histórico. Entretanto, que esteja livre frente ao curso histórico não quer dizer que careça de determinação histórica. Na instantaneidade já encontramos um índice temporal, cujo complemento é o momento de sua percepção. Na imagem dialética habita o tempo, por mais que represente uma negação do curso temporal do mundo tal como este transcorre. Justamente isso é o que vem a expressar o conceito de “dialética detida”. De maneira semelhante a como ocorre no banho de revelação fotográfica, o olhar atual sobre o passado possibilitado pela imagem dialética permite uma percepção do passado que no momento de sua existência não era reconhecível por seus contemporâneos. A constelação que cristaliza na imagem dialética revela as possibilidades não realizadas, seus vínculos com um futuro não esperado, as semelhanças com outros momentos históricos etc. O decompósito historicamente possui uma vida para além do passado e de sua transmissão na história. Nesse sentido, pode-se dizer que W. Benjamin não realiza nenhuma apologia dos novos dispositivos técnicos, mas sim que emprega um olhar melancólico sobre os fenômenos em decomposição, buscando reconhecer neles indicadores que anunciam novas sínteses por chegar. Daí o seu afa por arrancar ao progresso midiático implicações revolucionárias que ele não esperava de nenhuma evolução da técnica entregue a si mesma.

O curso da história, tal como fica caracterizado no conceito da catástrofe, não pode exigir do pensador mais que o caleidoscópio na mão de uma criança, ao qual com cada giro tudo que possui uma ordenação se decompõe em uma nova ordem. Essa imagem tem boas e sólidas razões. Os conceitos dos dominadores foram sempre o espelho graças ao qual se produzia a imagem de uma ‘ordem’. – O caleidoscópio deve ser feito destruído em pedaços. (I/2: 660)

As possibilidades de ruptura que oferecem as transformações perceptivas, afetivas, comunicacionais e práticas introduzidas pelos novos

dispositivos mediais não podem ser confundidas pela comercialização e o disciplinamento tecnicamente aperfeiçoado da percepção ótica graças a esses mesmos dispositivos. Sem a crítica dos componentes regressivos desse desenvolvimento não se entende a contribuição de W. Benjamin à teoria da imagem (Wagner, 1997: 493s.). Como apontou Elizabeth Coolingwood-Selby (2009), se é possível estabelecer um paralelismo entre o paradigma amplamente dominante na teoria da fotografia presidido pela ideia de objetividade, imediatez e instantaneidade, por um lado, o historicismo, por outro, que pretende criar empatia com o passado convertido em presa e congelá-lo na descrição das coisas tal como foram, a “memória fotográfica” que impulsiona W. Benjamin, pelo contrário, pretende resgatar um passado que foi abortado, que não pôde ser cumprido, que está esquecido, mas que pode empregar sua força crítica impugnando o inscrito e o conservado, mostrando as possibilidades inéditas da história:

Não existe um fechamento da história e nem é possível calar as pegadas, porque, apesar da ação devastadora de quem a vê escrevendo, responsáveis por determinar o que deve ser pendurado e o que não, é consciente da existência de dados insuspeitos, de interstícios nos quais segue vibrando uma verdade preferita, e é obrigação do historiador saber extrair das imagens caladas esse núcleo ainda intacto. (Luelmo, 2007: 169)

Vilém Flusser: as imagens técnicas e sua crítica

Se é pertinente o qualificativo de trabalho pioneiro, concedido com frequência demasiado generosa, ninguém o merece tanto como V. Flusser, um dos primeiros a perceber a cesura fundamental que representa na cultura o giro da digitalização. Sua compreensão da técnica como um fenômeno cultural imprime à sua teoria dos meios de comunicação e da imagem o caráter de uma teoria das técnicas culturais: escrever, calcular, figurar, modelar etc. A questão técnica entendida como uma questão cultural constitui, portanto, o centro de sua colaboração teórica. As obras mais significativas no contexto de nossa reflexão são *Por uma filosofia da fotografia* (1983) e *O universo das imagens técnicas* (1985). Mas antes de abordar as colaborações mais importantes de sua teoria da imagem para a memória do horror, convém lembrar que tal teoria se inscreve como um elemento chave na interpretação da cultura ocidental enquanto discurso



cuja codificação alfanumérica está em vias de ser substituída por outro código. Isso supõe uma profunda transformação que irremissivelmente tem efeitos sobre nosso pensar, sentir, desejar e atuar; também nossas formas de perceber e representar a realidade (Flusser, 2009). Como vemos, nisso existe uma enorme coincidência com W. Benjamin.<sup>7</sup>

A cultura aos olhos de Flusser não é nada além da codificação ou miediatização simbólica da realidade, codificação através da qual se constituem a comunicação e a socialidade (Flusser, 2007; 209). Por meio da cultura oferecemos resistência ao processo de “entropia” que sofre a natureza e que empurra à dissolução, à perda e ao esquecimento da informação (Flusser, 1999: 116s.). Apesar disso, a cultura enquanto mediação simbólica não é um instrumento de resistência e liberdade frente ao destino, também é uma ordem coativa:

O mundo codificado não só oferece aos que participam nele um espaço em que, apesar de serem conscientes do fato da morte, podem levar uma vida cheia de sentido, mas na qual têm que vagar tropeçando como em um calabouço. [...] O mundo e a vida se convertem nele em um inferno tão pronto como os símbolos que nos rodeiam ficam opacos em sua significação e só significam a si mesmos. (Flusser, 2007: 210)

Esse ponto é capital para poder entender a ambiguidade da cultura e, portanto, também dos aparatos e das imagens que estes produzem. Neles se reúnem tanto a possibilidade de repetição, distribuição e conservação, como a possibilidade de produção de informações que merecem esse nome, ou seja, informações com vistas ao novo. Mas tais possibilidades não podem se realizar senão em confrontação com a lógica alienante, consumista e massificadora dos *mass media* (Flusser, 2007: 218s.).

Se a estrutura do código estrutura o pensamento, o sentimento e a vontade, isso quer dizer que cada mudança de código representa uma espécie de revolução social, cultural e antropológica. A história pode ser lida, alinhada com a escola canadense (McLuhan, Innis), como uma história da cultura miediatizada. Como é sabido, V. Flusser concebe essa história como uma evolução marcada pelo predomínio de um determinado meio: ima-

7. Do mesmo modo que o desvendamento dos pressupostos epistemológicos, políticos e da filosofia da história, que servem de fundamento ao pensamento de W. Benjamin, é uma tarefa de máxima dificuldade, também o é no caso de V. Flusser. Remeto ao clarificante artigo de K. Krtliova (2010).

gem tradicional (oralidade), escritura (literalidade) e tecnomagem digital (pós-literalidade). O pressuposto básico de sua teoria da cultura é que existe uma diferença fundamental entre a imagem tradicional e a imagem técnica. Esta é uma imagem produzida por um aparato e isso quer dizer que é uma imagem que apresenta de maneira não simbólica o que dita um programa, é, portanto, uma abstração de terceiro grau. Sua origem não é o mundo que parece representar, como fariam as imagens tradicionais, que levam a efeito uma primeira abstração e simbolização da realidade, a imagem técnica na verdade é resultado da recodificação de conceitos que se servem de aparatos para a sua materialização, conceitos que remetem a um texto que seria o resultado de uma abstração de segundo grau que recodifica linearmente e seculariza as imagens tradicionais. Por isso, a análise crítica das imagens erra o tiro se se limita ao campo da significação semântica ou à relação das imagens com o mundo que parece representar; esquecendo-se dos aparatos e os programas que são determinantes em sua produção. Toda imagem produzida por um aparato sempre realiza as possibilidades “programadas” previamente (Flusser, 1993: 259).

Os primeiros críticos das imagens colocam sua crítica como crítica da idolatria. Seu instrumento é a escritura e centram sua recusa na deformação que as imagens impõem ao mundo que representam. Nessa crítica tem origem a história ocidental, que é quase como dizer a história como um todo. Mas na medida em que as imagens técnicas se apoiam na ciência e na técnica, materializam programas baseados em abstrações conceituais, de modo que a crítica das imagens técnicas é uma autocrítica do pensamento conceitual ou do pensamento crítico, o que vem a ser o mesmo. A falta de critérios para levar a cabo essa crítica conduziu o pensamento crítico a uma crise. Nem os critérios epistemológicos, nem os éticos ou os estéticos no qual se baseava a crítica tradicional são suficientes agora. Carece de sentido dizer de uma imagem técnica se é ou não é verdadeira, boa ou bela. Ela mesma é um produto do pensamento crítico. Criticar a imagem técnica significa, sobretudo, criticar os critérios com os quais se produziu e programou o aparato, bem como os critérios com os quais se programa a distribuição das imagens. E essa capacidade crítica está em jogo na confrontação de produtores e receptores de imagens técnicas com os aparatos e os programas que estão envolvidos em sua produção e distribuição. O verdadeiro, bom e belo são na realidade pretextos a serviço da programação. Produzir imagens mais verdadeiras, boas ou belas, seria adaptar-se de modo mais

acabado aos critérios da programação, ou seja, errar na crítica. Enquanto a crítica estiver presa no funcionamento dos aparatos, não será nada mais que uma ilusão.

A crítica da fotografia no segundo sentido da palavra é crítica do aparato fotográfico e dos aparatos de distribuição da fotografia. Há que se desmascarar atrás dos aparatos fotográficos os aparatos que programam esses aparatos, e atrás dos meios há que se desmascarar o mesmo. Assim, pois, há que se criticar sobre a base das fotografias os aparatos que nos programam, esse aparato cultural que tende ao totalitarismo. Nessa atividade se topará com o fotógrafo, isto é, com aquele ser humano que luta de maneira direta contra o aparato fotográfico e os meios e, através deles, contra o incipiente totalitarismo que nos programa. De modo que a tarefa de uma tal crítica é contribuir à emancipação do fotógrafo e, através dela, da sociedade enquanto tal. (Flusser, 1998: 109)

Nessa direção, V. Flusser oferece um repertório de perguntas que são realmente reveladoras da importância de incorporar nas considerações das imagens técnicas todos os fatores que intervêm em sua produção, se não quisermos sucumbir à ingenuidade com a qual em geral enfrentamo-las, desde as características da câmera e o contexto técnico, cultural, histórico e político de sua produção, passando pelos critérios de sua eleição, os critérios com os quais se realiza a tomada, o cumprimento dessas intenções ou a capacidade de sortea-las, os meios de distribuição e seus contextos ideológicos, políticos e culturais, a capacidade de submetê-los à intenção do fotógrafo ou, ao contrário, a capacidade dos meios de se servirem de tal intenção etc. Como vemos, Flusser impõe um grau de reflexividade à crítica que está à altura da complexidade de sua análise das imagens técnicas: “A crítica de cada fotografia – termina sentenciando – estará dirigida a criticar o aparato cultural em geral e a situação do ser humano com ele” (Flusser, 1998: 67).

Dessa análise das imagens técnicas como produtos de aparatos programados e da hierarquia de aparatos e programações que intervêm em sua produção, que, entretanto, ficam invisibilizados na imagem, segue-se uma série de consequências de enorme importância para o tema da memória. A fotografia muda nossa relação com o tempo, é essencialmente a-histórica. A noção linear do tempo se corresponde com a escritura alfabética, mas a imagem técnica é um mosaico composto de uma multidão de pontos,

uma superfície simbólica. O mundo é só um pretexto para a realização da programação. Isso converte o aparato em um brinquete, em um meio para experimentar possibilidades pré-programadas. As categorias espaço-temporais se convertem, assim, em um jogo combinatório. O olhar que vaga pela superfície entre os elementos icônicos não estabelece entre eles relações históricas, mas relações mágicas (Becker, 2010: 10). Nessas imagens técnicas não temos conhecimento de processos históricos, com suas causas e suas consequências, mas que estabelecemos conexões mágicas (Flusser, 2011: 55). Por isso não reagimos historicamente ante elas, mas magicamente. Seus elementos icônicos atribuem significação uns aos outros. A imagem está atormentada por “deuses”. Assim, o universo mágico dos símbolos icônicos absorve a realidade. E nossa reação a respeito delas é ritual. Não estabelecemos uma relação histórica com a realidade, mas sim uma relação ritual com os aparatos que programam as imagens.

De modo que as imagens técnicas absorvem em si toda a história e formam uma memória da sociedade que gira eternamente sobre si mesma. [...] tudo quer permanecer eternamente na memória e ser eternamente repetível. Tudo acontecer aponta atualmente à tela do cinema ou à foto, para se traduzir por esse meio em um estado de coisas. Dessa maneira, entretanto, toda ação perde simultaneamente seu caráter histórico e termina se convertendo em um ritual mágico e em um movimento eternamente repetível. (Flusser, 2011: 18s.)

V. Flusser parece coincidir aqui com uma ideia verdadeiramente original de W. Benjamin, que, dando um giro inesperado ao conceito nietzschiano de “eterno retorno do mesmo”, fala na relação com o fenômeno de moda de um “eterno retorno do novo” (!: 677) (cf. Zamora, 2008: 112ss.). O formidável fluxo de imagens possui um caráter redundante, precisamente porque são sempre “novas”, mas nisso não fazem nada mais que extrair e esgotar de maneira automática as possibilidades do programa fotográfico. Essa nova imanência mítica enclausurada parece não ter saída. O apelo que faz V. Flusser para que se abram brechas soa quase como um grito desesperado: burlar a teimosia do aparato, introduzir por contrabando intenções humanas não contempladas na programação, obrigar o aparato a produzir o imprevisível e improvável, depreciar ele e seus produtos... Em resumo: “liberdade é a estratégia de submeter o azar e a necessidade à intenção humana. Liberdade é jogar contra o aparato” (Flusser, 2011: 73). Isso

conferiria à memória icônica uma dimensão criativa, que, por definição, se nos ativermos à contribuição de V. Flusser, só pode ser como ruptura da lógica dos aparatos e suas programações. Aqui se incardina a utopia de uma sociedade dialógica dos produtores e coletores de imagens (Flusser, 1996: 8; cf. Hillgärtner, 2004). Uma utopia talvez improvável, mas, por isso, menos digna de ser apaixonadamente buscada.

Breves apontamentos para repensar a representação icônica do horror

É impossível coletar todos os impulsos que se derivam das colaborações de Benjamin e Flusser para repensar a representação icônica do horror. Limitar-me-ei a realizar alguns breves apontamentos que mostrem sua potencialidade no contexto dos debates atuais sobre as imagens do genocídio.

Se tivéssemos que destacar uma imagem com a qual está identificada em nossa memória a aniquilação massiva levada a cabo nos campos de extermínio, provavelmente recorreríamos às montanhas de cadáveres fotografadas pelas tropas aliadas no momento da libertação dos campos de concentração. Muitas dessas imagens provêm de Bergen-Belsen, “liberado” pelas tropas britânicas. Na realidade, esses cadáveres empilhados respondem ao colapso que sofreram os crematórios em Bergen-Belsen na etapa final da guerra e não refletem a realidade cotidiana dos campos de extermínio. É significativo que de Treblinka, o campo onde a maquinaria de extermínio industrial atuou de maneira mais implacável, no qual a relação entre o número dos assassinados e as pistas do crime são mais desproporcionais, careçamos de imagens do horror (Knoch, 2003: 89). As outras imagens que ocupam nossa memória visual são talvez o emblema da porta de Auschwitz-Birkenau, “o trabalho liberta”, a seleção junto às vias de trem em Auschwitz, a imagem da criança do gueto de Varsóvia com os braços levantados, os sobreviventes esfarrapados reunidos junto ao alambrado do campo, a menina com o lenço que olha pela janela do vagão de transporte dos deportados etc.

Trata-se de imagens submetidas a processos de controle com determinados objetivos, formas de percepção, seleção e técnica, cujo efeito depende da conjunção de tradições icônicas e tabus sociais sobre o visível e o não visível. O postulado da certeza da fotografia que reflete uma realidade exterior dada é o suporte da autenticação do horror. Mas o sentimento de autenticidade das fotografias documentais do horror é produto de uma

construção social. Como constata Hanno Knoch, na iconografia do crime nacional-socialista se desenvolveu paralelamente uma linguagem icônica das “imagens de impacto” e o código perceptivo da empatia distanciada, o que conduziu a um processo de seleção medial de modelos icônicos e das estruturas temáticas. Frente a essa iconografia que nem sempre é reconhecida conscientemente na visualização das imagens, Knoch defende a prática artística do estranhamento:

Artistas pós-realistas que tematizam o holocausto em suas obras tentaram quebrar o realismo fotográfico através da confrontação com técnicas de estranhamento artístico. Seu ponto de partida foi a conformação da memória pública pelos *realia* fotográficos na forma de reproduções estáticas ou filmicas. O que pretendiam é decifrar a dimensão realista da memória como uma construção social, que prescreve o marco perceptivo e os modos de interpretação através da oferta de representações mimético-visuais. (Knoch, 2004: 175)

Dessa maneira se desmonta a crença de que as imagens e suas formas de uso surjam da realidade e suas representações, para passar a considerá-las um depósito da traumatização e um índice do extremo que transcende o marco da imagem. O núcleo traumático não é representável, mas deixa inscrições e vazios de irrepresentabilidade nas quais se situa a memória des-locada em uma abundância de imagens insíveis de reposição que não podem e nem devem silenciar a impossibilidade de imaginar o horror extremo e que, portanto, não podem atuar estabilizando os marcos coletivos de referência. “Nada do que se vê nas fotografias traumatiza ou é o traumático; só é seu rastro” (Knoch, 2004: 180).

Portanto, é necessário problematizar um uso naturalizado e não refletido das fotografias realizadas pelos perpetradores, que materializam e transportam um código perceptivo constitutivo do mesmo genocídio. As imagens que dispomos foram em sua maioria realizadas desde a perspectiva dos perpetradores e, por isso, corremos o perigo de prolongar a vitimização por meio do uso de tais imagens para provocar uma comoção, pois essa exibição instrumental das vilezas perpetradas contra elas reproduz a humilhação das vítimas (Kramer, 2003: 233). Os fotografados são reduzidos novamente a objeto a serviço de um objetivo supostamente pedagógico de conformidade duvidosa (Brink, 2003). A posição distanciada de observador que adota o fotógrafo por meio do objeto da câmera, no caso das

imagens dos campos de concentração e dos comandos que realizavam as matanças, permite aos perpetradores neutralizar sua própria participação no crime. Quem hoje contempla essas imagens se vê forçado, ainda que não seja consciente disso, a adotar a perspectiva dos perpetradores e corre perigo de integrar o crime de modo trivial na cotidianidade. Por isso é imprescindível incorporar às imagens que atualmente contemplamos a memória icônica com a qual estão entretecidas, lê-las como um palimpsesto no qual há que se recuperar e visualizar não só o fato que representam, mas também o poder definidor de seus produtores, as formas perceptivas que dominaram sua recepção, os meios de sua transmissão, enfim, o que com Knoch se poderia chamar de “visiografia” da Shoah (Knoch, 2003: 101ss.) ou, com Hoffman, economia icônica da catástrofe (Hoffman, 2003: 176).

As fotografias realizadas pelos perpetradores ou pelos libertadores teriam que ser diferenciadas das poucas e imprecisas fotografias das testemunhas, realizadas expondo suas vidas e desde perspectivas forçadas. A imprecisão que reduz seu valor documental revela seu caráter testemunhal e permite problematizar e contextualizar as outras imagens. Georges Didi-Huberman em seu ensaio *Imagens apesar de tudo* coleta quatro imagens que foram realizadas por algum membro do *Sonderkommando* em direta proximidade das câmaras de gás e dos crematórios. A existência dessas fotografias serve para refutar o *topos* da irrepresentabilidade da Shoah. Para recordar há que imaginar, e a imaginação necessita de imagens. E essas imagens existem. Mas isso não significa de modo algum negar sua problemática e a de seu possível valor testemunhal. Didi-Huberman as descreve como “inadequadas”, “inexatas”, “fragmentárias”. Seu valor não está em algum tipo de caráter probatório em si, mas exige de nós um trabalho de arqueologia. Em primeiro lugar, resgatar a intenção e o empenho dos membros do *Sonderkommando*, que arriscaram tudo para mostrar “algo” da maquinaria de extermínio nazistas. Em segundo lugar, resgatar o significado da imagem em relação ao “inimaginável”:

Do mesmo modo que a racionalidade do crime nazista nos impõe pensar novamente o direito e a antropologia (como demonstrou Hannah Arendt); igual à enormidade dessa história nos impõe pensar novamente o relato, a memória e a escritura em geral (como demonstraram, cada um a sua maneira, Primo Levi ou Paul Celan); igualmente o “inimaginável” de Auschwitz nos impõe, não eliminar, mas *pensar novamente a imagem* quando nossos

olhos se encontram, de repente, de forma concreta, com uma imagem de Auschwitz, ainda que seja incompleta. (Didi-Huberman, 2004: 97s.)

O que Didi-Huberman está disposto a admitir dos críticos da imagem, e é parte desse “pensar novamente”, é a necessidade de não se deixar invadir pela “ilusão referencial” das imagens, que seria o que as converte em fetiches que negam a ausência do representado. É o que de modo preciso observa Luis Ignacio García em seu ensaio, em vez de pôr em primeiro plano a dimensão semântica da relação imagem-objeto, é necessário pensar o real desde a estrutura sintática fraturada da memória. De modo que mostrar a realidade traumática não passa por restabelecer a presença de uma ausência, mas “retramar uma sintaxe na qual o vazio da ausência tenha finalmente o seu próprio lugar” (García, 2011: 106).

Por isso define as quatro imagens mencionadas como “imagens-retalho”. São demasiado concretas e, ao mesmo tempo, demasiado pouco concretas. Não possuem elementos dramatizadores nem respondem a modelos iconográficos tradicionais. Essas fotografias não se correspondem com padrões mnemônicos da linguagem icônico-simbólica. Mas é precisamente em contraste com as imagens produzidas pelos perpetradores que essas imagens alcançam sua significação.

Se olharmos as quatro fotografias [...] como a exceção e não como a regra, estamos em situação de perceber nelas um *horror descarrado*, um horror que nos deixa tanto mais inconsolados quanto que nos leva a marcas hiperbólicas do ‘inimaginável’, do sublime ou do desumano, mas as da humana banalidade a serviço do mais radical dos males. (Didi-Huberman, 2004: 125s)

#### Referências bibliográficas

- ADORNO, Th. W. Engagement. In: *Gesammelte Schriften*, T. 11, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974, p. 409-430.
- AMELUNXEN, H. v. Skiagraphia – Silberchlorid und schwarze Galle. Zur allegorischen Bestimmung des photographischen Bildes. In: REIJEN, W. v. (ed.). *Allegorie und melancholie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992, p. 90-108.
- BARTHES, R. *La chambre claire*. Paris: Seuil, 1980 (*La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2009).

- BECKER, C. Bilder – Denken. Über die bestehende Notwendigkeit einer Philosophie der Fotografie [online]. In: *Flusser Studies* 2010, n. 10. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/pag/10/becke-bilder-denken.pdf> (acesso em 09/08/2011).
- BELTING, H. *Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink, 2001.
- BELTING, H. Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage. In: BELTING, H. (ed.). *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München, Wilhelm Fink, 2007, p. 49-75.
- BREA, J. L. Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen. In: *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 2007, n. 4: ¿Un diferente “arte”? Ed. por CENDEAC. Disponível em: <http://revestudiosvisuales.net/pdf/num4/1brea-4-completo.pdf> (Acesso 18/09/2011).
- BRINK, C. Bilder vom Feind. Das Scheitern der „visuellen Entnazifizierung“ 1945. In: KRAMER, S. (ed.). *Die Shoah im Bild*. München: text + kritik, 2003, p. 51-69.
- BRUNNER, J. / ZAJDE, N. (ed.). *Holocaust und Trauma. Kritische Perspektiven zur Entstehung und Wirkung eines Paradigmas*, Tel Aviv: Jahrbuch für deutsche Geschichte. Göttingen: Wallstein, 2011.
- CARUTH, C. Introduction: Trauma and Experience. In: CARUTH, C. (ed.). *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995, p. 3-12.
- CHEROUX, C. *Mémoire des camps. Photographie des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. Paris: Marval, 2001.
- CLAUSSEN, D. Veränderte Vergangenheit. Über das Verschwinden von Auschwitz. In: BERG, N. - JOCHIMSEN, J. - STEGLER, B. *Shoah – Formen der Erinnerung: Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*, München: Fink, 1996, p. 77-92.
- COLLINGWOOD-SELBY, E. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- DIENER, D. Gestaute Zeit – Massenvernichtung und jüdische Erzählstruktur. In: WEIGEL, S. – ERDLE, B. R. (eds.). *Fünfzig Jahre*

*danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus*. Zürich: VDF, 1996, p. 3-15.

FELD, C. / STITES MOR, J. *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

FERENCZI, Th. (dir.). *Devoir de mémoire, droit à l'oubli? Bruxelles: Complexe, 2002*.

FINGER, A. Prager Erinnerungen: ein Interview mit Edith Flusser - 30. Januar 2007. In: *Flusser Studies* [online]. 2007, n. 5. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/pag/05/Interview.pdf> (acesso em 15/09/2011).

FLUSSER, V. *Lob der Oberflächlichkeit*. Bensheim: Bollmann, 1993.

FLUSSER, V. *Jude sein. Essays, Briefe, Fiktionen*, ed. por St. Bollmann e E. Flusser, com um epílogo de David Flusser. Mannheim: Bollmann, 1995

FLUSSER, V. *Ins Universum der technischen Bilder*. Ed. por A. Müller-Pohle, 5ª ed., Göttingen: European Photography, 1996.

FLUSSER, V. *Standpunkte. Texte zur Fotografie*. Göttingen: European photography, 1998.

FLUSSER, V. *Kommunikologie*. Ed. por St. Bollmann e E. Flusser, 4ª ed. Frankfurt a.M.: Fischer, 2007.

FLUSSER, V. *Absolute Vilém Flusser*. Ed. por S. Wanermaier e N. Rölller, Freiburg: orange-press, 2009.

FLUSSER, V. *Für eine Philosophie der Fotografie*, 11ª ed. Berlin: European Photography, 2011.

GARCÍA, L. I., *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*, Santiago: Universidad de Chile, 2011.

GISINGER, A. Für eine Kulturgeschichte der fotografischen Erinnerung am Beispiel visueller Darstellung des Holocaust. In: DIENDORFER, G. – JAGSCHITZ, G. e RATHKOLB, O. (eds.), *Zeitungsgeschichte im Wandel, 3. Österreichische Zeitungsgeschichtstage 1997*. Innsbruck: Studien-Verlag, 1998, p. 472-477.

GERZOVICH, D. *Walter Benjamin y el lenguaje de la técnica. Ensayos de lectura de los textos sobre arte, fotografía y cine de Walter Benjamin*, Ediciones Loescrio, 2005. [online]. Disponível em: <http://bilboquet.es/documentos/WalterBenjaminylenguajedelatecnica.pdf> (Acesso em 17/08/2011).

HARTMAN, G. H. *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington: Indiana University Press, 1996.

- HILLGÄRTNER, H. Kulturrecycling auf Knopfdruck. Flussers Utopie der telematischen Gesellschaft. In: PRIMAVESI, P. – SCHMIDT, O. A. (eds.), *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, Berlin: Theater der Zeit, 2004, p. 107-112
- HOPFMANN, D. Aktuelle Symbolisierungsstrategien im Umgang mit dem System Auschwitz, In: KRAMER, S. (ed.), *Die Shoah im Bild*, Munique: text + kritik, 2003, p. 171-198.
- JOHN, O. Fortschrittskritik und Erinnerung. Walter Benjamin, ein Zeuge der Gefahr. In: ARENS, E. / JOHN, O., ROTTLÄNDER, P. *Erinnerung. Befreiung. Solidarität*, Düsseldorf: Patmos, 1991, p. 13-80.
- KNOCH, H. Die Grenzen des Zeigbaren. Fotografien der NS-Verbrechen und die westdeutsche Gesellschaft 1955-1965. In: KRAMER, S. (ed.), *Die Shoah im Bild*, Munique, text+Kritik, 2003, p. 87-116.
- KNOCH, H. Technobilder der Tat. Der Holocaust und die fotografische Ordnung des Sehens. In: BANNASCH, B. y HAMMER, A. (eds.), *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentation der Shoah*, Frankfurt a.M./New York: Campus, 2004, 167-188.
- KRAMER, S. Nacktheit in Holocaust-Fotos und -Filmen. In: KRAMER, S. (ed.), *Die Shoah im Bild*, Munique, text + kritik, 2003, p. 225-248.
- KRAUSHAAR, W. Auschwitz ante. Walter Benjamins Vernunftkritik als eine Subtheorie der Erfahrung. In: DINER, D. (ed.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1988, p. 201-241.
- KRTILOVA, K. «Vilém Flussers Bild-Theorie: Zur Philosophie des technischen Bildes ausgehend von der Fotografie [online]. In: *Flusser Studies* 2010, n. 10. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/pag/10/krtilova-bildtheorie.pdf> (acesso em 12/07/2011).
- LUELMO JAREÑO, J. M. de. La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica. In: *Escritura e imagen*. 2007, n. 3.
- LACAPRA, D. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- LANGER, L. L. *Admitting the Holocaust: Collected Essays*, New York/Oxford: University Press, 1995.
- LYOTARD, J.-F. *Heidegger et "Les juifs"*. Paris: Galilée, 1988.
- MATE, R. *Tratado sobre la injusticia*. Rubí: Anthropos, 2010.
- MATE, R. y MAYORGA, J. Los avisadores del fuego: Rosenzweig, Benjamin, Kafka. In: MATE, R. (ed.), *Filosofía después del Holocausto*. Barcelona: Riopiedras, 2002, p. 74-104.

- MEIER, Ch. *Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns. Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit*. Munique: Siedler, 2010.
- MEULEN, S. van der. Between Benjamin and McLuhan: Vilém Flusser's Media Theory. In: *New German Critique*, Vol. 37/2 (2010), 180-207.
- METZ, J. B. *Por una cultura de la memoria, apresentação e epílogo de R. Mate*, Rubí: Anthropos 1999.
- PAECH, J. Entsetzte Erinnerung. In: KRAMER, S. (ed.), *Die Shoah im Bild*, Munique, text + kritik, 2003, p. 13-30.
- RANCIÈRE, J. *El destino de las imágenes*, Nigrán: Politopias, 2011.
- RUMP, Mark C. Denkbilder und Denkfotografen: Übereinstimmungen und Unterschiede in den Ansätzen Walter Benjamins und Vilém Flussers. In: JÄGER, G. *Fotografie denken: über Vilém Flussers's Philosophie der Mediennormen*. Bielefeld: Kerber, 2001, p. 39-60.
- SCHNEIDER, Ch. Trauma und Zeugenschaft. Probleme des erinnernden Umgangs mit Gewaltgeschichte. In: Fritz Bauer Institut (ed.), *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*. Jahrbuch 2007 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust, Frankfurt a.M./New York: Campus, 2007, p. 157-175.
- SCHWEPPENHÄUSER, G. *Die Fluchtbahn des Subjekts. Beiträge zu Ästhetik und Kulturphilosophie*. Münster: Lit-Verlag, 2001
- SELIGMANN-SILVA, M. *De Flusser a Benjamin – do pós-aurático às imagens técnicas [online]. In: Flusser Studies*. 2009, n. 8. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/pag/08/seligmann-flusser-benjamin.pdf> (acesso em 11/08/2011).
- VIDAL-NAQUET, P. *Les juifs, la mémoire et le présent II*, Paris: La Decouverte, 1991.
- WAGNER, G. Dialektische Kontraste. Walter Benjamin über die mimetische Konkurrenz von Schrift- und Bildkultur. In: *Weinarter Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*. 1997, v. 43, n. 4, p. 485-502.
- ZAMORA, J. A. Dialéctica mesiánica: tiempo y interrupción en Walter Benjamin. In: AMENGUAL, G., CABOT, M. y VERMIL, J.L. (eds.), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*. Madrid: Trotta, 2008, p. 83-138.

- ZAMORA, J. A. Shoah: entre el deber de la memoria y la prohibición de imágenes. In: ONCINA, F. / CANTARINO, E. (eds.), *Estética de la memoria*. Valencia: S.P. Universidad de Valencia, 2011, 85-104.
- ZAMORA, J. A. Estética del horror: Negatividad y representación después de Auschwitz, In: *La Ortiga: Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*. 2010, n. 99-101, p. 127-145.
- ZAMORA, J. A. Auschwitz: memoria del horror y representación artística. In: Fernández, J. A. (ed.). *Judaísmo finito, Judaísmo infinito*. Murcia: Tres Fronteras, 2009, p. 185-224.
- ZAMORA, J. A. Erlösung unter Bilderverbot. Zu Th. W. Adornos Idee der Versöhnung nach Auschwitz. In *Jahrbuch Politische Theologie*. 1997, n. 2, p. 121-141.
- ZEPE, I. Vilém Flusser, ein Medientheologe? Fug und Unfug im Umgang mit Flussers Texten. In: JÄGER, G. *Fotografie denken: über Vilém Flussers Philosophie der Medienmoderne*, Bielefeld: Kerber, 2001, p. 151-168.

## ARTE E IMAGINAÇÃO EM HUSSERL

José Luiz Furtado<sup>1</sup>

Tradicionalmente, a imaginação foi considerada uma faculdade intermediária entre a percepção, de natureza empírica, e a universalidade dos conceitos, como por exemplo, em Kant. Husserl ocupar-se-á da imaginação em sentido estético, ou seja, referida a objetos – obras de arte e sinais de toda sorte – cuja função consiste em representar, ou, em linguagem fenomenológica, apresentar outras realidades que não estão contidas neles próprios.

Mas a análise fenomenológica da imaginação não escapará do primado ontológico da percepção estabelecido por Husserl como um dos corolários principais da fenomenologia. “A razão é intuição que se propõe reduzir todo entendimento à intuição”, afirma Husserl (1985: 92). Mas a forma mais plena e originária de intuição é a percepção sensível, de modo que a imaginação estará condenada a ocupar um lugar secundário na hierarquia dos modos de consciência, como já ocorria na tradição filosófica anterior, seja nas correntes empiristas ou racionalistas.

Primeiramente, imaginação será definida por Husserl a partir dos conceitos de “presentificação” e “neutralização”.

Através da imaginação a consciência intencional presentifica, ou torna “quase” presente, um objeto, a imagem retirando-lhe, no entanto, o caráter tético da existência por ele possuído em sua percepção sensível. De fato, a percepção nos dá o objeto em “carne e osso”. Desta forma, a imaginação depende da percepção e lhe é inferior, pois só a percepção constitui uma doação propriamente originária, enquanto a imaginação é derivada da primeira. Não podemos imaginar o que quer que seja senão a partir do mundo da percepção.

1. Professor Associado do Departamento de Filosofia da UFOP.  
E-mail: josefurtado1956@hotmail.com

**IMAGEM, IMAGINAÇÃO, FANTASIA**

Vinte anos sem Vilém Flusser

Alice Serra  
Rodrigo Duarte  
Romero Freitas  
(Orgs.)





© Relicário Edições  
© Autores

cp - Brasil Catalogação-na-Fonte | Sindicato Nacional dos Editores de Livro, RJ

129

Imagem, imaginação, fantasia : 20 anos sem Vilém Flusser / organização Alice Mara Serra, Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, Romero Alves Freitas. - 1. ed. - Belo Horizonte, MG : Relicário, 2014.

244 p. : il.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-66786-03-3

1. Vilém Flusser, 1920-1991. 2. Arte e filosofia. 2. Estética. I. Serra, Alice Mara. II. Duarte, Rodrigo Antonio de Paiva. III. Freitas, Romero Alves.

14-08328

CDD: 701  
CDU: 7.01

#### CONSELHO EDITORIAL

Eduardo Horta Nassif (UFMG)  
Ernani Chaves (URPA)  
Guilherme Paoliello (UFOP)  
Gustavo Silveira Ribeiro (UFBA)  
Luiz Rohden (UNISINOS)  
Marco Aurélio Werle (USP)  
Markus Schäffauer (Universität Hamburg)  
Patricia Lavelle (ENHSS/Paris)  
Pedro Sussekind (UFF)  
Ricardo Barbosa (UERJ)  
Romero Freitas (UFOP)  
Virginia Figueiredo (UFMG)

COORDENAÇÃO EDITORIAL Maira Nassif Passos  
PROJETO GRÁFICO & DIAGRAMAÇÃO Ana C. Bahia  
CAPA Cláudio Silvano  
REVISÃO Ernest Bowes

RELICÁRIO EDIÇÕES  
www.relicarioedicoes.com  
contato@relicarioedicoes.com

Apresentação 7

A sedução da imagem na arquitetura: Materamoris como alternativa pós-histórica 9  
*Ana Paula Baltazar*

De uma fantasia que não seja mera ilusão 21  
*Bruno Guimarães*

Deslizando em superfícies: encontros eventuais entre Deleuze e Flusser 31  
*Cintia Vieira da Silva*

O papel da arte na filosofia de Vilém Flusser 41  
*Debora Pazzetto Ferreira*

Do Cruzamento de Competências: Vilém Flusser e a Visão da Sociedade Telemática 51  
*Erick Felinto*

O não objeto, o espetáculo, a ruína: comentário sobre a fotografia de Juan Rulfo a partir da teoria de Flusser 65  
*Fábio Belo*

A música para filme de A. Schönberg e a interpretação cinematográfica de J. M. Straub e D. Huillet: implicações estéticas e ético-políticas 71  
*Inês A. Buchar*

Imagem e Holocausto: W. Benjamin - V. Flusser 83  
*José A. Zamora*

Arte e imaginação em Husserl 111  
*José Luiz Furtado*