

---

**A imagem-testemunho:  
Didi-Huberman e a fotografia como gesto de resistência<sup>1</sup>**

Ana Carolina Martins NUNES<sup>2</sup>  
Eli BORGES JUNIOR<sup>3</sup>  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

**RESUMO**

Este artigo pretende investigar correspondências entre as noções de “imagem dialética”, formulada pelo filósofo alemão Walter Benjamin, a teoria crítica da imagem, concebida pelo filósofo francês Georges Didi-Huberman, e a função testemunhal das imagens do Holocausto. A partir, fundamentalmente, das considerações de Didi-Huberman, exploramos uma perspectiva alternativa de análise das imagens, para além da narrativa linear e cronológica da disciplina da história da arte, sublinhando elementos pelos quais agiriam elas como verdadeiros gestos de resistência.

**PALAVRAS-CHAVE:** teoria da imagem; fotografia; Didi-Huberman; Holocausto; resistência.

**Aspectos introdutórios**

A interpretação crítica das imagens é uma vertente de estudo vital para compreendermos as complexas dinâmicas entre a cultura, a história e nossas expressões visuais. Com ela, podemos colocar em contraste versões na narrativa histórica hegemônica e abordagens alternativas de análise do discurso para além do visível. De fato, se é possível estabelecer uma narrativa linear e lógica das imagens — como na disciplina da história da arte —, é possível também reconhecer, nas dimensões sociais e políticas, que as imagens podem encapsular contradições históricas, agindo como um ponto de convergência entre a experiência estética, a preservação da memória, o testemunho e a resistência ao esquecimento de episódios coletivos de horror.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – XX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Aluna do 7º período do Bacharelado de Rádio, TV e Internet da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Bolsista do Programa de Educação Tutorial — PET FACOM. E-mail: ana.martins@estudante.ufjf.br

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor Adjunto da Faculdade de Comunicação Social da UFJF. E-mail: ridolfi.eli@gmail.com

---

Neste artigo, faremos uma reflexão a partir de algumas considerações do historiador da arte e filósofo francês Georges Didi-Huberman no sentido de investigar sobre abordagens alternativas a formas convencionais de interpretação das imagens, possibilitando a abertura para outros caminhos de leitura das expressões visuais. Partiremos fundamentalmente das noções de "imagem crítica" e "imagem dialética", conceitos elaborados por Walter Benjamin e que seriam problematizados por Didi-Huberman sobretudo ao se debruçar sobre os registros da ação do *Sonderkommando* durante as operações do campo de concentração de Auschwitz em 1944.

A fim de aprofundarmos os debates sobre a interpretação crítica e o valor histórico e testemunhal das imagens, buscamos compreender como os exercícios analíticos de Didi-Huberman e a reinterpretação de fotografias do que ocorria nos campos de concentração — desafiando a noção de que o horror das imagens seria completamente indescritível e “inimaginável” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 15) se entrelaçam ao propor a rememoração e o uso da imagem-testemunho como gesto para a sensibilização e a interdição do desaparecimento. Ao explorar certas obras do filósofo — com destaque para aquelas que trabalham com imagens do Holocausto – e sua forma singular de interpretação imagética, esta pesquisa pretende sugerir, ao modo de Didi-Huberman, uma outra perspectiva de análise das imagens da Shoah como imagens testemunhais e resistentes ao “esquecimento do extermínio” (GODARD *in* DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 38).

Considerando-se a importância do tema da interpretação crítica das imagens, para além das considerações da história da arte clássica, da disciplina semiótica e da análise de discurso, este trabalho pretende oferecer novas chaves de compreensão da vida social e política das imagens por meio da mobilização do pensamento crítico como forma de reinterpretá-las, redescobri-las, desenvolvendo novas possibilidades de mirá-las e, com isso, evitar a sua banalização.

### **Didi-Huberman e sua história da arte**

Georges Didi-Huberman, historiador da arte, filósofo e crítico cultural francês renomado por suas contribuições com impacto significativo nos estudos de

interpretação das imagens e teoria crítica, é considerado um dos grandes influenciadores contemporâneos da interdisciplinaridade no campo da filosofia da arte e da teoria da imagem ao refletir sobre as imagens e sua dimensão política. Em várias de suas obras, o teórico questiona enquadramentos tradicionais da história da arte (DIDI-HUBERMAN, 2013) que, muitas vezes, concentrar-se-iam exclusivamente na análise formalista e cronológica das obras.

A contrapelo das chaves de leitura do campo próprio da história da arte, que oferecia uma abordagem limitada de compreensão das imagens — principalmente ao desconsiderar seus contextos históricos, sociais e culturais —, o filósofo francês sugere um intercâmbio variado de disciplinas do conhecimento ao sustentar que as imagens não existem isoladamente, mas são entidades dinâmicas enraizadas em uma rede complexa de influências e significados. No intuito de desafiar uma certa passividade atribuída às imagens, Didi-Huberman debruçou-se sobre os estudos de Walter Benjamin (1892-1940) acerca da "imagem dialética" e expandiu o conceito, oferecendo novos quadros da teoria benjaminiana e perspectivas outras sobre a interpretação de imagens, integrando aspectos filosóficos, psicanalíticos e culturais, sugerindo, com isso, uma concepção mais complexa das obras de arte.

A "imagem dialética", uma das principais noções forjadas por Benjamin<sup>4</sup>, diz respeito à ferramenta metodológica capaz de revelar complexidades do passado e suas reverberações no presente, fazendo da imagem uma representação visual que encapsula uma constelação de significados históricos e sociais. Ao contrário de uma mera ilustração, a imagem dialética estabelece um diálogo entre diversos campos, como a filosofia, a antropologia e a psicanálise, criando um ambiente propício para o reconhecimento crítico. É, assim, produto de um processo dinâmico de interação entre diferentes forças e interesses sociais, o que destrói a homogeneidade cultural anteriormente estabelecida e expõe contradições históricas. Como ressalta Didi-Huberman, “Benjamin nos deu a compreender a noção de imagem dialética como forma e transformação de um lado, como conhecimento e crítica do conhecimento do outro” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 179).

---

<sup>4</sup> Conceito introduzido no projeto sobre as passagens de Paris, *Das Passagen-Werk*, escrito entre 1927 e 1940, que visava uma espécie de elaboração do século XIX ao estudar os novos meios de composição, reprodução e divulgação das artes (ver BENJAMIN, 2009).

---

Enquanto o filósofo alemão direcionava seus estudos na dialética das tensões e contradições, utilizando alegoria e fragmentação para desafiar percepções e narrativas lineares, Didi-Huberman expande esse conceito ao incorporar elementos de testemunho, resistência, materialidade e afetividade, oferecendo uma abordagem multifacetada e emocionalmente engajada com as imagens. Portanto, ao compartilhar a base teórica comum na crítica das narrativas dominantes e na promoção de uma interpretação reflexiva e contextual das imagens, o filósofo francês concebe o conceito da "imagem crítica", aquela que vai além da superfície do visível e explora dimensões profundas e suas capacidades de subversão e resistência, “uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 172).

A "imagem crítica", segundo Didi-Huberman, é aquela que sugere ao espectador o exercício do pensamento analítico e desafia percepções convencionais, como aquelas da história da arte disciplinar. Trata-se de “uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 172). Não concerne a uma representação passiva, mas atua como ferramenta ativa que engaja o receptor em uma reflexão sobre o que é visível – aquilo que é explícito e acessível à percepção visual – e o invisível – aspecto que sugere ou evoca algo além de sua aparência superficial, e que não pode ser completamente capturado. Didi-Huberman argumenta que a visão simplista não reconhece o poder de questionar, subverter e transformar as narrativas hegemônicas estabelecidas anteriormente pela análise tradicional, além de oferecer uma perspectiva alternativa. A "imagem crítica", nesse sentido, pode ser vista como um dispositivo, humano ou não humano, que parece instaurar um ponto de ruptura da ordinariedade histórica, a partir do momento em que pode interromper um certo fluxo de normalidade.

Na perspectiva do desenvolvimento da teoria da interpretação crítica da imagem, a partir dos elementos introduzidos por Walter Benjamin, Didi-Huberman enfatiza a necessidade de discutir os contextos histórico, cultural e político, visando ao amplo debate sobre as obras de arte. Segundo o autor, “*a imagem dialética produz ela mesma uma leitura crítica de seu próprio presente, na conflagração que ela produz com seu Pretérito.*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 183). Nesse sentido, o historiador da arte argumenta que a compreensão do contexto em que uma imagem foi produzida, bem como seu uso e recepção, é essencial para uma análise crítica profunda. A imagem

crítica não se limita apenas à representação visual de problemas sociais ou políticos, mas também envolve uma análise criteriosa das estruturas de poder e das relações de dominação que perpetuam esses problemas, segundo o autor, é “como um turbilhão que agita o curso do rio — e em sua dimensão de análise crítica, de reflexividade negativa, de intimação — como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171)

Tendo em vista o contexto histórico, Didi-Huberman sugere que as imagens estão intrinsecamente ligadas ao tempo em que foram criadas e parecem refletir as condições e eventos históricos daquele período, visto que as diversas circunstâncias são moldes dos meios de produção e recepção por parte do público. Ao analisar o espaço e o tempo em que a imagem foi produzida, é possível compreendermos as intenções e as limitações dos criadores das imagens, bem como as condições materiais e tecnológicas de produção, o que pode resultar na transmissão das realidades e afetividades vivenciadas pelos envolvidos. Essas, por conseguinte, estabelecem, ao mesmo tempo, a aproximação — a partir da relação afetiva, identificação e sensibilização — e o distanciamento do observador — por promover o pensamento crítico e a conscientização, “a tomada de posição por excelência.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61). Segundo o autor, essas distâncias — físicas ou temporais — (DIDI-HUBERMAN, 1998) parecem ser capazes de aguçar o olhar e criar intervalos na unidade da representação visível, portanto, “tudo isso acaba por *desarticular nossa percepção* habitual das relações entre as coisas ou as situações.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 64).

Para além do contexto histórico, as imagens também podem ser consideradas produtos de seu ambiente cultural por carregarem consigo significados enraizados nas práticas, valores, crenças e tradições da sociedade em que foram produzidas. Assim, a produção e a recepção de uma imagem são influenciadas e o contexto torna-se uma extensão do seu conteúdo, além do visível. Segundo Didi-Huberman, “o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174). O autor sugere que as imagens dialogam com o repertório simbólico de sua época — desempenham papéis na construção de identidades culturais, na preservação de tradições e na articulação de mudanças sociais — e que, para a

interpretação crítica, é crucial considerar quem cria, quem é o receptor e quais são os objetivos da obra em si.

Sob o olhar crítico da imagem, o contexto político é outro elemento crucial para a devida interpretação iconográfica por conta da interação com as dinâmicas de poder, resistências e a possibilidade de transformações sociais. As imagens, nesse aspecto, podem servir tanto para consolidar regimes políticos — como em casos de propagandas ditatoriais — quanto para desafiar e subverter estruturas de poder já existentes. Não se limitando apenas a ferramentas de propaganda e poder, as imagens também desempenham o papel de documentação e resistência a injustiças e violências políticas, o que pode viabilizar a mobilização pública para apoio de causas e inibir o desaparecimento de arquivos e da memória histórica. Segundo Didi-Huberman, o valor político das imagens é:

“mais modesto e, ao mesmo tempo, mais radical, [...] esse valor seria, estritamente falando, o de *tomar posição* quanto ao real, modificando, justamente, de maneira crítica, as perspectivas posições das coisas, dos discursos, das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 101).

A partir deste momento, a imagem passa a atuar como um gesto, não mais um objeto estático e visual, mas como algo que carrega ações, intenções e afecções. “[...] a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 95): é uma ação que transcende a simples representação visual, um movimento que incorpora uma emoção, uma manifestação do corpo e do espírito no espaço e no tempo, não necessariamente com um objetivo específico, talvez apenas pelo ato, mas que carrega significado, evoca respostas afetivas e intelectuais. A imagem-gesto abriga, mesmo que de maneira involuntária por parte de seu produtor, todos os contextos envolvidos e explora uma nova possibilidade de interpretação, a crítica. Ela põe em crise narrativas convencionais pré-estabelecidas por visões dominantes, podendo se converter, com isso, em um gesto de resistência, de preservação e protesto contra a alienação, adquirindo, nesse sentido, uma função testemunhal: torna-se, assim, uma espécie de "imagem-testemunho".

---

## Didi-Huberman e a Shoah: a imagem-testemunho como ato de resistência

O papel da imagem-testemunho, inspirada no pensamento didi-hubermaniano, não se limita a apenas um registro visual do passado, mas opera como presença ativa que experimenta e perpetua a memória dos acontecimentos. Esse conceito central em sua obra explora como as imagens podem resistir ao esquecimento e à negação, pois segundo o historiador da arte, para ter conhecimento é preciso saber *ver*, o que não significa apenas observar, mas se apropriar daquilo que é visto a partir de uma lente própria. Este tipo de imagem atuaria, em última instância, como gesto de resistência, segundo Didi-Huberman uma “imagem apesar de tudo”, apesar de todas as tentativas de esquecimento, apesar da censura, apesar do julgamento tautológico; tais imagens são, acima de tudo, “*sobreviventes*” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 67).

A ideia de uma imagem-testemunho aparece com destaque na célebre obra *Imagens apesar de tudo*, em que Didi-Huberman examina as primeiras imagens divulgadas sobre os horrores dos campos de concentração nazistas, publicadas em agosto de 1944. Nesse texto, o autor investiga as quatro fotografias capturadas em circunstâncias extremas e arriscadas, as quais documentam as atrocidades realizadas nesses espaços, argumentando que essas evidências, apesar da censura e da crítica do público à retomada de assuntos já debatidos, seriam fundamentais para resistir às tentativas de esquecimento, bem, como para ressaltar a dimensão ética do uso e da interpretação dessas imagens.

Em seu ensaio, Didi-Huberman argumenta que, muitas vezes, os fragmentos de agosto de 1944 não recebem o reconhecimento devido — tanto do público quanto de historiadores — por não entregarem “toda a verdade” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 52). De acordo com o autor, com frequência essas imagens são hipertrofiadas — como se quisessem ver tudo nelas — ou são limitadas a meros fragmentos documentais do horror. Essa “desatenção” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 55), porém, dada a essas fotografias resultaria no distanciamento do verdadeiro gesto do testemunho. O autor ainda complementa:

“É claro que as quatro fotografias de Agosto de 1944 *não dizem* “toda a verdade” (é preciso ser muito ingênuo para esperar isso do que quer que seja, coisas, palavras ou imagens): são minúsculas amostras de uma realidade complexa, breves instantes de um contínuo que durou não menos do que cinco

---

anos. Mas elas *são* para nós — para o nosso olhar de hoje — a própria verdade, isto é, um vestígio, um fragmento dessa verdade: o que resta, visualmente, de Auschwitz.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 58).

As imagens, a partir do excerto de Didi-Huberman, deixam de ser apenas representações visíveis dos horrores de Auschwitz, meros documentos do extermínio e passam a ser interpretadas como testemunhas visuais dos pedaços sobreviventes da Shoah. De certo modo, manter estas imagens apesar de tudo, configuradas como gestos de resistência, é respeitá-las como sobreviventes, preservar a memória coletiva e conscientizar politicamente o público.

Ainda durante o ensaio, Didi-Huberman parece refutar a ideia do “indizível”, do “inimaginável” em Auschwitz, que é, com frequência, utilizada para nos distanciar dos horrores ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial. O “inimaginável”, a partir das considerações do filósofo, foi contrariado a partir do momento em que as imagens foram “arrancadas àquele real” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 19) por membros do *Sonderkommando* (comando especial), e possibilitaram a conscientização mundial do funcionamento das “instalações de extermínio” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 20). De acordo com o historiador, “o que as palavras querem ofuscar é obviamente o *desaparecimento dos seres* programado por esse vasto “laboratório” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 36). Nesse sentido, dizer que o horror dos campos de concentração desafiam a imaginação parece insinuar o quão necessária é cada uma das imagens arrancadas a tal acontecimento, por atuarem como preservadoras da memória coletiva da Birkenau. Assim como falar de Auschwitz como algo impossível não é aproximar-se da experiência, mas sim afastar e abrir espaço para o que os nazistas tinham como objetivo: “*fazer desaparecer todo o resto...*” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 36).

Diante de diversas críticas por retomar imagens da Shoah que já foram discutidas, Didi-Huberman expõe o quão necessário é rever e reinterpretar o que estava naqueles registros de horror. Com isso, o autor argumenta que “o “inimaginável” de Auschwitz nos obriga, não a eliminar, mas antes a *repensar a imagem* [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 85). As imagens de Birkenau constituem, nesse sentido, um “*sintoma histórico*” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 80) capaz de reconfigurar a relação que o historiador das imagens mantém com seus objetos de estudo, além de



questionar a memória: é “uma *exceção teórica* capaz de modificar a opinião preexistente sobre o “inimaginável”.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 84).

As críticas direcionadas aos estudos de Didi-Huberman sobre o Holocausto parecem querer revogar o princípio de sua análise; a tentativa desses historiadores seria, segundo o filósofo, não de criticar sua análise das imagens, mas de invalidar qualquer olhar sobre elas. O autor ainda complementa que essa tentativa “equivale a anulá-las enquanto fatos históricos” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 85), como se não houvesse nada ali para ser visto. Ele, porém, parte de outro pressuposto: “havia algo para ver, para ouvir, para sentir, e para deduzir daquilo que víamos ou daquilo que não víamos.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 85). A “desatenção” — no sentido atribuído anteriormente pelo historiador francês — parece ter tomado conta da percepção de alguns historiadores que escolheram absolutizar o real, basear suas críticas na crença de encontrar “todo o real” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 82) naquelas fotografias ou na tautologia da “ausência cínica de sentido” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77) das imagens de horror.

O gesto tomado pelos membros do *Sonderkommando*, mesmo que pareça não intencional — segundo Wajcman eram “engano, desconhecimento, captação, alienação, mentira” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 85) —, equivale à esperança que depositaram nesses gestos de resistência, na tentativa de representar visualmente, para o exterior, a experiência da Shoah . Assim, Didi-Huberman questiona:

[...] não será que devemos levar a sério essa mesma transmissão e debruçarmo-nos atentamente sobre as imagens em questão, não como se estas fossem um engano decretado por princípio, mas alguns desses “instantes de verdade” cuja importância foi sublinhada por Arendt e Benjamin? (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 86).

Segundo a filósofa política alemã Hannah Arendt, citada por Didi-Huberman, os quatro registros de Auschwitz são “*instantes de verdade*”, e esses instantes são, de fato, tudo aquilo que dispomos para ordenar este caos do horror. “[...] São anedotas que, na sua brevidade, revelam aquilo que está em causa.” (ARENDRT *in* DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 50). Limitar essas imagens a “objetos fotogênicos”<sup>5</sup> parece questionar seu valor

---

<sup>5</sup> Termo utilizado por Élisabeth Pagnoux em um artigo publicado na revista “*Les Temps Modernes*”, publicado em maio de 2001 (PAGNOUX, 2001), ao criticar o ensaio de Georges Didi-Huberman sobre as imagens do Holocausto (ver CHÉROUX, 2001). Consultar também, como complementação, a crítica de Gérard Wajcman (2001).

político e testemunhal e alienar-se de toda e qualquer experiência arrancada pelos membros do *Sonderkommando*. Segundo Didi-Huberman, em seu ensaio *Quando as imagens tomam posição*, “[...] as imagens formam, do mesmo modo que a linguagem, superfícies de inscrição privilegiadas para esses complexos processos memoriais” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 36-37).

As quatro fotografias de agosto de 1944 são, portanto, imagens “*apesar de tudo*” da própria história, gestos que denotam a objeção política daqueles que conseguiram arrancar quatro registros de Birkenau em pleno funcionamento. Para o filósofo francês, essas imagens são “o *apesar de tudo* do pensamento que questiona essa memória” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 84), são gestos de resistência que perpetuam o “inimaginável” “apesar da nossa própria incapacidade de sabermos olhar para elas como elas mereciam [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 15).

### **Considerações finais**

O que se pode depreender desta nossa breve discussão é a possibilidade de estabelecermos uma abordagem alternativa à forma convencional e disciplinar da história da arte baseando-nos em exercícios interpretativos propostos por Didi-Huberman. Isso nos permite atestar um valor político e testemunhal das representações visuais de eventos históricos. Como destaca o filósofo francês, “as imagens não nos dizem nada, nos mentem ou permanecem obscuras enquanto não nos damos ao trabalho de *lê-las* [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 37). Procuramos, a partir da abordagem trabalhada nesta pesquisa, imergir nas camadas do visível e do invisível das imagens, ao modo de Didi-Huberman: reforçar o valor da imagem como gesto de resistência contra narrativas hegemônicas lineares e propor a abertura para outros caminhos de leitura das expressões visuais das quatro fotografias de agosto de 1944.

Em última análise, a pesquisa tem sugerido, com base nos ensaios de Didi-Huberman, que as imagens de Auschwitz podem agir como ferramentas de testemunho capazes de sensibilizar, conscientizar e possibilitar a “*tomada de posição por excelência*” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61). O estudo das obras de Georges Didi-Huberman permite a construção do pensamento crítico diante dos registros visuais

---

da Shoah e sugere um modo alternativo de interpretação para além daquilo que vemos. Ao modo de Didi-Huberman, analisar os quatro instantes de verdade de Auschwitz em 1944 configura o cuidado de repensar essas imagens como atos de oposição e resistência política dos membros do *Sonderkommando*, interpretá-las como sobreviventes do “inimaginável”. A imagem crítica permanece *apesar de tudo*.

### **Esclarecimento**

Este texto decorre de uma pesquisa realizada no âmbito do Programa de Educação Tutorial (PET) do Ministério da Educação, vinculado à Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. Ressaltamos que se trata aqui de um trabalho em progresso e que, por conta disso, o referido artigo não pretende, de modo algum, esgotar as questões problematizadas.

### **REFERÊNCIAS**

- BENJAMIN, W. **Passagens**. Trad. Cleonice Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- CHÉROUX, C. (dir.). **Mémoire des camps**. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999. Paris: Marval, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tomam posição**. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- PAGNOUX, E. Reporter photographe à Auschwitz. **Temps Modernes**, n. 613, pp. 84-108, 2001.
- WAJCMAN, G. De la croyance photographique. **Temps Modernes**, n. 613, p. 47-83, 2001.