



As exposições brasileiras com curadoria de Georges Didi-Huberman e sua contribuição para a difusão do pensamento warburguiano

***Las exposiciones brasileñas curadas por
Georges Didi-Huberman y su contribución a la
difusión del pensamiento warburguiano***

***The exhibitions curated by Georges Didi-
Huberman and their contribution to the
spread of Warburgian thought***

Isabel Xavier

*Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design da Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, Brasil
belxavier@usp.br*

Resumo

Para além das obras literárias, a difusão do trabalho de Aby Warburg tem sido favorecida substancialmente por meio da organização de exposições. Além de remontagens expográficas do *Atlas Mnemosyne*, as evidências das teorias warburgianas adquirem especial relevância ao se relacionar à produção de exposições na sociedade contemporânea. Nesse sentido, este ensaio trata das exposições com curadoria do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, com ênfase nas montagens brasileiras *Atlas, Suíte* (2013) e *Levantes* (2018), exibidas, respectivamente, no Rio de Janeiro e em São Paulo, para discutir como suas formas e procedimentos curatoriais contribuíram com a difusão do pensamento do teórico alemão.

Palavras-chave: Exposição. Aby Warburg. Curadoria. Georges Didi-Huberman. história das exposições.

Resumen

La difusión de la obra de Aby Warburg se ha visto sustancialmente favorecida, no solo por sus obras literarias sino, también, gracias a la organización de exposiciones. Además del reensamblaje expográfico del Atlas de Mnemosyne, la evidencia de las teorías warburgianas adquiere especial relevancia al relacionarlas con la producción de exposiciones en la sociedad contemporánea. En este sentido, este ensayo aborda las exposiciones comisariadas por el filósofo e historiador del arte francés Georges Didi-Huberman, con énfasis en los montajes brasileños *Atlas, Suíte* (2013) y *Levantes* (2018), exhibidos, respectivamente, en Río de Janeiro y São Paulo, Paulo, para discutir cómo sus formas y procedimientos curatoriales contribuyeron a la difusión del pensamiento del teórico alemán.

Palabras Clave: Exposición. Aby Warburg. Curadoría. Georges Didi-Huberman. Historia de la exposición.

Abstract

Beyond the literary works, the dissemination of Aby Warburg's work has been favored substantially through the organization of exhibitions. In addition to the numerous expographic montages of *Atlas Mnemosyne*, the evidence from warburgian theories acquires special relevance when related to the production of exhibitions in contemporary society. The essay deals with the exhibitions curated by the French philosopher and art historian Georges Didi-Huberman, with an emphasis on the Brazilian montages *Atlas, Suíte* (2013) and *Levantes* (2018), shown respectively in Rio de Janeiro and São Paulo, to discuss how their forms and curatorial procedures contributed to the spread of the German theorist's thinking.

Keywords: Exhibition. Aby Warburg. Curatorship. Georges Didi-Huberman. exhibition history.

INTRODUÇÃO

O historiador da arte e teórico da cultura alemã Aby Warburg (1866-1929), em uma de suas mais célebres conferências sobre o ritual da serpente, expôs com “imagens, acompanhadas por palavras” seu pensamento, com um fio condutor que foi “de Athenas a Oraibi”, no intuito de relacionar Oriente e Ocidente, antiguidade pagã e renascença cristã, *pathos* e *logos* (WARBURG, 2015, p.199-200). Mediante seus textos, suas pesquisas, exposições e catalogações historiográficas, Warburg fez surgir maneiras de apreender e ver as artes. Essas maneiras culminaram em uma metodologia epistemológica que se voltava para a questão da criação e da transmigração das imagens, vista através da ótica do legado de diversas formas expressivas, em uma pesquisa incessável pela confirmação de uma memória cultural (ocidental).

Aby Warburg tem como importante legado sua biblioteca privada, dedicada aos estudos culturais. Essa biblioteca, inicialmente localizada em Hamburgo, sua cidade natal, foi posteriormente levada para Londres, onde se situa até hoje, para se livrar das perseguições nazistas, e é considerada um importante instituto de pesquisas acadêmicas. O material imagético coletado por Warburg, especialmente na sua

última obra inacabada, o *Atlas Mnemosyne*, apresenta características peculiares que têm chamado a atenção de pensadores de diversas áreas, como História, Antropologia, Arte e Comunicação. Foi a partir dos anos 1970 que a recepção do pensamento de Warburg ganhou nova vitalidade no âmbito teórico-crítico, e hoje se faz presente um movimento de revalorização dos estudos de Aby Warburg entre pesquisadores e filósofos contemporâneos.

No ensaio *Aby Warburg negli studi latino-americani* (Aby Warburg em estudos latino-americanos, tradução nossa), publicado em 2019, na Engramma, revista internacional com foco em Aby Warburg e debates relacionados, Cassio Fernandes ilustra as contribuições fundamentais para a recepção e a fortuna do pensamento warburgiano na América Latina a partir da segunda metade da década de 1950 e, no Brasil, a partir de 1990 de maneira mais proeminente. Fernandes (2019) reconstrói uma bibliografia precisa de edições, traduções e ensaios de e sobre Aby Warburg, publicados em português e espanhol; relaciona algumas publicações dos ditos herdeiros de Warburg, como as do historiador italiano Carlo Ginzburg (CHEREM, 2008); aponta o pioneirismo do programa de pós-graduação em História da Arte e da Cultura da Universidade de Campinas (Unicamp), por proporcionar conhecimento efetivo de alguns modelos de pesquisa relacionados ao trabalho de Warburg; lista uma significativa produção de publicações por estudiosos de diferentes áreas; e, ainda, especifica eventos e exposições.

Entre as contribuições citadas, estão algumas obras literárias e exposições do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, como o ensaio *La imagen superviviente – História da Arte e tempo dos fantasmas de Aby Warburg*, traduzido e lançado na Espanha em 2009, quatro anos após o lançamento na França, com ampla distribuição também na América Latina. A obra, que se trata de uma reflexão de Didi-Huberman sobre a utilidade do *Atlas Mnemosyne* para compreender contextos temporal e espacialmente diferentes, para Fernandes (2019, p.5, tradução nossa), tem “estreita interação entre arqueologia, história da arte e história da cultura, (...) um conjunto de ideias funcionais para entender as obras de arte do passado e do presente.” Vale ressaltar que a tradução dessa obra para a língua portuguesa se deu

em 2013, e seu lançamento coincide, não por acaso, com a exposição de sua curadoria *Atlas, Suíte* (2013), organizada no Museu de Arte do Rio – MAR.

Fernandes (2019) afirma que, para além das obras literárias, a difusão do trabalho de Warburg foi favorecida substancialmente por intermédio da organização de algumas exposições, duas das quais com curadoria de Didi-Huberman: *¿Cómo llevar el mundo a costas?* (Atlas? Como levar o mundo nas costas?) (2010), organizada no Museu Reina Sofia, em Madri; e *Soulèvements* (Levantes) (2016), promovida pelo Museu Jeu de Paume, em Paris. Ambas tiveram versões reduzidas montadas no Brasil.

Nesse sentido, este ensaio tem o objetivo de verificar alguns procedimentos metodológicos e as teorias de Warburg nas curadorias das exposições de Georges Didi-Huberman apresentadas no Brasil, para analisar como alguns aspectos dessa abordagem warburguiana adquirem especial relevância ao se relacionarem à produção de exposições na sociedade contemporânea, contribuindo para a difusão do pensamento do teórico alemão.

AS EXPOSIÇÕES ATLAS? COMO LEVAR O MUNDO NAS COSTAS? (2010) E ATLAS, SUÍTE (2013)

Além de ensaísta, Georges Didi-Huberman, nascido na França, em 1953, é professor na École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS (Paris). Em seu percurso, chama a atenção seu constante movimento para expandir e engendrar um outro conhecimento sobre as imagens e através das imagens, sobretudo de maneira interdisciplinar. Ele caminha nos rastros de autores como Aby Warburg, Walter Benjamin, Sigmund Freud, Michel Foucault, Bertold Brecht, Serguei Eisenstein, entre outros que se enredam em seus textos. Além disso, Georges Didi-Huberman usa conceitos como montagem, remontagem, sintoma, formas patéticas, sobrevivência das imagens, legibilidade, visibilidade, semelhança e dessemelhança, que se cruzam em seu trabalho com a imagem e a crítica. Seu trabalho intelectual, publicado na França, principalmente na editora Minuit, e traduzido em todo o mundo, forma um conjunto acadêmico e poético de mais de 50 títulos, que reitera sua qualidade literária sem renunciar à nota de rodapé, com

estilo de escrita que engaja leitores para além do mundo acadêmico e que questiona a história da cultura ocidental na contemporaneidade.

Podemos ver esse pensamento intelectual posto em prática, por exemplo, na linguagem de exposição, através da montagem de formas plurais colocadas em correspondência. *Atlas? Como levar o mundo nas costas?* (2010) foi uma exposição montada inicialmente no Museu Reina Sofia, em Madri, cujo ponto de partida é a prancha 2 do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, que mostra a representação grega do cosmos. Nela, o filósofo dissecou o pensamento sobre a forma visual de conhecimento de Warburg e, conforme revelado em texto de apresentação da exposição, arma uma montagem interdisciplinar que percorre os séculos XX e XXI, elegendo o atlas de imagens *Mnemosyne* como ponto de partida. As obras e os objetos reunidos têm por premissa afinidades eletivas e por objetivo desvelar o método de trabalho de alguns artistas, ou fragmentos desse método, os quais os levaram a produzir algumas obras-primas, como o álbum de fotografias sobre a arquitetura pré-colombiana de Joseph Albers, relacionado à pintura e à gravura de seus quadros, a escultura anônima romana de um Atlas (49 d.C.) com outra de Bruce Nauman (1970), os diários de Jacob Burckhardt, de Meyer Schapiro, de Bertold Brecht, entre muitos outros trabalhos.

Em suma, Didi-Huberman mostrou como o conhecimento transversal, não normatizado, alimenta os artistas para produzir uma nova coisa. Aby Warburg, por sua vez, já havia entendido que qualquer imagem – qualquer produção da cultura em geral – é um cruzamento de múltiplas migrações (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.49). Por intermédio do exercício da curadoria de exposição, as afinidades são exploradas, auxiliado a seleção de densos catálogos, nos quais o filósofo expõe suas conexões, fruto de sua prolífica e densa estrutura teórica e de seu olhar transversal para a Filosofia, a Antropologia e a Arte, por meio das quais atualiza o conceito de iconologia do intervalo, de Warburg, dando-lhe um olhar contemporâneo.

A exposição teve ainda algumas versões reduzidas, pensadas em co-curadoria com o artista e fotógrafo Arno Gisinger. Na Alemanha, foi apresentada nas cidades de Karlsruhe (2011) e Hamburgo (2011). Na França, em 2012, teve montagem no Fresnoy

– Studio National des Arts Contemporains, em Tourcoing. A exposição aportou finalmente no Brasil em 2013, no recém-aberto MAR (Museu de Arte do Rio), no Rio de Janeiro, com o nome de *Atlas, Suíte*, onde foi visitada pela autora deste ensaio.

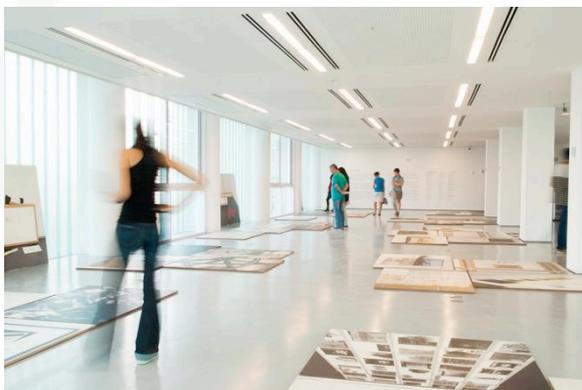


Figura 1 e 2 - Exposição *Atlas, Suíte*. Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro (2013). Curadoria de Georges Didi-Huberman e Arno Gisinger. Fonte: Museu de Arte do Rio. Fotografia: Paula Huven.

No MAR, a montagem de *Atlas, Suíte* (2013) se deu nas dependências da Escola do Olhar, projeto político-educacional sob a diretoria de Paulo Herkenhoff. Didi-Huberman, em entrevista na ocasião do lançamento da exposição, discorreu sobre a questão mobilizadora da exposição e seu processo. Localizada onde é hoje a biblioteca do MAR, *Atlas, Suíte* foi a primeira incursão de Didi-Huberman como curador no Brasil e também um experimento adaptado à sua contingência – assim como o panfleto recorre à dobra para melhor circular.

A exposição de matriz espanhola foi apresentada em uma área considerável do Museu Reina Sofia; reuniu mais de duzentas obras importantes. Contudo, a

circulação destas se tornou impossível, devido ao custo considerável que um projeto dessa magnitude teria, além da fragilidade e das grandes dimensões de algumas das obras. A solução encontrada para a itinerância foi uma adaptação fotográfica pensada em conjunto com Gisinger, como nos esclarece Didi-Huberman (2013a, [S. p.], grifos do autor):

Por que não usar a fotografia – que é o meio fundamental do atlas de imagens desde o século XIX – para fazer viajar a exposição? A resposta foi fácil também porque eu conhecia o trabalho de Arno Gisinger, que está no lado oposto à concepção de uma *fotografia-quadro* e que, portanto, usa a plasticidade do meio fotográfico para adaptá-lo a cada condição de exposição. Gisinger fotografou *Atlas* com seu olhar singular, e depois fizemos escolhas de corpus, escolhas de montagem, e então foi possível transformar uma exposição monumental – 2.500 metros quadrados em Madri, quase 5 mil em Hamburgo – em uma forma experimental que pode ser abrigada no espaço de uma futura biblioteca de arte.

Segundo Gisinger (2013), a matéria dessa montagem efêmera, fotografias digitais de uma outra exposição, série que ele denomina de *Fantasma de uma exposição*, mantinha sua essência sua possibilidade infinita de montagem e remontagem, característica própria do Atlas, e era, sobretudo, uma “exposição na época de sua reprodutibilidade técnica, (...) um trabalho sobre o próprio meio fotográfico e sobre as relações complexas entre as obras e suas diferentes possibilidades de reprodução, de representação.” (GISINGER, [S. p.], 2013).

Nas versões anteriores, e também na montagem brasileira, o espectador podia ver a instalação *Atlas, Suíte* de cima – ou seja, podia ver todas as imagens de uma só vez, como a prancha do um atlas exposto na biblioteca de Warburg. À luz do pensamento teórico de Didi-Huberman, pode-se interpretar esse olhar totalitário como um gesto para o espectador adiar suas conclusões e as leituras das peças individuais, para uma meditação sobre a natureza das imagens. À distância também pode parecer que, quando caminhávamos entre as imagens, o turbilhão de matéria visual poderia sugar o espectador.

A partir de um olhar sobre as práticas curatoriais de Didi-Huberman, Eduardo Jorge de Oliveira (2018) nos relembra que as aproximações de suas curadorias se deram no

âmbito da antropologia da arte, explorando as evidências do olhar e as complexidades temporais das imagens. Segundo Oliveira (2018: 146), na exposição *Atlas*, o exercício é feito através da “antropologia das imagens”. Ao analisar a exposição *Soulèvements* (Levantes) (2017), a condução proposta por Oliveira se daria através da exploração da emoção originária do levante, circundando o campo da “antropologia das emoções” (Oliveira, 2018: 150). O mote dessa pesquisa em torno das emoções, porém, não é recente na obra de Didi-Huberman. O olhar antropológico em torno do assunto permeia seu trabalho antes mesmo da publicação do livro *Que emoção! Que emoção?* (2016), originado a partir de uma conferência para crianças pronunciada em 2013, em Montreuil – cidade dos arredores parisienses. Nessa obra, Didi-Huberman dialoga com as formulações warbuguianas *pathosformeln* e *nachleben*, fórmula de *pathos* e sobrevivência, história das emoções figuradas e uma história das ruínas das imagens sob um ponto vista sociocultural. Isso figura em sua publicação inaugural chamada *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière* (2015), em que há pesquisa de iconografia fotográfica da histeria à guisa da teoria freudiana e, ainda, da “emoção profunda”, sentida a partir da observação de imagens-borboletas, em *A imagem queima* (Didi-Huberman, 2018).

EXPOSIÇÃO ITINERANTE SOULÈVEMENTS / SUBLEVACIONES / LEVANTES / UPRISING

A itinerância intercontinental de *Soulèvements* (2016), após formulação e exibição na galeria de arte Jeu de Peume, em Paris, percorreu as cidades de Barcelona, Buenos Aires, São Paulo, Cidade do México e Montreal, respectivamente. A exposição teve início em outubro de 2016, em Paris, na França, e finalizou sua exibição em Montreal, no Canadá, em novembro de 2018. Na América, com exceção do Brasil, foi montada em museus universitários.



Figura 3 - Mapa da itinerância da exposição. Fonte: elaborada pela autora.

Podemos identificar a exposição *Soulèvements* como um projeto estético. Como parte do corpo da exposição, conferências foram proferidas pelo curador em cada local de montagem; houve, ainda, um denso catálogo com seus textos, adicionado de escritos de filósofos e pensadores da atualidade, além de imagens da exposição. A relação da exposição com as pesquisas teóricas do curador é explicitada no ensaio *Através dos desejos* (fragmentos sobre o que nos subleva), presente no catálogo da exposição. O mote da exposição, de tonalidade vincadamente política, não poderia ser mais pertinente para o debate contemporâneo, na dita era das imagens ou, segundo Ludueña Romandini (2017), a era do Atlas.

Soulèvements (2016), é um recorte antropológico que aborda direta e indiretamente a temática das sublevações, de levantes políticos e artísticos, do passado ao presente. Tem um recorte cronológico, porém não é esse o princípio que ordena a exposição. A gravura em água forte intitulada *La Bataille des images* (A batalha das imagens,

tradução nossa) (1744-1745), de William Hogarth, é o seu documento mais antigo; e as mais recentes são três obras comissionadas pelo Jeu de Paume, para a exposição.

Vemos no projeto *Soulèvements* o esforço atlântico da montagem da exposição, seja na magnitude de sua pesquisa, seja na logística intercontinental de sua produção e, literalmente, no diálogo prolífico de dois mundos, o europeu e o americano, em um mesmo projeto. É uma exposição internacional e, ao mesmo tempo, anacrônica.

A exposição de matriz parisiense se inicia mostrando uma obra de Victor Hugo, *Toujours em ramenant la plume* (Sempre trazendo a pena de volta, tradução nossa), de 1856, que mostra uma onda em aquarela colocada ao lado de um desenho em nanquim de Henri Michaux, *Sans titre* (Sem título, tradução nossa), de 1975. Ao iniciar a exposição com obras de dois grandes poetas franceses, artistas com múltiplas facetas, o filósofo reforça seu o cometimento com a literatura e a busca de uma morfogênese do levante que tem origem na imaginação, no pensamento, uma ligação com a filosofia da forma de Victor Hugo, e explora a metáfora do levante como uma onda, assim como sua forma e potência de transformação, a qual passaria despercebida até o momento de sua explosão. Segundo Didi-Huberman (2017a, p.95), “de Victor Hugo a Eisenstein e além, os levantes serão frequentemente comparados a turbilhões e as grandes ondas que arrebatam, por ser quando os elementos (da história) se desencadeiam.”

As obras comissionadas pelo Jeu de Paume formam um sítio *on-line* que mostra exemplos de ativismo virtual de Marie Lechner, bem como o vídeo de Estefanía Peñafiel Loaiza, *E eles vão para o espaço que seu olhar abarca*, e o vídeo de Maria Kourkouta, *Idomeni, Travessia da fronteira Greco-Macedonia*, todos de 2016. Os vídeos exploram a discussão em torno da imigração, do encarceramento e das fronteiras, assuntos de emergência ímpar, como aponta Didi-Huberman nas primeiras linhas do seu texto no catálogo da exposição. O curador intitula seu texto curatorial chamando a atenção para as atrocidades da atualidade, a disruptura do momento presente, processo que denomina, inspirado por Bertolt Brecht, de “O peso dos tempos” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p.13).

O comissionamento de obras de caráter politizado traz em seu cerne o posicionamento político no gesto curatorial da exposição em sua montagem original em Paris, e perpassa para suas outras cinco (re)montagens. O caráter movente e insurrecional das imagens e documentos da exposição permite novas relações e proximidades.

Marta Gili, diretora do *Jeu de Paume*, defende, no prefácio do catálogo *Levantes*, a linha da instituição a favor de obras e exposições que atuem no sentido de “explorar de maneira crítica os modelos de governança e as práticas de poder que condicionam grande parte da nossa experiência perceptiva e afetiva” (GILI, 2017, p.7).

A exposição exibida em Paris e comentada por Palhares (2018), foi um pouco maior em número de obras que a versão itinerante devido à impossibilidade de algumas obras viajarem, como os grandes quadros de Sigmar Polke, o que gera alto custo de seguro e transporte. Além disso, acreditamos que isso se deu devido à vocação experimental do projeto, que tem em seu cerne um desejo de seguir pensando com uma versão itinerante de 210 obras (cerca de três quartos da matriz original), e somar a cada novo local um novo repertório de imagens. Didi-Huberman, em vez de encarar a situação como uma privação, vê-a com entusiasmo:

Para mim, é entusiasmante descobrir novos artistas a cada nova cidade por onde a exposição passa. Cada local, em um momento ou noutro, torna-se a capital dos levantes. Em São Paulo há, por exemplo, grandes *clássicos*, como o Manifesto antropofágico, Glauber Rocha, Paulo Freire, além de artistas que me surpreenderam – e que boas surpresas! É o caso de Eduardo Viveiros de Castro (cuja obra teórica eu já conhecia), Clara Ianni, Nuno Ramos e Rafael RG. (DIDI-HUBERMAN, 2017b, [S. p.]).

Foram 18 obras locais selecionadas para a montagem de São Paulo, as quais não aparecem na lista de obras apresentada no fim do catálogo organizado pelo curador de *Levantes* (DIDI-HUBERMAN, 2017a). As temáticas em torno das obras locais são bastante diversas, desde violência, repressão e autoritarismo, educação e analfabetismo, censura e ditadura brasileira, cinema novo, vanguarda brasileira, abolicionismo, racismo, contra-narrativas, organizações sociais e democratização da informação, entre as muitas que poderiam ser enquadradas.



Figuras 4 a 7 - Exposição Levantes, no SESC Pinheiros, São Paulo. Imagens da abertura da Exposição Levantes, realizada em 18/10/2017. Centro de Produção Audiovisual – CPA. Fotografia: Matheus José Maria.

No edifício do SESC Pinheiros, a exposição ocupou o segundo andar da área expositiva, as obras foram dispostas em corredores de paredes lisas cinza claro, ao modelo expográfico do cubo branco, similar à forma exposta em Paris, porém com uma disposição em corredores, o que sugere espacialmente um percurso para apreender a exposição. A disposição das obras se alternava em obras de parede (fotografias, bandeiras, objetos emoldurados, quadros), objetos e documentos reunidos em vitrines e projeções audiovisuais, e foram divididas em cinco seções, por critérios curatoriais: I. Por elementos (Desencadeados); II. Por gestos (Intensos); III. Por palavras (Exclamadas); IV. Por conflitos (Abrasados); e V. Por desejos (Indestrutíveis). A procedência das obras era bastante diversa, com mais de vinte nacionalidades. Obras brasileiras e estrangeiras conviveram sem que a origem de uma ou de outra fosse questionada ou colocada em relevância. Ao contrário, a universalidade dos levantes, ocidentais pelo menos, é um dos fios condutores da exposição.

Tanto na matriz parisiense como em sua base itinerante estavam cinco conjuntos de obras brasileiras, não conectadas entre si, e dispostas nos diferentes eixos curatoriais. O artista Hélio Oiticica participou da exposição com duas obras, a fotografia *Parangolé - Encontros de Pamplona* (1972), feita em parceria com Leandro Katz; e a bandeira *Seja Marginal, Seja Herói*, (1968). De Cildo Meireles, foi exposta a célebre e contínua obra *Inserções em circuitos ideológicos 2: Projeto Cédula* (1970).

Também estavam presentes duas séries de fotografias de matriz brasileira, porém feitas por artistas estrangeiros. A primeira delas é *Livro de Carne* (1978), do artista luso-brasileiro Artur Barrio; a obra lembra o visitante do risco sangrento de muitas revoltas. Sob o crivo das ditaduras sul-americanas ocorridas no segundo quartel do século XX, Barrio criou, em 1978, um livro de história, feito da carne do povo brasileiro, então sob o julgo de uma ditadura militar. O trabalho é ainda mais impressionante, pois ressoa, quarenta anos depois, com o retorno da extrema direita ao poder em vários países do mundo, inclusive no Brasil.

A segunda delas é composta por duas das fotografias do francês Marcel Gautherot (1910-1996). As fotografias mostram uma procissão com a escultura do profeta Habacuque ao fundo, no Santuário diocesano de Bom Jesus de Matosinhos, na

cidade mineira de Congonhas do Campo, em 1947; e o profeta Habacuque em gesto de levante, como que chamando a multidão à ação. Ambas fazem parte do conjunto de fotografias dos 12 profetas do santuário de Bom Jesus de Matosinhos, hoje de domínio do Instituto Moreira Salles (figuras 8 e 9).



Figura 8 - Marcel Gautherot, Profeta Habacuque no Santuário diocesano de Bom Jesus de Matosinhos, c. 1947.

Figura 9 - Marcel Gautherot, Romaria no Jubileu do Santuário diocesano de Bom Jesus de Matosinhos, c. 1950. Fonte: Instituto Moreira Salles.

Em seu ensaio sobre *Sublevaciones*, a montagem da exposição em Buenos Aires, Luana Wedekin (2019) diz que Didi-Huberman, com seu atlas de imagens de sublevação política, atualiza seu conceito do *pathosformeln* de levantes. Por gestos (intensos), é o título de um dos núcleos da exposição, na qual mostra sua pesquisa arqueológica do *pathos* da revolta, núcleo em que se encontram as fotografias da procissão.

A EXPOSIÇÃO EXPANDIDA – CATÁLOGOS E CONFERÊNCIAS

Entendemos o ensaio *Através dos desejos*, presente no catálogo de Levantes como uma peça fundamental do projeto Levantes, como parte da exposição expandida. Nele, podemos perceber os pressupostos teóricos da pesquisa curatorial, e também sua costura entre as temáticas presentes na exposição, em que se exploram referências literárias, artísticas, fílmicas, históricas e antropológicas de sua pesquisa como “esquadrinhamento, por meio de questões filosóficas ou históricas, políticas ou estéticas, em torno do levante.” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p.17).

Através dos desejos está presente integralmente em todas as versões de catálogo publicadas nos locais onde a exposição foi montada, assim como o prefácio de Marta Gili, diretora do Jeu de Paume. Na França e no Brasil, o catálogo é composto também de textos de Nicole Brenez, Judith Butler, Marie-José Mondzain, Antonio Negri e Jacques Rancière.

No prolífico ensaio, Didi-Huberman (2017a, p.292-295) explicita seus caminhos e a recorrente orientação com base na teoria warburguiana para pensar a exposição. Aponta, por meio de uma análise antropológica, a dor e a perda como uma das primeiras razões que nos leva a sublevar. Identifica o lençol como elemento, textura dos levantes, formas em movimento presentes nas imagens do filme *Encouraçado Potemkin* (1945), de Sergueï Eisenstein; na obra *Liberdade conduzindo o povo* (1830), de Eugène Delacroix; e no drapeado das ninfas da pesquisa de Warburg. A mortalha branca, os vestidos e as bandeiras são superfícies de manifestações do

movimento, ou “acessórios em movimento”, os quais, segundo Warburg, atravessaram a história da arte como um dos mais antigos elementos estéticos.

Didi-Huberman (2017a, p. 304) exhibe sua metodologia curatorial de pesquisa a partir de Warburg, ao contabilizar sua pesquisa de gestos de levantes nas pranchas do Atlas Mnemosyne. Há poucos registros onde essas pranchas estão presentes: no painel 32 (exutórios carnavalescos); nos painéis 54 e 56; e nos painéis 78 e 79. Também resume e atualiza a pesquisa de Warburg em torno da ninfa e sua inversão de gestos – “inversão energética do pathos da dor”, presente no painel 42, que trata da iconografia da lamentação, e analisa, como exemplo fílmico dessa inversão, a transformação da dor em levante, no rostos, nos gestos e nos movimentos do povo, diante do cadáver do marinheiro, no filme Encouraçado Potemkin, de Sergueï Eisenstein (figura 10). O filósofo afirma que o Atlas Mnemosyne é uma “iconologia política”, reiterada pelos discípulos warburguianos, uma vez que a sobrevivência das imagens, apontada por Warburg, também é um ato de resistência (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 305).

Também consideramos como parte da exposição expandida as conferências proferidas por filósofo em todas as montagens de Levantes. Na montagem brasileira, tal conferência ocorreu dois



Figura 10 - Serguei Eisenstein, *Encouraçado Potemkin*, 1929. Frames do filme. Fonte: elaborado pela autora.

dias antes da abertura da exposição, sob o título de *Imagens e sons como forma de luta* (DIDI-HUBERMAN, 2018b), com recursos de projeção audiovisual, combinados com as explanações e exposições singulares sobre obras e documentos mostrados em *Levantes*, junto a alguns conceitos inerentes à exposição. Na França, as conferências (quatro delas) ocorreram antes mesmo da montagem e da abertura da exposição, e Didi-Huberman proferiria um total de 20 conferências ao longo de quase dois anos (de março de 2016 a fevereiro de 2018) sobre o tema de levantes, todas disponíveis no *website* da instituição¹.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao conceber a exposição *Levantes*, Didi-Huberman coloca imagens em relação, as organiza partir de eixos temáticos, (assim como o fez Aby Warburg nas 63 pranchas de seu *Atlas Mnemosyne*), e propõe uma constelação de imagens e de tempos, conhecimento experimental que chama de “gaya ciência visual” (DIDI-HUBERMAN, 2013b), um modelo mnemônico anacrônico que procede por superposição de tempos heterogêneos de levantes e revoltas, sem, no entanto, como ele mesmo afirma, querer abarcar sua totalidade, mas com o intuito de apontar algumas origens, rastrear permanências e continuidades latentes em torno do assunto.

Quando pensa com Warburg os fenômenos da arte e da história, Georges Didi-Huberman toma para si o trabalho incessante, semelhante ao do Atlas mítico, de apreender conexões, seja olhando imagens e objetos artísticos em busca de aproximação e familiaridade, seja pela ampliação do detalhe e pelo viés da montagem, ordenando seus gestos e fantasmas, ou, ainda, guiado pelo sintoma. Rompe distâncias geográficas, culturais e temporais através das “aberturas na história que ele mesmo provoca, pelas armadilhas ou pontos cegos que eles criam para a própria teoria, assim como os desafios para o pensamento. Trata-se, portanto, da tarefa sensível de um sismógrafo.” (OLIVEIRA, 2012, p.129).

¹ Disponíveis em: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2018/04/soulevements/>. Acesso em: 29 maio 2021.

Com suas exposições, Didi-Huberman toma a imagem como ponto de partida para especulações filosóficas, não se limitando ao historicismo nem a normatividade estética, e se empenha em buscar o inestimável de uma obra e suas reflexões. Esse inestimável é atingido pelo conhecimento compartilhado, que é capaz de dar acesso, estando em constante desterritorialização. Conhecimento não territorial, não afilhado às regras de qualquer “mundo” ou “disciplina” que seja (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 24).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras Escolhidas. v. 1.

CHEREM, Rosangela Miranda. Entre sinais e sintomas, a leitura da obra de arte através dos herdeiros warburgianos. In: MAKOWIECKY, Sandra; OLIVEIRA, Sandra (org.). *Ensaio em torno da arte*. Chapecó: Argos, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas: catálogo da exposição*. Madri: Museu Reina Sofia, 2010.

_____. Georges Didi-Huberman fala sobre Warburg e exposição no MAR. [Entrevista cedida a] Guilherme Freitas. *O Globo*, Rio de Janeiro 24 maio 2013a. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/georges-didi-huberman-fala-sobre-warburg-exposicao-no-mar-497650.html>. Acesso em: 15 ago. 2019.

_____. *Atlas ou a gaya ciência inquieta*. Lisboa: Imago, 2013b.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013c.

_____. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: MAR/Contraponto, 2015.

_____. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016a.

_____. *Remontar, remontagem (do tempo)*. Tradução de Milene Migliano. Belo Horizonte: Edições Chão da feira, 2016b. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/cader-no-n-47-remontar-remontagem-do-tempo/>. Acesso em: 15 ago. 2019.

_____. (org.). *Levantes: catálogo de exposição*. São Paulo: SESC São Paulo, 2017a.

_____. Aparências ou aparições: o filósofo Georges Didi-Huberman comenta a exposição *Levantes*, em cartaz em São Paulo. [Entrevista cedida a] Lucia Monteiro. *Revista Zum*, 28 nov. 2017b. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-didi-huberman/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

- _____. *A imagem queima*. Tradução Helano Ribeiro. Curitiba: Meduza, 2018.
- _____. Imagens e sons como forma de luta. *Revista e online*. SESC-SP. 17 out 2018a. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12580_IMAGENS+E+SONS+COMO+FORMA+DE+LUTA+ENSAIO+DE+GEORGES+DIDIHUBERMAN. Acesso em: 15 jan. 2019.
- _____. *Sobre o fio*. Tradução de Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2019.
- FERNANDES, Cassio. Aby Warburg negli studi latino-americani. *Revista Engramma*, n. 165, 2019. Disponível em: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3610. Acesso em: 15 jan. 2020.
- GILI, Marta. Prefácio. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*: catálogo de exposição. São Paulo: SESC São Paulo, 2017.
- GISINGER, Arno. *Atlas, Suíte*. Texto curatorial. Rio de Janeiro: MAR-RJ, 2013. Disponível em: <https://mar-museudeartedorio.com.br/ptbr/exposicoes/anteriores?exp=51>. Acesso em: 25 jun. 2019.
- LUDUEÑA ROMANDINI, Fabian. *A ascensão de atlas*: glosas sobre Aby Warburg. Tradução de Felipe Augusto Vicari de Carli. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman. *Revista Arte e Filosofia*, n. 12, p. 117-139, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/583>. Acesso em: 13 jul. 2019.
- PALHARES, T. Organizar o pessimismo: a exposição “Levantes” de Georges Didi-Huberman. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.3, p.221-232, set. 2018. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1865>. Acesso em: 02 ago. 2022.
- WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*: esboços, escritos e conferências. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. Organização de Leopoldo Waizbord. São Paulo: Companhia da Letras, 2015.
- WEDEKIN, Luana M. A sublevação de atlas: notas sobre o método de Georges Didi-Huberman. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 27-49, 2019. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/12270>. Acesso em: 15 set. 2019.