

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

ESCOLA GUIGNARD

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO

**O CURADOR FILÓSOFO DIDI-HUBERMAN:
Pensando a arte através de imagens**

Dissertação de mestrado

AMANDA ALVES NEVES

BELO HORIZONTE

2017

Amanda Alves Neves

**O CURADOR FILÓSOFO DIDI-HUBERMAN:
Pensando a arte através de imagens**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais/Música

Linha de pesquisa: Dimensões teóricas e práticas da produção artística

Orientador (a): Prof^a Dr^a Celina F. Lage

**Belo Horizonte
2017**

**O CURADOR FILÓSOFO DIDI-HUBERMAN:
Pensando a arte através de imagens**

Aprovada em de de ano

Prof(a). Dr(a). Rodrigo Vivas Andrade – U.F.M.G.

Prof(a). Dr(a). Alexandre Rodrigues da Costa – U.E.M.G.

Prof(a). Dr(a). Celina Figueiredo Lage
Orientador(a)

BELO HORIZONTE – MG
2017

Para Joaquim e Luciene.

AGRADECIMENTOS

Para que esta dissertação fosse produzida, várias pessoas contribuíram de alguma forma, agradeço a cada uma delas.

Aos amigos Maria Emília, Constance Von Krueger e João Paulo Andrade, pelas conversas produtivas e pelo apoio.

À Úrsula Vianna, pela acolhida nos momentos de estudo e pela revisão cuidadosa do trabalho.

À Mariana Beltrame, também pelas conversas e troca de ideias.

Aos colegas do mestrado, especialmente Daniela Ramos, Camila Lacerda e Tadeus Mucelli pelas sugestões de leitura e pela colaboração intelectual e afetiva.

Às competentes Nazareth e Maryvana da secretaria do PPGA/UEMG por todo o apoio e profissionalismo.

À coordenação e aos professores do mestrado, especialmente ao professor Alexandre Rodrigues pela participação tanto na banca de qualificação quanto na defesa da dissertação e também por todas as valiosas sugestões e produtivas conversas.

Ao professor Rodrigues Vivas, pela participação nas bancas e pelos valiosos apontamentos.

À minha orientadora, Celina Lage, agradeço pela paciência e pela dedicada atenção em colaborar de maneira tão decisiva na confecção deste trabalho. Agradeço pela parceria e pela oportunidade de estar ao lado de uma profissional tão brilhante quanto solícita.

À minha família, por compreender os momentos de ausência e recolhimento, em especial à minha mãe Stela Mares pela formação que vem antes de todas as outras, e à minha companheira Luciene Almeida, por toda a doçura e apoio, pelo amor e pelo compartilhamento desta experiência. E à Joaquim que é a razão de muitas das minhas realizações.

RESUMO

O objetivo da pesquisa é compreender a prática curatorial no âmbito da arte contemporânea a partir de exposições de artes visuais realizadas por Georges Didi-Huberman. A investigação parte inicialmente da identificação de dois embreantes, que influenciaram a criação das exposições: a metodologia de estudo da história da arte idealizada por Aby Warburg no *Bilderatlas Mnemosyne*, e a experiência curatorial de Jean François Lyotard na exposição *Les Immatériaux*. Segue-se uma análise crítica das curadorias realizadas por Didi-Huberman, a saber: *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Atlas. Como carregar o mundo às costas?); *Histoires de fantômes pour grandes personnes* (Histórias de fantasmas para gente grande), *Atlas, Suite; Afteratlas e Nouvelle histoires de fantômes* (Novas histórias de fantasmas). Conclui-se que estas exposições promovem o pensamento teórico e crítico, e também a interdisciplinaridade entre arte, filosofia e história.

Palavras-chave: Didi-Huberman, Curadoria, Arte Contemporânea, Artes Visuais, Crítica de Arte.

ABSTRACT

The aim of the research is to understand the curatorial practice in the field of contemporary art from Georges Didi-Huberman's visual arts exhibitions. The research initially began with the identification of two “embreantes”, who influenced the creation of the exhibitions: Aby Warburg's study of the history of art in *Bilderatlas Mnemosyne*, and the curatorial experience of Jean François Lyotard in the exhibition *Les Immatériaux*. Here is a critical analysis of the curatorships carried out by Didi-Huberman, namely: *ATLAS How to take the world on its back? Histoires de fantômes pour grandes personnes* (Stories of ghosts for grown up), *Atlas, Suite; Afteratlas and Nouvelle histoires de fantômes* (New ghost stories). It is concluded that these expositions promote theoretical and critical thinking, as well as the interdisciplinarity between art, philosophy and history.

Keywords: Didi-Huberman, Curatorship, Contemporary Art, Visual Art

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1- André Malraux em foto de 1953. Disponível em: <http://www.gettyimages.com/event/andre-malraux-and-his-imaginary-museum-163069158#writer-andre-malraux-poses-in-his-house-of-boulogne-near-paris-at-picture-id162909845> 26
- Figura 2 - *A Primavera*, Sandro Botticelli, têmpera, 1482 - disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Botticelli-primavera.jpg> 30
- Figura 3- *O nascimento de Vênus*, Sandro Botticelli, 1486 - Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_V%C3%AAnus#/media/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg 30
- Figura 4- *Crocifissione di Cristo* (detalhe) –Bertoldo di Giovanni, 1478, relevo em bronze – Disponível em: [scheda.v2.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&locale=it&tipo_scheda=OA&id=85626&titolo=Bertoldo%20di%20Giovanni%20](http://www.ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=85626&titolo=Bertoldo%20di%20Giovanni%20) 32
- Figura 5 - Vista do *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg - Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/mnemosyne/> 34
- Figura 6 - Imagem da prancha 42 do *Bilderatlas Mnemosyne* - disponível em: http://www.engramma.it/eOS2/atlane/index.php?id_tavola=1042&lang=eng 35
- Figura 7- Relevo com mênades dançantes - Cópia romana do séc. I de um original grego do séc. V - Mármore - Florença/Galeria dos Uffizzi - Disponível em: <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=3834> 38
- Figura 8- *O Banquete de Herodes* (detalhe), Fra Filippo Lippi, Afresco, 1465 - Disponível em: <http://histflorence.blogspot.com.br/2013/02/fra-filippo-lippi-wordly-renaissance.html> 39
- Figura 9- Detalhe de relevo de sarcófago (cena do mito de Meléagro) Roma, 180 a.c. - Disponível em: <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=5266> 39
- Figura 10- *O massacre dos inocentes* (detalhe), Domenico Ghirlandaio, Afresco, 1497- Disponível em: <https://hav320142.wordpress.com/2014/10/02/il-ghirlandaio/> 40

Figura 11- Diagrama comunicacional desenvolvido por Lyotard, publicado originalmente no Petit Journal, 28 março/15 julho de 1985, adaptado por Sara De Bondt. Disponível em: http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/from-over-to-sub-exposure-the	45
Figura 12- Ficha do catálogo <i>Inventaire</i> , exposição Les Immatériaux, disponível em: https://monoskop.org/File:Les_Immatériaux_Album_et_Inventaire_catalogue.pdf	48
Figura 13- Página do catálogo <i>Inventaire</i> , exposição Les Immatériaux, disponível em: https://monoskop.org/File:Les_Immatériaux_Album_et_Inventaire_catalogue.pdf	49
Figura 14- Foto da exposição <i>Les Immatériaux</i> , site ‘Tous les auteurs’, com a obra TV Buddha de Nam June Paik ao fundo. Disponível em: http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immatériaux-revisited-inn	50
Figura 15- Vista da exposição <i>ATLAS ¿Cómo llevar el mundo auestas?</i> Disponível em: https://www.flickr.com/photos/traficovisual/sets/72157626388288341/show/	54
Figura 16- Vista da exposição <i>ATLAS ¿Cómo llevar el mundo auestas?</i> disponível em: https://www.afterall.org/online/atlas-how-to-carry-the-world-on-one-s-back#.WOfelfnyvIX	59
Figura 17- <i>Disparate n.º 10, Caballo raptor</i> . Gravura (água tinta e água forte) Francisco Goya, 1815-1823. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Los_Disparates#/media/File:Disparates_10.jpg	61
Figura 18- <i>Grande hazaña, con muertos</i> . Gravura (água tinta e água forte) Francisco Goya, 1810-1815. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prado_-_Los_Desastres_de_la_Guerra_-_No._39_-_Grande_haza%C3%B1a,_con_muertos.jpg	61
Figura 19- <i>Trash #4</i> , Fotografia, Walker Evans, 1962. Disponível em: http://lesalon-blog.blogspot.com.br/2014/04/plus-un-geste_4.html	62
Figura 20- <i>Unformen der Kunst</i> , Karl Blossfeldt, 1905-1925. Disponível em: http://blogs.elpais.com/.a/6a00d8341bfb1653ef0147e178fbbf970b-pi	63

Figura 21- <i>Ocean Chart</i> , Henry Holiday para a obra <i>The hunting of the snark</i> de Lewis Carrol, 1876. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Hunting_of_the_Snark	64
Figura 22- <i>Un Año</i> , Ignasi Aballí, 2004. Disponível em: http://www.caac.es/coleccion/obras06/img/abgr.htm	65
Figura 23- Vista da instalação <i>Mnemosyne 42</i> no instituto Le Fresnoy. Disponível em: http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_fantomes_fresnoy.html	71
Figura 24- Vista de <i>Atlas, Suite</i> no espaço Le Fresnoy. Disponível em: http://www.exponaute.com/magazine/2012/11/01/lart-contemporain-a-lille-cest-fantastic/	72
Figura 25- Vista da projeção produzida a partir das fotografias das pranchas de Aby Warburg, instalada no Le Fresnoy. Disponível em: http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_fantomes_fresnoy.html	72
Figura 26- <i>Archaeology of a memorial site: Oradour sur Glane</i> . Fotografia. Arno Gisinger, 1994. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oradour_village.jpg	74
Figura 27- <i>Pelle</i> (Pá), Arno Gisinger, 1994. Imagem da série "Archéologie"(Arqueologia), apresentada na exposição "Conte-me sobre Oradour". Disponível em: http://www.arnogisinger.com/index.php?id=2010&lang=2	75
Figura 28- Vista da instalação <i>Atlas, Suite</i> de Arno Gisinger. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UcQEIU-aY8E	77
Figura 29- Vista da instalação <i>Atlas, Suite</i> , no Instituto Les Fresnoy. Disponível em: http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_fantomes_fresnoy.html	77
Figura 30- <i>Atlas, Suite</i> . (fragmento) Arno Gisinger, 2012. Disponível em: http://www.arnogisinger.com/index.php?id=2450&lang=2	79
Figura 31- <i>Atlas, Suite</i> (fragmento) Arno Gisinger. Disponível em: http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=51	80
Figura 32- <i>Atlas, Suite</i> (fragmento) Arno Gisinger. Disponível em: http://www.arnogisinger.com/index.php?id=2450&lang=2	82

Figura 33- Vista da instalação <i>Mnemosyne 42</i> de Georges Didi-Huberman do instituto Le Fresnoy em Turcoing. Disponível em: http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_fantomes_fresnoy.html	84
Figura 34- Vista dos prédios do Museu de Arte do Rio (M.A.R) com evidência para a estrutura que cobre os edifícios. Disponível em: http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar/arquitetura	93
Figura 35- Vista Geral de <i>Atlas, Suite</i> no espaço da Escola do Olhar, Museu de Arte do Rio (M.A.R.). Fotografia de Paula Huven. Disponível em: http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=51	94
Figura 36- Vista Geral de <i>Atlas, Suite</i> no espaço da Escola do Olhar, Museu de Arte do Rio (M.A.R.). Fotografia de Paula Huven. Disponível em: http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=51	95
Figura 37- - Vista da exposição <i>Afteratlas</i> no Beirut Art Center. Disponível em: http://www.beirutartcenter.org/en/single-event/afteratlas	96
Figura 38- Vista da projeção <i>Mnemosyne 42</i> no Beirut Art Center. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/Beirut-Art-Center-310192115671316/photos/?tab=album&album_id=718024864888037	97
Figura 39- Vista da exposição <i>Nouvelles histoires de fantômes</i> no Palais de Tokyo em Paris. Disponível em: http://socks-studio.com/2014/02/18/new-ghost-stories-take-a-walk-through-the-history-of-images/	98

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 - Lista de exposições com curadoria de Georges Didi-Huberman.....	17
---	----

Sumário

INTRODUÇÃO.....	14
1.1. Curadoria contemporânea e o curador independente.....	14
1.2. Objetos e Objetivos da pesquisa	19
2. A CURADORIA E A CONSTRUÇÃO DE UM PENSAMENTO ATRAVÉS DE IMAGENS.....	24
2.1 Embreante <i>Bilderatlas Mnemosyne</i> de Aby Warburg	24
2.2 Embreante <i>Les Immatériaux</i> de Jean-François Lyotard	41
3. CURADORIAS DE DIDI-HUBERMAN	54
3.1. <i>ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?</i>	54
3.2. <i>Histoires de fantômes pour grandes personnes</i>	70
3.3. <i>Atlas, Suite; Afteratlas e Nouvelle Histoires des Fantômes.</i>	87
4. CONCLUSÃO.....	101
BIBLIOGRAFIA.....	110

INTRODUÇÃO

1.1. Curadoria contemporânea e o curador independente

A prática curatorial possui um papel relevante no sistema das artes atual, tendo passado por transformações importantes ao longo do tempo. Até a década de 1970 estas práticas eram “em sua maioria guiadas por um padrão de conduta que envolvia, por exemplo, um recorte temporal e geográfico preciso, uma reiteração de valores da história da arte eurocêntrica e uma restrição em se misturar obras de arte e artefatos” (MARTINEZ, 2007, p. 14). Mas, contudo, observa-se que mudanças nas determinações dos modelos expositivos já estavam em curso naquela época, pois como afirma Castillo, “nos anos 60 o desmoronamento da ideia de um espaço expositivo ideal para a arte (o cubo branco) leva a uma série de reformulações expográficas, análogas às transformações ocorridas na produção artística deste momento” (CASTILLO, 2015, p. 23).

Para se compreender o papel da curadoria contemporânea é necessário, de antemão, identificar as dinâmicas que regem os padrões do que é considerada arte contemporânea hoje. Da mesma forma, torna-se mister identificar alguns elementos chave que contribuem para o funcionamento do contexto artístico atual, observando que, embora instituições de arte consagradas e mostras de grande porte tenham um papel definidor no estabelecimento de paradigmas estéticos, logicamente elas estão sujeitas a interesses econômicos e políticos, que direcionam as vertentes da produção artística. Nesse sentido, Moulin afirma que:

a constituição dos valores artísticos contemporâneos, no duplo sentido estético e financeiro do termo, efetua-se pela articulação do campo artístico e do mercado. O preço ratifica, com efeito, um trabalho não econômico de homologação do valor realizado pelos especialistas, isto é, pelos críticos, historiadores da arte contemporânea, conservadores de museu, administradores da arte e curadores. (MOULIN, 2007, p. 26).

O que Moulin identifica em seu texto é a rede de influências a qual estabelece o que é considerado relevante na arte, partindo de interesses que envolvem a relação entre os especialistas do campo e o mercado de arte, e cujo ponto de confluência se dá, na maior parte das vezes, nas exposições e feiras, local onde a produção artística entra em contato com o público e com os colecionadores. Sendo assim, a exposição de arte

contribui de forma efetiva para que todo o processo de legitimação se realize de fato, contando com a participação de diversos atores, como os historiadores da arte, curadores, artistas, críticos, etc. No que diz respeito à arte atual, o estar presente no ambiente efêmero da exposição temporária é ainda uma das mais eficientes formas de que as obras possuem para dar-se a ver, tendo em vista a dificuldade das instituições museológicas em formar, manter e exibir coleções de arte contemporânea em seus acervos permanentes.

Ao comentar a relação entre o museu e a arte contemporânea, Altshuler identifica um dilema central: “desde o século XVIII, a visão tradicional do museu de arte é que ela é uma instituição destinada a preservar e exibir obras que resistiram à prova do tempo.”¹ (ALTSHULER 2005, p. 1). Além desta problemática em relação ao tempo de consolidação das obras contemporâneas, outros entraves surgem, como por exemplo, a partir da natureza processual característica das instalações e performances. O problema passa pelo que, exatamente, o comprador, enquanto instituição ou colecionador está adquirindo quando coleta uma obra contemporânea que se realiza através destes meios efêmeros. Nestes casos, tipicamente, costuma-se adquirir, de acordo com Wharton, “uma parte ou o total dos materiais da instalação primária juntamente com as notas do artista, vídeos e fotos, além das instruções e projetos sobre a forma de montagem ou de reencenação que devem ser processadas para a reexibição posterior da obra²” (WHARTON, 2005, p. 171). A partir da constatação destas especificidades, observa-se uma proliferação de grandes mostras temporárias, ao modo da Documenta de Kassel e de bienais como a de Veneza e de São Paulo, como o lugar onde a arte contemporânea ocupa um espaço representativo. A característica experimental que marca este tipo de exibição, em grande parte, se alinha à impermanência das obras processuais e efêmeras, tendo se tornado um aspecto comum na atualidade.

Nesse contexto, o curador de exposição se tornou um ator relevante na cadeia da exibição e do entendimento da obra de arte contemporânea. Observa-se que a sua atuação, cada vez mais destacada, já se manifesta de modo progressivo a partir dos anos 60, quando se tornou um fator aglutinante no cenário plural e fragmentado da produção artística. Segundo Castillo, “Com o fim dos ‘ismos’, à medida que os artistas constroem estilos próprios (ou linguagens) cabe ao curador a conjugação dos fragmentos subjetivos

¹ Tradução nossa.

² Tradução nossa.

e objetivos (ou nuances, estilísticas) de cada produção artística” (CASTILLO, 2015, p. 22). Um exemplo deste caráter aglutinador das curadorias contemporâneas pode ser identificado no trabalho emblemático de Harald Szeemann que em 1969 apresentou na Kunsthalle em Berna a exposição *Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information* (Quando as atitudes tomam forma: vida em sua mente. Trabalhos, conceitos, processos, situações e informações).

O surgimento de espaços alternativos ao formato do museu nos anos 60, dedicados especialmente às mostras temporárias (como é caso da Kunsthalle), e também o modelo de curadoria autoral, em que o curador propõe uma temática discursiva que pode ser identificada a partir da leitura da exposição, colaboraram para que Szeemann realizasse esta mostra, a qual influenciou fortemente a prática curatorial e a produção artística posterior, lançando novos paradigmas no campo artístico. Birnbaum identifica na mostra uma mudança metodológica significativa em relação às exposições de arte, devido principalmente ao grau de liberdade de que os artistas usufruíam para a concepção e execução dos trabalhos, segundo ele: “desde que os artistas, nas palavras de Szeemann, ‘assumiram a instituição’, eles também fizeram o seu melhor para redefinir as condições físicas para o show (...). Como o título sugeria não se tratava de uma exposição de obras de arte, mas de ‘atitudes’”³ (BIRNBAUM, 2005, p. 55).

A descrição de aspectos dos trabalhos que compunham a mostra por Birnbaum dá a devida noção de como o formato expositivo pensado por Szeemann era articulado com as questões contemporâneas do *site-specific* e da arte processual. Birnbaum registra que: “Lawrence Weiner removeu um metro quadrado de espaço na parede; Michael Heizer demoliu a calçada com uma bola de metal; Richard Serra contribuiu com um de seus *Splash Pieces* envolvendo chumbo derretido” (BIRNBAUM, 2005, p.55). O conteúdo dos trabalhos se amalgamava assim com a estrutura espaço-temporal da mostra, a partir da proposição de curatorial de Szeemann.

O que se pode destacar a partir desta experiência é que curadores como Harald Szeemann, e posteriormente Seth Siegelaub, Pontus Hultén e Walter Hoops, que trabalharam segundo este modelo de curadoria autoral, passaram a se ocupar não somente de reunir e expor os trabalhos de arte, mas também eventualmente de direcionar as ações dos artistas na criação das obras.

³ Tradução nossa.

No Brasil destaca-se a atuação de Frederico Moraes e Walter Zanini frente, respectivamente, à realização dos *Domingos da Criação* do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1971 e da *6ª Jovem Arte Contemporânea* do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 1972. Com o panorama cultural nacional cerceado pelos dispositivos controladores da ditadura militar, as obras processuais (happenings, performances, intervenções site-specific, etc.) ganharam potência por não permitir a atuação de uma censura prévia em relação aos trabalhos.

Moraes e Zanini propuseram, então, formas de agregação destes formatos artísticos a partir da proposição de eventos expositivos marcados pela colaboração entre curadoria, artistas e público. No caso de Moraes, os *Domingos da Criação* se iniciavam a partir de chamadas públicas que orientavam a produção das obras de acordo com a utilização de um material específico explicitado nos títulos destas chamadas. Por exemplo, *O Tecido do Domingo* ou *O Domingo por um Fio*. E atraía participantes de origens diversificadas, como apontado por Maia: “alunos dos cursos do museu, transeuntes que passavam pelo seu entorno sem nunca haver entrado, atores, músicos e artistas hoje consagrados, como Cildo Meirelles, Athur Barrio, Carlos Vergara, Ana Bella Geiger, Letícia Parente, entre outros.” (MAIA, 2016, p. 73).

Em São Paulo, desde sua primeira edição em 1967, as mostras anuais que constituíam a *Jovem Arte Contemporânea* estruturavam-se de acordo com um modelo tradicional dos salões de arte, dedicando-se a mostrar obras de artistas em começo de carreira a partir de um júri e com a concessão de prêmios. O evento caminhou gradualmente sob a coordenação de Walter Zanini desde seu início, na direção de uma quebra paradigmática deste modelo, representada pela sua 6ª edição na qual o processo da produção artística suplantou a valorização do objeto em si, como material expositivo. Este deslocamento ocorreu, de acordo com Maia, a partir:

de um cronograma de atividades distribuídas em 15 dias, que se iniciou com uma plenária na qual foram sorteados 84 lotes dos 1000m² da sala expositiva do museu e que retirou da comissão o papel de julgar ou selecionar artistas e a aproximou de uma rotina de acompanhamento dos projetos. (MAIA, 2016, p. 78).

A curadoria, concebida desta forma, passa a ser parte de um processo colaborativo para a gênese dos objetos artísticos, cujo resultado final pode-se processar numa leitura da exposição como uma instalação ou obra única, articuladora dos significados presentes em cada trabalho. Como apontado por Castillo,

cada vez mais obras e mostras se confundem, dada a sinergia espacial e conceitual que as tem caracterizado. Tal qual as instalações, as exposições lidam com obras *in situ*, em *site specific*, inserem-se na órbita das ambientações e lidam com significados ora simbólicos, ora metafóricos, ora por vezes alegóricos (CASTILLO, 2015, p. 33).

A definição de que o evento da exposição de arte pode ser entendido como uma espécie de instalação é o que por vezes leva a uma problemática equiparação entre o trabalho do artista e do curador, pois as especificidades e os limites dos papéis exercidos por cada um, segundo esta definição, se confundem. Hans Ulrich Obrist, considerado um dos curadores mais influentes da atualidade, diagnostica esta imprecisão na definição do trabalho do curador e do artista,

é verdade que o formato da exposição se tornou mais reconhecível e popular, e que organizadores de exposição passaram a se identificar como criadores individuais de significado. Como os próprios artistas foram além da simples produção de objetos de arte e tomaram a direção da montagem ou organização de instalações que galvanizam o espaço inteiro de uma exposição (...). Esses desenvolvimentos fizeram surgir a impressão de que os curadores estão competindo com os artistas por primazia na produção de significado ou valor estético. Alguns teóricos argumentam que os curadores hoje são artistas secularizados em tudo, menos no nome. Minha crença é que os curadores seguem os artistas, não o contrário. (OBRIST, 2014, p. 47).

Na concepção de Obrist pode-se concluir que existe certo protagonismo de ação em relação ao artista, no entanto, o que pode se apreender de fato é que o sistema da arte contemporâneo promove certa maleabilidade em relação às funções dos sujeitos que o formam. Nada impede que um artista realize um trabalho de curadoria, como também não há obstáculos para que um curador realize uma obra de arte. No entanto, se é possível identificar esta troca de papéis é porque certamente existem elementos específicos a cada uma das funções. Por exemplo, observa-se que a prática curatorial contemporânea possui ainda uma função legitimadora em relação ao trabalho dos artistas, além de possibilitar uma atividade criativa e de trazer um ponto de vista temático. De acordo com Betina Rupp,

a curadoria contemporânea caracteriza-se por três aspectos distintos: sua capacidade de legitimação, sua possibilidade de criação e a abordagem temática. A capacidade de legitimar artistas, proporciona ao curador uma importância considerável no campo da arte, por sua disposição de consolidar artistas e movimentos atuais, ou de décadas recentes, transformando suas produções em fatos históricos. (RUPP, 2011, p. 137).

O ponto chave de confluência entre a função curatorial e a artística estaria centralizada nesta possibilidade criativa que a curadoria autoral proporciona a partir dos anos 60. Essa possibilidade está intimamente conectada ao surgimento da figura do curador independente no sistema das artes, que também foi fortalecida a partir da experiência de Harald Szeemann ao deixar a diretoria da galeria Kunsthale em setembro de 1969 e ao propor uma forma de trabalho não vinculada à nenhuma instituição específica. De acordo com Birnbaum, “ao optar por não dirigir uma instituição, Szeemann forjou um novo modo de trabalho, evitando tarefas tradicionais do museu, como colecionar, restaurar ou manter conteúdos dos conselheiros e curadores.” (BIRNBAUM, 2005, p. 2). A curadoria independente é um modelo que abre caminho para que a atividade curatorial seja exercida com certa autonomia, e que acaba por abrir possibilidades de atuação para curadores oriundos de outras áreas além das áreas tradicionais de Artes e História das Artes. Esta abertura não se restringe à área de formação do curador, mas também se manifesta em relação ao formato das exposições de arte, que passam a ser um espaço privilegiado de experimentações artísticas e procedimentos transdisciplinares.

1.2. Objetos e Objetivos da pesquisa

Tendo em vista as novas tendências da curadoria autoral e a atuação de curadores independentes na criação de exposições de arte inovadoras, a presente pesquisa busca contribuir para uma melhor compreensão da prática curatorial no âmbito da arte contemporânea, principalmente no que diz respeito à sua função de promover o pensamento teórico e a interdisciplinaridade. Para isso propomos como objeto central de pesquisa a análise de exposições que marcaram a experiência curatorial do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman durante os anos de 2010 a 2014.

Didi-Huberman é filósofo, curador e historiador, lecionando desde 1990 na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (Escola de estudos avançados em ciências sociais) em Paris, além de ter atuado como professor em outras instituições de ensino superior em diversos continentes. Publicou mais de trinta livros sobre história e teoria das imagens e se consolidou como um dos pensadores mais influentes no campo de estudo que inclui estética, filosofia e história da arte, utilizando como objeto de pesquisa o período que envolve a arte renascentista até a arte contemporânea, além de pesquisar a

iconografia científica no século XIX, cinema, escultura e trabalhos de filósofos, artistas e historiadores como Aby Warburg, Walter Benjamin, Carl Einstein, Brecht, Georges Bataille entre outros.

A experiência de Georges Didi-Huberman como curador, se inicia segundo as fontes consultadas, em 1997, com uma mostra exibida no Centre Georges Pompidou em Paris, intitulada *L'Eimprente* (A impressão). A partir daí acumula uma sequência de cerca de sete outras mostras (e três remontagens) como apresentado na tabela 1:

Tabela 01 Lista de exposições com curadoria de Georges Didi-Huberman			
Título da Exposição	Museu/Galeria	Cidade	Ano
<i>L'Eimprente</i>	Centre Georges Pompidou	Paris	1997
<i>Fables du Lieu</i>	Le Fresnoy	Turcoing	2001
<i>ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?</i>	Museu Reina Sofía	Madrid	2010/2011
<i>ATLAS. How to Carry the World on One's Back? (Remontagem)</i>	ZKM Museum für neue Kunst	Karlsruhe	2011
<i>ATLAS. How to Carry the World on One's Back? (Remontagem)</i>	Sammlung Falckenberg	Hamburgo	2011
<i>Histoires de fantômes pour grandes personnes</i>	Le Fresnoy	Turcoing	2012
<i>Atlas, Suite</i>	Museu de Arte do Rio/M.A.R	Rio de Janeiro	2013
<i>Afteratlas</i>	Beirut Art Center	Beirute	2014
<i>Nouvelle histoires de fantômes pour grandes personnes</i>	Palais de Tokyo	Paris	2014
<i>Soulevments</i>	Jeu de Palme	Paris	2016/2017
<i>Sublevaciones (Remontagem)</i>	MUNTREF Centro de Arte Contemporáneo	Buenos Aires	2017

A fim de iluminar questões metodológicas e estilísticas adotadas na curadoria de algumas de suas exposições, foram estabelecidos dois marcos curatoriais, os quais segundo nosso entendimento, foram embreantes⁴ na criação das mesmas, ainda que direta ou indiretamente. Apresentamos no capítulo 2, primeiramente, uma análise sobre

⁴ A definição de “embreante” aqui tratada corresponde à interpretação dada por Cauquelin (2005, p. 87): “Se no domínio social e político as teorias algumas vezes se adiantam às práticas, no domínio da arte, em contrapartida, o movimento de ruptura está a cargo o mais das vezes de figuras singulares, de práticas, fazeres, que primeiramente desarmonizam, mas que anunciam de longe uma nova realidade. Essas figuras que revelam os indícios serão por nós chamadas de ‘embreantes’”.

a metodologia historiográfica idealizada pelo filósofo e historiador Aby Warburg (1866-1929), através da curadoria do *Bilderatlas Mnemosyne* (Atlas de imagens Mnemosyne). Ele propôs uma leitura inovadora da história da arte, fundamentada na coleção e na correlação de imagens. A leitura do seu trabalho se dá especialmente a partir da obra de Georges Didi-Huberman *A imagem sobrevivente - História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* e do artigo de Giorgio Agambem sobre o trabalho de Warburg: *Aby Warburg e a ciência sem nome*. Pretende-se identificar, através desta investigação, como através de uma curadoria dinâmica de imagens predominantemente fotográficas, Warburg utilizava a montagem como elemento narrativo capaz de articular e produzir discursos sobre a história da arte e outras áreas de estudo como antropologia, psicologia, filosofia dentre outras.

Em segundo lugar, apresentamos como um embreante a experiência curatorial emblemática de Lyotard na exposição *Les Immatériaux* (Os Imateriais). Nosso intuito é compreender a atuação de um filósofo como curador e a articulação da prática da curadoria como veículo para a reflexão filosófica, identificando como a curadoria de arte se alinha com outras áreas do pensamento humano. Sendo assim, a releitura e o resgate de Warburg vai ser determinante para a criação de exposições por Didi-Huberman, assim como a experiência de Lyotard, que abriu caminho para realização de curadorias por filósofos.

O capítulo 3 concentra-se propriamente na análise crítica de cinco exposições curadas por Didi-Huberman das quais quatro contaram também com a participação de Arno Gisinger, a saber: *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a costas?* (Atlas. Como carregar o mundo às costas?) realizada no museu Reina Sofia em 2010/2011; *Histoires de fantômes pour grandes personnes* (Histórias de fantasmas para gente grande.), apresentada no Instituto Le Fresnoy em 2012; *Atlas, Suite*, realizada no Museu de Arte do Rio de Janeiro em 2013; *Afteratlas*, apresentada no Beirut Art Center em Beirute, 2014; e *Nouvelle histoires de fantômes* (Novas histórias de fantasmas), apresentada no Palais de Tokyo em Paris, também em 2014. No que cabe ao recorte desta pesquisa, foram escolhidas como objeto de análise essas exposições, as quais foram concebidas declaradamente segundo o dispositivo do *Bilderatlas Mnemosyne* idealizado por Aby Warburg e que representam uma mudança na direção da concepção curatorial do filósofo a partir do trabalho colaborativo com o fotógrafo Arno Gisinger, no sentido de se conceber o que viria a ser uma exposição na era da reprodutibilidade técnica, a partir

do termo idealizado por Walter Benjamin em relação à obra de arte. Arno Gisinger nomeia a experiência de trabalho com Didi-Huberman como Projeto Atlas (GISINGER, PIJARSKI e SZERSZEŃ, 2016, *passim*), no texto desta pesquisa chamaremos de Projeto Atlas o conjunto das cinco exposições aqui citadas, de modo a facilitar a identificação deste recorte que consiste no objeto de investigação. Serão analisados materiais publicados sobre as exposições, como entrevistas, vídeos, resenhas, críticas, catálogos, artigos, etc., a fim de avaliar o seu *modus operandi* em relação ao pensamento filosófico proposto através da curadoria.

Em relação à metodologia empregada na presente pesquisa, destacamos que, embora o evento da exposição temporária seja em si efêmero, o que se produz a partir dele (catálogos, reportagens, críticas, fotografias e produção teórica e acadêmica) vem a compor um corpus que acaba por conferir certa forma de durabilidade e longevidade a estas experiências, frente à fugacidade do tempo. No entanto, deve-se observar que é inegável a existência de certas ambiguidades e lacunas indissolúveis quando propomos tomar uma exposição de arte já encerrada como objeto de pesquisa. Procuramos, neste caso, tratar dos eventos expositivos através de suas (múltiplas) reverberações posteriores em textos críticos, fotografias, vídeos, catálogos, releases de imprensa e demais documentos. Porém, há que se levar em conta que, como apontado por Martinez: “os textos de divulgação do evento não possuem o compromisso teórico de fornecer ao pesquisador, nacional ou estrangeiro, referências ou informações mínimas sobre o contexto de produção e, conseqüentemente, reflexão.” (MARTINEZ, 2006, p. 229). A tarefa da pesquisa esteve condicionada, portanto, ao reconhecimento de certa limitação. Além do mais, observa-se que através destes materiais que resistem à efemeridade do evento expositivo, sobrepõe-se uma série de camadas interpretativas acumuladas progressivamente com o passar do tempo, visto que, a exposição “sobrevive” (para usar aqui um termo caro à Didi-Huberman e a Aby Warburg, sobre os quais versaremos nos capítulos seguintes) nestas reverberações que não cessaram de se acumular e de se reformular até o presente, e certamente não se esgotarão nele.

Por fim, o objetivo dessa investigação é demonstrar que a experiência curatorial de Georges Didi-Huberman, baseada na metodologia warburguiana, se alinha à produção curatorial contemporânea e às novas tendências da curadoria de exposições de arte, provocando novos questionamentos e visões sobre a arte. Nas exposições analisadas é possível reconhecer reverberações de construções imagéticas e culturais,

onde a imagem é concebida metaforicamente como um ponto numa grande constelação de convergências possíveis e infinitamente mutáveis, de acordo com cada exposição e montagem proposta pelo filósofo.

2. A CURADORIA E A CONSTRUÇÃO DE UM PENSAMENTO ATRAVÉS DE IMAGENS

2.1 Embreante *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg

A apresentação da fotografia como técnica de produção imagética realizada por Daguerre em 1839⁵ marca uma incisiva mudança nos modos de circulação e acesso a imagens para diferentes fins e de diversas naturezas⁶. A redução no tempo de produção, a facilidade de transporte e a característica reprodutível da fotografia potencializou posteriormente a utilização das imagens como instrumento para a produção intelectual em diversas áreas.

Por sua faceta documental, sobretudo, a fotografia encontra aplicação nas áreas dedicadas à pesquisa científica, além de ser empregada como linguagem para a produção artística e cultural. Por exemplo, ainda em 1839, o estudioso e físico francês, “François Arago, já alugava o daguerreotipo para ser utilizado a serviço da pintura, astronomia, fotometria, topografia, fisiologia, medicina, meteorologia e naturalmente, da arqueologia” (ROUILLÉ, 2009, p. 109).

Gaskell afirma que “o impacto cultural da fotografia sobre os últimos 150 anos, tanto em si mesma, quanto na forma da imagem visual em movimento a que ela também deu origem, tem sido imenso, alterando completamente o ambiente visual e os meios de troca de informação de uma grande parte da população do globo” (GASKELL, 1992, p. 241). Sendo assim, a fotografia beneficiou diretamente os pesquisadores no campo da arte e da cultura, principalmente porque a imagem fotográfica proporciona uma maior facilidade de acesso dos pesquisadores ao seu material de estudo, viabilizando pelo menos o contato remoto com aquilo que estaria distante fisicamente e fora do alcance do seu olhar, ou mesmo de eventos passados. De acordo com a análise de Benjamin, “a reprodução técnica (neste caso a fotográfica) pode colocar a cópia do original em

⁵ Data da apresentação do daguerreótipo à Academia de Ciências de Paris por Louis Jacques M. Daguerre: “Em 1839, a invenção de Niépce-Daguerre é solenemente anunciada e em seguida oferecida pela França 'liberalmente ao mundo todo'” (ROUILLÉ, 2009, p. 32).

⁶ O impacto cultural da fotografia sobre os últimos 150 anos, tanto em si mesma, quanto na forma da imagem visual em movimento a que ela também deu origem, tem sido imenso, alterando completamente o ambiente visual e os meios de troca de informação de uma grande parte da população do globo. (GASKELL, 1992, p. 241).

situações que são inatingíveis ao próprio original, pois torna possível (de certa forma) que este vá ao encontro daquele.” (BENJAMIN, 2012, p. 21).

A história da arte é uma das áreas do conhecimento que experimentou uma importante transformação em seu curso a partir do advento da fotografia. É fato que antes do aparecimento das técnicas fotográficas, reproduções de obras de arte já circulavam em forma de gravuras (xilogravura, gravura em metal e litogravura) e a história da arte já era uma disciplina plenamente consolidada, mas também há que se reconhecer a radical potencialização do estudo da arte através das reproduções imagéticas das obras, materializadas pela fotografia. De acordo com Maulraux, “não seria a reprodução a causa da nossa intelectualização da arte, mas é possível considerá-la como o seu mais poderoso meio.” (MAULRAUX, 2011, p. 84).

O principal projeto de Maulraux, o conceito de museu imaginário ou museu sem paredes, é articulado principalmente através da publicação de álbuns que reúnem fotografias de obras de arte de diversas culturas, diversos tempos e civilizações e estrutura-se teoricamente na compreensão do “museu como um lugar mental. Se o espírito humano é capaz de reter as formas que admira, o museu se alarga. Deixa de ser apenas um museu formado de reproduções para ser aquele que se pode conceber mentalmente ou rememorar.” (GERALDO, 2015, p. 22). Embora o museu imaginário seja em sua essência um espaço mental, a produção dos álbuns (vertente prática desta concepção) revela a importância da metodologia técnica, baseada na montagem das imagens e das correlações entre elas como formadoras do conceito maulruciano. A figura 01 mostra Malraux posando durante o processo de seleção de imagens para o segundo volume do Museu Imaginário – *Imaginarie Museum 2nd volume - Du bas relief aux Grottes Sacrees*. (Museu Imaginário 2º volume – Dos baixos relevos às cavernas sagradas)

A esse respeito, Didi-Huberman afirma que:

antes de considerar os princípios filosóficos e realizações literárias do museu sem paredes, é preciso primeiro reconhecer seu autor como um homem prático - um homem de ação em vez de um "pensador", um organizador em vez de um "artista". (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 5).



Figura 1- André Malraux em foto de 1953. Disponível em: <http://www.gettyimages.com/event/andre-malraux-and-his-imaginary-museum-163069158#writer-andre-malraux-poses-in-his-house-of-boulogne-near-paris-at-picture-id162909845>

Maulraux atua, de acordo com a interpretação de Didi-Huberman, na forma de um autor-produtor, compreendido segundo a concepção benjaminiana como aquele que se relaciona com a capacidade de compreensão e de modulação das técnicas de produção em favor da inovação. Significa que através da fotografia e da organização dos álbuns, Maulraux “refuncionaliza” a forma de apresentação da arte, que a princípio se daria no espaço do museu tradicional. Essencialmente, Maulraux pôde perceber que “a fotografia seria um meio através do qual a arte se tornaria acessível a um número muito maior de indivíduos. E estes, principalmente por meio das reproduções, formariam os seus próprios “museus imaginários””. (ALMEIDA, 2016, p. 39-40).

Maulraux identifica ainda uma determinante participação da fotografia na constituição da história da arte ao afirmar que “a história da arte nos últimos cem anos é

a história do que é fotografável” (MAULRAUX, 2011, p. 108). Talvez porque a fotografia seja um facilitador determinante do contato entre o historiador ou estudioso das artes e a produção visual, e ainda talvez porque o estudo e a pesquisa da arte tenham uma importante base fundamentada nas possibilidades de se estabelecer relações entre as imagens ou obras, viabilizadas pelas reproduções fotográficas. Especialmente levando-se em conta o que diz respeito à análise e à reflexão que surge a partir de seus agrupamentos, que tornam possíveis e visíveis comparações e dialetizações.

É, sobretudo a partir do estabelecimento de relações entre imagens fotográficas, que o historiador e pesquisador alemão Aby Warburg (1866-1929) constrói as bases de sua metodologia investigativa. A partir desse procedimento, ele acaba por “desconstruir as formas tradicionais de compreensão da historiografia da arte, decompondo subrepticiamente todos os modelos epistêmicos em uso, até então, na história da arte vasariana e winckelmanniana.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

Existe atualmente uma retomada do pensamento e da metodologia warburguianas como ponto de interesse de pesquisadores e intelectuais de áreas diversas. Um fenômeno de tal intensidade que José Emílio Burucúa chega a utilizar o termo “paixão” em lugar de “interesse” para caracterizar a motivação daqueles que agora se debruçam sobre o trabalho monumental de Warburg acerca da história da arte e da cultura. (BURUCÚA, 2003, p. 13)

Para se compreender melhor a dimensão deste trabalho quanto ao seu impacto nas formas interpretativas da história da arte, é preciso lembrar a concepção elaborada anteriormente pelo historiador alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), onde “a história da arte é interpretada sob a perspectiva de um ritmo evolutivo correspondente às fases da vida de um homem: infância, maturidade e declínio. Que já era a ideia mestra da obra de Giorgio Vasari (1511-1574).” (BAZIN, 1989, p. 82). A metodologia vasariana juntamente com a winckelmanniana interpreta a história da arte, portanto, sob um ponto de vista cronológico evolutivo.

Objetivamente, será a partir do diagnóstico produzido a partir do repertório imagético da renascença italiana, principal objeto de estudo dos dois teóricos, que residirá a cisão crítica entre o pensamento de Warburg e de seus predecessores. A leitura de Winckelmann sobre a arte renascentista fundamentava-se na identificação da apropriação pelos artistas das construções ideais das imagens da Grécia antiga,

presentes em características de apaziguamento e equilíbrio das formas clássicas e na racionalidade das construções, explicitando uma espécie de ideal estético para a arte.

Segundo aponta Borheim, “para Winckelmann o plástico por excelência é o calmo, o estático, o que sabe concretizar o ideal de um repouso absoluto.” (BORHEIM, 2010, p. 151). Esta perspectiva conduz inevitavelmente a uma interpretação da arte clássica e renascentista como algo de ordem pura e racional, conceito refutado pela tese de Warburg que permite entrever as contaminações e abundante presença do dionisíaco nas construções das fórmulas de *pathos*, conceito este que analisaremos mais à frente, subvertendo a interpretação winckelmanniana da arte ideal renascentista.

Além disto, enquanto Winckelmann se destaca por seu trabalho ordenatório e organizador da história da arte, Warburg incita uma perspectiva de agrupamentos na qual a história da arte não pode ser lida de forma pura e cronológica, mas sim plena de contaminações e de complexidades anacrônicas. Significa dizer que para Warburg o Renascimento é “impuro” e “a sobrevivência seria a maneira warburguiana de dominar o modo temporal desta impureza.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 67).

Não há em Warburg, nascimento e morte das formas, mas “sobrevivências” que se manifestam em períodos diversos na produção das imagens. “Esta forma sobrevivente conceitualizada em Warburg não é aquela que vence suas concorrentes em uma corrida contra a morte, e sim a forma inapta que sobreviveu ao próprio desaparecimento para reemergir em outro ponto da história” (GIOVANNI, 2014, não paginado).

Para compreender melhor o projeto de Warburg talvez seja necessário remontar à sua base condutora que encontra raízes na fundação da iconologia moderna, disciplina cuja figura central além dele seria Erwin Panofsky (1892-1968). O estudo iconológico da imagem, de acordo com Panofsky, divide a interpretação da obra de arte em três níveis de significado. Tomando como exemplo *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci, o primeiro nível consiste na descrição das formas que compõe a imagem (literalmente 13 pessoas sentadas à mesa). O segundo consiste no significado convencional, que contempla um conteúdo textual capaz de esclarecer a imagem que se apresenta alegoricamente (por exemplo, a refeição representada e a descrição da última ceia pelo evangelho). De acordo com Bazin:

O terceiro seria o significado intrínseco ou conteúdo. Reconhecida a Última Ceia e seu significado iconográfico, cumpre procurar seu valor de símbolo, tanto em relação a Vinci como em relação à civilização do Renascimento italiano, da qual este é um dos atores, e a uma certa atitude religiosa. A obra de arte torna-se então "sintoma". A descoberta desses valores simbólicos, que muitas vezes são desconhecidos do artista, quando não lhe são até mesmo opostos, constitui o objeto do que Panofsky chama propriamente de iconologia. (BAZIN, 1989, p. 179).

Uma ramificação do estudo desta dimensão simbólica⁷, mais direcionada para considerações sobre uma interpretação sintomática da imagem, culmina na proposta metodológica de Warburg que ainda não encontra uma forma de definição completa. “Talvez pelo fato de possuir fronteiras intencional e provocativamente voláteis” (WAIZBORT, 2015, p. 9), é correntemente denominada de “ciência sem nome”, (na denominação do próprio Warburg consta como “ciência da cultura”), mas se aproxima da definição de Georges Didi-Huberman que a identifica também como um “modelo fantasmal da história” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 25). Inicialmente o trabalho de Warburg dedica-se à aplicação deste modelo ao “rastrear as influências da antiguidade, sobretudo do paganismo antigo, na arte do Renascimento italiano” (WAIZBORT, 2015, p. 10). Um exemplo deste trabalho investigativo pode ser encontrado em seus estudos sobre *A Primavera* (fig. 2) e *O Nascimento de Vênus* (fig. 3) de Sandro Botticelli (Florença, 1445-1510), análises que integram sua tese de doutorado publicada em 1893. No texto ele estabelece uma comparação entre “detalhes da representação da Vênus e da primavera com concepções correspondentes na literatura poética e na teoria da arte daquele tempo” (WARBURG, 2015, p. 27).

⁷ “Porém, (...), o que entendia Warburg [...] era bem diferente: a decifração simbólica era para ele apenas uma etapa, o que mirava era uma interpretação sintomal da cultura, através de suas imagens, suas crenças, seus continentes escuros, seus resíduos, seus deslocamentos de origem, seus retornos do recalque. Algo, finalmente, bastante próximo da psicanálise freudiana.” (TONIN, 2016).



Figura 2 - *A Primavera*, Sandro Botticelli, têmpera, 1482 - disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Botticelli-primavera.jpg>



Figura 3- *O nascimento de Vênus*, Sandro Botticelli, 1486 - Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_V%C3%AAnus#/media/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg

Warburg mapeia as escolhas do modo de representação dos cabelos e dos trajés das figuras e concentra sua análise, portanto, na antítese do que classificaria a obra renascentista tradicional elaborada por Winckelmann: em lugar da imobilidade das formas perfeitamente equilibradas, seu ponto de interesse volta-se para as representações do movimento a partir das figuras femininas.

Estas representações comuns são identificadas tanto no século XV florentino quanto na antiguidade. Por exemplo, elas aparecem no poema *Giostra* de Poliziano, contemporâneo de Botticelli, mas também nos cantos homéricos, escritos milênios antes, compreendendo as formas descritivas literárias como construções imagéticas. Além disso, Warburg identifica representações destes detalhes nas figuras femininas esculpidas por Agostino de Duccio num relevo do templo Malatestiano, que assim como em obras de Nicola Pisano e Donatello, apresentam as mesmas configurações formais de cabelos e trajes femininos. Estas configurações, identificadas por Warburg, são da mesma forma reconhecidas por ele nas recomendações de Leon Battista Alberti direcionadas aos pintores florentinos para a produção de obras no tratado *Liber da Pictura* de 1436, e concomitantemente em imagens de vasos e sarcófagos romanos. Os artistas do século XV florentino contaminam-se, portanto das fórmulas de representações clássicas destes detalhes.

É através deste tipo de identificação e agrupamento formal a partir dos detalhes que Warburg concebe o conceito da *pathosformel* ou fórmulas de *pathos*, algo sintetizado por Waizbort como uma espécie de *linguagem gestual*. “Essas formas, que se apresentam no domínio da exterioridade – vestidos esvoaçantes, cabelos ao vento -, remetem também ao domínio da interioridade, aos movimentos e paixões da alma.” (WAIZBORT, 2015, p. 11). De acordo com a análise de Agambem: “O que a *pathosformel* de Warburg representa é algo da ordem da junção entre a forma e o conteúdo apresentado pelas imagens, pois designa o indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica.” (AGAMBEM, 2010, p. 132).

Esta junção traz consigo algo de conflituoso ao entendimento da cultura da Renascença, pois desvela um componente dionisíaco na arte clássica, ao mesmo tempo em que desmonta a ilusão apolínea e racionalista pura da arte renascentista. São conceitos abordados em Warburg exemplarmente sob a *pathosformel* da ninfa, posteriormente identificada por ele em diversas manifestações ao longo da história.

A ninfa é a imagem dialética que condensa tanto a graciosidade leve da mulher que flutua sob suas vestes como também da trágica e violenta figura que mutila Orfeu, dança com as bacantes, aquela que mata Holofernes, aquela que com sua dança consegue a cabeça de São João Batista ou aquela que seduz fatalmente o homem casado de O pecado mora ao lado. (MARCELINO, 2014, p. 100)

Na descrição acima é possível notar como a *pathosformel* da ninfa, ao mesmo tempo em que atravessa os períodos temporais é apropriada nos mesmos das mais diferentes formas, servindo a representações tanto religiosas quanto pagãs e incorporando-se a diferentes discursos, mesmo na representação de sentimentos e emoções díspares como a euforia, a sensualidade ou a desolação profunda diante do horror da morte. Segundo Gombrich, “Warburg via na Ninfa a erupção de uma emoção primitiva através da crosta do autocontrole cristão e decoro burguês.”⁸ (GOMBRICH, 1970, p. 125). Um exemplo desta erupção emotiva pode ser encontrado na “Madalena”, detalhe do relevo *Crocifissione di Cristo* (Crucificação de Cristo), de Bertoldo de Giovanni (figura 4). Uma ninfa devota e renascentista que, na interpretação de Didi-Huberman, “dança aos pés da nudez crística como uma antiga mênade dançaria corpo a corpo com a nudez do sátiro que ela provocou.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 228).



Figura 4- *Crocifissione di Cristo* (detalhe) –Bertoldo di Giovanni, 1478, relevo em bronze – Disponível em: [scheda.v2.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&locale=it&tipo_scheda=OA&id=85626&titolo=Bertoldo%20di%20Giovanni%20](https://www.scheda.v2.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&locale=it&tipo_scheda=OA&id=85626&titolo=Bertoldo%20di%20Giovanni%20)

O rastreamento das *pathosformel*, a partir do reconhecimento da apropriação de formas de representação da antiguidade clássica pelos artistas do período renascentista,

⁸ Tradução nossa.

origina o conceito da *nachleben* (ou “vida póstuma” na interpretação de Waizbort e “sobrevivência” para Didi-Huberman). Onde Warburg propõe uma forma de interpretação da imagem na qual sua apresentação final, no presente, é compreendida como resultado de um processo de hibridização e ressignificação de formas e conceitos do passado. A identificação destes processos se realiza, sobretudo pela correlação entre imagens, pela constatação que surge da aproximação entre afinidades visuais descontinuadas temporalmente, impossíveis de serem visualizadas através da interpretação cronológica linear e tradicional da história.

Segundo análise de Didi-Huberman, “A *nachleben* de Warburg é uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico, ela anacroniza a história, a desorienta, tornando-a mais complexa.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69). Trata-se de uma forma de estudo da história da imagem que trata de uma reunião ou reagrupamento de visualidades formais intermitentes e descontinuadas, que aparecem e desaparecem no curso da história e que só são identificáveis quando uma imagem é posta em perspectiva a partir de outras imagens e outros tempos.

Warburg propõe desta forma uma aproximação estilística das construções formais das imagens, ignorando a segmentação temporal e permitindo a aproximação de temas antagônicos. Trata-se, sobretudo, de um atravessamento da história, de uma subversão do tempo cronológico e de um reconhecimento de uma perspectiva complexa quando se trata de investigar imagens. “Trata-se também de fazer justiça, portanto, à extrema complexidade das relações e determinações de que as imagens se constituíam.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 39).

Significa dizer que em Warburg a organização cronológica da história cede espaço para uma organização estilístico-formal de representações que se agrupam apesar da sua lacuna temporal. Como sinalizado por Didi-Huberman “a mudança paradigmática na história da arte proposta por Warburg processa-se então na ampliação do campo fenomênico desta disciplina até então fixada em seus objetos que desprezava as relações instauradas entre eles.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38).

Além de propor um agrupamento imagético anacrônico Warburg compreende que o *corpus* total da obra de arte ou da imagem não se produz de forma isolada, apenas a partir da arte em si, mas sim através da convergência de vários aspectos culturais entrelaçados. “Toda imagem resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória –

histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 34). Desta forma o que Warburg estabelece é uma transversalidade disciplinar no estudo da história da arte que contempla a permeabilidade do objeto artístico aos conteúdos de outras áreas do conhecimento humano, enfatizando seu caráter aglutinador quanto a aspectos psicológicos, antropológicos e culturais subjetivos dos artistas e das sociedades nas quais as obras de arte são produzidas.

Como materialização de uma ferramenta para a aplicação deste modelo Aby Warburg monta nas dependências de sua biblioteca em Hamburgo, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Biblioteca Warburg de ciência da cultura) uma estrutura visual complexa chamada por ele de *Bilderatlas Mnemosyne* (figura 5) que se compunha de acordo com a descrição de Samain de:

cerca de 79 painéis, reunindo cerca de 900 imagens (principalmente fotografias em P&B). Todas reproduções (de obras artísticas, de pinturas, de esculturas, de monumentos, de edifícios, de afrescos, de baixos-relevos antigos, de gravuras, de *grisailles*, de iluminuras, mas também de recortes de jornais, selos postais, moedas com efigies) que, Warburg organizava, montava (não necessariamente numa ordem linear de leitura, mas à maneira de peças capazes de serem deslocadas a todo o momento) sobre painéis de madeira (de 1,5m x 2m), recobertos de tecido preto. (SAMAIN, 2011, p. 36)

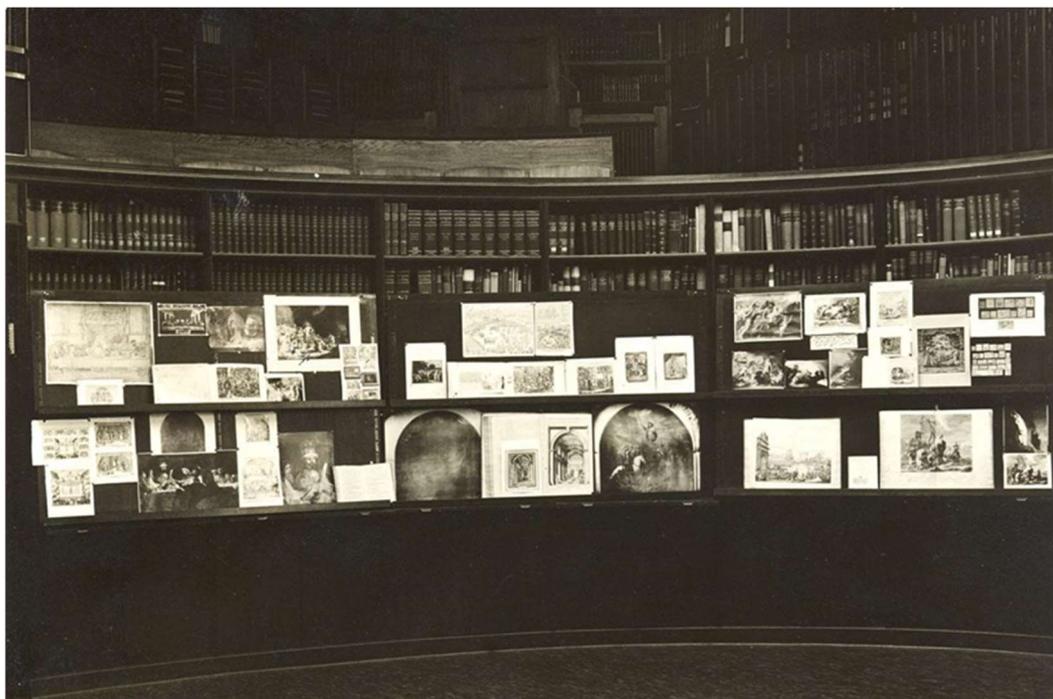


Figura 5 - Vista do *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg - Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/mnemosyne/>.

O *Bilderatlas*, ou atlas de imagens, materializava um dispositivo que permitia os estudos de Warburg sobre a *nachleben* e a *pathosformel* numa organização de caráter mutável e intercambiável. As imagens se agrupavam em forma de constelação de acordo com os temas eleitos por ele. Seria como se o pesquisador pudesse contemplar um imenso arquivo aberto onde as imagens se apresentavam como cartas de um baralho sobre a mesa (figuras 5 e 6). Por estarem distribuídas dentro da estrutura elíptica da biblioteca ainda permitiam diálogos com os textos e livros à disposição no espaço que, em 1929, somavam cerca de 65 mil volumes.



Figura 6 - Imagem da prancha 42 do *Bilderatlas Mnemosyne* - disponível em: http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_tavola=1042&lang=eng

De acordo com Didi-Huberman, “neste espaço rizomático, a história da arte como disciplina acadêmica foi posta à prova de uma desorientação organizada: em todos os pontos em que havia fronteiras entre disciplinas, a biblioteca procurava estabelecer relações.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35). É notável a forma como esta organização dos conteúdos da biblioteca reflete a metodologia de estudo de Warburg que, como dito anteriormente, se concentra na análise das formas interseccionais entre as imagens, a partir de contatos, aproximações e afastamentos.

A organização constelar das imagens remete à leitura não-linear que Warburg faz da história da arte. Assim como o relacionamento entre imagens de diferentes épocas, lugares e naturezas através da coleção de fotografias materializa a perspectiva deshierarchicalizante das sobrevivências warburgianas. É, sobretudo através da linguagem fotográfica que Warburg desenvolve esta materialização.

Para a construção do Atlas de imagens, prevalece um discurso através de uma forma de montagem proporcionada pelas particularidades das fotografias. De acordo com Didi-Huberman, “Warburg compreendeu que a história da arte só poderia realizar sua mutação epistemológica se usasse os poderes da reprodutibilidade fotográfica.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 386). Estes poderes estão diretamente relacionados à facilidade de transporte, à possibilidade de se intercambiar as imagens, de movê-las sobre o espaço dos painéis e, sobretudo, da produção de recortes e duplicações, de repetições e de interferência na escala de apresentação destas imagens.

Warburg articula uma desconstrução da estrutura destas imagens seguida de infinitas reconstruções ou reconexões que buscam desvendar os atravessamentos e interdisciplinaridades ocultos, algo que se processa através do estabelecimento de um “diálogo” entre elas. É um processo constituído essencialmente através da escolha das imagens, da montagem proposta e das inúmeras conexões possíveis entre estas imagens que acabavam por arregimentar uma espécie de grande dispositivo de pensamento sobre a cultura e a história.

Seria pertinente nos questionarmos sobre o formato de montagem escolhido por Warburg e algumas analogias em relação à forma de se investigar a história da arte. De acordo com Didi-Huberman ao “fazer quadros com fotografias (sobretudo fotos de quadros) o trabalho de Warburg ilustra uma definição da história da arte por seu ângulo mais prático.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 385). De fato, investigar a história e principalmente pensá-la através da imagem, é algo que analogamente aproxima-se de

uma coleção, de uma posterior montagem e em seguida uma exposição destes conteúdos imagéticos, que se apresentam na estrutura do *Bilderatlas* em diferentes escalas. Às vezes se repetindo, circulando de uma prancha a outra, diferenciando-se pelos recortes, diferentes aproximações e enquadramentos e sublinhando um elemento que é a gênese da análise warburgiana: o detalhe.

De acordo com a descrição de Didi-Huberman os detalhes em Warburg seriam “pequenas coisas não percebidas, como os temas discretos perdidos no claro-escuro de um afresco, mas principalmente cortes, recortes, reenquadramentos espremidos no vasto campo das imagens.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 410). Nos detalhes, pode-se dizer, revela-se o inconsciente das imagens, algo que está nelas, mas não está em primeiro plano. Necessita, portanto, serem auscultados minuciosamente para que este inconsciente se revele. É inevitável neste ponto que se faça uma analogia com os processos freudianos da psicanálise. O conceito da *pathosformel*, por exemplo, na interpretação de Didi-Huberman da exigência warburgiana, “não deveria ser traduzida em termos de semântica – ou de semiótica – dos gestos corporais, mas em termos de sintomatologia psíquica.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 249) algo que pode ser lido como um estudo da emanção dos sintomas psíquicos de uma espécie de inconsciente coletivo, manifestados através das escolhas estilísticas de representação da expressão humana pelos artistas. Tanto que Warburg imaginou para a sua biblioteca a seguinte designação-alvo: “uma coleção de registros para a psicologia do estudo da expressão humana.” (WARBURG, 2015, p. 271).

Um claro exemplo desta leitura psíquica da imagem pode ser oferecido, novamente, pela análise da *pathosformel* da ninfa. A mênade configuração clássica, exemplificada pela figura 7, penetra a representação da Madalena de Giovanni (figura 4) inscrevendo sua natureza pagã na temática religiosa cristã que enquanto conteúdo simbólico não encontra eco, mas sim como sintoma de uma certa comoção. Ela funciona segundo uma formação do inconsciente da forma que pulsa na imagem de Giovanni, “como um fenômeno lacunar da ordem da psicanálise: um sonho, um ato falho, um chiste ou sobretudo sintoma” (GARCIA-ROZA, 2009, p. 171).

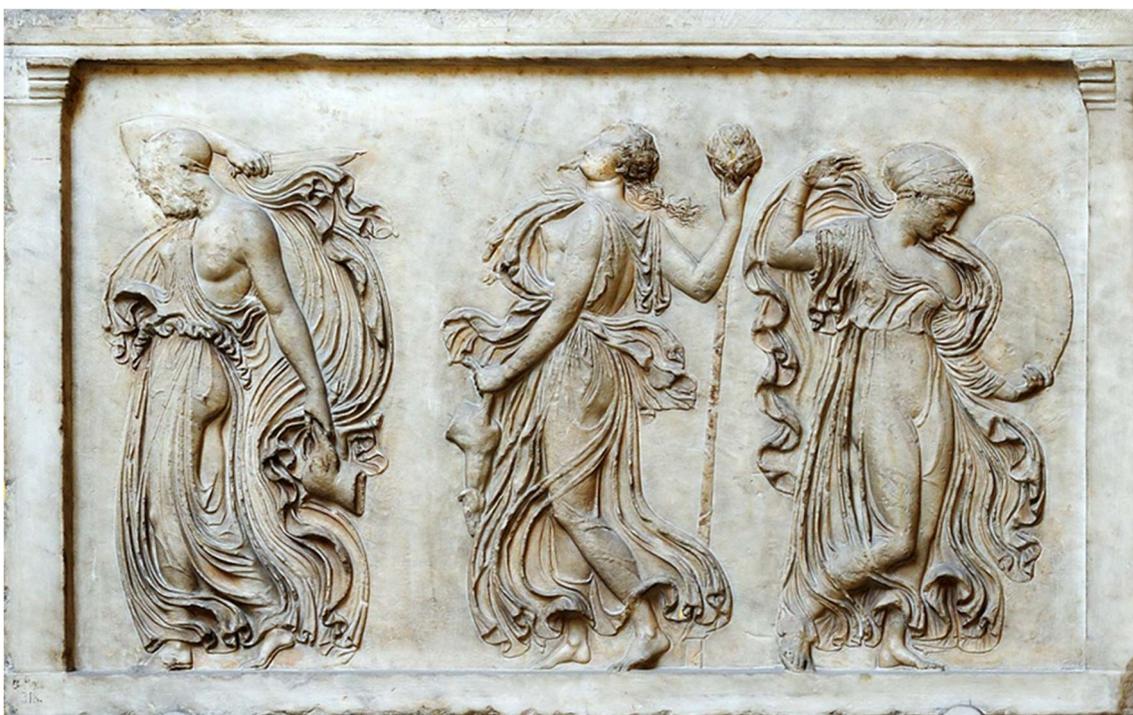


Figura 7- Relevô com mênades dançantes - Cópia romana do séc. I de um original grego do séc. V - Mármore - Florença/Galeria dos Uffizzi - Disponível em: <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=3834>.

Existe uma particularidade na identificação dos sintomas nas imagens, a qual parte da interpretação da capacidade destas estruturas formais de encarnar aspectos sensoriais ou emocionais, diversos ou paradoxais, ao migrarem de uma representação para outra. Citando um artigo de Sigmund Freud, de 1916, intitulado “Uma relação entre o símbolo e o sintoma”, Didi-Huberman estabelece uma relação direta com os sintomas warburgianos onde “a carga simbólica da imagem transforma-se em sintoma quando esta se desloca a ponto de perder a identidade original, transgredindo as limitações de seu campo semiótico” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 268). É algo explícito na corporificação da *pathosformel* da ninfa, por exemplo, utilizada tanto para a representação da dor e do desespero quanto da sensualidade e do movimento (figuras 8, 9 e 10). Como identificado por Warburg em relação às muitas variações do aparecimento da ninfa:

Ora era Salomé, tal como se aproximava com o seu encanto mortífero; ora era Judite que traz para a cidade a cabeça do general assassinado. De vez em quando, vi-a num serafim, que em adoração a Deus, chega voando ou ainda como mãe fugindo, com o medo da morte estampado no rosto, na matança dos inocentes. (WARBURG, 2012, p. 4-5)



Figura 8- *O Banquete de Herodes* (detalhe), Fra Filippo Lippi, Afresco, 1465 - Disponível em: <http://histflorence.blogspot.com.br/2013/02/fra-filippo-lippi-wordly-renaissance.html>



Figura 9- Detalhe de relevo de sarcófago (cena do mito de Meléagro) Roma, 180 a.c. - Disponível em: <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=5266>



Figura 10- *O massacre dos inocentes* (detalhe), Domenico Ghirlandaio, Afresco, 1497- Disponível em: <https://hav320142.wordpress.com/2014/10/02/il-ghirlandaio/>

Ao aprofundar esta reflexão sobre o sintoma, Warburg empenha-se em compreender a complexidade das imagens como “portadoras de símbolos que seriam veículos, na memória social, da carga energética vinculada à experiência emocional das gerações passadas” (LISSOVSKY, 2014, p. 312). Além de compor uma gramática de escolhas estilísticas, elas serviriam para como articuladoras de um potencial conteúdo transversal que contempla aspectos antropológicos, psicológicos e culturais. São, nos termos de Warburg, “dinamogramas, transmitidos pelos artistas em estado de grande tensão, em virtude desta tremenda energia armazenada nas imagens” (AGAMBEN, 2010, p. 94). Esta chamada energia é o que habita a imagem em Warburg dentro dos conceitos da *pathosformel* e da *nachleben*, é o que proporciona um estudo a partir de sua identificação formal que revela aspectos que ultrapassam a análise estética e visual. A proposta seria de ver a história da arte como uma história da cultura que se entrelaça, se inquieta e se desdobra no interior das imagens.

Isto demanda em grande parte lidar com espaços lacunares na leitura das imagens, algo que, sem dúvida, escapa da relação perceptiva da ciência que se baseia, sobretudo numa retórica da certeza. É preciso levar-se em conta que, quando se trata de uma investigação cujo objeto de análise é a arte, o historiador não se acha sequer diante de um objeto circunscrito, mas de algo como uma expansão líquida ou aérea, algo no qual paira, sobretudo um princípio de incerteza. É algo interpretado por Phillippe Alain Michaud no prólogo de “Aby Warburg e a imagem em movimento” como: “uma

interrogação reflexiva sobre os mecanismos de conhecimento e de pensamento das imagens” (MICHAUD, 2013, p. 9) em lugar de um fechamento ou conclusão sobre o tema. E é este princípio que a priori é ignorado numa leitura tradicional da história da arte que trata a disciplina com certo pragmatismo onde pressupõe-se uma certa “omnitraduzibilidade das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11).

Não há na interpretação de Warburg uma forma consolidada da história, nem metodologicamente, nem conceitualmente. Desse modo, Ghelardi afirma que “a história e a cultura se apresentam de forma mutável e abertas a novas contaminações algo distante de uma ideia de cultura autófaga ou auto-referencial” (GHELARDI, 2016, p. 8). Ao mesmo tempo em que a imagem sintoma deve ser em sua perspectiva, compreendida a partir de um ponto de vista dinâmico e mutável que se transforma essencialmente a cada nova leitura, pois sempre dirá respeito a um novo tempo e a diferentes modos de ver.

2.2 Embreante *Les Immatériaux* de Jean-François Lyotard

A atividade do pensamento é definida em termos de “síntese, unificação, confronto, coordenação, seleção, transformação, etc., dos dados que são oferecidos ao pensamento, mas não por ele mesmo produzidos” (ABBAGNANO, 2007, p. 752). Esta definição refere-se à proposição elaborada por Hamilton que considera o pensamento como “ato ou produto da faculdade discursiva, ou faculdade das relações” (HAMILTON, 2013, p. 43). A reflexão de Hamilton sobre o que define o pensamento encontra, por sua vez, raízes em Kant, que identifica o ato de pensar como uma interligação de representações numa consciência. É possível perceber através destas noções que o ato de pensar se identifica com a capacidade de relacionar ou interligar conceitos. O pensamento apresenta-se, então, como o resultado de uma costura ou interligação de dados preexistentes, que se estruturam em forma de rede.

O conceito tem demonstrado ser um elemento relevante na arte contemporânea, fato este que pode ser observado no advento de movimentos convergentes nas décadas de 1960 e 1970, nomeados genericamente de arte conceitual. Tendo como precursor Marcel Duchamp, artistas como John Baldessari, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Victor Burgin, Michael Craig-Martin, Gilbert & George, Mary Kelly, Yves Klein, Joseph Kosuth, John Latham, Richard Long e Piero Manzoni são invocados com

frequência para exemplificar esse movimento. Ademais, nota-se que a arte conceitual, caracterizada por uma grande importância do conceito ou da ideia no âmbito de uma obra artística (LEWITT, 1967, não paginado), influenciou não apenas a produção de artistas visuais, como também influenciou a atividade curatorial. Algumas vezes constatamos que o termo “curadoria conceitual” é utilizado, por derivação, e também “curadoria autoral”, significando o tipo de curadoria em que o conceito ocupa um lugar central.

Observa-se que desde a década de 1980, com o fortalecimento da atividade de curadores independentes, tornou-se uma tendência “a criação de exposições de arte a partir de um determinado conceito ou ideia, em detrimento de pontos de vista que utilizam um recorte temporal e geográfico preciso.” (MARTINEZ, 2007, p.14). A própria atividade curatorial, antes restrita a historiadores da arte, foi expandida, permitindo que profissionais de outras áreas também pudessem atuar como criadores de exposições, o que beneficiou a transdisciplinaridade no campo artístico. Pode-se pensar, portanto, a curadoria de exposições em artes visuais na atualidade como uma atividade que trabalha com conceitos, envolvendo a produção do pensamento e do conhecimento propriamente dito, através de uma narrativa estabelecida pelo curador. De acordo com Martinez

geralmente, atribui-se ao evento uma qualidade discursiva, na medida em que um tipo de coerência no encadeamento de figuras produz, aos olhos do visitante, uma “visão do curador” sobre a arte. Antes das figuras, em sentido semiótico, temos os temas que essas encobrem ou, muitas vezes, camuflam. (MARTINEZ, 2007, p.13).

Ao realizar a curadoria de exposições de arte, o curador propõe ao público uma determinada forma de experienciar a arte através de uma narrativa subjetiva, assumindo uma posição autoral. “O curador amplia as questões colocadas pelos outros artistas ao confrontar suas obras com o espaço de vivência e/ou de convivência” (CASTILLO, 2015, p. 42). O pensamento do curador apresenta-se, portanto, através das relações que estabelece entre obras de arte, contextos, histórias, espaços, tempos, conceitos e sujeitos.

A exposição de arte, aliada ao pensamento filosófico, parte de uma perspectiva de curadoria que articula estas relações no sentido de costurar semelhanças semióticas entre os materiais expostos, abandonando recortes cronológicos ou estilísticos. Seria uma modalidade expositiva que Meijers identifica como exposições a-históricas:

Apesar de todas as suas diferenças, essas exposições têm em comum o fato de que eles abandonam o arranjo cronológico tradicional. O objetivo é revelar correspondências entre obras de períodos e culturas que podem ser muito distantes. Estas afinidades atravessam fronteiras cronológicas, bem como as categorias estilísticas convencionais implementadas na história da arte. A classificação clássica em termos de material também é abandonada, de modo que a *Einfühling* (empatia) finalmente possibilita conectar uma cadeira do século XV com um retrato feminino de Picasso e uma instalação de Joseph Beuys⁹. (MEIJERS, 2005, p. 5).

Como as relações entre os significados das obras são construídas inevitavelmente a partir da interpretação do curador, estas exposições acabam por apresentar um componente autoral que possivelmente se sobrepõe à autoria dos artistas em relação às obras exibidas, podendo até mesmo alterar seu significado. Este componente autoral não é obviamente algo que deva se processar numa esfera autônoma ou deliberada, de acordo com Obrist, “o curador deve atuar em regime colaborativo em relação ao artista.” (OBRIST, 2014, p. 47). Algo que, na visão do teórico, esvazia a possibilidade de se equipar as duas funções (a do curador e a do artista).

Hoffman identifica um gradativo destaque da curadoria na produção de exposições a partir dos anos 70, mesmo que historicamente a função estivesse ainda relacionada à conservação e à manutenção de coleções museológicas:

os curadores começaram a se envolver cada vez mais, criativa e conceitualmente, na construção de exposições. Isso se tornou o princípio criativo dos então chamados realizadores de exposição, com curadores como Harald Szeemann ou Pontus Hulten, descritos como diretores de exposição e que se tornaram intermediários entre o indivíduo criativo e a sociedade. (HOFFMAN, 2004, p. 19).

Uma importante experiência prática, representativa destas novas tendências curatoriais, pode ser identificada na exposição *Les Immatériaux*, curada pelo filósofo Jean-François Lyotard (1924-1998) e com design expográfico idealizado pelo designer e historiador Thierry Chaput (1964-). A mostra ocupou o quinto andar do Centre Georges Pompidou em Paris, de 28 de março a 15 de julho de 1985. A exposição foi considerada um marco na história da curadoria, pois foi criada por um filósofo a partir de um conceito. Acerca da proposta da exposição, o próprio Lyotard expõe o seguinte: “a concepção da exposição será filosófica. Vamos em primeiro lugar, fazer perguntas, e

⁹ Tradução nossa.

incitar outros a fazer perguntas, não só sobre o que o material é, mas também sobre o que está associado a ele.”¹⁰ (LYOTARD, 2005, p. 114).

A proposta de Lyotard era tratar da exposição como um dispositivo ativador de questionamentos, não estando assim determinada a produzir ou expor conclusões sobre o conceito da imaterialidade, mas sim ativar uma espécie de inquietação sobre o tema. “O alvo desta exposição é precisamente despertar a reflexão do visitante e sua ansiedade sobre a condição pós-moderna.”¹¹ (LYOTARD, 2005, p. 114). Assim, o aparato expositivo, as obras e toda a estrutura da exposição, serviam a uma provocação por parte do curador direcionada ao público. Como afirma Heinich,

o formato escolhido por Lyotard pretendia encorajar uma mudança no foco do visitante, na direção de ver não somente os trabalhos de arte expostos, mas também ver a exposição em si como uma espécie de discurso que seria percebido e discutido como se fosse um ensaio na forma de uma coleção de objetos e documentos¹². (HEINICH, 2009, não paginado).

O discurso de que trata Heinich forma-se a partir da base conceitual da exposição e aborda, principalmente, a imaterialidade da informação e do pensamento a partir de seus modos de incorporação e de transmissão através dos materiais ou objetos. Para tal, Lyotard concebeu uma estruturação expográfica articulada através de 05 percursos que aludiam às categorias presentes no esquema clássico da comunicação (remetente, destinatário, código, referente, significação). Nomeados a partir de termos derivados da raiz *Mât-* (que significa tanto medida, quanto construção) os percursos eram: “*matériau* = *suporte da informação*, *matériel* = *o receptor (a quem a mensagem é endereçada)*, *maternité* = *o gerador (emissor da mensagem)*, *matière* = *o referente*, e *matrice* = *o código*” (HUDEK, 2009, não paginado). Da mesma forma que davam nomes aos percursos, os termos buscavam articular-se como um esquema de comunicação que se estabelece a partir dos objetos materiais, e pode ser compreendido a partir de um diagrama concebido por Lyotard. (Figura 11):

¹⁰ Tradução nossa.

¹¹ Tradução nossa.

¹² Tradução nossa.

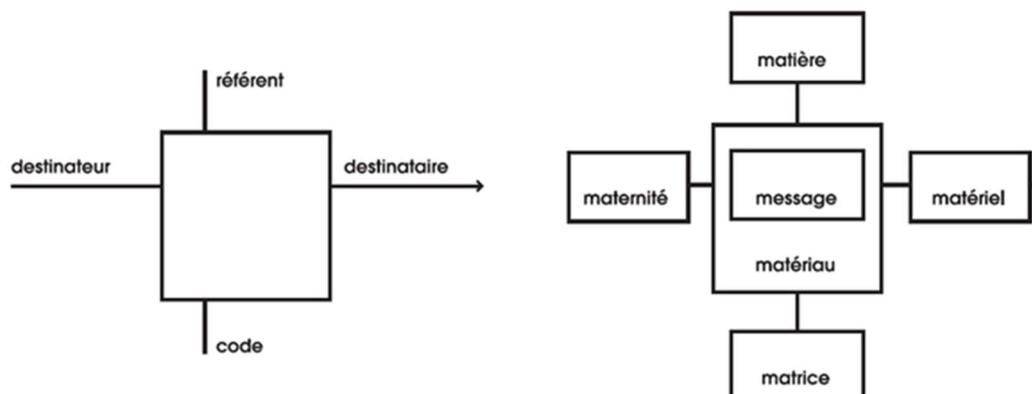


Figura 11- Diagrama comunicacional desenvolvido por Lyotard, publicado originalmente no *Petit Journal*, 28 março/15 julho de 1985, adaptado por Sara De Bondt. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/from-over-to-sub-exposure-the>

Articulando os conceitos abordados pela exposição e configurados no diagrama acima, Lyotard exemplifica o seguinte:

O que eu quero dizer é que se, por exemplo, tomarmos o caso da arquitetura e pensarmos nela em termos dessa estrutura de comunicação, estamos dizendo que, o edifício, ou esta sala, é em si uma mensagem, que esta mensagem tem um remetente, ou seja, que é engendrado por uma maternidade [maternité], que tem um autor que autentica-a; que se destina a um destinatário e, portanto, que pode ser apreendido de forma específica por um hardware [matériel] específico; que está de algum modo inscrito num meio de suporte [matériau] de acordo com um código que é a sua matriz [matrice]; E finalmente que este edifício tem um referente - isto é, ele "fala" de algo.¹³ (LYOTARD, 2105, p. 31).

A exibição apresenta esta abordagem das diferentes instâncias da matéria como portadoras de mensagens ou conceitos, na forma de um diagnóstico da passagem da modernidade para a pós-modernidade. Dufrenê afirma que, “são as mensagens que, de agora em diante, geram os materiais (*matériaux*), razão para nomeá-los imateriais (*immatériaux*)” (DUFRENÊ, 2015, p. 138). Além disso, existe ainda a possibilidade de

¹³ Tradução nossa.

se produzir o material a partir da informação, caso dos materiais sintéticos cuja produção está condicionada à pesquisa e transmissão de conhecimento científico, ou ainda produzir objetos a partir de dados lidos pelos computadores e executados por máquinas.

A abordagem de Lyotard é apresentada na exposição na forma de uma estrutura labiríntica (figura 12), plena de experiências visuais e sonoras simultâneas. Os percursos, como se pode notar a partir da planta da exposição, organizavam o espaço em 67 zonas ou sites independentes uns dos outros. No exemplo citado por Déotte, temos a descrição dos sites a partir de sua denominação, visitados em um destes possíveis percursos:

cada percurso, por exemplo, *matériau*, permite encadear os sites a seguir: nu vão (*nu vain*), segunda pele (*seconde peau*), o anjo (*l'ange*), corpo cantado (*corps chanté*), corpo estilhaçado (*corps éclaté*), *Infra-Mince*, superfície não-encontrável (*surface introuvable*), indiscerníveis (*indiscernables*), material desmaterializado (*matériau dématérialisé*), pintura luminescente (*peinture luminescente*), pintor sem corpo (*peintre sans corps*), todas as cópias (*toutes les copies*). (DÉOTTE, 2015, p. 190)

Cada zona interligada continha objetos e obras de diversas naturezas ou domínios (pintura, astrofísica, arquitetura, culinária, etc.), reunidos de acordo com um agrupamento temático e assumindo um formato que agregava, além de obras de arte, elementos resultantes da contribuição de diversos centros de pesquisa do Centre Pompidou. Por exemplo, a exposição contou com a participação da biblioteca pública de informação (*Bibliothèque publique d'information*, ou BPI), do centro de design e de arquitetura (*Centre de création industrielle*, conhecido como CCI) e do laboratório de música contemporânea do museu (o IRCAM) para constituir elementos sonoros e expográficos apresentados na mostra.

Como exemplo da multiplicidade de elementos expostos pode-se citar a constituição da zona ou site “Nu Vão”, que articulava conceitos como a materialidade ou presença corpórea (figura 13), abrindo o percurso *Matériau* (Material). No site estavam expostas quatro fotografias de Muybridge, de 1887, pertencentes à série *Animal Locomotion* (Locomoção animal), juntamente com uma instalação intitulada “Floresta de doze manequins assexuados” da cenógrafa Martine Moinot. Como parte do site, apresentava-se também a projeção de uma passagem de *Monsieur Klein*, filme de 1976 dirigido por Joseph Losey, se alternando com uma fotografia de um deportado durante a segunda guerra mundial (DÉOTTE, 2015, p. 190-191).



Figura 12- Ficha do catálogo *Inventaire*, exposição *Les Immatériaux*, disponível em: https://monoskop.org/File:Les_Immatériaux_Album_et_Inventaire_catalogue.pdf

matériau

nu vain
deuxième peau
l'ange
corps chanté
corps éclaté
«Infra-Mince»
surface introuvable
indiscernables
matériau dématérialisé
peinture luminescente
peintre sans corps
toutes les copies

Fibres de kevlar, une fois et demie seulement la densité de l'eau, quatre à cinq fois la résistance de l'acier. Avec ce matériau paradoxal, vous pouvez bâtir en zone sismique.

Sexe : masculin. Or il se trouve que vous détestez être un homme. La biochimie et la chirurgie peuvent vous faire un corps de femme. Mettre ce matériau, le sexe de naissance, en conformité avec votre désir. Echapper au destin qui vous était tracé.

Matériau : ce sur quoi s'inscrit un message : son support. Il résiste. Il faut savoir le prendre, le vaincre. C'était le métier, faire une table avec un arbre.

Qu'arrive-t-il si l'on conçoit, simule et réalise le matériau selon la nature du projet ? Toute résistance au projet d'inscrire un message serait vaincue. Le message ne rencontre pas son support, il l'invente. Le travail n'affronte pas son objet, il le calcule et le déduit.

Evolution des métiers vers la conception et l'ingénierie informatique. Déclin de la valeur attachée au travail, à l'expérience, à la volonté, à l'émancipation. Essor de l'imagination combinatoire, de l'expérimentation, de l'essai.

La question pressante : avec la perte du matériau, la destinée en chômage ?

J-FL

Figura 13- Página do catálogo *Inventaire*, exposição Les Immatériaux, disponível em: https://monoskop.org/File:Les_Immatériaux_Album_et_Inventaire_catalogue.pdf

As fichas do impresso *Inventaire*, (Inventário) (figuras 13 e 14) (uma espécie de catálogo da exposição) e a planta da exposição (figura 12) ilustram as descrições de Déotte sobre o percurso *matériau*. O *Inventaire* se constituía numa coleção de fichas não fixadas, que permitia, portanto, um reordenamento do conteúdo por parte do leitor. As fichas apresentavam tanto os percursos quanto a composição dos sites, além de articular textos do curador e de outros autores sobre os conceitos da exposição e imagens das obras e objetos presentes na exposição.

Além do *Inventaire*, *Les Immatériaux* produziu um segundo catálogo intitulado *Épreuves d'écriture* (Testes de escrita) composto pelos registros de discussões entre vinte e seis participantes da exposição (dentre eles Daniel Buren, Michel Butor, Jacques Derrida e Isabelle Stengers), mediadas por computadores. O teor das discussões era dado por cinquenta termos propostos por Lyotard¹⁴ (HUDEK, 2009, não paginado).

Além disto Lyotard estava interessado em recolher diretamente informações sobre as interpretações do público visitante. No espaço da exposição haviam computadores (figura 15) que permitiam ao público registrar suas impressões por meio da resposta de uma série de perguntas, direcionadas de forma a criar um arquivo sociológico sobre a exposição que alimentou posteriormente uma extensa pesquisa, realizada por Natalie Heinich, pesquisadora do *Centre national de la recherche scientifique* (Centro nacional de pesquisa científica) em Paris. “Publicado em 1986, o estudo intitulado *Un Événement culturel à Beaubourg* (Um evento cultural em Beaubourg) constituiu um outro meio de

¹⁴ Tradução nossa

medir e arquivar os movimentos e as reações dos visitantes (através de, e) sobre a exposição¹⁵” (HUDEK, 2009, não paginado).

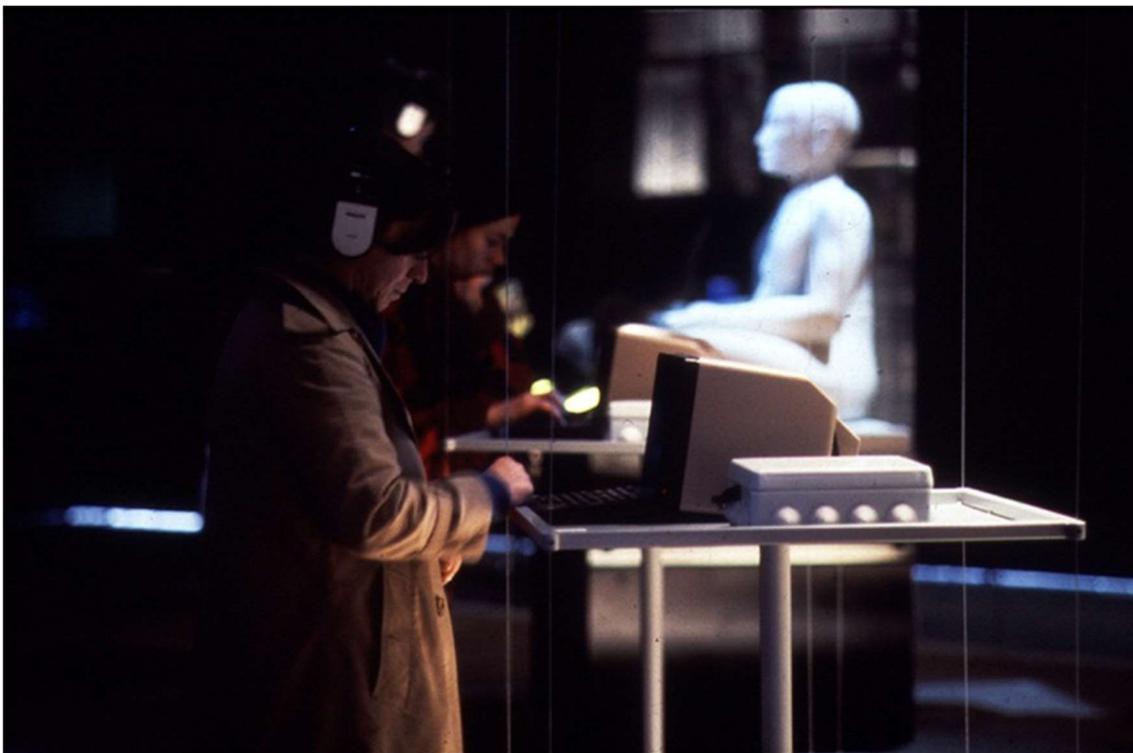


Figura 14- Foto da exposição *Les Immatériaux*, site ‘Tous les auteurs’, com a obra *TV Buddha* de Nam June Paik ao fundo. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immatériaux-revisited-inn>

Além dos computadores, no espaço expositivo havia, também, cerca de 20 ou 30 radiotransmissores, cada um cobrindo determinada zona ou site, que transmitiam uma trilha sonora determinada. Os visitantes por sua vez eram munidos de fones de ouvido que recebiam mensagens orais, que segundo o curador, “eram não necessariamente instruções, mas também poemas, prosa, questões, exclamações, citações e mensagens musicais. Artes do tempo, a maioria imateriais.”¹⁶ (LYOTARD, 2005, p. 121)

Como se pode perceber, as obras e objetos dispostos nos sites não se agrupavam entre si de maneira cronológica, nem estilística, nem a partir da técnica utilizada. Os elementos expostos conectavam-se entre si, sobretudo a partir de interpretações. Lyotard escolheu e organizou seus arquipélagos ou zonas a partir de objetos, imagens e sons relacionados através das aproximações produzidas mediante a leitura das mensagens ou informações que emanam de cada material ou objeto exibido. O conceito de imaterial

¹⁵ Tradução nossa.

¹⁶ Tradução nossa.

está centrado nas informações que se incorporam aos objetos expostos, tanto em sua produção quanto em sua apresentação, sendo assim, “os imateriais são, portanto, materiais cuja essência é de linguagem” (DÉOTTE, 2015, p. 193). É possível compreender que escolha das imagens, objetos ou obras no trabalho de Lyotard se processa mediante o gerenciamento das relações possíveis entre estes materiais expostos. O objetivo é fazer emergir e lançar luz sobre significados e sensações, partindo da aproximação de elementos que apresentam semelhanças semânticas, percebidas a partir de sua interpretação e associação com outros elementos.

Além da perspectiva inovadora em relação à apresentação, expografia, e produção, *Les Immatériaux* viabilizou “a possibilidade de um discurso filosófico ser apresentado a uma grande audiência não através de um material impresso ou através de uma apresentação oral, mas através de imagens e artefatos.”¹⁷ (HEINICH, 2009, não paginado). A exposição processaria uma encarnação do discurso do filósofo, pois, de acordo com Birnbaum e Wallenstein, “Lyotard enfatizou a necessidade de tornar a filosofia visual - não apenas no sentido de ilustrar conceitos com imagens impressionantes e sensuais, mas também através da espacialização.”¹⁸ (BIRNBAUM; WALLENSTEIN, 2016, não paginado).

Pode-se compreender que o trabalho da curadoria, no caso de *Les Immatériaux*, ao agenciar ou relacionar objetos, obras de arte e conceitos, e colocá-los em diálogo no espaço expositivo, permite extrapolar os limites da exposição como um aparato construído de modo à simplesmente colocar em contato obra e público. Segundo Poinot, as exposições de arte estão longe de ser apenas uma encenação dos projetos estéticos de seus participantes (artistas expositores). Outros discursos são articulados pelos curadores a partir daqueles apresentados em cada uma das obras, articulações essas as quais só se tornam possíveis pela abertura essencial de cada obra¹⁹. “Embora de forma quase velada, as exposições afirmam sua pretensão de formular modelos

¹⁷ Tradução nossa.

¹⁸ Tradução nossa.

¹⁹ “As obras “abertas” enquanto *em movimento* se caracterizam pelo convite a *fazer a obra* com o autor; num nível mais amplo (como gênero da espécie “obra em movimento”) existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo “abertas” a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos; cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal.” (ECO, 1991, p. 63-64).

estéticos, construir narrativas históricas ou, até mesmo, fazer da arte uma utopia social.”²⁰ (POISONT, 1996, p. 39-40).

Do ponto de vista histórico, pode-se dizer que a exposição curada por Lyotard se tornou um exemplo de como a arte pode incorporar um caráter transdisciplinar em sua apresentação. A partir de *Les Immatériaux*, “podemos considerar 1985, não simplesmente como um ano importante na área da história das exposições, mas também na área da teoria e da pesquisa, e também na área da filosofia e da estética.”²¹ (RAJCHMAN, 2009, não paginado). Nesse sentido a exposição de Lyotard torna-se um embreante para a prática curatorial de Didi-Huberman na medida em que propõe um modelo curatorial transdisciplinar.

Além disto, exposições que incorporam o formato da exibição tratam de estabelecer uma nova visão em relação ao objeto de arte em si. “Durante muito tempo o objeto artístico foi analisado de forma isolada, agora, talvez como um reflexo de uma consciência ambiental maior, ele pode ser visto como um elemento dinâmico de sensibilidade tempo-espacial.”²² (DANIEL; HUDEK, 2009, não paginado).

Les Immatériaux trata de forma relevante da articulação entre a arte, ciência, pesquisa e pensamento, porém, mesmo que tenha existido um esforço real em documentar e registrar a experiência, (através dos catálogos, fotos e variados tipos de publicações) ainda existe certa dificuldade de se investigar a exposição de forma plena. Se *Les Immatériaux* deve ser lida como uma exposição de arte, ela é certamente inseparável da experiência espacial e temporal. Ao examiná-la como elemento da história, sua leitura posterior é diretamente subordinada à memória constituída pelos que presenciaram o momento de sua apresentação. É algo que levanta a seguinte reflexão sobre o que constitui o real material de pesquisa oferecido pelas exposições de arte: “Como nos lembramos das exposições e como as exposições nos lembram delas mesmas?” (GREENBERG, 2009, não paginado).

O questionamento de Greenberg pode ser aplicado para se refletir sobre a especificidade da exposição de arte enquanto objeto de estudo da história. Mas o questionamento central é como se constrói esta história das exposições, principalmente das exposições de arte como *Les Immatériaux*, que “contam muitas vezes com uma documentação lacunar e de certo modo subjetiva do evento em si, pela sua própria

²⁰ Tradução nossa.

²¹ Tradução nossa.

²² Tradução nossa.

natureza e até mesmo pela natureza dos objetos que a integraram.”²³ (RAJCHMAN, 2009, não paginado).

Estes questionamentos nos levam a refletir sobre de que forma as experiências, como reais mecanismos ativadores das exposições de arte podem se converter em elementos relevantemente constitutivos da história assim como seus objetos e construções teóricas das quais participa a curadoria, esteio tradicional da sua consolidação. Como bem apontado por Martinez, “não poderia dizer que há um único caminho para a pesquisa neste campo (da história das exposições e consequentemente da curadoria em exposições de arte), nem tampouco um método universal que possa ser vendido em forma de manual. Temos diante de nós eventos, escolhas e muitos trabalhos.” (MARTINEZ, 2013, p. 1865).

Um projeto curatorial como *Les Immatériaux* é certamente uma significativa ferramenta de construção de pensamento através dos diferentes elementos que agencia, mas certamente parte destes elementos reside exatamente em algo que não pode ser retido ou documentado. Algo que, ironicamente, está contido na imaterialidade efêmera de sua experimentação.

²³ Tradução nossa.

3. CURADORIAS DE DIDI-HUBERMAN

3.1. *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*

A mostra intitulada *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* (Atlas. Como carregar o mundo às costas?) foi apresentada em Madrid, entre 26 de novembro de 2010 e 27 de março de 2011, no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, compondo-se de uma coleção de obras e documentos de cerca de 124 artistas visuais, teóricos e cineastas, datadas a partir de 1914 (excetua-se uma escultura de 49 a.C.). A mostra apresentava visualmente, uma articulação de aspectos conceituais presentes nos estudos de Georges Didi-Huberman sobre o trabalho do historiador alemão Aby Warburg. De maneira simplificada, pode-se dizer que se tratava de uma proposta curatorial cujo exercício destinava-se a expor a potência heurística da metodologia da montagem visual a partir de Warburg e suas ressonâncias na produção de artistas e pensadores do século XX e XXI.

Em termos de apresentação expográfica, como pode-se notar na figura 16, a mostra não apresentava nenhuma ambientação imersiva como *Les Imateriaux*. Sua proposta de montagem simples não inovava substancialmente em relação a outras exposições até mesmo mais conservadoras.



Figura 15- Vista da exposição *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/traficovisual/sets/72157626388288341/show/>

Dada a vasta coleção de publicações textuais do curador, levanta-se a indagação sobre a pertinência de uma proposição curatorial para a apresentação de um conteúdo que, seria a princípio, mais afeito a uma veiculação através dos meios habituais ao exercício de teorização filosófica. Talvez a escolha de Didi-Huberman ao curar uma exposição de arte, em lugar de apenas expor suas reflexões através de publicações escritas, aulas e palestras, faça eco a própria inclinação warburguiana de propor uma leitura acerca da história da arte baseada na coleção de imagens, uma história sem palavras, análoga, de certo modo, à metodologia empregada na curadoria em artes visuais.

Como identificado por Gaskell, o estudo da imagem ou material visual encontra afinidades com a estrutura da exibição de arte, que pode mesmo equiparar ou suplantar sua eficiência de apresentação em relação ao discurso acadêmico tradicional:

Muitos daqueles mais intimamente envolvidos com a consideração do material visual desconfiam, ou mesmo rejeitam, o discurso acadêmico. A apresentação e a interpretação implícita de tal material por museus e galerias, em mostras e no interior da arte em si, são igualmente ou até mais importantes. (GASKELL, 2011, p. 245)

Didi-Huberman certamente não rejeita o discurso acadêmico, mas sim o utiliza concomitantemente à experiência curatorial, pois reside na imagem, principalmente, seu foco de interesse enquanto filósofo e historiador. Deve-se observar que, além disso, a natureza do evento expositivo oferece experiências peculiares em termos de construção e apresentação do discurso. Sua temporalidade efêmera, a possibilidade da incorporação espacial e contextual do discurso oferecida pela instituição (galeria, museu ou outra), o perfil e a experiência do público e as diferentes formas de reverberação produzidas pelos subprodutos do evento como catálogos, releases, fotografias, reportagens e críticas são apenas algumas questões que acabam por tornar as mostras formas singulares de transmissão de conhecimento e do estabelecimento de novas narrativas visuais. Principalmente porque, como apontado por Ferguson, as exposições geram a partir destes aspectos “florescimentos inesperados, novos subgêneros, novos locais do discurso.”²⁴ (FERGUSON, 2005, p. 132).

²⁴ Tradução nossa.

De acordo com Didi-Huberman, as mostras possuem ainda outras características que as tornam singular em termos de incorporação e transmissão de um discurso. O filósofo compreende que as exposições de arte se realizam em um ambiente ímpar que permite confluir paradoxalmente uma perspectiva institucional e crítica. Uma potência de choque é diagnosticada por ele ao identificar as exposições como “máquinas de guerra”, (termo originalmente elaborado por Deleuze e Guattari para nominar um dispositivo capaz de contradizer os aparatos de Estado):

O museu, a instituição encarregada de organizar exposições é um aparato de Estado que exige centralismo, territorializa, não pode prescindir de ideias como “obra prima”, “coleção”. Mas, ao mesmo tempo, uma exposição é uma máquina de guerra, um dispositivo associado ao nomadismo, a desterritorialização. Os aparatos de estado estão do lado do poder, as máquinas de guerra estão do lado da potência. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 24-25)²⁵

Assim, para o filósofo, a exposição (entende-se aqui a exposição temporária) é algo que vai de encontro à estabilidade territorial, temporal e mesmo ideológica da instituição museal, por permitir certa transitoriedade de conteúdos e, portanto, da posse destes conteúdos pelo museu. No entanto, deve-se ressaltar que a leitura de Didi-Huberman precisa ser interpretada de forma cautelosa, de maneira a evitar generalizações, visto que representa a ótica de sua experiência particular como curador. E também, devem-se levar em conta certas incongruências que podem enfraquecer a natureza subversiva apontada, uma vez que ela só se legitima mediante o acolhimento deste mesmo discurso pela própria instituição. Em outras palavras, mesmo que a exposição traga consigo uma proposta de transitoriedade e de fluidez, que por vezes até mesmo contraria os valores institucionais, ela necessita da incorporação à instituição para se realizar, e este acolhimento pode significar, em certa medida, uma absorção pela estrutura a qual seria a princípio antagonista.

Como bem apontado por Ferguson:

Nenhuma exposição é pura em nenhum sentido; elas são resultado de desejos e valores mistos de dentro de uma rede de interesses que vão do acadêmico ao econômico, do semiótico ao institucional, do profissional ao amador, como um híbrido de suposições de congruência, ditas e não ditas. ²⁶ (FERGUSON, 2005, p. 130)

²⁵ Tradução nossa.

²⁶ Tradução nossa.

Esta rede de interesses a que se refere Ferguson é algo que pode, em grande medida, atenuar ou mesmo anular o poder de crítica e problematização em relação a conteúdos caros às instituições museais e políticas envolvidas inevitavelmente nos processos de realização das mostras. Didi-Huberman também identifica o efeito amortecedor da interposição das ambições institucionais quanto à prática expositiva numa esfera crítica, mediante a constatação de que a chamada “grande arte” é hoje parte integrante da indústria cultural. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 25).²⁷ Sendo assim, mesmo as exposições, as quais parecem contrariar os valores “estatais”, acabam por reforçar as estruturas canonizantes e mercadológicas do sistema da arte, atuando em consonância com as características ideológicas das grandes instituições museais. Algo que se ancora na estabilidade dos cânones e não na problematização de conteúdos caros à arte.

Outra especificidade em relação ao evento expositivo se explicita quando escrutinados aspectos da natureza daquilo que ela engendra como veículo principal de seu discurso: a imagem em si. De acordo com Walter Benjamin, a imagem é um ponto de choque entre passado e presente, “é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras a imagem é a dialética na imobilidade.” (BENJAMIN, 2006, p. 504). No caso das curadorias, as relações estabelecidas entre as obras ou imagens podem trabalhar no sentido de colocar em diálogo essa natureza dialética das imagens, propondo novos choques e reestruturações semânticas processadas nas interligações tecidas no espaço/tempo da exposição. Algo que se manifesta duplamente, tanto em relação ao trabalho do curador quanto na experiência do espectador.

No caso específico de *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Didi-Huberman coloca em evidência a metodologia dos atlas, que trata de uma coleção de imagens sobre um tema específico, com o objetivo de, através da montagem ou ordenamento destas imagens, produzir novos sentidos a partir da relação entre elas. O curador escolhe a forma do atlas como uma estrutura adaptada de apresentação das imagens, comumente utilizada para a veiculação de conteúdos científicos (atlas de anatomia, atlas geográfico) e através de publicações impressas e encadernadas. Observa-se, no entanto, que a forma do atlas como um dispositivo de apresentação de conteúdo visual, se tornou uma

²⁷ Tradução nossa.

referência recorrente no trabalho de artistas e teóricos modernos e contemporâneos²⁸, que a utilizam em variações que remetem a uma “forma visual do saber”. Dentre outras singularidades do modelo, o curador aponta o seguinte:

Não se "lê" um atlas como um romance, um livro de história ou como um argumento filosófico é lido, a partir da primeira à última página. Além disso, um atlas geralmente começa de forma arbitrária ou problemática, muito diferente do início de uma história ou de uma constatação ao um modo de um argumento; enquanto seu final, normalmente é adiado para uma nova região, uma nova zona de conhecimento para explorar, de maneira que um atlas quase nunca toma uma forma que caiba numa versão definitiva. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 14).²⁹

A configuração visual dos atlas, de acordo com este ponto de vista, incorpora uma estrutura que permite um movimento errático, que se afasta da ordem sequencial rígida e conclusiva. Algo que se aproxima da experiência estética engendrada pela exposição de arte que “reserva um espaço de relativa liberdade para o sujeito fruidor ou receptor”. (CASTILLO, 2015, p. 80).

A mostra do Reina Sofía, ao eleger a metodologia ou a configuração do atlas warburgiano como ponto de convergência dos trabalhos eleitos para compor seu *corpus*, explorava metalinguisticamente esta característica da exposição de arte, o que faz emergir uma descrição da mostra como um “atlas dos atlas”, uma montagem que trata de investigar o próprio procedimento da montagem visual como forma de conhecimento e produção artística.

A organização das obras se distribuía a partir de quatro núcleos intitulados: *Conocer por las imágenes* (conhecer através das imagens); *Recomponer el orden de las cosas* (recompôr a ordem das coisas); *Recomponer el orden de los lugares* (recompôr a ordem dos lugares) e *Recomponer el orden de los tempos* (recompôr a ordem dos tempos). Estes núcleos se subdividiam internamente em múltiplas seções.

A sala de abertura contava com reproduções fotográficas das pranchas de Warburg além de uma escultura representando o Atlas como personagem mitológico, datada de 49 a.C. (Figura 17). A narrativa mitológica da qual participa o Atlas, eleito por Warburg para nomear seu fundamental projeto para a história da arte, faz jus à monumentalidade da tarefa a que se dedicava. Didi-Huberman refere-se ao mito grego como um titã subjugado pelo peso do mundo que se propõe a sustentar. Citando a

²⁸ Os exemplos são inúmeros, e muitos deles compõem o *corpus* da exposição apresentada no Reina Sofía, sendo apresentados progressivamente neste subcapítulo.

²⁹ Tradução nossa.

narrativa que gira em torno do personagem, na segunda seção do catálogo da exposição, o curador expõe a tragédia que recai sobre Prometeu e Atlas, irmãos punidos após a derrota estabelecida ao final dos dez anos da titanomaquia, a guerra entre os doze deuses olímpicos e os doze titãs.



Figura 16- Vista da exposição ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuevas? disponível em: <https://www.afterall.org/online/atlas-how-to-carry-the-world-on-one-s-back#.WOfclfnvIX>

A punição destinada a Atlas é a de sustentar nos ombros toda a abóbada celeste, algo que na leitura de Didi-Huberman proporciona ao titã uma experiência que conjuga ao mesmo tempo a dor e o sofrimento com o conhecimento e o saber:

a esfera celeste sobre os ombros deu a Atlas a chance de um verdadeiro saber trágico ou seja, um saber por contato e dor: o que sabia do cosmos, tirava de sua própria miséria, de sua própria punição. Saber próximo, e, portanto, saber impuro: saber inquieto, e até mesmo "funesto". (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 67).³⁰

Certamente esta condição trágica presente na figura do Atlas, metaforicamente reflete “o anseio warburgiano de conhecimento através das imagens e também a impossibilidade de gerir este arquivo infinito que constitui o projeto do *Atlas Mnemosyne*” (LLANO, 2011, não paginado). De forma pertinente com sua leitura, ele abre a mostra a partir de uma das representações do *pathos*, do sofrimento e da dor,

³⁰ Tradução nossa.

elemento quase onipresente nas imagens eleitas por Warburg para contar a história da cultura através de sua coleção imagética.

O núcleo de abertura compunha-se ainda de quatro subseções intituladas: *Dispar[at]es + desastres = atlas* (disparates e desastres = atlas); *Porque la historia del arte siempre está por recomponer* (porque a história da arte está sempre a se recompor); *Abecedarios y pedagogias de la imaginación* (abecedários e pedagogias da imaginação) e *El niño-trapero-arqueólogo* (o menino-trapeiro-arqueólogo). Reunia obras de Francisco Goya, Bruce Nauman, Le Corbusier, Meyer Schapiro, Marcel Broodthaers, Bertold Brecht, André Breton e Walter Benjamin, entre outros. Procurava abordar desde a relação dialética entre razão e imaginação que advém da oposição entre os conceitos *astra* e *monstra* na coleção dos “Disparates, Caprichos e Desastres” de Goya até a alegoria do trapeiro como historiador materialista de Benjamin através das fotos de Walker Evans. Ambos como uma espécie de analogia ou homenagem ao trabalho de Warburg.

Didi-Huberman, no catálogo da exposição, exemplifica o conceito de *Astra* e *Monstra* a partir da concepção warburguiana:

Nem distúrbio absolutamente louco nem ordenamento muito são, Mnemosyne Atlas delega à montagem a capacidade de produzir, a partir do encontro entre imagens, uma compreensão dialética da cultura ocidental, esta tragédia sempre renovada _ sem síntese, portanto_ entre a razão e a desrazão ou, como Warburg dizia, entre os *astra* que nos eleva o espírito para o céu e os *monstra* daquilo que nos volta para as profundezas do corpo. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 20).

No trabalho de Francisco Goya, a desrazão aparece de forma quase literal nas gravuras selecionadas para integrar a mostra. *Los Disparates*, série produzida entre 1815 e 1823, apresenta uma articulação do aspecto irracional, do sombrio e do inconsciente (figura 18), e a série *Desastres*, produzida entre 1810 e 1815, apresenta o terror e a destruição da guerra, também como exteriorização da irracionalidade e da violência humana através da figuração de corpos mutilados (figura 19).



Figura 17- *Disparate n.º 10, Caballo raptor*. Gravura (água tinta e água forte) Francisco Goya, 1815-1823. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Los_Disparates#/media/File:Disparates_10.jpg



Figura 18- *Grande hazaña, con muertos*. Gravura (água tinta e água forte) Francisco Goya, 1810-1815. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prado_-_Los_Desastres_de_la_Guerra_-_No._39_-_Grande_haza%C3%B1a,_con_muertos.jpg

Já a figura do historiador trapeiro idealizada por Benjamin, diz respeito à renúncia em relação a hierarquias seculares que guiam o trabalho dos historiadores da arte mais ortodoxos, segundo ele, o “historiador deve adotar o olhar meticoloso do antropólogo atento aos detalhes, e, sobretudo aos pequenos detalhes”, devendo se tornar assim uma espécie de “trapeiro da memória das coisas”. Trapeiro porque seu ofício trataria desta

forma de se “recolher os vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, quedas ou irrupções, sintomas ou mal-estares, síncope ou anacronismos na continuidade dos fatos do passado.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 117).

A fotografia *Trash #4* (Lixo #4), de Walker Evans, serve como uma incorporação visual desta metodologia de estudo da história. Como pode ser visto na figura 20, o fotógrafo dedica sua atenção ao descarte, ao que sobra, ao que normalmente passa despercebido pela sociedade.



Figura 19- *Trash #4*, Fotografia, Walker Evans, 1962. Disponível em: http://lesalon-blog.blogspot.com.br/2014/04/plus-un-geste_4.html

O núcleo seguinte, *Recomponer el orden de las cosas*, era subdividido em *Historia natural infinita* (história natural infinita); *¿Pero cuáles son esas cosas?* (Mas quais seriam essas coisas?); *¿Y qué quieren decir esas variaciones de formas?* (E o que querem dizer essas variações de formas?) E *Lámina-tablado, cuadromesa* (Lâmina, tablado, quadro, mesa). Apresentava obras de Karl Blossfeld, Man Ray, Max Ernst, Brassai, Salvador Dali, Duchamp, Mel Bochner, Pedro Romero, Giacometti, Kurt Schwitters, entre outros. De Paul Klee, apresentava, em lugar de pinturas ou aquarelas, um herbário, *Pflanzen auf schwarz grundiertem Papier* (plantas em papel preto) de 1930, que consistia em uma delicada coleção de plantas formando uma pesquisa gráfica de desenhos e formas da natureza. O núcleo dedicava-se a mostrar trabalhos dedicados

abordar a tentativa de organização ou compilação de elementos por parte de artistas e teóricos, como, por exemplo, a coleção de fotografias de plantas de Karl Blossfeldt (figura 21), que buscava uma forma de catalogação das formas naturais como um inventário iconográfico de configurações recorrentes no universo da arte. De modo geral pode-se dizer que a curadoria aborda aqui uma espécie de colecionismo a serviço do conhecimento que é parte do processo de trabalho envolvido na metodologia do atlas propriamente dita.



Figura 20- *Unformen der Kunst*, Karl Blossfeldt, 1905-1925. Disponível em: <http://blogs.elpais.com/.a/6a00d8341bfb1653ef0147e178fbbf970b-pi>

No núcleo seguinte, *Recomponer el orden de los lugares*, localizavam-se as seguintes subseções: *Mapas patas arriba* (mapas mãos para cima); *Lo que el atlas hace al paisaje* (o que o atlas faz à paisagem); *El passeante de las ciudades, su cámara, sus mil y un puntos de vista* (o caminhante das cidades, sua câmera, seus mil e um pontos de vista) e *Geografías subjetivas*. Nele estavam expostos trabalhos de Walker Evans, On Kawara, Sol Lewitt, Piero Manzoni, Gordon Matta-Clark, Dennis Oppenheim, Joseph Albers, Harun Farocki e Guy Debord. As obras expostas objetivavam explorar os entrecruzamentos processados pela produção das imagens e a espacialidade, como relações entre paisagem e subjetividade, cartografias e autobiografias, derivas e

reordenamentos, assim como uma subversão poética da funcionalidade dos mecanismos de localização espacial. Um exemplo disto é o trabalho de ilustração de Henry Holiday para a obra de Lewis Carroll: *The hunting of snark* (A caçada do Snark), que apresenta um mapa vazio em *Ocean Chart* (Carta oceânica) (figura 22).

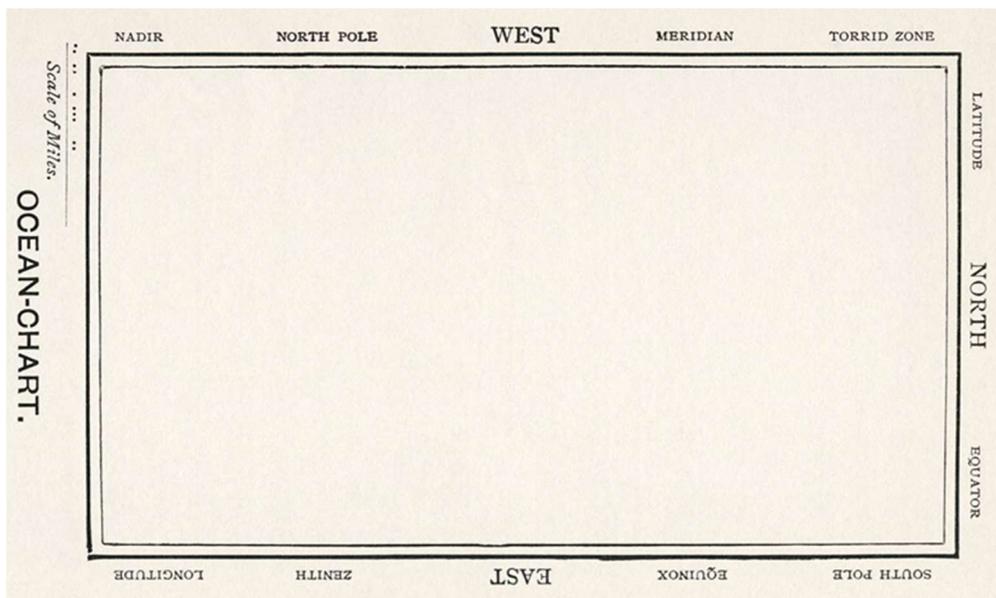


Figura 21- *Ocean Chart*, Henry Holiday para a obra *The hunting of the snark* de Lewis Carroll, 1876. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Hunting_of_the_Snark

O mapa esquematiza uma região do oceano onde não aparecem pontos de referência, constituindo-se assim de um paradoxo entre ferramenta de orientação e desorientação, um guia espacial que conduz à deriva. Relaciona-se de certo modo com a deriva visual dos atlas, com a interpretação aberta proporcionada por eles.

O núcleo final da exposição se subdividia em *Imágenes para escribir y buscar el tiempo perdido* (imagens para escrever e buscar o tempo perdido); *Imágenes para desmontar el desastroso presente* (imagens para desmontar o desastroso presente); *Una historia de fantasmas para adultos* (uma história de fantasmas para adultos) e *Del desastre al deseo, por el gesto* (do desastre ao desejo pelo gesto). Continha obras de, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Barbara Bloom, George Grosz, Bertolt Brecht, Juan Ramón Jiménez, dentre outros. Articulava obras que discutiam o atravessamento temporal, o anacronismo e o reordenamento temporal. O trabalho de Ignasi Aballí, intitulado *Un Año* (Um ano), apresenta uma fotografia de 365 pedaços de papel amassado, cada um correspondente a um dia do ano em folhas de calendário. Reunidos figuram como uma junção de fragmentos que subvertem a tentativa de ordenação

cronológica sequencial, representada por dispositivos como calendários e anuários (figura 23).



Figura 22- *Un Año*, Ignasi Aballí, 2004. Disponível em: <http://www.caac.es/coleccion/obras06/img/abgr.htm>

Nota-se, a partir da análise do conteúdo da exposição, a heterogeneidade de sua constituição. Tanto do ponto de vista cronológico, quanto de técnicas, estilos e abordagens. Este fato causa, em certa medida, um estranhamento, que se diagnostica em algumas análises sobre a mostra. Um exemplo desse estranhamento é a crítica de Elena Vozmediano que a classifica a mostra como “esquizofrênica”, dada a multiplicidade de subtemas que se dedica a abordar.

Esta é certamente uma exposição muito ambiciosa e séria, com uma vontade de fazer história, de explicar aspectos fundamentais na evolução da arte do século XX. Mas há tantos focos de atenção e derivações de ideias gerenciadas, com altos e baixos de adequação das obras para expressá-las, que acaba não sendo nem uma mostra sobre Warburg, nem uma exposição sobre o Atlas, ou o arquivo, nem sobre mapas ou sobre irracionalidade, e ainda sobre tudo isso. A esquizofrenia, de que sofreu Warburg e que tornou-se para ele uma chave interpretativa para a arte, plana sobre esta exposição. (VOZMEDIANO, 2010, não paginado).

Apesar de ter sido criticado (talvez de forma negativa) por Vozmediano, o conteúdo heterogêneo da exposição pode ser compreendido, no entanto, como uma característica que reflete a própria natureza dos atlas que dedica a expor, onde a justaposição de

elementos diferentes produz novos significados a partir da relação entre os mesmos. As obras são sem dúvida parte importante da mostra, mas, contudo, o seu ponto mais forte seriam as conexões que se estabelecem entre elas.

Em entrevista disponível no site do Museu Reina Sofia, Didi-Huberman fala sobre estas relações que operam não pela similaridade, mas por uma conexão secreta entre duas imagens diferentes (DIDI-HUBERMAN, 2010, não paginado). Esta conexão se dá a partir da experiência curatorial em princípio, mas se processa novamente na experiência contemplativa do espectador que a reorganiza e, assim, a ressignifica de acordo com seu repertório próprio e seus interesses. Significa dizer que o curador, a exemplo de Warburg, não trata das obras de forma isolada, como singularidades, mas sim como parte de um grupo, e mais importante, a maneira como elas são organizadas e as diferentes interpretações que elas provocam através de suas montagens (LLANO, 2011, não paginado).

Para além desta característica heterogênea, salienta-se a utilização da exposição como parte de um processo de trabalho de especulação filosófica. Esta característica é explicitada tanto no papel que a curadoria adquire no desenrolar da pesquisa do autor na área da filosofia, quanto nos trabalhos que a mostra se propõe a expor. Os atlas, conforme exposto, são, sobretudo um método de pesquisa visual, ou ainda, uma ferramenta de trabalho para o filósofo. De certa forma esta interpretação orienta a escolha do curador de maneira a não privilegiar na mostra uma exibição de uma coleção de “obras primas” produzidas pelos artistas eleitos por ele, mas sim obras que explicitem esta característica de processo investigativo, de metodologia de trabalho, como assinala Rojo, “não importa tanto quão maravilhosas sejam as obras eleitas para a exposição, mas sim o que são capazes de dizer sobre a maneira de trabalhar dos artistas e a abertura das obras, no sentido das suas potencialidades de diálogo com outras obras.” (ROJO, 2011, não paginado).

Aprofundando esta conceituação sobre os atlas, o curador utiliza no catálogo da exposição uma expansão da concepção de uma mesa de trabalho que remete à estrutura dos atlas, sugerindo uma mesa de dissecação, onde um processo se desenvolve minuciosamente, no sentido de se desmontar, dispor e contemplar os objetos expostos com especial atenção, a fim de “ver bem” que nada mais seria em sua hipótese do que um “ver de outro modo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37). Este outro modo de ver citado por Didi-Huberman diz respeito a uma analogia ao caráter “mágico” que guiava o

exercício de decifração de sacerdotes da Roma antiga ao extrair as vísceras de animais com o objetivo de ler nelas o futuro. A “mágica” seria metaforicamente comparada ao exercício de imaginação processado na interligação do conteúdo heterogêneo presente nos atlas. Segundo ele,

a imaginação, por mais desconcertante que seja, não tem nada a ver com uma fantasia pessoal ou livre. Pelo contrário, ela nos dá um conhecimento transversal por sua potência intrínseca de montagem, que consiste em descobrir precisamente ali - onde rejeita as ligações suscitadas pelas semelhanças mais óbvias - vínculos que a observação direta é incapaz de discernir.³¹ (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 16).

Segundo o filósofo, portanto, o “ver de outro modo” seria um conhecimento que se dá pela imaginação ao atuar na conexão dos conteúdos visuais díspares presentes nos atlas. Assim, a imaginação ou este caráter mágico, que a princípio eram considerados como “uma característica inerente do trabalho de poetas e artistas, podem ser comparados à um exercício que conjuga a epistemologia e a estética, o racional e o sensível, a um pensamento que se dá através das conexões entre imagens, principalmente.”³² (DIDI-HUBERMAN, 2011, não paginado).

Para além deste sentido investigativo, esta alusão à mesa de trabalho ou de dissecação como uma forma quase alegórica dos atlas, a qual compreende a possibilidade de se ordenar (e também reordenar) e especialmente de se relacionar os elementos dispostos nela, é o que robustece esta analogia e ajuda a compreender da melhor forma o mecanismo de trabalho e de pensamento que se ativa na metodologia dos atlas. Segundo o curador, “tanto para servir comida, como para depositar oferendas, dissecar um corpo, organizar um conhecimento, praticar um jogo ou desenvolver nela alguma operação mágica, em todos os casos a mesa recolhe heterogeneidades, dá forma a relações múltiplas.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 43).

Daí advém às características principais que ajudam a definir finalmente aquilo em que se constituem os atlas para Didi-Huberman. São aspectos que emergem principalmente através de processos em continuidade que, assim como as imagens

³¹ Tradução nossa.

³² Informação obtida a partir de uma visita guiada pelo curador na remontagem da exposição na galeria ZKM, disponível em vídeo.

dialéticas, não cessam de se reconfigurar com a passagem do tempo. A definição do atlas seria expressa partindo a partir de eventos ou fragmentos temporais: “Embaralhar e repartir as cartas, desmontar e remontar a ordem das imagens, numa mesa operatória, a fim de configurar afinidades quase divinatórias, capazes de entrever o trabalho do tempo no mundo visível.” (ANTELO, 2011, não paginado).

É possível detectar, a partir deste ponto de vista, que o trabalho do historiador da arte, do filósofo e do artista, que orientam sua produção de acordo com o modelo metodológico do atlas, operam de acordo com algumas similaridades em relação ao trabalho curatorial. Algumas delas fundam-se na ação de expor, que pode ser aplicada tanto ao trabalho do curador e do artista numa mostra de arte quanto na obra de um teórico, filósofo ou historiador que também expõe um argumento.³³ (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 25).

No caso dos artistas a tarefa de interpretar, reproduzir, reexpor ou utilizar produtos culturais disponíveis, assim como outras obras realizadas por terceiros, forma uma tendência identificada por Nicolas Bourriaud como cada vez mais fortalecida se analisadas as obras produzidas a partir dos anos 90. Segundo o autor, o termo “pós-produção” define esta tendência que nada mais é do que “tratar de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial e coloca-los em funcionamento”, através da produção artística (BOURRIAUD, 2009, p. 14). Seria, portanto, um trabalho que se identifica com o ato de se conhecer, “dissecar” e remontar elementos culturais, sociais ou históricos, lidos de acordo com sua emanção semântica na estrutura de uma obra. Sobretudo para, através da mesma, constituir uma ressignificação destas relações quando lidas a partir do tempo presente, também um “ver de outro modo”, como citado anteriormente.

Existem muitas interpretações sobre as especificidades do trabalho e da função dos artistas nos sistemas culturais e artísticos de modo que estas especificidades determinariam diferenças importantes entre o papel do artista e o do curador. É o caso de Obrist, que aposta na cooperação entre ambos, sem, contudo deixar que o discurso curatorial esmaça a retórica das obras.³⁴ (OBRIST, 2014, p. 47).

Isto é também salientado pelo próprio Didi-Huberman em conferência realizada no Rio de Janeiro (GISINGER e DIDI-HUBERMAN, 2013), quando afirma que ele não

³³ Tradução nossa.

³⁴ Cf. cap.1.1.

tem a pretensão de ser considerado um artista, e que se coloca nesta mesma função colaboradora. No entanto, mesmo que no cerne das duas funções exista uma dicotomia ou uma condição que defina os limites entre esta relação artista/curador, não se pode deixar de reconhecer familiaridades entre os processos.

A respeito das intersecções possíveis entre o trabalho do historiador e do curador pode-se compreender a partir de Warburg, que a constituição e apresentação do *Bilderatlas Menomosyne* se dão a partir de uma organização de um conteúdo a-histórico ou anacrônico, por assim dizer. Em Benjamin, de modo semelhante à Warburg, é proposta a metáfora do trapeiro, que se dedica a recolher e organizar os dejetos da história para constitui-la, como citado anteriormente. Ambos, Aby Warburg e Walter Benjamin, sugerem e executam operações que em certa medida se constituem como uma espécie de curadoria, ao selecionar, editar e relacionar elementos distintos para a constituição de uma narrativa. Estas operações estão presentes de certo modo na proposta curatorial de Didi-Huberman, a qual não procura expor apenas obras canônicas, mas reúne obras de natureza variada, concentrando esforços sobretudo em promover novos sentidos e dialogismos entre os trabalhos apresentados.

Certamente a heterogenia do conteúdo exposto, a exibição de trabalhos que encarnam um processo ou a tentativa de se exibir um conjunto deshierarquizado de obras, são características que apontam para uma metodologia curatorial que tem se tornado recorrente, uma vez que existe, principalmente a partir dos anos 70, uma considerável quantidade de exposições que se constituem de modo semelhante, sendo elaboradas no sentido de se produzir um discurso baseado na interpretação e exploração de uma relação semântica do conteúdo das obras. É o caso da exposição *Les Immatériaux* curada por J. F. Lyotard ³⁵, de *When Attitudes Become Form* de Harald Szeemann ³⁶, e de muitas outras que já fazem parte do cânone da história das exposições, caracterizando abordagens que podem ser consideradas como tendências contemporâneas da curadoria em artes visuais.

O que se torna interessante, a partir da análise de *Atlas Como Llevar el mundo a cuestras*. é o seu potencial de análise metalinguística em relação aos processos comuns à produção artística e ao pensamento. Trata-se de uma estratégia curatorial reflexiva que permite apreender aspectos de diversos processos heurísticos através das

³⁵ Cf. cap. 2.2.

³⁶ Cf. cap. 1.1.

correspondências entre as zonas múltiplas de estruturação do pensamento que permite tocar. A primeira delas seria a constituição interna das imagens em si como um aspecto sintomático reflexivo da cultura, da antropologia e da psicologia humana presente nas sobrevivências das representações dos gestos e das *pathosformel* e *nachleben* warburgianas, onde a imagem seria uma zona perceptível de estrutura dialética entre o exterior e o interior, entre o *ethos* e o *pathos*, entre o sensorial e o racional.³⁷ (WARBURG, 2015).

A segunda seria uma apresentação da coleção de imagens como um processo essencial para a abertura destes conteúdos presentes nas imagens, onde a heterogenia e da disposição destas imagens-elementos pudessem implodir sua estrutura inicial de percepção, permitindo surgir novas interpretações. Seria, portanto, propor a montagem das imagens como forma de investigação destas mesmas imagens e de tudo o que as atravessa, nas suas várias dimensões.

A terceira seria outro nível da montagem. Uma montagem da montagem que replica a estrutura anterior, porém permite sublinhar seu contexto pela reunião das estruturas que se dedica a expor. Seria assim, a curadoria em si, como o elemento que constitui a constelação de proposições derivadas do atlas e dispostas nos núcleos estruturantes da exibição, a saber: conhecimento pelas imagens, recomposição da ordem das coisas, dos lugares e dos tempos.

A exposição *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo auestas?* como discurremos anteriormente, apresenta-se como um ponto na constelação do trabalho de Didi-Huberman na direção da interpretação da obra warburgiana. As exposições que se seguem a ela continuam a trabalhar diversos destes aspectos, de modo mais ou menos evidentes, como demonstraremos nos subcapítulos seguintes.

3.2. *Histoires de fantômes pour grandes personnes*

A exposição *Histoires de fantômes pour grandes personnes* (Histórias de fantasmas para gente grande) foi apresentada no espaço expositivo do Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains, na cidade de Turcoing, França, no período de 05 de outubro a 30 de dezembro de 2012. Constituíam-se de três instalações: uma seleção de 120 fotografias do artista alemão Arno Gisinger (figura 24) que integram uma série

³⁷ Cf. cap. 2.1.

intitulada *Atlas, Suite*, produzidas durante a remontagem da mostra *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo auestas?* na galeria da Sammlung Falckenberg, em Hamburgo; assim como de uma instalação nomeada *Mnemosyne 42*, (figura 25) a qual apresentava uma imensa montagem que reunia reproduções audiovisuais e fotográficas referentes ao tema da prancha 42 do *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg – a saber, a lamentação fúnebre; além de uma projeção em vídeo (figura 26) produzida a partir das pranchas de Warburg que focalizava detalhes das imagens a partir de um único plano sequência, em uma antessala de abertura. Nota-se que Gisinger, a partir desse momento, passa a assinar a curadoria junto com Didi-Huberman, nessa e nas três exposições subsequentes derivadas do mesmo tema.³⁸



Figura 23- Vista da instalação *Mnemosyne 42* no instituto Le Fresnoy. Disponível em: http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_fantomes_fresnoy.html

38 Cf. cap. 3.3.



Figura 24- Vista de *Atlas, Suite* no espaço Le Fresnoy. Disponível em: <http://www.exponaute.com/magazine/2012/11/01/lart-contemporain-a-lille-cest-fantastic/>



Figura 25- Vista da projeção produzida a partir das fotografias das pranchas de Aby Warburg, instalada no Le Fresnoy. Disponível em: http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_fantomes_fresnoy.html

Sem dúvida a exibição do Le Fresnoy acumula diferenças significativas em relação à mostra do Reina Sofia, bem como representa um recorte temático mais delimitado na abordagem do curador em relação ao vasto campo do *Atlas* warburgiano e suas aplicações metodológicas. De início, a mostra surgiu de uma proposição do diretor chefe do instituto a Georges Didi-Huberman. O escritor, cineasta, artista e fotógrafo francês Alain Fleischer delegou a ele a tarefa de montar uma exposição que pudesse ser contemplada dos balcões que circundam a grande nave do Le Fresnoy, espaço desenhado pelo arquiteto franco-americano Bernard Tschumi e que originalmente abrigava um popular salão de dança e entretenimento. As obras estariam assim a uma distância considerável do espectador, impedindo uma investigação minuciosa a partir da aproximação física com as mesmas.

Uma segunda condição estaria ligada ao tema, a exposição apresentada no Le Fresnoy deveria estar conectada à proposição anterior da mostra realizada no Museu Reina Sofia, portanto, deveria haver uma correspondência temática entre as duas propostas. A proposta de Fleischer delimitava também em grande parte os recursos econômicos para a realização da mostra, assim como seu tempo para a idealização e montagem (cerca de quatro meses apenas). Este fato acabou por desencadear uma decisão curatorial que culminou na opção pelos curadores em realizar uma mostra na qual a constituição contempla apenas material reproduzível, visando atender às restrições de custo e de tempo de mobilização do material que comporia a exposição, o que lhe conferiu grande mobilidade. Observa-se ainda uma particularidade na concepção da articulação deste material, através da qual uma mostra é concebida a partir de outra, ou como desdobramento de uma outra, como pode ser exemplificado pelo caso específico da coleção de fotografias de Arno Gisinger, intitulada *Atlas, Suite*.

Gisinger é um artista austríaco, nascido em 1964, formado pela Escola Nacional de Fotografia de Arles, França, que estudou história e filologia alemã em Innsbruck. Seu trabalho procura explorar as relações que perpassam a história e a memória através das particularidades das imagens fotográficas. É um trabalho que tenta colocar em prova a representação visual do passado e o estatuto das imagens.³⁹ (GISINGER e DIDI-HUBERMAN, 2013, não paginado). Como exemplo podemos citar as séries componentes da mostra *Parlez-moi d'Oradourregarder* (Fale-me sobre Oradour) na

³⁹ Tradução nossa.

qual o fotógrafo registra tanto as ruínas da cidade de *Oradour-sur-Glane* (figura 27), onde ocorreu em 1944 o maior massacre de civis cometido na França pelos exércitos alemães, quanto objetos coletados e expostos em vitrines num museu dedicado ao fato histórico. As ruínas do local foram mantidas como uma espécie de memorial por ordem do então governo de Charles de Gaulle após o fim da guerra.



Figura 26- *Archaeology of a memorial site: Oradour sur Glane*. Fotografia. Arno Gisinger, 1994. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oradour_village.jpg

O trabalho de Gisinger possui certa sutileza na abordagem dos conteúdos que se propõe a mostrar. “Suas fotografias têm muitas vezes a precisão e nitidez de uma análise clínica. Seja na cor ou, mais raramente, preto e branco, eles querem tornar visíveis os traços da história.”⁴⁰ (HATT, 2006, não paginado). Isto é apresentado de uma forma na qual a princípio não se detecta mais do que uma intenção documental, de se registrar objetos ou lugares históricos, porém se atentarmos para as qualidades específicas da produção fotográfica a partir do século XXI, quando a criação artística aliada à fotografia caminha no sentido de ampliar o conceito duchampiano da criação a

⁴⁰ Tradução nossa.

partir da escolha (*ready-made*) no sentido da criação a partir do enquadramento, é possível compreender a proposição de Gisinger ao colocar em diálogo as camadas temporais que se acumulam no ato fotográfico.



Figura 27- Pelle (Pá), Arno Gisinger, 1994. Imagem da série "Archéologie"(Arqueologia), apresentada na exposição "Conte-me sobre Oradour". Disponível em: <http://www.arnogisinger.com/index.php?id=2010&lang=2>

Na figura 28, pode-se processar uma leitura da imagem em diferentes direções de acordo com temporalidades sobrepostas. É necessário, de princípio, separar as acumulações cronológicas que se enredam em sua constituição. Existe o tempo do uso funcional dos objetos, de sua desapareção em seu próprio contexto, em seguida o momento de sua (re)descoberta, de sua nova contextualização mediante a catalogação da instituição museológica. Existe também a temporalidade da reorganização expográfica, como descrito por Milovanoff:

Imagina-se o gesto do conservador depositando cuidadosamente estas relíquias trágicas nestes sarcófagos transparentes. Imagina-se que se operam ordenamentos por classe de objetos, organizando a montagem e os intervalos entre eles. Imagina-se claro que o trabalho do museu, neste arquivamento e definição paciente dos objetos articulados, os arquivam sob o risco de congelamento em um documento inerte irreal, quase um monumento removido de todo contínuo diacrônico e histórico que é a vida⁴¹ (MILOVANOFF, 2004, não paginado).

São camadas articuladas a partir de uma visualidade onde operam planos espaço-temporais, que estão impregnados nestes objetos e que são trazidos à luz do presente pela incorporação histórica e pelo registro fotográfico. Assim, são colocados em diálogo desaparecimento, sobrevivência, ordenamento e exposição, da mesma forma que os múltiplos contextos que atuam nestas instâncias: o antropológico, o social, o cultural, o histórico e por fim, o artístico.

Voltando à experiência de Gisinger no trabalho exposto no Le Fresnoy, o contexto artístico é o ponto de partida que daria ao fotógrafo a oportunidade de abordar a exposição de arte como objeto de investigação a partir da fotografia. O trabalho nasceu a convite de Georges Didi-Huberman, o qual já havia escrito um posfácio do livro *Benjamin Konstellation* de Gisinger em 2009, mediante a proposta de se fazer um projeto de uma interpretação fotográfica de uma exposição, no caso a remontagem de *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo auestas?* em Hamburgo no espaço da Sammlung Falckenberg.

Buscando atender ao pedido de Alain Fleischer, Didi-Huberman, juntamente com a colaboração de Gisinger, elaborou uma estratégia de exibição simples para o ensaio. Para tal, ambos optaram por instalá-lo nos balcões do Le Fresnoy, colando diretamente as imagens de maneira a aderir à superfície interna do prédio, absorvendo assim o formato do mesmo como parte da obra (figura 29). É uma técnica de exposição que ao mesmo tempo em que se constrói conjuntamente com o espaço da galeria, compartilha da efemeridade do evento, pois desaparece a partir do fim da exibição.

⁴¹ Tradução nossa.



Figura 28- Vista da instalação *Atlas, Suite* de Arno Gisinger. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UcQEIU-aY8E>

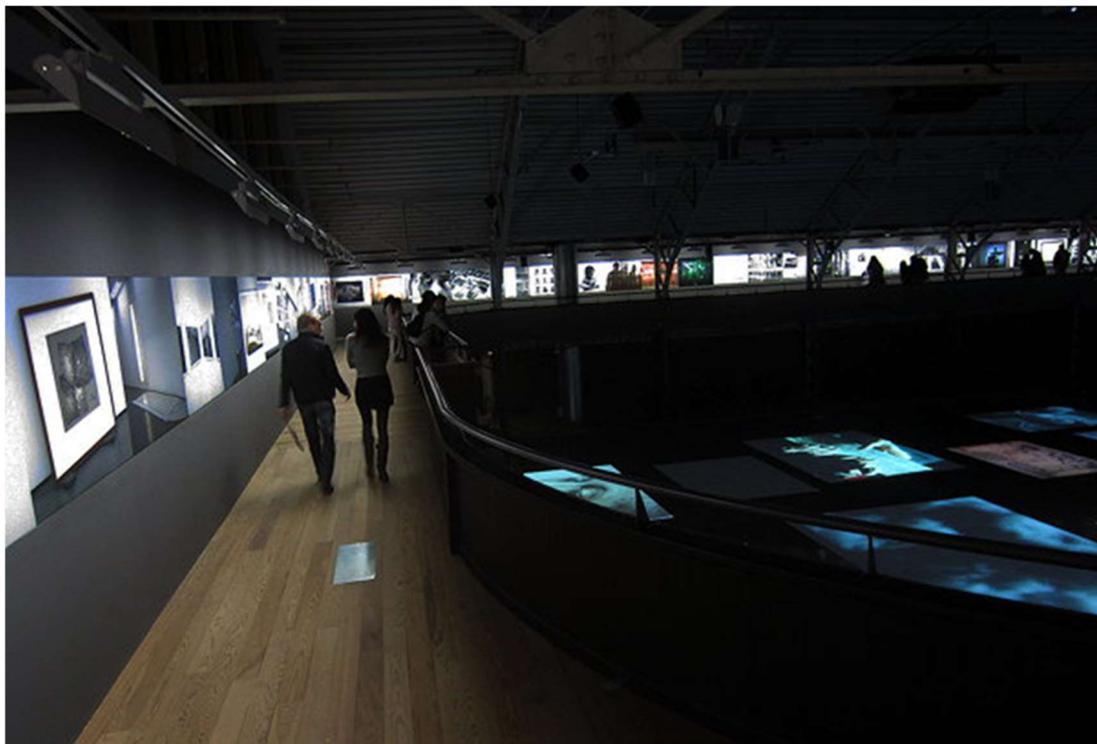


Figura 29- Vista da instalação *Atlas, Suite*, no Instituto Les Fresnoy. Disponível em: http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_fantomes_fresnoy.html

Fixado num espaço de circulação de público, como pode ser visto na figura 30, o ensaio fotográfico permitia através da montagem uma perspectiva sequencial de

imagens heterogêneas, à maneira de frames cinematográficos organizados numa faixa única, que avançavam a partir do deslocamento do espectador pelo espaço estreito dos balcões. O conteúdo das fotos, por sua vez, foi produzido em três momentos da mostra em Hamburgo: montagem, período de exibição e desmontagem. Tanto a forma de apresentação quanto o processo de produção das imagens postulam importantes questões temporais, a exemplo de trabalhos anteriores de Gisinger.

De início o artista evoca toda a relação entre a história da arte e a fotografia, da qual é parte importante a construção de uma forma de se fotografar as obras de arte de maneira a servir à investigação da disciplina.⁴² (GISINGER, 2013, não paginado). Por outro lado, as obras incitam a reflexão sobre até que ponto o pensamento da história da arte é influenciado pela fotografia, se levarmos em conta que o ato de fotografar também pode ser uma forma de interpretar aquilo que se fotografa, pelo enquadramento, pelas dimensões, ângulos, e outras variáveis que se envolvem no processo.

O que Gisinger aborda, portanto em *Atlas, Suite*, passa pela transferência desta questão (que marca a relação entre a história da arte e a fotografia) para a exposição de arte. Em lugar de se questionar como fotografar uma obra de arte, questiona-se assim como fotografar uma exposição de arte. Para compreender o que está posto em investigação a partir desta proposição, podem-se analisar algumas imagens produzidas por Gisinger que integram a série.

⁴² Heinrich Wölfflin foi um dos historiadores pioneiros quanto à formalização de cânones a fim de se adequar à fotografia ao estudo da história da arte, um exemplo é seu artigo *Wie man Skulpturen aufnehmen soll* (Como fotografar esculturas) publicado em 1896 no *Zeitschrift für bildende Kunst* (Jornal de artes visuais).



Figura 30- *Atlas, Suite*. (fragmento) Arno Gisinger, 2012. Disponível em: <http://www.arnogisinger.com/index.php?id=2450&lang=2>

A imagem acima (figura 31) é uma das que compõe o ensaio fotografado por Gisinger durante a remontagem de *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* em Hamburgo. A fotografia foi tirada em um dos corredores do espaço expositivo onde ficavam frente a frente duas obras que integravam a mostra: *48 Portraits* (48 retratos) de Gerhard Richter, série de fotografias produzidas em 1998 a partir de 48 pinturas à óleo, também executadas pelo artista em 1971, que apresentam retratos de pensadores do campo da literatura, ciência e filosofia; e uma ampliação de *Penny Picture Display, Savannah, Georgia* de 1936, fotografia de Walker Evans instalada na parede oposta, logo em frente à obra de Richter, que mostrava uma vitrine de um estabelecimento especializado em fotografia com vários retratos de anônimos.

Guardadas as dimensões conceituais particulares das duas obras, que colocam em evidência questões como identidade, representação e a produção do retrato na pintura e sua popularização através da fotografia, pode-se notar que o trabalho de Gisinger tem como principal abordagem, além da história da produção de imagens, a própria relação dialógica que se estabelece entre as obras quando imersas num contexto expositivo. O ângulo e o enquadramento escolhido por ele demonstram uma espécie de sobreposição de uma imagem pela outra através do reflexo, uma relação que só se torna possível

mediante a escolha do curador de determinada disposição das obras no espaço da exposição, e que pode se modificar de montagem em montagem.

Percebe-se que esta fotografia tirada durante o evento expositivo cristaliza um momento, uma experiência visual que se realiza espacialmente, o momento mesmo da fruição do espectador da mostra que passa diante das obras e de forma fugaz entrevê estas relações. Segundo Gisinger, são relações que “implicam diretamente algo da ordem da vivência, da experiência da exposição de arte” (GISINGER, 2013, não paginado), não só por parte da curadoria ou do artista, mas colocando como protagonista o olhar do público que visita a mostra e que é o agente ativador desta perspectiva.

Além do momento de realização da exposição, como dito anteriormente, Gisinger dedicou-se a registrar o processo de montagem e desmontagem da mostra em Hamburgo, como exemplificado pela figura 32, a qual foi produzida antes da abertura da mostra e apresenta algumas das reproduções das pranchas de Aby Warburg, antes de serem devidamente instaladas no espaço expositivo.



Figura 31- *Atlas, Suite* (fragmento) Arno Gisinger. Disponível em: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=51>

O registro de Gisinger mostra os elementos usualmente presentes nos processos de montagem de exposições, como as espumas que se colocam na base das obras para que não se danifiquem no atrito com o solo, ou ainda um *post-it* com alguma orientação sobre a posição ou forma como a obra deveria ser instalada. Novamente é necessário compreender que na imagem participam dimensões temporais diversas que se sobrepõem e se amalgamam na superfície da imagem fotográfica. Uma destas dimensões seria o contexto da experiência de Warburg ao selecionar e por vezes encomendar as fotografias que viriam a compor o *Bilderatlas Mnemosyne*, em seguida o processo de montagem realizado por ele e por seus assistentes. Outra dimensão surge do registro fotográfico das pranchas feitos por Fritz Saxl, que é o que, de fato, sobreviveu das montagens do Atlas, (placas de vidro que constituem hoje o que se pode visualizar do dispositivo pensado por Warburg).

Mesmo estes contextos enumerados aqui se interligam a outros que se perdem diante da passagem do tempo e de interferências que não podem se enumerar dado o fato de que existem elos nesta corrente temporal que certamente nos são desconhecidos. Pode-se questionar, por exemplo, quais teriam sido as deliberações de Warburg ao encomendar as fotografias, ou ainda, qual a participação dos fotógrafos na composição destas imagens, e também o que se perde e o que permanece e por que.

É, também, pertinente analisar certa materialidade em relação à imagem fotográfica que Gisinger evidencia ao incluir no enquadramento algumas imagens das quais só podemos ver o verso. Mostrar o verso de uma fotografia é algo que fala de sua opacidade, de sua condição como objeto que vai além da simples representação de algo. O avesso da fotografia é o que revela sua presença material, portanto, algo que a liberta de sua transparência ou até mesmo de sua invisibilidade enquanto objeto.⁴³

Além disto, ao fotografar as reproduções de obras que integravam a exposição de Hamburgo, como as das pranchas de Warburg, Gisinger procede a uma subversão do caminho natural do processo da reprodução da obra de arte. Em lugar da apropriação da imagem da obra original pelo material reproduzível ele se apropria da reprodução e a transforma em sua própria obra, no caso, as reproduções e reimpressões das

⁴³ A invisibilidade da fotografia é assinalada por Roland Barthes em *A Câmara Clara*: “Seja o que for que ela dê a ver a e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos. Em suma: o referente adere.” (BARTHES, 1984, p. 16) Barthes trata da extrema dificuldade de ver a fotografia como um objeto e não o que ela mostra, seu referente.

constelações de Warburg voltam a integrar uma obra digamos assim “original” ao serem resgatadas pela fotografia de Gisinger.

Em várias outras imagens o artista trata do aspecto material da imagem e da obra de arte, como por exemplo na figura 33, onde uma obra é apresentada ainda embalada na caixa onde foi acondicionada para o transporte até o espaço da exposição. No entanto, talvez, para além do conteúdo das fotografias e de sua forma de instalação, outra característica de *Atlas, Suite* merece menção: a sua ruptura com o regime aurático da exposição de arte.⁴⁴



Figura 32- *Atlas, Suite* (fragmento) Arno Gisinger. Disponível em: <http://www.arnogisinger.com/index.php?id=2450&lang=2>

A partir de *Atlas, Suite*, juntamente com a instalação *Mnemosyne 42* que compunha a mostra do Le Fresnoy, pode-se compreender a exposição na era da sua reprodutibilidade técnica, onde alguns rituais que se constituem face ao evento

⁴⁴ A aura é uma característica normalmente atribuída às obras de arte a partir de Walter Benjamin e está relacionada a sua unicidade e ao valor de culto atribuído às mesmas. (BENJAMIN, 2012, p. 33). O valor de culto diz respeito tanto a inserção da obra em um ritual secularizado quanto profano, de culto à beleza por exemplo. Entende-se que se a aura está conectada de forma inerente à unicidade da obra, sua reprodução atua no sentido de destituí-la deste aspecto. Algo que aqui pode-se estender à exposição de arte.

expositivo e todo o seu contexto burocrático e por assim dizer, quase imobilizante em relação ao deslocamento das obras para diferentes espaços, assim como os entraves econômicos e ideológicos que as grandes mostras carregam consigo são praticamente abandonados.

É um aspecto da exposição que advém da observação de Didi-Huberman sobre as mostras de arte em espaços consagrados e que tem significativo apelo popular por reunir obras emblemáticas de artistas canonizados pela história da arte. O curador aponta que “com frequência as exposições mostram coisas não tanto para que ele as conheça como quanto para que ele as adore.”⁴⁵ (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 25). Para além da ruptura com o aspecto aurático que se estende da obra à exposição, deve-se considerar a possibilidade de apresentação múltipla e simultânea que este tipo de exibição permite, uma vez que não se constitui de obras únicas, mas senão de “reproduções” que podem ser expostas ao mesmo tempo em lugares distintos.

Esta característica reprodutível, no entanto, guarda suas particularidades. A obra *Atlas, Suite* é armazenada em formato digital, fato que permite sua reimpressão a qualquer momento, no entanto sua montagem em diferentes espaços é diversificada, na medida em que o espaço é também parte integrante da forma que a obra adquire em sua montagem. Fato este que ficará mais evidente na análise que faremos mais à frente por ocasião de sua instalação no espaço do Museu de Arte do Rio. As imagens escolhidas em cada montagem podem variar enormemente, uma vez que a coleção total conta com cerca de 1200 fotografias. Didi-Huberman e Gisinger, “ao mesmo tempo em que se utilizam do princípio da reprodutibilidade, técnica de Benjamin, o subvertem, ao tornar cada apresentação do conteúdo reprodutível uma configuração única⁴⁶” (LORET, 2012, não paginado).

Com a colaboração de Gisinger, Didi-Huberman concebe a instalação *Mnemosyne 42* sob a mesma égide. Os vídeos e fotografias projetados no espaço do Le Fresnoy além de partilhar sua facilidade de reunião e exibição pelo fato de se tratarem de reproduções, não apresentavam entraves nem mesmo em relação à concessão de direitos autorais. Segundo o curador se houvesse algum tipo de impedimento, em relação à liberação do conteúdo que desejasse expor, ele se prontificaria a substituir a obra em questão por outra sem os mesmos problemas (GISINGER e DIDI-HUBERMAN, 2013, não

⁴⁵ Tradução nossa.

⁴⁶ Tradução nossa.

paginado). Chama a atenção neste sentido a maleabilidade e portabilidade presente na concepção do projeto, assim como o formato da montagem, idealizado a partir de projeções que davam forma a uma imensa mesa de trabalho em projeção *site-specific*, como se fosse uma expansão da prancha warburgiana do *Bilderatlas Mnemosyne* (figura 34).



Figura 33- Vista da instalação *Mnemosyne 42* de Georges Didi-Huberman do instituto Le Fresnoy em Turcoing. Disponível em: http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_fantomes_fresnoy.html

Em relação ao conteúdo das obras expostas, Didi-Huberman opta por apresentar a temática do *pathos* da lamentação escolhendo reproduções de obras que compreendem desde o renascimento até a arte contemporânea. Os artistas escolhidos vão de Giotto a

Eisenstein, de Chaplin a Pasolini, assim como Glauber Rocha, Chantal Aakerman, Béla Tarr, Bertold Brecht, Pablo Picasso, Thomas Geve, Thomas Hirschhorn e Markus Steinweg, dentre outros. De acordo com o filósofo:

As imagens de Mnemosyne 42 surgem, em certa medida, da memória da placa warburgiana, figuras arcaicas e sarcófagos antigos, afrescos medievais e retábulos italianos (Duccio, Giotto, Lorenzetti, Boticelli, Bellini, Crivelli), relevos de Donatello ou Bertoldo di Giovanni, fotografias do muro das lamentações em Jerusalém e grupos intensamente esculpidos por Guido Mazzoni ou Niccolò dell'Arca, para citar alguns. Assim como os grandes modernos: Goya e seus Desastres da Guerra, fotografias de vários gestos adotados pelos sobreviventes diante dos mortos; e Picasso, que preparou e prolongou Guernica através de toda uma série de estudos sobre o choro, lágrimas e dor diante da história. Até Bertolt Brecht, que documentou e recolheu em uma montagem várias representações da Pietà em seu diário de trabalho e em seu Abecedário da Guerra⁴⁷. (DIDI-HUBERMAN, 2012, não paginado).

O filósofo expõe acima parte da heterogenia do material exposto, que principia com obras integrantes da montagem de Warburg e que se contamina e amplia com as escolhas dele próprio. A origem deste material reside na coletânea pessoal de imagens acumuladas por Didi-Huberman mediante as pesquisas sobre as representações do *pathos*, que já conta com cerca de 2.600 imagens estáticas e materiais audiovisuais, e está longe de ser fechada. O conteúdo teórico da mostra é desenvolvido também através da publicação intitulada *Peuples exposés, peuples figurants*⁴⁸ (Povos expostos, povos figurantes), como o quarto volume de uma série intitulada *L'oeil de l'histoire* (O olho da história), publicado em 2012.

Neste volume, Didi-Huberman trata do valor de exposição dos povos através de sua representação no cinema e na arte através de autores que também figuram na mostra do Le Fresnoy. A esse respeito, Eduardo Jorge afirma que:

Em *Peuples exposés, peuples figurants*, existe a exposição de um mecanismo sutil que é como o espaço da imagem, antes predominado pelo culto da personalidade e pelo retrato cívico de grupo, passa a ser tomado pela presença dos povos com as revoluções e, mais precisamente, com a pobreza urbana (...). (JORGE, 2013, não paginado).

Um exemplo é a abordagem da obra de Pier Paolo Pasolini, que também é objeto de estudo na publicação *Survivances des lucioles* (Sobrevivência dos vagalumes) de 2009. De acordo com Didi-Huberman se processa na obra pasoliniana algo semelhante à

⁴⁷ Tradução nossa.

⁴⁸ (DIDI-HUBERMAN, 2014)

das imagens dialéticas de Benjamin, “clamorosos ou discretos cristais de conflitos” que consolidam, de acordo com o curador, uma aliança entre a pintura e o cinema, entre o movimento e a imobilidade assim como entre o corpo singular e o corpo social.⁴⁹ (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 182).

As representações dos povos a partir do *pathos* da lamentação que são temas caros tanto a Pasolini quanto aos outros artistas e também aos documentos fotográficos expostos, o que remete à noção da dimensão política da arte. “A escolha e o arranjo das imagens em *Mnemosyne 42* busca, finalmente, dar clareza à dimensão política inerente à maneira como o tema das lamentações é tratado nela.”⁵⁰ (DIDI-HUBERMAN, 2012, não paginado). Esta dimensão política está representada em vários níveis, como por exemplo, a postura deshierarquizante de expor obras de arte clássicas e documentos lado a lado, a prática da citação e também a dialética que se estabelece entre a lamentação e as demandas políticas. De acordo com o curador: “os povos em lágrimas acabam se tornando povos armados ou pessoas que não estão satisfeitas em lidarem com a morte, mas que exigem justiça e que se queixam contra um determinado estado do mundo histórico.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, não paginado).

Por fim, é pertinente analisar mais um aspecto do formato que comporta este conteúdo e que orienta o trabalho de Didi-Huberman e Arno Gisinger. De acordo com o filósofo a montagem incorpora um formato de ensaio visual, tomando como orientação as definições de Theodor Adorno (2003) no texto *O Ensaio como Forma*. Segundo Didi-Huberman o ensaio a partir de Adorno é um formato que tem afinidades com a imagem por “ser aberto e não dogmático, além de que é capaz de dotar a realidade de legibilidade, de ser assim como a imagem um dispositivo anacrônico e que trabalha sem a necessidade de um fechamento ou conclusão.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, não paginado).

A exposição de arte articulada de acordo com este modelo se processa como um dispositivo aberto, inconcluso, a qual é parte de um processo. Questiona-se, a esse ponto, se a postura do curador ao propor a instalação não se confunde com a função do artista. De acordo com o filósofo, *Mnemosyne 42* possui algumas características que a diferenciam de um trabalho artístico. Uma delas é que a instalação, neste caso, cumpre uma função metodológica de experimentação, não sendo um trabalho em si mesmo, mas

⁴⁹ Tradução nossa

⁵⁰ Tradução nossa

sim uma etapa de uma investigação, a aplicação de um *modus operandi* visual no sentido de integrar um objetivo que se estende além dela mesma. Concluindo, *Mnemosyne 42* é apenas um ponto na extensa constelação do trabalho do curador, que reúne publicações textuais e experiências visuais.

3.3. *Atlas, Suite; Afteratlas e Nouvelle Histoires des Fantômes.*

O ensaio fotográfico *Atlas, Suite* de Arno Gisinger, produzido a partir da remontagem de *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* na Sammlung Falckenberg foi apresentado em quatro ocasiões. A primeira no instituto Le Fesnoy na cidade de Turcoing na França, a segunda no Museu de Arte do Rio – M.A.R.- no Brasil de 28 de maio a 7 de julho de 2013, a terceira no Beirut Art Center no Líbano de 23 de janeiro a 22 de março de 2014 e a quarta montagem de 14 de fevereiro a 07 de setembro de 2014 no Palais de Tokyo em Paris, na França.

Estas quatro exposições constituem-se como o resultado do trabalho colaborativo que se estabeleceu entre Arno Gisinger e Georges Didi-Huberman. Identifica-se uma perspectiva de indefinição na caracterização da atuação de ambos nestas experiências. Como apontado por Gisinger:

É uma questão interessante, e largamente discutida com todas as quatro instituições que mostraram o projeto. Algumas delas não tiveram problema algum com esta situação de indefinição, já para outras foi um problema. No que diz respeito a Georges e ao meu próprio envolvimento: qual foi nosso papel exatamente? O de curadores? O de fotógrafos ou de artistas? São questões que certamente vieram de fora porque quando começamos o projeto não sabíamos o que viria a ser exatamente.⁵¹ (GISINGER, PIJARSKI e SZERSZEŃ, 2016, p. 16)

O artista salienta que o processo de atuação nas exposições se deu como algo colaborativo e intuitivo, que acabou por dificultar uma clara delimitação de funções no trabalho de ambos. Assim como a definição das estruturas de apresentação que constituem estas mostras também navegam por um espaço entre dois ou mais formatos definidores. *Mnemosyne 42* pode ser lida tanto como exposição (pois consiste em uma montagem visual que agencia obras de arte a partir de um conceito) quanto como

⁵¹ Tradução nossa.

instalação, e *Atlas, Suite* como ensaio fotográfico, instalação e também como exposição, tal como foi apresentada no Museu de Arte do Rio.

Para além das indefinições, alguns aspectos se apresentam mais claramente. As mostras reunidas em torno da temática do Atlas se dividem entre dois formatos. O primeiro é representado pela exposição montada em Madrid, no Reina Sofia e conta com mais duas remontagens com algumas adaptações em termos de artistas representados, uma em Karlsruhe e outra em Hamburgo. Estas exposições têm em comum o fato de apresentar obras de arte únicas e originais, *in loco*.

O segundo formato compreende as proposições que se constituem inteiramente de material reproduzível e têm a participação efetiva de Arno Gisinger. Caso das mostras apresentadas em Turcoing, em Paris, em Beirute e no Rio de Janeiro. O que conecta as os dois formatos, além da temática centrada na metodologia do atlas warburgiano, é concretamente o fato de que o ensaio fotográfico de Arno Gisinger *Atlas, Suite*, é concebido a partir da mostra de Hamburgo, e integra de acordo com variações nas formas de apresentação as exposições em quatro outros espaços.

O que cabe ressaltar na análise destas experiências é de que maneira o processo de ação curatorial engendrado por Didi-huberman e Arno Gisinger passa a confluir na direção de uma perspectiva que contraria um aspecto ainda presente na primeira montagem de *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* apresentada em Madrid, e que é o embrião conceitual de todas as outras mostras que compõe a série constituinte do Projeto Atlas. Pode-se compreender que a exposição do Reina Sofia ainda se identifica em grande parte com um formato tradicional das grandes exibições que se realizam em instituições consagradas, constitui-se em grande parte de obras de artistas conhecidos pelo público, cujo trabalho já passou pelo crivo da crítica e das instituições e contava também com obras únicas originais.

Para além deste fato, o escopo de obras que compunha a mostra ainda estava em consonância com valores institucionais bastante tradicionais por assim dizer, algo que produziu certos embates entre o propositor da mostra e a instituição. Didi-Huberman trata da natureza que rege estas dificuldades de interação em um texto publicado por ocasião da exibição apresentada no Palais de Tokyo em Paris, que viria a ser a última a apresentar como parte do conteúdo o trabalho *Atlas, Suite* de Arno Gisinger,

uma vez que meu meio de trabalho não é nem o museu nem a galeria, nem a instituição pública, nem o mercado de arte, deparei-me algumas vezes com lógicas que me escapavam e, mesmo quando eu podia identificá-las, que me revoltavam (por exemplo, quando uma obra é considerada indigna de ser exposta pelo simples fato de ela já ter sido mostrada na parede do museu, ou quando certas instituições recusam empréstimos por razões de estratégia cultural: nada de grande Boetti “posto que” uma retrospectiva ocorrerá muito em breve etc.). (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 191)

Pode-se retomar aqui a oposição apontada pelo filósofo entre a exposição (como máquina de guerra) e o museu (como aparato de estado), onde por vezes aspectos ligados aos interesses ideológicos, mercadológicos ou políticos da instituição constituem-se como limitadores a algumas iniciativas de cooptação do material artístico destinado a compor as mostras, especialmente em espaços expositivos e museus já de grande tradição dentro do contexto das artes visuais. A experiência curatorial apresentada em Madrid é algo que, segundo o filósofo, exemplifica este embate e se manifesta especialmente mediante a uma característica que Didi-Huberman identifica como um crescente estabelecimento de um “valor de culto à exposição.”

O filósofo apropria-se aqui de duas terminologias manifestadas como polaridades que se confrontam no interior das obras de arte, a saber, “o valor de culto” e o “valor de exposição”. De acordo com Walter Benjamin, a produção artística começa por figurações que estão a serviço da magia, do ritual, estruturada em torno do valor de culto e gradualmente no curso da história este valor passa por um esvaziamento, sendo preenchido pelo valor de exposição. “Com a emancipação das práticas artísticas individuais do seio do ritual, crescem as possibilidades de exposição de seu produto, (...) por exemplo, a exponibilidade de um quadro é maior que de um mosaico ou afresco que o precederam.” (BENJAMIN, 2012, p. 37).

O culto à exposição, diz respeito a uma absorção desta polaridade observada a partir de um processo de fetichização das mostras de arte. Este efeito manifesta-se mediante a reunião de objetos artísticos únicos e originais, já canonizados pela história da arte, reunidos nas grandes exposições também chamadas de mostras *blockbuster* que acaba por atrair multidões de espectadores, quase ao modo de uma peregrinação religiosa. “Somente a ‘aura cultural’ justifica que as pessoas – sem dúvida mais racionais em outros lugares – façam sete horas de fila na neve para ver uma exposição.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 191).

Esta aura cultural rege a escolha de conteúdo a ser exposto nas instituições museais no sentido de atrair cada vez mais público para as mostras, e produz limitações às

possibilidades de articulação de um material que não se configure devidamente dentro desta perspectiva. Por exemplo, a partir da montagem de *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* em Madrid, Georges Didi-Huberman identifica a resistência por parte da instituição em exibir reproduções de obras em lugar de “originais”,

expor uma fotografia, sim, mas será absolutamente necessário encontrar um vintage (foi o caso de Moholy-Nagy, entre outros); expor um manuscrito, sim, mas será absolutamente necessário o original e, portanto, excluir todas as opções de *fac-simile* (foi o caso de W. G. Sebald ou, além disso, dos “atlas” de Malevitch cujo empréstimo o MoMA recusou). (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 191)

Esta questão certamente foi algo estimulante para uma radical mudança de concepção em relação ao formato pensado para as quatro últimas montagens que integram o Projeto Atlas. E que fortalecem em grande medida o elo com o trabalho de Warburg, se considerado o fato de que, embora hoje exista apenas enquanto reprodução fotográfica, pouco ou nada perde em eficácia para a sua compreensão. Esta concepção também fortalece uma dimensão política da curadoria de exposições que busca alternativas à passiva corroboração com a estrutura inflacionária que se desenvolve em torno da obra de arte original enquanto objeto de peregrinação e culto por parte do público visitante das grandes exposições.

É fato que museus e instituições culturais já absorvem com normalidade objetos artísticos que se realizam pelo meio reproduzível, como a fotografia, o vídeo e o cinema, por exemplo, mas talvez apenas no sentido de insuflar novamente o elemento aurático nestes objetos. Como sinalizado por Didi-Huberman, nos museus, a imagem fotográfica é apresentada a partir dos “grandes “retábulos” de alguns fotógrafos célebres, tão pesados em suas molduras envidraçadas quanto caros em seu “valor de seguro” – para sacralizar”. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 195).

Em suma, pode se dizer que a exposição apresentada em Madrid, assim como suas remontagens em Karlsruhe e Hamburgo, são o início de um processo que passou por uma reestruturação absoluta em termos de conteúdo e de estrutura na experiência curatorial de Didi-Huberman, caminhando na direção de um esvaziamento do valor de culto à exposição, e na concretização de um modelo expositivo que possa se realizar mediante um caráter transitório, mutável e anti-aurático, algo como uma “exposição na

era da reprodutibilidade técnica”, termo que define exemplarmente a exposição *Atlas, Suite*, apresentada no Museu de Arte do Rio, assim como as mostras apresentadas em Turcoing, em Beirute e em Paris.

Outro aspecto importante a se destacar é a experiência de Arno Gisinger ao produzir as imagens que compõe *Atlas, Suite*. A partir de um registro que na superfície reveste-se de uma faceta documental o artista propõe uma investigação sobre o fenômeno da exposição de arte naquilo que ela tem de mais específico: sua espacialidade e temporalidade. Entende-se que o tema central do ensaio fotográfico não são as obras registradas, mas, sobretudo, as relações entre elas e entre obra e contexto expositivo. É possível ainda desencadear uma leitura da dupla instância da imagem fotografada. A obra como imagem em si mesma e a obra como parte de outra imagem ou obra que constitui de fato a fotografia de Gisinger. Assim se processa uma perspectiva metalinguística, uma imagem que trata de imagens, ou uma exposição que se dedica a investigar seu próprio dispositivo em operação.

As diversas incorporações do ensaio fotográfico *Atlas, Suite* nas quatro exposições que sucedem *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo auestas?* assim como da instalação *Mnemosyne 42*, podem dizer muito sobre a potência da espacialização na interpretação de um conteúdo visual, no sentido em que as variações na forma de se apresentar o material são o que as tornam exposições diferentes, inclusive com títulos diferentes. É algo que salienta também a proposta warburgiana de criar com o atlas, um método de pesquisa visual, utilizando como veículo uma proposta expositiva que ao mesmo tempo em que se mantém, uma vez que no caso de *Atlas, Suite* e *Mnemosyne 42* a coleção de imagens permanece guardada como arquivo digital e se modifica continuamente, de acordo com a escolha de seu formato de apresentação.

Como apontado por Didi-Huberman, *Mnemosyne 42* não é nada mais do que um arranjo de imagens produzido no sentido de instigar questões, é uma espécie de ensaio visual emprestando a definição de Theodor Adorno formulada para o ensaio teórico ou poético.

É uma forma de se coordenar elementos em lugar de subordiná-los, uma forma de se construir justaposições, uma forma de se produzir argumentos sem renunciar a sua afinidade com a imagem visual, uma forma de buscar uma maior intensidade do que o pensamento discursivo pode oferecer, de não temer a descontinuidade e de ver nela ao contrário uma espécie de dialética paralisada, uma forma de se recusar a concluir. (DIDI-HUBERMAN, 2012, não paginado).

A fim de compreender melhor as especificidades que regem cada montagem do Projeto Atlas, em suas 04 últimas apresentações podem-se analisar as variações de formato pelas quais os trabalhos *Mnemosyne 42* e *Atlas, Suite* passaram no decorrer deste período. De início pode-se observar que a mostra apresentada no Rio de Janeiro, guarda uma singularidade em relação às demais. O que em Turcoing, em Beirute e em Paris foi apresentado como parte de uma exposição, no Rio de Janeiro acaba por se tornar integralmente a exposição em si. Ou seja, o que antes poderia ser denominado como uma espécie de instalação, na experiência do M.A.R. assume toda a constituição da montagem, inclusive emprestando seu nome à mesma.

A mostra intitulada *Atlas, Suite* integrava um evento colaborativo entre o museu e o Programa de Pós Graduação em Artes da UFRJ que se compunha além da exposição de um simpósio internacional intitulado “Imagens, Sintomas e Anacronismos”, de uma série de conferências ministradas por Georges Didi-Huberman, além do lançamento das edições brasileiras das publicações “A imagem sobrevivente – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg” de Didi-Huberman; “A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu” de Aby Warburg e “Aby Warburg e a imagem em movimento” de Philippe Alain Michaud.

O espaço do M.A.R. situa-se na região portuária do Rio de Janeiro, que foi alvo de um grande projeto de revitalização do qual o museu é parte integrante e ocupa um espaço de 2.400 metros quadrados divididos em dois edifícios: o palacete Dom João VI de estilo eclético construído entre 1913 e 1918, onde funcionou a sede da Inspeção dos Portos e um edifício modernista onde funcionava anteriormente uma estação rodoviária e que hoje abriga a Escola do Olhar, espaço destinado ao ensino de artes e cultura visual. Os prédios são interligados por um projeto arquitetônico de Thiago Bernardes e Paulo Jacobsen e contam com uma intervenção no formato de uma cobertura em forma de onda além de uma passarela e uma praça que tratam de unir as duas estruturas (figura 35).



Figura 34- Vista dos prédios do Museu de Arte do Rio (M.A.R) com evidência para a estrutura que cobre os edifícios. Disponível em:<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar/arquitetura>

Assim como o Instituto Le Fresnoy de Turcoing, local onde foi apresentado o trabalho pela primeira vez, o M.A.R. também carrega consigo uma história de utilização dos edifícios onde se localiza muito diversa da que se apresenta hoje, e que incorpora elementos históricos e sociais da cidade onde se instala. Outro ponto em comum entre estes dois espaços é que são lugares onde processos pedagógicos se realizam.

São fatos que se conectam com aspectos da obra de Arno Gisinger e com o trabalho teórico e curatorial de Didi-Huberman, e por extensão com o conceito das sobrevivências de Aby Warburg.⁵² Mas sem dúvida, mais profundamente a partir de Gisinger, o qual utiliza a fotografia como um *medium* que conjuga “a emanção do passado e a criação no presente” (GISINGER, PIJARSKI e SZERSZEń, 2016, p. 11), instâncias temporais que frequentemente se desdobram nos objetos e lugares fotografados.

A mostra do M.A.R. compunha-se, como já mencionado, totalmente do ensaio fotográfico produzido por Gisinger, porém apresentava-se através de um formato muito diferente do exposto nos outros espaços em que foi apresentado. Em lugar da faixa contínua que encadeava as imagens unidas umas às outras a partir da borda, Gisinger e Didi-Huberman idealizaram uma forma de apresentação na qual as imagens foram impressas em quadros de madeira e organizadas tanto em arquipélagos dispostos no chão, quanto apoiadas em paredes ou nas vidraças, o que dava certa impressão de que a exposição ainda se encontrava em processo de montagem (Figura 36).

⁵² C.f. cap. 2.1



Figura 35- Vista Geral de *Atlas, Suite* no espaço da Escola do Olhar, Museu de Arte do Rio (M.A.R.). Fotografia de Paula Huven. Disponível em: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=51>

O efeito produzido por algumas fotografias era o de um *trompe l'oeil*, as obras fotografadas por Gisinger pareciam destacar-se da dimensão fotográfica para habitar o espaço da galeria. Ao mesmo tempo, imagens únicas separadas em dípticos traziam de volta a natureza bidimensional das fotos, ao serem atravessadas pelo feixe de luz que vinha das grandes vidraças da galeria.

Um aspecto particular à montagem inaugurado na mostra do Rio de Janeiro é a organização de constelações de imagens distribuídas diretamente no chão do espaço expositivo (Figura 37). Esta disposição permitia certa autonomia de ângulo por parte do espectador o qual poderia escolher a posição de visualização diante da imagem de forma a reorientá-la, à medida que caminhava entre os agrupamentos de imagens. Gisinger mimetiza a seu modo certa sensação de liberdade composicional, a qual é, sobretudo, experimentada por quem se relaciona com as exposições em momentos anteriores à exibição ao público, durante sua concepção e montagem.



Figura 36- Vista Geral de *Atlas, Suite* no espaço da Escola do Olhar, Museu de Arte do Rio (M.A.R.). Fotografia de Paula Huven. Disponível em: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/antiores?exp=51>

Este ângulo sublinha a metáfora do *tableau* anteriormente proposta por Didi-Huberman já na exposição apresentada em Madrid. As imagens vistas na horizontal sugerem um trabalho em processo, enquanto que, uma vez fixadas à parede a sugestão é a contrária, cria-se a impressão de uma obra acabada, no sentido tradicional a que estamos acostumados em exposições de arte que apresentam tradicionalmente obras penduradas em paredes. As pranchas de madeira não fixadas reforçam esta característica de transitoriedade do material, como se pudessem ser reordenadas a qualquer momento.

A partir desta variação no formato, o trabalho de Gisinger entra em uma nova esfera no que diz respeito à curadoria, a qual traz consigo aspectos que se enraízam na produção das imagens realizada em Hamburgo. Assim como Wofflin inaugurou uma relação entre arte, fotografia e história ao propor uma forma de se fotografar obras de arte, assim também Gisinger na primeira etapa da produção de *Atlas, Suite* propôs uma forma de se fotografar a exposição de arte. As sucessivas montagens do trabalho representam as diferentes formas de se exibir um mesmo conteúdo fotográfico numa exposição de arte de maneira a salientar e potencializar diferentes aspectos.



Figura 37- - Vista da exposição *Afteratlas* no Beirut Art Center. Disponível em: <http://www.beirutartcenter.org/en/single-event/afteratlas>

Por exemplo, na exposição apresentada em Beirute, intitulada *Afteratlas*, as imagens que compõe a instalação *Atlas, Suite* foram expandidas num formato de 3,5 X 2,5 metros o que permitia uma nova forma de visualização, onde a imagem tem dimensão maior do que o espectador que a contempla, provocando um efeito imersivo através de sua visualização. Assim como em Turcoing, elas foram coladas à superfície das paredes do espaço, aderindo à sua forma. As dimensões das fotografias, significativamente maiores do que na montagem anterior, proporcionam ainda uma investigação mais minuciosa das fotografias pelo público. A partir da figura 38, pode-se notar um efeito de absorção do formato da parede pelas fotografias, onde uma das arestas da caixa de transporte fotografada coincide com a aresta da parede onde a imagem foi instalada. Além da instalação compunham a exposição: uma projeção em vídeo sobre a placa 42 de Aby Warburg, e uma versão da instalação *Mnemosyne 42* (figura 39) projetada em dimensões reduzidas em relação à imensa montagem apresentada em Turcoing.



Figura 38- Vista da projeção *Mnemosyne 42* no Beirut Art Center. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/Beirut-Art-Center-310192115671316/photos/?tab=album&album_id=718024864888037

Já na montagem realizada em Paris, intitulada *Nouvelles histoires de fantômes*, as fotografias da série *Atlas, Suite* foram instaladas ligeiramente longe do espectador, como pode ser visto na figura 40, as imagens foram afixadas na parte alta da parede e também com uma dimensão considerável, algo que também modifica a relação entre público e imagem. Além disso, a instalação *Mnemosyne 42*, que em Turcoing ficava à distância, em Paris pôde ser apreciada de dentro, o público poderia caminhar por sobre as projeções da instalação, transformando seu próprio corpo em suporte para elas.



Figura 39- Vista da exposição *Nouvelles histoires de fantômes* no Palais de Tokyo em Paris. Disponível em: <http://socks-studio.com/2014/02/18/new-ghost-stories-take-a-walk-through-the-history-of-images/>

Pode-se compreender a partir destas diferentes montagens a característica processual que marca a experiência de Didi-Huberman e Gisinger ao apresentar estas exposições. Existe uma temática permanente, porém uma intensa experimentação no formato expositivo para cada uma das montagens. Em relação a *Atlas, Suite* observa-se uma outra particularidade que trata de um condicionamento em relação à documentação da exposição de arte pela fotografia. Assim como as pranchas de Warburg, a nossa forma de lembrar as exposições se dá em grande parte pelo meio fotográfico. Portanto, pode-se questionar no que implicaria deslocar a fotografia de exposição para o centro da investigação da produção artística em si. Especialmente numa época na qual a história das exposições começa a se consolidar como tópico indispensável para a compreensão da história da arte.

Na área da curadoria, compreende-se que a fotografia do ambiente da exposição é algo que colabora com a perspectiva não só de documentação histórica das mostras, mas também no sentido de se constituir como material essencial para a realização de remontagens de exposições emblemáticas por parte das instituições. Assim como ocorre com as obras de arte efêmeras por natureza, pode-se identificar um processo de fetichização das exposições de arte que agora toma a curadoria como material de

atenção. Como identificado por Pablo Lafuente (CYPRIANO e OLIVEIRA, 2016, p. 33), existe uma tentativa por parte das instituições de reconstruir as mostras de grande relevância na história da arte e de transformar as curadorias em objetos vendáveis e por consequência inflacionáveis, sendo a documentação das exposições de arte, como fotografias e documentos, a base para estas reconstituições.

No caso do trabalho de Gisinger, essa perspectiva acaba por estabelecer um efeito contrário. Após a exibição das quatro montagens de *Atlas, Suite*, o status do material é hoje uma incógnita, uma vez que não existe especificamente nenhum novo trabalho de arte, mas sim um repertório extenso de fotografias que variavam de acordo com a forma da montagem. É um fato salientado por Gisinger ao afirmar que a grande questão após as quatro montagens do trabalho *Atlas, Suite* incide sobre o status do mesmo, segundo ele não há original, nem um novo trabalho de arte, mas sim “algo como uma interpretação teatral, um repertório, que se apresenta por um período limitado. Agora que o projeto terminou a questão é o que fazer com isto, qual status o trabalho adquiriu.”⁵³ (GISINGER, PIJARSKI e SZERSZEŃ, 2016, p.14).

Além disto, a coleção de cerca de 1200 imagens digitais não contém nenhum documento de cessão de direitos de exibição das obras fotografadas. São imagens produzidas a partir de uma permissão dada a qualquer fotógrafo que se propusesse a registrar a mostra. É algo que, após o encerramento do projeto, de acordo com o artista não concede perspectivas de comercialização⁵⁴ e nem mesmo de doação uma vez que as instituições, como dito por Gisinger: “se recusam a adquirir um arquivo fotográfico sem os direitos das obras que aparecem nas imagens.”⁵⁵ (GISINGER, PIJARSKI e SZERSZEŃ, 2016, p. 14).

Este fato corrobora com o argumento usado por Didi-Huberman ao negar o status de trabalho artístico para a montagem *Mnemosyne 42* (DIDI-HUBERMAN, 2012). É

⁵³ Tradução nossa.

⁵⁴ Não há de acordo com Didi-Huberman uma perspectiva de seriação fotográfica nas obras de Gisinger: de acordo com o filósofo: “o artista renunciou à tiragem fotográfica clássica e à sua valorização estético-mercadológica, concomitantemente. Definitivamente, não haverá *vintage* de Gisinger para se colecionar devotamente, nenhuma imagem a impor um *não ultrapasse* [*nec plus ultra*] como um objeto aurático. Em suma, nenhum quadro. Embora uma grande qualidade caracterize suas imagens – grão ou pixel, cor, enquadramento –, elas existem antes de tudo no *pen drive* que carrega no bolso no momento em que chega ao local de uma exposição, digamos, em Beirute ou no Rio de Janeiro ” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.195).

⁵⁵ Tradução nossa.

um dispositivo fadado ao desaparecimento, e não comercializável.⁵⁶ Se considerado o fato de que a exposição de arte é um evento que se funda na experiência e que não se alcança nas remontagens os idênticos resultados que as montagens iniciais permitem, por razões múltiplas, pode se compreender que o evento expositivo não é algo passível de repetição. As quatro últimas apresentações do Projeto Atlas tratam desta questão de forma franca, acolhendo e se apropriando das dessemelhanças inerentes à remontagem de um material artístico em um espaço expositivo, tanto que se torna parte principal da investigação proposta por estas montagens.

⁵⁶ O filósofo aponta que *Mnemosyne 42* não é um trabalho de arte por razões triviais, segundo ele especialmente “por que não está à venda e não sobreviverá. Mais profundamente não é um trabalho *per se*, concluído ou “operado” (*opus operatum*) mas sim um *modus operandi* visual, que é ao mesmo tempo histórico e argumentativo” (DIDI-HUBERMAN, 2012). Tradução nossa.

4. CONCLUSÃO

A prática curatorial passou por diversas reformulações ao longo dos anos, caminhando progressivamente na direção de uma atividade onde a exposição de arte se transfigura num dispositivo que subverte a função de simplesmente colocar a obra de arte em contato com o público, permitindo, através de uma articulação de relações entre conteúdos presentes nas obras e/ ou objetos expostos, uma escrita visual de um discurso que ultrapassa a interpretação individual de cada elemento, porque se funda basicamente na costura semiótica engendrada numa dupla instância: a da curadoria e a do público.

Neste sentido, há que se ressaltar que, tal possibilidade de construção de um discurso curatorial a partir da relação entre conteúdos e contextos, advém do desenvolvimento de uma perspectiva de realização de uma curadoria autoral e também da curadoria independente nas décadas de 1960 e 1970, a partir do trabalho de curadores como Harald Szeemann, Walter Zanini e Frederico Moraes.

Este modelo curatorial permite que a exposição possa se realizar como um evento experimental, não só em relação ao trabalho do artista, mas também quanto ao trabalho do curador, uma vez que ele se efetiva principalmente através de mostras temporárias, permitindo assim relativa amplitude de possibilidades para a realização das escolhas que o nortearão. Diz-se relativa porque, embora o regime de atuação da curadoria independente não esteja a princípio consignado a nenhuma instituição específica, a liberdade em relação à exibição de obras e à reunião de uma coleção para a realização de uma mostra ainda está limitada a certos condicionantes, e muitas vezes depende do aval institucional.

Para além de questões ideológicas imbrincadas na concepção curatorial das exposições, que podem por vezes entrar em choque com a ideologia dos espaços que se dispõe a expor as mostras, existe o fato de que o sistema da arte se estabelece mediante uma forte sustentação mercadológica, fato esse que pode dificultar ou mesmo inviabilizar a captação de trabalhos por parte da curadoria a fim de contemplar um determinado plano expositivo.

A experiência do filósofo e historiador Georges Didi-Huberman como curador caminhou na direção de uma estratégia a esta sustentação puramente mercadológica e ainda, a partir da análise de um grupo de exposições curadas por ele, foi possível abordar aspectos da curadoria na contemporaneidade. A primeira exposição do grupo,

ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras? foi concebida a partir do estudo da obra do historiador alemão Aby Warburg cuja proposta metodológica ressaltava o caráter mutável e dinâmico em relação à leitura das imagens, exemplificados através dos conceitos da *pathosformel* e da *nachleben*. Esses conceitos permeiam também as demais curadorias do projeto, como foi demonstrado em nossa análise⁵⁷.

A *pathosformel* diz respeito a uma identificação de estruturas de figuração presentes nas obras de arte que refletiam supostamente estados interiores de intensa emoção ou paixão, a *nachleben* refere-se ao atravessamento temporal destas estruturas que aparecem de maneira intermitente na história da arte. Estes conceitos emergem a partir da perspectiva de apresentação da montagem proposta por Warburg, onde as relações que se estabelecem entre as imagens criam infinitas formas de interpretação para as mesmas, salientando aspectos de sua configuração de acordo com as proximidades, recortes, afastamentos e escolhas, proporcionando múltiplas formas de leitura por parte do espectador. O que Warburg propõe poderia ser lido como um trabalho de escrita da história baseado numa montagem imagética.

A montagem intitulada *Bilderatlas Mnemosyne* compunha-se de um conjunto de painéis onde eram fixadas fotografias de obras de arte, de moedas, de selos postais, e até recortes de fotografias de jornal que justapostos davam a ver (quase ao modo de uma montagem cinematográfica, a partir de closes e cortes, repetições e mudanças abruptas), o que Warburg construía teoricamente. Não se pode dizer que as imagens ilustravam a produção teórica warburguiana, mas sim que incorporavam o método da pesquisa em si. A própria montagem era parte do processo de interpretação da história da arte através das imagens.

A proposta de Warburg se estrutura inicialmente a partir do estudo das formas de representação na arte renascentista, e propõe uma leitura da mesma que rompe com a interpretação winckelmanniana sobre a imobilidade e a racionalidade da figuração presente nestas obras. Ao propor uma análise que busca identificar a partir de estruturas de representação de detalhes exteriores (cabelos, vestimentas, etc.), traços que refletem aspectos relativos à paixão, à comoção, à lamentação, ao erotismo ou à sensualidade, Warburg acreditava ser possível desconstruir a leitura pautada no aparente apaziguamento das formas que marcava não só a arte renascentista como também a antiguidade clássica.

57 Cf. Cap. 3.

Por conseguinte, entende-se que Warburg, em sua assim chamada “ciência sem nome” (denominação recorrente sobre seu trabalho), utiliza de um método que se aproxima de uma prática curatorial, constituindo-se desse modo um embreante para a concepção do grupo de curadorias realizadas pelo filósofo Didi-Huberman, as quais analisamos anteriormente⁵⁸. Warburg propõe uma leitura sobre a história da arte, a qual se estrutura a partir da relação estabelecida no seio de uma coleção de imagens, coletadas em virtude de um tema específico. Ou seja, a partir de um conteúdo imagético-fotográfico é construído um diálogo entre imagens a partir da escolha do historiador e que se desdobra na leitura do espectador diante da montagem proposta, a exemplo de uma exposição de arte, por isso torna-se embreante tanto para a prática da curadoria, quanto para a produção artística em geral.

Portanto, ao utilizar a metodologia warburguiana como ponto de intersecção para a escolha das obras que comporiam a exposição apresentada em Madrid, Didi-Huberman segue um modelo de curadoria que busca reunir obras e documentos em torno de um tema específico, assim como Warburg o faz em suas pranchas em relação a um material fotográfico heterogêneo. Por outro lado, identifica-se um segundo embreante para a concepção das curadorias do Didi-Huberman, o qual seria a experiência emblemática da exposição *Les Immatériaux*, idealizada pelo filósofo J. F. Lyotard.

No seu trabalho curatorial, é possível vislumbrar a apresentação de um discurso filosófico por meio da exposição de arte, em um exercício interdisciplinar. A mostra *Les Immatériaux* incorpora esta perspectiva ao articular um conteúdo semiótico/sensorial presente nas obras escolhidas pela curadoria, não no sentido meramente ilustrativo em relação ao discurso filosófico, mas sim acionador de uma experiência imersiva que desperta no espectador reflexões e questionamentos a partir de sua interação com o ambiente da exposição.

A mostra apresentava um conteúdo diverso composto de obras de arte e objetos, e procurava abordar os materiais como estruturas de comunicação, como portadores de mensagens que marcam a experiência da pós-modernidade em sua multiplicidade de linguagens e de possibilidades de leitura. Consequentemente, a experiência tornou-se paradigmática para a história das exposições, de modo a constituir-se como um modelo curatorial embreante, na medida em que estabelece a curadoria temática e conceitual

58 Cf. Cap. 3.

como dispositivo ativador da especulação filosófica e de investigação da recepção dos seus conteúdos por parte do público.

Diante disso, a curadoria de *Les Immatériaux* é precursora em relação a experiências curatoriais como as realizadas por Didi-Huberman, no sentido de se realizarem como práticas interdisciplinares em relação à filosofia e à arte. Pode se compreender que Didi-Huberman se utiliza da exposição *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo auestas?* também como parte de uma reflexão sobre o trabalho de Warburg e os desdobramentos contemporâneos de suas teorias sobre as artes visuais. A mostra acaba por se tornar um meio de diagnóstico sobre aspectos específicos do meio da exposição de arte como veículo de apresentação desse tipo de reflexão.

Um dos aspectos presentes na exposição de Didi-Huberman seria a potência crítica da exposição em relação à instituição museológica. Se o museu não pode se dispor de sua estabilidade enquanto dispositivo que territorializa obras de arte e artefatos históricos, a exposição (temporária) apresenta-se como potência fluida, de grande transitoriedade, renovando-se sempre e propondo novas reflexões por meio das propostas e trabalhos que se dispõe a apresentar. Esta potência crítica, no entanto, tende a se esvaziar frente à estrutura institucional, a qual que não se exime de pautar suas escolhas e expor conteúdos artísticos com o objetivo de atrair o grande público, como por exemplo, obras primas originais de artistas consagrados pela história da arte.

No caso da mostra *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo auestas?* este fato apresenta-se de forma a contrariar mesmo a base conceitual daquilo que se dedica a abordar como temática: as reverberações do *Bilderaltas Mnemosyne* de Aby Warburg. Ao analisarmos a obra de Warburg, compreendemos a importância que o material reproduzível representava para sua constituição. No entanto, na interpretação da instituição onde a exposição foi apresentada pela primeira vez, a saber o Museu Reina Sofia, a reprodução de uma obra de arte ou documento que não estivesse devidamente avalizado como um trabalho de arte em si mesmo, produzido por um artista devidamente relevante para o contexto artístico não configuraria como algo passível de incluir-se no material exposto. Esta prerrogativa pode ter influenciado de algum modo, uma reconstrução no formato das montagens curatoriais de Didi-Huberman.

Embora a mostra de Madrid não estivesse comprometida cegamente com a obsessão de se expor apenas obras primas, de algum modo seu conteúdo deveria atender a este tipo de demanda. A exposição dedicava-se a refletir sobre o trabalho de Warburg

a partir de quatro núcleos: *Conocer por las imágenes* (conhecer através das imagens); *Recomponer el orden de las cosas* (recompôr a ordem das coisas); *Recomponer el orden de los lugares* (recompôr a ordem dos lugares) e *Recomponer el orden de los tempos* (recompôr a ordem dos tempos).

Apresentava obras de artistas e teóricos consagrados, buscando reunir desde alusões à figura de Warburg até articulações sobre sua metodologia nas obras dos artistas apresentados. Tudo isto se dá, sobretudo, através da interpretação do *Bilderatlas Mnemosyne* como uma estrutura que encarna um processo, como uma mesa de trabalho com a possibilidade de reorganização e ressignificação constantes de seus elementos, particularmente heterogêneos.

Se *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* não consegue em sua totalidade atender à ideia de uma exposição que desafia plenamente a perspectiva aurática e inflacionária dos museus em relação à obras que apresenta, entende-se que as quatro montagens que a sucedem buscam partir exatamente deste ponto para realizar-se.

A partir do trabalho colaborativo com o artista austríaco Arno Gisinger na série de quatro exposições que se inicia com *Histoires de fantomes pour grand personne* em Turcoing, o formato de apresentação das mostras que integram o doravante denominado Projeto Atlas se transforma substancialmente. Entende-se que o valor de culto à exposição, estimulado principalmente pelas grandes instituições museais, nas quais a exposição de arte mede sua importância pelo número de visitantes é sistematicamente desarticulado.

Primeiro, a mudança radical de formato se dá a partir das especificidades da proposta realizada por Alain Fleischer, diretor do instituto Le Fresnoy que acolheu a exibição em Turcoing. Seria necessário pensar em um modelo de apresentação que contemplasse um restrito capital financeiro para a realização da mostra, bem como uma limitação importante em seu tempo de concepção e de produção. A partir daí, embora a temática baseada na montagem de imagens *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg ainda estivesse presente, as obras originais que integraram a exibição de Madrid, assim como as remontagens de Karlsruhe e Hamburgo foram substituídas integralmente por obras constituídas por material reproduzível, a saber fotografias, vídeos e filmes tanto impressos como projetados.

A partir de Turcoing, apresenta-se pela primeira vez, parte do ensaio fotográfico produzido por Arno Gisinger durante a montagem da exposição *Atlas. How to carry the*

world on one's back? realizada na Sammlung Falckenberg em Hamburgo. Intitulado como *Atlas, Suite*, e composto de uma coleção de cerca de 1200 fotografias, foi mostrado como um recorte de 120 imagens, impresso e colado nas paredes dos balcões superiores do espaço expositivo do instituto Le Fresnoy, à maneira de uma extensa coleção encadeada de frames cinematográficos.

As fotografias registram três momentos da exposição de Hamburgo, montagem, período expositivo e desmontagem. E articulam conteúdos referentes à materialidade das obras e imagens fotográficas, à experiência efêmera da exposição de arte assim como as relações únicas entre obras e espaço que se realiza nela através da disposição expográfica do conteúdo da mostra e de sua visualização pelo público. O ensaio evidencia também aspectos da relação entre história da arte e a imagem fotográfica, onde a forma de se fotografar obras de arte constitui como método interpretativo em sua cooptação para fins de investigação, estendendo esta perspectiva da obra para a exposição de arte.

A mostra de Turcoing apresentava também a instalação *Mnemosyne 42*, uma coleção de imagens em movimento e estáticas, organizadas em um formato de constelação e projetada num espaço de 1000m². Ao modo de uma prancha do Atlas warburgiano expandida. A instalação dedicava-se a abordar o tema do *pathos* da lamentação, presentes na prancha 42 do *Bilderatlas Mnemosyne*, a partir de fotografias de obras que iam de Donatelo a Picasso e trechos de filmes de Glauber Rocha, Pasolini, Harun Farocki dentre outros.

Essas duas instalações figuram como parte principal de duas outras exposições apresentadas em Beirute e em Paris, respectivamente intituladas como *Afteratlas* e *Nouvelle histoires de fantomes*. Por sua vez, *Atlas, Suite*, sendo alçada ao status de uma exposição homônima, compõe ainda integralmente uma mostra apresentada no Rio de Janeiro que se apresenta de forma bastante diferenciada em relação às outras. Além de preencher integralmente o conteúdo da mostra apresentada no Museu de Arte do Rio, M.A.R., o formato de exibição, no qual as fotografias foram impressas em pranchas de madeira e organizadas num formato de constelação no chão e encostadas nas paredes do espaço expositivo, se apresenta como o mais singular em relação às outras montagens.

Nas outras três exposições (*Histoires de fantomes pour grand personne*, *Afteratlas* e *Nouvelle histoires de fantomes*) prevaleceu o formato de uma tira contínua de imagens unidas pelas laterais ao modo de uma sequência de frames cinematográficos. A variação

entre elas se deu a partir das dimensões e do local de instalação. Adotando a mesma lógica do *site specific*, *Mnemosyne 42* foi apresentada de modos diversos: em Turcoing sob o formato de projeções no chão que só poderiam ser vistas à distância, em Beirute num formato reduzido ao tamanho de uma tela de projeção numa sala e em Paris novamente expandida, porém permitindo uma circulação do público em cima das projeções.

Em vista disso, a partir da análise da heterogenia que caracteriza os formatos de apresentação destas instalações, pode-se compreender a natureza experimental das quatro exposições que compõem *Projeto Atlas*, que só se consolida como um processo de variável mutação fisionômica. Esta mutação representa um paradoxo em relação à sua característica reprodutível, pois no exemplo de *Atlas, Suite*, embora o material se realize sobre esta perspectiva, ele nunca é apresentado de acordo com um único formato, ou seja ele admite variações que subvertem o próprio conceito de reprodutibilidade. Salienta-se aqui outra indefinição em relação ao ensaio fotográfico de Gisinger, uma vez que a substância que constitui o trabalho ou a obra é o arquivo digital, a coleção de 1200 imagens, portanto a apresentação de parte de seu conteúdo que poderíamos eventualmente nominar como a obra em si, na verdade não se pode designar restritamente como tal.

Assim, as montagens de *Atlas, Suite* se enquadrariam mais apropriadamente como uma encenação ou apresentação de parte do conteúdo da obra, que se transveste de variadas formas. Por existir originariamente como arquivo digital e por não possuir documentação de permissão em relação a direitos autorais em relação a obras de terceiros que se apresentam nas fotografias, encontra impedimentos em relação à sua aquisição por parte de instituições e coleções privadas.

Este impedimento pode ser entendido como um rompimento em relação ao fenômeno de culto à exposição, que se pauta numa interpretação aurática em relação aos trabalhos de arte apresentados nas mostras, no sentido de atrair uma maior quantidade de público, devido à exclusividade de conteúdo apresentado. No entanto, ao mesmo tempo em que a natureza de *Atlas, Suite* rejeita o valor da unicidade da obra, ela incorpora esse mesmo valor ao se apresentar como única em relação à forma de montagem que assume em cada espaço.

O que permite o culto à exposição, no entanto, não é apenas a unicidade das obras de uma exposição mas sim sua capacidade de circulação, de remontagem das obras em

espaços distintos. Observa-se que a possibilidade de estendimento desta relação cultural parte da obra na direção das exposições, e a possibilidade de se realizar remontagens de dispositivos expográficos inclusive é o que permite a comercialização tanto da obra quanto da curadoria, se tornando um aspecto indissociável de sua valorização como objeto de culto.

Desta sorte, a unicidade de *Atlas, Suite* está condicionada à sua efemeridade. Não há perspectiva de remontagem de sua estrutura, de acordo com Gisinger. Sua natureza verdadeira parte de sua condição de impermanência. A instalação *Mnemosyne 42* assim, participa das mesmas especificidades. Verifica-se que ela se materializa na montagem, mas somente se perpetua como arquivo digital, e por isso imaterial, possuindo um conteúdo muito maior do que aquele que se apresenta em cada evento.

No entanto, de acordo com Georges Didi-Huberman, a instalação não deve ser lida nem mesmo como trabalho de arte, pelas mesmas características que elencamos acima em relação a *Atlas, Suite*. O que torna o ensaio fotográfico de Gisinger uma obra de arte é a produção do mesmo, o fato de ter sido fotografado por ele. Segundo essa perspectiva, *Mnemosyne 42* se assemelharia muito mais a uma exposição de arte na definição estrita do termo, pois consiste em uma articulação de um material que foi produzido por artistas diversos e que foi posteriormente reunido de acordo com uma orientação temática.

Conclui-se dessa forma que o *Bilderatlas Mnemosyne* de Warburg, caracterizava-se em parte por sua perspectiva de abertura e inacabamento, por seus agrupamentos de imagens não fixadas que permitiam a todo o momento um novo arranjo por parte de seu conceitor. Do mesmo modo, as quatro exposições que se constituem como trabalho colaborativo entre Arno Gisinger e Didi-Huberman caracterizam-se como processo inconcluso, como parte de um trabalho que no caso de Didi-Huberman se desdobra também como ressonâncias de publicações escritas de caráter acadêmico (livros, artigos, capítulos de livros, etc.).

Tendo isso em vista, pode-se afirmar que a experiência de Didi-Huberman na curadoria das exposições de arte pode ser lida como pontos na grande constelação de trabalhos do filósofo. É de fato uma configuração que à maneira do *Bilderatlas* de Warburg e do modelo do ensaio como forma, pensado por Adorno⁵⁹, tem em seu status

59 Cf. Cap. 3.2.

de *modus operandi* sua mais precisa forma de denominação, por se apresentar essencialmente como obra aberta.

Ao final desta análise, uma das definições possíveis tanto em relação à denominação das funções de George Didi-Huberman e de Arno Gisinger, quanto ao método e à natureza do material exposto nas quatro últimas mostras que integram o Projeto Atlas é que ambos atuam num “espaço entre”, pois trata-se aqui de um trabalho aberto em muitos sentidos: no campo interpretativo, no que diz respeito à multiplicidade de interpretações potencialmente geradas por cada evento; no campo da expografia, no que diz respeito às infinitas possibilidades de montagem, devidas à sua portabilidade e maleabilidade expositivas; no campo do conhecimento, no que concerne ao trânsito transdisciplinar dos curadores nas áreas da filosofia, da história e da arte. Assim, pode-se afirmar que nas curadorias de Didi-Huberman, esse “espaço entre” se estabelece como espaço hermenêutico, expográfico e epistemológico, onde o curador exerce sua independência na proposição de experimentações curatoriais, propondo novos questionamentos e visões sobre a arte. Podemos asseverar que a atuação do filósofo, desse modo, constitui-se como um fenômeno, o qual testemunha uma das facetas da curadoria de arte na contemporaneidade.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. 5ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, W. T. O ensaio como forma. In: ADORNO, W. T. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: 34, 2003. p. 15-45.

AGAMBEN, G. Aby Warburg e a ciência sem nome. **ARTE & ENSAIOS**, Rio de Janeiro, v. 19, p. 132-143, 2010. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf>. Acesso em: 2016.

ALMEIDA, G. M. R. Por uma arqueologia crítica das imagens em Aby Warburg, André Malraux e Jean-Luc Godard. **Significação: revista de cultura audiovisual**, São Paulo, v. 43, n. 46, p. 29-46, 2016.

ALTSHULER, B. **Colecting the new: museums and contemporary art**. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

ANTELO, R. Um atlas contra o vento. **Alea: estudos neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, Junho 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2011000100002>. Acesso em: mar. 2017. Não paginado.

BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, G. **A história da história da arte**. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENJAMIN, W. **Passagens: Teoria do conhecimento, teoria do progresso**. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BIRNBAUM, D. Daniel Birnbaum on Harald Szeemann. **Artforum**, Nova York, n. Summer, p. 55, 58, 356, 2005.

BORNHEIM, G. Introdução à leitura de Winckelmann. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 144-161, 2010. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Gerd_Bornheim-.pdf>. Acesso em: set. 2016.

BOURRIAUD, N. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BURUCÚA, J. E. **Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg.** Buenos Aires: Letra E, 2003.

CASTILLO, S. S. D. **Arte de expor: curadoria como exposis.** Rio de Janeiro: Nau, 2015.

CYPRIANO, F.; OLIVEIRA, M. M. In: CYPRIANO, F.; OLIVEIRA, M. M. **História das exposições/casos exemplares.** São Paulo: Educ, 2016. p. 5-9.

DANIEL, M.; HUDEK, A. Landmark Exhibitions Issue: Introduction. **Tate Papers**, Londres, n. 12, 2009. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/landmark-exhibitions-issue-introduction>>. Acesso em: dez. 2016. Não paginado.

DÉOTTE, J.-L. Os imateriais de Lyotard (1985): um programa figural. **Pós: Belo Horizonte**, v. 5, n. 9, Belo Horizonte, 5, n. 9, maio 2015. 189-201. Acesso em: jul. 2016. Tradução: Stéphane Huchet.

DIDI-HUBERMAN, G. **Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? (catálogo da exposição homônima).** Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010.

_____. Interview with Georges Didi-Huberman. **Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía**, Madrid, Dezembro 2010. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/en/multimedia/atlas-interview-georges-didi-huberman>>. Acesso em: Janeiro 2017.

_____. Altas: How to carry the world on one's back? **Imaging Technologies**, Karlsruhe, 2011. Disponível em: <<https://vimeo.com/24023841>>. Acesso em: 20 Março 2017.

_____. La exposición como máquina de guerra. **Minerva**, Madrid, 2011. Disponível em: <<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449>>. Acesso em: nov. 2016.

_____. Mnemosyne 42. **Manifesta Journal: around curatorial practices**, Amsterdam, Julho 2012. Disponível em: <<http://www.manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/mnemosyne-42#>>. Acesso em: Março 2017. Não paginado.

_____. **A imagem sobrevivente - História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Tradução de Vera Ribeiro. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Pueblos expostos, pueblos figurantes.** Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2014.

_____. Uma Exposição na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. **Le magazine du Palais de Tokio**, Paris, p. 186-196, Fevereiro 2014. Disponível em: <https://issuu.com/isisgasparini/docs/traduc_a_o_didi-huberman_novas_hi>. Acesso em: Maio 2017. Tradução: Isis Gasparini.

_____. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

_____. The Album of Images According to André Malraux. **Journal of visual culture**, Thousand Oaks, v. 14, n. 1, p. 3-20, Abril 2015. Disponível em: <<http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1470412914562023>>. Acesso em: Janeiro 2017.

DIDI-HUBERMAN, G.; GISINGER, A. Atlas, Suite - Making of da montagem da exposição, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TYeq2OMporo>>. Acesso em: Março 2017.

DUFRÊNE, T. Les immatériaux: an “immodern” project. In: HUI, Y.; BROECKMANN, A. **30 Years after Les Immatériaux**. Lüneburg: Meson Press, 2015. p. 137-145.

ECO, H. **Obra aberta**. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FORCEN, M. D. A. Resenha: ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? **Ibero Publicaciones**, Cidade do México, v. 2, p. 97-98, Janeiro 2013. Disponível em: <http://revistas.iberomx.mx/arte/articulo_detalle.php?pageNum_paginas=1&totalRows_paginas=2&id_volumen=2&id_articulo=45&id_seccion=&active=1&pagina=1&pagina=0&pagina=1>. Acesso em: Março 2017.

GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

GASKELL, I. História das imagens. In: BURKE, P. **A escrita da história**: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 2011. p. 243-278.

GERALDO, S. C. O museu de cada um: montagens e fantasmas. **Art Research Journal/ Revista de pesquisa em arte ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN**, julho/dezembro 2015. 15-26.

GHELARDI, M. El último viaje. In: WARBURG, A.; BING, G. **Diario romano (1928-1929)**. Turin: Siruela, 2016. p. 6-9.

GIOVANNI, J. R. D. Resenha: Histórias de fantasmas para gente grande. **Topoi**, Rio de Janeiro, Junho 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X015028017>>. Acesso em: Setembro 2016. Não paginado.

GISINGER, A.; DIDI-HUBERMAN, G. **Memória dos Fantasmas**. Simpósio Imagens, Sintomas e Anacronismos. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio - MAR. 2013. p. Não paginado.

GISINGER, A.; PIJARSKI, K.; SZERSZEŃ, T. Sources and Constellations. **View. Theories and Practices of Visual Culture**, Varsóvia, n. 14, p. 1-19, 2016. Disponível em: <<http://pismowidok.org/index.php/one/article/viewFile/415/831>>. Acesso em: Março 2017.

GOMBRICH, E. H. **Aby Warburg. An Intellectual Biography**. Londres: The Warburg Institute: University of London, 1970.

GREENBERG, R. Remembering exhibitions: from point to line to web. **Tate Papers**, Londres, 2009. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web>>. Acesso em: dez. 2016. Não paginado.

HAMILTON, S. W. Lectures on Metaphysics and Logic, Londres, 2013. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=mRF15JimgkQC&dq=Lectures+on+Logic+V+hamilton&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>.

HATT, E. "Regardez avec moi...", un entretien avec Arno Gisinger. **Vite Vu**, Paris, n. 47, Março 2006. Disponível em: <<http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2006/03/08/47-entretien-avec-arno-gisinger>>. Acesso em: Março 2017. Não paginado.

HEINICH, N. Les Immatériaux Revisited: Innovation in Innovations. **Tate Papers**, Londres, v. XII, 2009. ISSN 1753-9854. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immateriaux-revisited-innovation-in-innovations>>. Acesso em: 31 Julho 2016.

HOFFMANN, J. A exposição como trabalho de arte. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 6, p. 19-29, julho 2004.

HUDEK, A. From Over- to Sub-Exposure: The Anamnesis of Les Immatériaux. **Tate Papers**, Nova York, 12, 2009. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/from-over-to-sub-exposure-the-anamnesis-of-les-immateriaux#footnote21_jrqsgny>. Não paginado.

JORGE, E. Resenha: Povos expostos, povos figurantes. **Alea: Estudo Neolatinos**, Rio de Janeiro, Julho/Dezembro 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2013000200014>. Acesso em: Dezembro 2016. Não Paginado.

LEWITT, S. Paragraphs on conceptual art. **Artforum**, v. 5, n. 10, p. 79-83, 1967.

LISSOVSKY, M. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, Maio-Agosto 2014. 305-322.

LLANO, P. D. Atlas: How to Carry the World on One's Back? **Afterall/Online**, Londres, 25 maio 2011. Disponível em: <https://www.afterall.org/online/atlas-how-to-carry-the-world-on-one-s-back#.WOesp_nyvIV>. Acesso em: mar. 2017. Não paginado.

LORET, E. Le fresnoy. Images Fantômes. **Libération**, Paris, Outubro 2012. Disponível em: <http://next.liberation.fr/arts/2012/10/21/le-fresnoy-images-fantomes_854877>. Acesso em: Abril 2017. Não paginado.

LYOTARD, J.-F. Les Immatériaux. In: GREENBERG, R.; FERGUSON, B.; NAIRNE, S. **Thinking About Exhibitions**. Londres e Nova York: Taylor & Francis, 2005. p. 114-125.

_____. After Six Months of Work... (1984). In: HUI, Y.; BROECKMANN, A. **30 Years after Les Immatériaux**. Luneburg: Meson Press, 2015. p. 29-69.

MAIA, A. M. Exposição como processo: o legado experimentla dos Domingos da Criação e da 6ª JAC. In: CYPRIANO, F.; OLIVEIRA, M. M. **História das exposições/Casos exemplares**. São Paulo: Educ, 2016. p. 69-82.

MALRAUX, A. **O museu imaginário**. Tradução de Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2011.

MARTINEZ, E. D. S. **Textos efêmeros, leituras duradouras**: a história da arte como um projeto curatorial. Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP. 2006. p. 229-238.

_____. **Curadoria e expografia em abordagem semiótica**. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas. Florianópolis: Anpap. 2007. p. 13-21.

_____. **O corpo da pesquisa em curadoria - desmembramentos**. 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos. Belém: Anpap. 2013. p. 1865-1866.

MEIJERS, D. J. THE MUSEUM AND THE 'AHISTORICAL' EXHIBITION. The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon? In: GREENBERG, R.; FERGUSON, B. W.; NAIRNE, S. **Thinking about exhibitions**. Londres e Nova York: Routledge, 2005. p. 5-14.

MICHAUD, P.-A. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MILOVANOFF, C. Stilleben, die nicht stillstehen. **Atelier Arno Gisinger**, Paris, 2004. Disponível em: <<http://www.arnogisinger.com/index.php?id=2010&lang=1Arno>>. Acesso em: Maio 2017. Não paginado.

MOULIN, R. **O mercado da arte**: mundialização e novas tecnologias. Tradução de Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007.

OBRIST, H. U. **Caminhos da curadoria**. Tradução de Alyne Azuma. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

POISSON, J.-M. Large exhibitions: a sketch of a topology. In: GREENBERG, R.; FERGUSON, B.; NAIRNE, S. **Thinking about exhibitions**. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1996. p. 39-66.

RAJCHMAN, J. Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions. **Tate Papers**, Londres, n. 12, 2009. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immateriaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions>>. Acesso em: Janeiro 2017. Não paginado.

RICOUEUR, P. **História e verdade**. Tradução de F. A. Ribeiro. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

ROJO, J. A. La vida en movimiento. **El País Blog**, Madrid, 11 Janeiro 2011. Disponível em: <http://blogs.elpais.com/el_rincon_del_distraido/2011/01/>. Acesso em: Março 2017.

ROUILLÉ, A. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. Tradução de Contância Egrijas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SAMAIN, E. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. **Poiésis**, Rio de Janeiro, v. 17, p. 29-51, julho 2011.

SILVA, E. S. N. **Filosofia e arte em Theodor Adorno**: A categoria de constelação. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas., 2006. Tese de doutorado.

VOZMEDIANO, E. Un atlas atomizado. Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? **El cultural**, Madrid, Dezembro 2010. Disponível em: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Un-atlas-atomizado/28280>>. Acesso em: Janeiro 2017. Não paginado.

W.FERGUSON, B. EXHIBITION RHETORICS: Material speech and utter sense. In: GREENBERG, R.; W. FERGUSON, B.; NAIRNE, S. **Thinking about exhibitions**. Londres e Nova York: Routledge, 2005. p. 126-136.

WAIZBORT, L. In: WARBURG, A. **Histórias de fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das letras, 2015. p. 7-22.

WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

WHARTON, G. The challenges of conserving contemporary art.. In: ALTSHULER, B. **Collecting the new:** museums and contemporary art. New Jersey: Princeton University Press, 2005. p. 163-178.

N511c Neves, Amanda Alves.

O curador filósofo Didi-Huberman: pensando a arte através de imagens
[manuscrito] / Amanda Alves Neves. -- 2017.
123 f., enc.: il., color., fotos, retrat. ; 31 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Artes, 2017.

Orientador: Profa. Dra. Celina F. Lage.

Bibliografia: f. 117-123

1. Artes visuais. 2. Didi-Huberman. 3. Curadoria. 4. Arte contemporânea. 5. Crítica de arte.
I. Lage, Celina F.. II. Universidade do Estado de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7.036:069.15