



## A SUBLEVAÇÃO DE ATLAS: NOTAS SOBRE O MÉTODO DE GEORGES DIDI-HUBERMAN

### THE UPRISING OF ATLAS: NOTES ABOUT GEORGES DIDI- HUBERMAN METHOD

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1984317815012019027>

**Luana M. Wedekin**

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

[wedekinluana@gmail.com](mailto:wedekinluana@gmail.com)

#### RESUMO

Este artigo promove uma reflexão sobre o método de história da arte de Georges Didi-Huberman a partir da exposição *Sublevaciones*, realizada no *Centro de Arte Contemporâneo* de Buenos Aires no ano de 2017. Sua curadoria reuniu 300 obras relacionadas ao tema da sublevação de cerca de 100 artistas pertencentes ao período de meados do século XVIII até 2016. Através do diálogo entre as imagens expostas e alguns dos seus escritos e entrevistas foi possível observar a montagem como método, de forma que as imagens não são ilustrações de um tema, mas este surge das associações entre imagens, que levantam questões em permanente proliferação e abertura. A mostra é uma afirmação da afinidade entre Didi-Huberman e Aby Warburg, ao sublinhar a centralidade das imagens, na defesa do anacronismo, mas também no uso de materiais imagéticos diversos. Didi-Huberman revela o gesto de sublevar-se e amplia o inventário de fórmulas patéticas. As referências psicanalíticas emergem quando ele inclui imagens que remetem ao conceito de “inquietante estranheza” e quando associa as forças sublevacionistas à ideia de potência do desejo. A noção de transmutação de valores é demonstrada na constelação de imagens e o espectador contempla a sublevação de Atlas.

**Palavras-chave:** Georges Didi-Huberman. História da Arte. *Sublevaciones*. Atlas. Aby Warburg.

#### ABSTRACT

This article aims to reflect about Georges Didi-Huberman method of History of Art through the analysis of the exhibition *Sublevaciones*, held in 2017 at Centro de Arte Contemporâneo in Buenos Aires. Didi-Huberman brought together 300 objects and works of art about the uprising theme, created by 100 artists, concerning a period from 18<sup>th</sup> century to 2016. The dialogue between images displayed at *Sublevaciones* can be associated with some writings by Didi-Huberman. His affinities with Aby Warburg are visible when the author affirms the anacronism in the History of Art, when he emphasizes the centrality of images, and when he uses different kinds of images. Didi-Huberman explores the gesture of uprising and increases Warburg’s survey of “Pathetic formulas”. Psychoanalytic references appear when he includes images that can be seen as uncanny and when he associates uprising forces with the idea of the force of desire. The notion of transmutation of values is shown in the constellation of images and the spectator contemplates of the uprising of Atlas.

**Key-words:** Georges Didi-Huberman. History of Art. Uprisings. Atlas. Aby Warburg.



## INTRODUÇÃO

Georges Didi-Huberman é um dos historiadores da arte mais importantes da atualidade. Sua prolífica produção compreende também o trabalho como curador em cujo currículo consta a importante exposição “Atlas - ¿cómo llevar el mundo a cuestas?”, no *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia* (2011) e suas versões<sup>1</sup>. Este artigo promove uma reflexão sobre o método de Didi-Huberman a partir de sua exposição *Sublevaciones*, ocorrida no *Centro de Arte Contemporáneo* em Buenos Aires no período de 21/06/2017 a 27/08/2017<sup>2</sup>.

O visitante do *Centro de Arte Contemporáneo* em Buenos Aires tem a impressão de que pessoas das mais diversas origens acorrem ao local. Encravado na zona portuária de Buenos Aires, antes ainda do espaço revitalizado de Puerto Madero, o centro não se mostra imediatamente ao visitante. Entende-se logo que o prédio para onde se destinam dezenas de pessoas visivelmente de origens étnicas diversas é a sede do Ministério do Interior, repartição onde imigrantes vão regularizar sua situação na Argentina.

O acesso do centro de arte se dá por um caminho lateral, passando ao lado de um edifício da Marinha argentina. A exposição estava localizada no terceiro andar do prédio antigo e austero e compunha-se de cerca de 300 obras datando de 1744 (a mais antiga, uma gravura de Hogarth) até 2016, com trabalhos de pelo menos 100 artistas de diversas partes do mundo, os quais abordaram direta ou indiretamente o tema da sublevação em pinturas, gravuras, desenhos, fotografias, filmes e escritos. O curador dividiu a exposição em cinco partes: *I. Por elementos (Desencadenados)*; *II.*

---

<sup>1</sup> A exposição do Museu Reina Sofia seguiu depois para Karlshue (2011) e para o Sammlung Falckenberg, em Hamburgo (2011). Partes da mostra também foram apresentadas no Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains em Tourcoing, na França (2012) e no Museu de Arte do Rio (2013).

<sup>2</sup> A exposição esteve antes no Jeu de Paume em Paris, em Barcelona e seu itinerário compreende versões modificadas da exposição para a Cidade do México, Montreal e São Paulo (SESC Pinheiros, entre 18/10/2017 a 28/01/2018).



*Por gestos (Intensos); III. Por palavras (Exclamadas); IV. Por conflictos (Encendidos); V. Por deseos (Indestructibles).*

## 1 INÍCIO DA EXPOSIÇÃO

A visita iniciava-se pelo primeiro espaço expositivo, em nada diverso das habituais paredes brancas dos museus. A primeira metáfora utilizada por Didi-Huberman é a das sublevações como forças da natureza: “ondas” de revolução, insurreições como “furacões”, situações que “contrariam todas as leis da atmosfera”, põem o mundo de “pernas para o ar”. Em “*Por elementos (desencadenados)*”, há fotografias, projeções de filmes, gravuras. Mas acham-se também vitrines, as “mesas de montagem” onde se revelam aspectos muito próprios da abordagem de Didi-Huberman no trato das imagens. Ainda que cada sala da exposição seja em si uma montagem, as mesas operam como montagens dentro das montagens e em alguns casos as relações com o tema da mostra são elásticas, muito semelhantemente às pranchas do *Atlas Mnemosyne* (2012) de Aby Warburg, concluído originalmente em 1929.

Raul Antelo esclarece o uso das “mesas” em Didi-Huberman, afirmando o *Bilderatlas* (Atlas de Imagens) de Warburg como seu antecedente epistemológico:

Assim como o quadro é formalmente considerado como uma obra, um efeito quase residual, em que tudo já foi previamente consumado, a mesa, pelo contrário, seria um dispositivo (Foucault, Agamben) em que tudo pode ainda vir a começar, sempre. A mesa é um campo operatório do díspar e do móvel, do heterogêneo e do aberto. (ANTELO, 2011, p.15)

Não há somente uma convergência entre pensamentos entre Didi-Huberman e Warburg, mas uma semelhança crítica, uma afinidade eletiva que Stéphane Huchet (2013) classificou como uma “‘metempsicose’ epistemológica”.

Na mesa da primeira parte da mostra encontramos a obra mais antiga da exposição, *Battle of the Pictures* (1744-45), de William Hogarth, uma gravura onde se veem outras gravuras espalhando-se ao vento (gravuras dentro de uma gravura, um



*mise en abyme*). Gravuras que se elevam ao vento como as bandeiras nas revoluções. A gravura de Hogarth é uma insurreição ao mercado de arte, à venda de cópias e falsificações e à arte de má qualidade. Num belo jogo formal, Didi-Huberman compõe a mesa conflitando a precisão da gravura com a fluidez de um nanquim de Victor Hugo e de uma pintura de Henri Michaux. As superfícies aquareladas de Hugo assemelham-se a ondas (fluem livres, aqui não há barricadas). Em Michaux as pinceladas de orientação vertical remetem ao gesto de um braço que se ergue ou ao ritmo de uma marcha. Destas manchas emerge o branco do papel. O escritor Hugo cria manchas no papel, o pintor de manchas Michaux produz escritas em caligrafias inventadas. Um contraponto intrigante (especialmente em cor e textura), na mesa repousa também a fotografia de Man Ray, *Èlevage de poussière (Le Grand Verre de Marcel Duchamp)* de 1920. O fotógrafo capta então a poesia do repouso, da poeira que assenta, ainda que deixe vislumbrar as linhas precisas, maquinicas da noiva e dos celibatários.

Tais associações teceram-se na escrita deste texto, mas não me ocorreram imediatamente ao contemplar a mesa. E depreende-se dessa constatação um dos maiores interesses ao visitar a mostra: ver de perto Didi-Huberman operando suas montagens, relacionando imagens jamais como ilustrações de um tema (Sublevações ou “Levantes” na edição brasileira da mostra), mas sim, provocando proliferantes relações entre imagens, sentidos inesgotáveis, inquietações múltiplas (daquelas difíceis de definir e domesticar em narrativas). Numa entrevista na Argentina, Didi-Huberman descreveu como a exposição foi concebida:

Não comecei a conceber Sublevações, era exatamente o movimento inverso. Acredita-se que um filósofo primeiro tenha uma ideia geral e depois a aplique a uma exposição, mas não é assim. São as obras que estão sendo colhidas que dão uma ideia do que pode ser, embora não seja exatamente uma ideia, é principalmente uma jornada em uma série de problemas. Eu não tenho uma teoria ou uma definição de sublevação, esse não é o problema. É uma fenomenologia, ou uma antropologia, o que significa que é mais descritivo, de alguma forma. Não é uma ontologia, é apenas um percurso com alguns exemplos com vínculos que penso ter, mas resisto à ideia de qualquer definição. (DIDI-HUBERMAN, 2017b, s/p. Tradução nossa)



Descobre-se na fala de Didi-Huberman uma afirmação esclarecedora sobre a direção que toma sua concepção curatorial: das imagens eleva-se o tema (subleva-se, pois o curador reconhece-lhes a potência) e não o contrário. E mais que apresentar definições, interessa-lhe levantar problemas. Mais que exhibir (e refletir sobre) as obras em si mesmas, pretende que sejam observadas na forma de associações.

## 2 UMA HISTÓRIA DA ARTE DOS GESTOS

A segunda parte da exposição, “*Por gestos (Intensos)*”, evidencia novamente a filiação warburguiana de Didi-Huberman. Warburg identificou a sobrevivência de certas fórmulas/formas corporais que denominou *Pathosformel* (fórmula de *pathos*), inventariadas no *Atlas Mnemosyne*, cujo subtítulo previsto era “A entrada da linguagem dos gestos *all’antica* na representação antropomórfica do primeiro Renascimento italiano” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 167). A origem do conceito, porém, remonta à sua tese sobre Botticelli, de 1893, sendo mais tarde explicitado no estudo “Dürer e a Antiguidade italiana”, de 1905. Warburg analisa especialmente “A morte de Orfeu” (1494) de Dürer, aproximada e comparada a uma gravura em cobre italiana.<sup>3</sup> Desta aproximação e comparação, Warburg depreende que a obra de Dürer “deve ser considerada imbuída de espírito genuinamente antigo”, identificando aí a “corrente patética contida na influência da Antiguidade redesperta” (WARBURG, 2015a, p. 90). Warburg amplia a comparação para um desenho de Antonio Pollaiuolo e duas gravuras de Andrea Mantegna que teriam servido de modelo ao artista alemão, as quais seriam de “importância fundamental para a concepção de Dürer acerca da Antiguidade pagã” (WARBURG, 2015a, p. 93). Aí encontramos uma definição de

---

<sup>3</sup> Para uma análise dos procedimentos metodológicos de Warburg no estudo sobre Dürer, ver Grillo (2017) e o catálogo da mostra *Antiquity Unleashed: Aby Warburg, Dürer and Mantegna* (HURTTIG, 2013).



*Pathosformel* como: “fórmulas genuinamente antigas para as expressões exacerbadas do corpo ou da alma” (WARBURG, 2015a, p. 91).

A obra final de Warburg, o *Atlas Mnemosyne* liga-se indissociavelmente ao conceito de *Pathosformel*, como afirmado na introdução:

O *Atlas Mnemosyne* pretende, com seu material de imagens, ilustrar esse processo, que se poderia designar como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento. (WARBURG, 2015b, p. 365)

As “fórmulas de *pathos*” ilustradas nas pranchas do *Atlas* são: as posturas de combate (Pranchas 4 e 31), do redentor sofrendo (Prancha 4), do vencedor (Prancha 44, 49, 52), do vencido (Pranchas 7, 37), da(s) mulher(es) em fúria (as Mênades, as esposas de Orfeu e as mulheres da família de Penteu) (Prancha 5, 72), da aniquilação (a morte de Orfeu) (Prancha 41), da lamentação (a cabeça entre as mãos) (Pranchas 5, 42, 75), da devoção (Pranchas 31 e 43), de dor (Prancha 41a), da deposição (Prancha 42), do rapto (Prancha 57, 70), da cura (Prancha 74), da proteção da criança em perigo (Prancha 76). Esta extensa lista das fórmulas inventariadas por Warburg se faz necessária para que se verifique que em *Sublevaciones* Didi-Huberman evidencia gestos sobre os quais Warburg não se debruçou.

O historiador da arte francês estava bem consciente desse lapso no inventário de Warburg, pois afirma:

Assim, pois, segundo parece, Aby Warburg negligenciou os *Pathosformeln* da sublevação política, e isto se deve ao fato de que lhe davam muito medo, já que era incapaz de ter em conta os *monstra* (as profundidades temíveis da pulsão) e os *astra* (os voos benéficos da razão). É por isso que, nas recompilações warburguianas de gestos fundamentais, dificilmente encontraremos imagens das lutas sociais e políticas que lhe eram contemporâneas: a revolução de 1917 na Rússia ou a sublevação espartaquista de Berlim de 1919. (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 95. Tradução nossa)



Didi-Huberman atualiza, portanto, o conceito de *Pathosformeln* de Warburg. Melhor seria dizer que “anacroniza” o conceito ao explicar a antiguidade do gesto, sua sobrevivência de grande duração e como este precede a ação (no caso, de sublevar-se):

O fato de que quando alguém está alienado e protesta contra essa alienação, o protesto toma uma forma corporal: é o braço que se levanta, o corpo que se desdobra, a boca que se abre, entre palavras e cantos, tudo isso é corporal. O corpo humano é o que possuímos de mais antigo, o corpo é mais antigo que um fóssil, que uma obra de arte grega, o corpo humano é muito antigo, é nossa antiguidade. Tudo isso é anacrônico. Quando um jovem de maio de 68 se move e pode mover-se como Dioniso, é anacrônico. (DIDI-HUBERMAN, 2017b, s/p. Tradução nossa)

O gesto, afeto que potencializa o corpo, materializado na arte, também antecede o conceito.

Inclusive, antes de afirmar-se como *atos* ou como *ações*, as sublevações surgem do psiquismo humano como *gestos*: formas corporais. São forças que nos levantam, indubitavelmente, mas são sobretudo *formas* que, antropologicamente falando, as tornam sensíveis, as veiculam, orientam, põe-nas em prática, tornam-nas plásticas ou resistentes, depende dos casos. (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 93 – grifo do autor. Tradução nossa)

Didi-Huberman faz, então, um levantamento de gestos associados à ideia de sublevação: braços erguidos na obra de Goya e Picasso, nos grevistas num filme de Sergei Eisenstein, nos registros de prisioneiros libertos, nos combatentes voluntários e nos manifestantes em luta: “No gesto de sublevar-se, cada corpo protesta com todos e cada um de seus membros, cada boca se abre e exclama no não, rechaço, e no sim, desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 33. Tradução nossa).



Figura 1

Leonard Freed, “Residents of Guernica in Front of a mural replica of Pablo Picassos’ painting”, 1977. Magnum Photos, Paris.

Fonte: <http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZO63NVQ3KN>

No registro de Freed (Figura 1), observa-se a relação entre o gesto dos manifestantes, braços erguidos, diante da obra de Picasso, ela própria repertoriada de “fórmulas de *Pathos*”, como a mulher à direita, braços erguidos, cabeça reclinada, boca aberta, memória de “formas expressivas do estado de máxima comoção interior” (WARBURG, 2015b, p. 367).

### 3 UM MÉTODO DO ESTRANHO

Ainda nesta primeira parte podem ser vistas as intrigantes imagens de elevação no filme experimental de Paulo Abreu, *Conde Ferreira* (2003) e nas fotografias manipuladas de Agnès Geoffray, *Métamorphose II* (2012-15), *Catalepsy – Incidental Gestures series* (2011-15) (Figura 2), *Laura Nelson – Incidental Gestures series* (2011-2015). No mesmo conjunto encontram-se alguns registros feitos pelo neurologista francês Désiré-Magloire Bourneville, *Histeroepilepsia: alucinações; angústia e contorções* (1845).



Figura 2

Agnès Geoffray, *Sans titre – Incidental Gestures series*, 2012. Fotografia, 33x48 cm.

Fonte: [http://www.agnesgeoffray.com/photos/sans-titre2\\_gp1694125.html](http://www.agnesgeoffray.com/photos/sans-titre2_gp1694125.html)

Este conjunto compreendido por um filme, fotografias manipuladas e registros em contexto médico, demonstram diversas convergências entre Didi-Huberman e Warburg, por exemplo, no uso de imagens não necessariamente advindas do contexto da arte, mas sempre em relação com elas. Registra também uma semelhança no retorno aos temas caros aos autores. Nas pranchas do *Atlas* é possível observar a volta de Warburg aos temas que foram de seu interesse muito antes da década de 1920, como Botticelli e Dürer. Na segunda parte de *Sublevaciones*, vemos Didi-Huberman revisitar seus estudos sobre a iconografia da histeria (DIDI-HUBERMAN, 2015). Seria a histeria uma sublevação, como a das mulheres de Tebas encantadas por Dioniso n'As *Bacantes* de Eurípedes, de 405 a.C. (2010)?

De certa forma esta série de imagens remete ao conceito freudiano de inquietante estranheza (*Das Unheimliche*), tema sobre o qual Didi-Huberman também já havia refletido na obra *O que vemos, o que nos olha* (2010). Em obra de 1919, Freud explica que o inquietante “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror” (2010, p. 329). A palavra *Unheimliche* tem caráter ambíguo,



significando, na língua alemã, o que é familiar e também o que é estranho e, portanto, coincidindo com seu oposto. Freud analisa o inquietante como elemento estético num conto de E.T.A. Hoffmann, “O homem de areia”, e afirma: “É certo que no início o escritor produz em nós uma espécie de incerteza, não nos permitindo saber, claro que deliberadamente, se está nos levando ao mundo real ou a um mundo fantástico qualquer” (FREUD, 2010, p. 345).

Diante da inquietante estranheza ficamos “desarvorados” (FREUD, 2010, p. 332). De certa forma, o visitante de *Sublevaciones* diante das imagens de Abreu, Geoffray e Bourneville pode sentir-se desorientado ao tentar relacioná-las com o tema da mostra. Uma frase que acompanha o filme de Abreu talvez esclareça: “numa instituição mental um homem voa para sempre” (“*in a mental institution a man flies forever*” – em inglês o verbo voar “*to fly*” coincide com o inseto “*fly*”, mosca, que imediatamente remete ao som do filme, um zumbido oscilante, que confere caráter fantasmagórico à imagem em movimento). Uma casa *umheimlich* é uma casa mal-assombrada. Aqui, a elevação é uma espécie de suspensão. Este conjunto de imagens opera como espécies de fantasmas na exposição.

Ainda, as imagens deste grupo se encaixariam naquele sentimento do inquietante já previsto por Jentsch (citado por Freud) “produzido pelo ataque epiléptico e pelas manifestações de loucura” (FREUD, 2010, p. 340). Teme-se, portanto, a insurgência da psique, a elevação de conteúdos do inconsciente e o abaixamento do nível da consciência. É também uma afirmação de Didi-Huberman sobre o caráter sintomático da imagem, naquilo que contém de oculto, inapreensível.

Após a primeira grande sala, chegava-se num espaço intermediário também ocupado pela exibição. Ali, porém, senti um grande estranhamento com relação ao lugar. Minha expectativa era tão grande em ver as imagens escolhidas pelo curador que não havia me dado conta do que era aquele espaço. O edifício histórico era o antigo *Hotel de Inmigrantes*, espaço de acolhimento de imigrantes que chegavam de além-mar para a Argentina no começo do século XX (Figura 3). Repentinamente dei conta do significado daquele salão ladrilhado que parecia mais um hospital. Pés



direitos altos, lindas e amplas janelas que dão para o rio ou para o jardim, mas um lugar de uma frieza opressiva. Então é como se o destino daqueles imigrantes que ali passaram de repente emergisse numa onda de angústia. As impressões do *Museo de la Inmigración* argentino ressoam com as histórias de muitos brasileiros que carregam as origens europeias no sangue e nos relatos de família, chegando de forma semelhante num país estrangeiro e estranho, cheios de receio e certamente imbuídos de alguma esperança.<sup>4</sup>

Figura 3: Centro de Arte Contemporâneo e Museo de la Inmigración, no antigo Hotel de Inmigrantes (construído entre 1906 e 1911), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.



---

<sup>4</sup> O Museu da Imigração, no Brás, em São Paulo, semelhantemente ao de Buenos Aires, ocupa o edifício onde antes funcionou a antiga Hospedaria de Imigrantes, que recebeu seus primeiros imigrantes em 1887. Ver: <http://www.museudaimigracao.org.br/o-museu/historico/>



Fonte: Arquivo da autora

#### 4 SOBRE PALAVRAS E IMAGENS

O clima opressivo talvez fosse potencializado pelo som intermitente da videoarte de Jochen Gerz, *To Cry until Exhaustion*, de 1972 (Figura 4). O grito à exaustão do artista era em tudo oposto ao canto murmurado por bocas negras na vídeoinstalação de Lorna Simpson, *Easy to Remember* (2001), praticamente a última obra da parte “*Por gestos (intensos)*” (Figura 5). Didi-Huberman orquestrou magistralmente uma colisão entre grito e murmúrio – difícil dizer se era uma lamúria, uma canção de ninar, mas algo extremamente triste, cantado de bocas fechadas, as quais isoladas, criavam um mosaico insólito diante do qual se podia esquecer que eram bocas (o familiar se tornava estranho). O canto coletivo em conflito com o grito do homem sozinho em cima da colina. O homem sozinho em cima da colina ecoava ainda mais no salão vazio asséptico do *Hotel de Inmigrantes*.

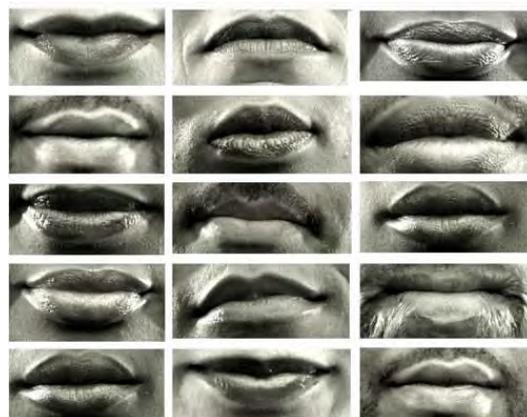


Figura 4 (à esquerda)

Jochen Gerz, “To Cry until Exhaustion”, 1972.

Vídeo arte em parte acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=9I5a4BtvSBU>.

Figura 5 (à direita)

Lorna Simpson, “Easy to Remember”, 2001.

Vídeo instalação acessível na íntegra em <https://vimeo.com/91549843>



O grito de Gerz está associado à terceira parte da exposição, “*Por palavras (exclamadas)*”. Aqui, Didi-Huberman reuniu numa mesa manifestos em defesa da República, como *Le salut public*, de 1848, assinado por Baudelaire, Courbet, Champfleury e Toubin; o cartaz de Philippe Soupault *Dada soulève tout*, de 1921; a revista *La Revolution Surréaliste*, de dezembro de 1924, com escritos de André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon dentre outros surrealistas; o manifesto *Contre-Attaque*, de 1935, assinado pelo Coletivo *Contre-Attaque*, composto por figuras centrais do surrealismo como Breton, Eluard, Péret e também Georges Bataille, Michel Leiris, as artistas Dora Maar, Claude Cahun e sua companheira Suzanne Malherbe, dentre outros, de conteúdo basicamente anti-capitalista. Nestes escritos, a arte se funde às demandas políticas de seu tempo.

Contudo, a mesa também exhibe a brochura de Henri Michaux, *Émergences-résurgences*, de 1972. Michaux abre a obra com a epígrafe “Nascido, educado, instruído num meio e numa cultura unicamente do ‘verbal’, eu pinto para me descondicionar” (MICH AUX, 1972, p. 7). Mais adiante, afirma “Palavras? Não tenho nenhuma” (MICH AUX, 1972, p.14). Contudo, paradoxalmente, além de seus pictogramas, seus trajetos pictografados, a obra é sobretudo um exercício de palavras, ainda que seu conteúdo seja constantemente uma oposição a elas em benefício da linha livre, de uma arte não representacional, da criação impulsionada pelo acaso, de um jogo de fazer aparecer e desaparecer as manchas.

Observa-se aqui uma coerência temática e metodológica em Didi-Huberman, ao criar na mesa de montagem o conflito entre palavras em defesa/defesa das palavras e insurgência contra palavras numa seção expositiva sobre as palavras exclamadas. O curador deu voz a um opositor das palavras, ao mesmo tempo que expôs o conflito no centro do qual Michaux se traía. Tal paradoxo não deixa de ressoar com a própria obra de Didi-Huberman, um defensor ferrenho das imagens, para quem estas não se subordinam às palavras, mas cujos textos teóricos as articulam de maneira próxima à literatura, à poesia.



Na mesma mesa, o espectador deparava-se com folhas do caderno n. 326 de Antonin Artaud. Tanto se poderia dizer das diversas insurreições de Artaud, mas avizinhado a Michaux, aponta-se a resistência quanto às subordinações e hierarquias entre palavras e desenhos. Artaud afirmou: “E desde um determinado dia de outubro de 1939 eu nunca mais escrevi sem também desenhar” (Apud DERRIDA, 1998, p. 33). Seus registros tornam-se, então “desenhos escritos”, “frases que se encartam nas formas a fim de precipitá-las” (ARTAUD Apud DERRIDA, 1998, p. 47).

Os pictogramas de Michaux e Artaud dialogam com os caligramas de León Ferrari, vozes malditas exclamadas e rebeladas contra a prisão do papel. Diversas formas de registro (lambes, fotografia, grafite sobre papel) expõem as declarações de Horacio Zabala: *Art is a jail* ou *This paper is a jail*, ambas as obras de 1972.

A palavra foi revolução radical na própria arte, a partir do momento que artistas visuais afirmaram o conceito como obra/em lugar da obra: desde Kazimir Malevich e sua emblemática “Aldeia” de 1915 (a palavra *деревня* escrita com grafite na tela branca, e da qual sobreviveu apenas o projeto), passando pelas publicações do grupo *Art & Language* e proposições dos membros do Fluxus. Da vertente conceitual brasileira consta na exposição de Buenos Aires o registro da obra de Artur Barrio, “Livro de carne”, de 1978.

A carne na obra de Barrio, livro sem palavras, encarnaria literalmente a violência, tema do livro e *flyer* de Juan Carlos Romero (1972 e 1977), com texto do breviário de Leonardo da Vinci (1492). Poderia então antecipar os registros sangrentos das consequências das insurreições na próxima seção da exposição, “*Por conflitos (encendidos)*”.

## 5 ATLAS SE SUBLEVA

Na quarta seção, Didi-Huberman reúne imagens de greves, levantes e manifestações em contextos diversos, mas há muitos registros da história argentina e



de outros países sul-americanos como Chile e Brasil que sofreram sob regimes ditatoriais na segunda metade do século XX. Aqui as imagens são mais ilustrativas e testemunhais que dialéticas. O conflito e a colisão, próprios da concepção epistemológica da montagem, estão em suas temáticas e menos nas relações que tecem entre si. Registram os gestos, as fórmulas patéticas do insurgente, mas também do vencido.

Mas o espectador não se deve enganar de que Didi-Huberman faria apenas uma seleção de imagens de sublevação (ainda que, obviamente o faça). Pois de seu ponto de vista sempre transdisciplinar, a origem da sublevação repousa em camadas profundas da memória e do inconsciente. Ele se pergunta (nos pergunta, pois seu método é também dialógico, como deve ser toda a montagem):

O que nos subleva? Partamos, pois da hipótese de que é a força de nossas memórias quando esta assume a força dos desejos quando estes se inflamam – as imagens, por sua parte, se encarregam de fazer arder os desejos a partir das memórias, nossas lembranças fundidas nos desejos (...). (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 88)

A sublevação, portanto, se originaria de certa “experiência interior radical”, cuja explicação o historiador francês resgata do pensamento de Freud, para quem o “afã de liberdade” promoveria o “desenvolvimento da cultura”.

As imagens de sublevação representam uma chave fundamental para o entendimento desta exposição no conjunto da obra de Didi-Huberman como curador. Sua mostra “*Atlas - ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*”, de 2011 explorou, a partir de Warburg, as reverberações desta figura mítica, associada ao mesmo tempo às noções de sofrimento e potência. Atlas personificaria a “tragédia da cultura” e compartilharia com seu irmão Prometeu a condenação por levantarem-se contra os deuses olímpicos e, portanto, infringirem leis divinas. A mostra *Sublevaciones* remeteria a um gesto de sublevação de Atlas, quem, então, se desvencilharia de seu fardo eterno:



Sublevar-se é um gesto. Antes mesmo de assumir uma “ação” voluntária e compartilhada, nos sublevamos com um único gesto que repentinamente derruba o fardo que a submissão tinha, até então, colocado sobre nós (seja através da covardia, cinismo ou desespero). Sublevar-se significa jogar fora o fardo pesado em nossos ombros, nos impedindo de nos mover. Romper com um certo passado – ser como as marteladas como Friedrich Nietzsche e Antonin Artaud buscaram fazer – e levantar os braços em direção ao futuro que está se abrindo. É um sinal de esperança e resistência. É um gesto e uma emoção. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 117. Tradução nossa)

O elemento da esperança perpassa a quinta e última parte da exposição, “*Por desejos (indestructibles)*”. Didi-Huberman recorre a Freud novamente para afirmar a “indestrutibilidade da potência psíquica como tal, isto é, o desejo” (2017a, p. 125). E nesta seção, Didi-Huberman explica a diferença entre poder e potência:

As Mães e Avós [da Praça de Maio, em Buenos Aires] não têm poder, mas têm potência, tão magnífica que até eu as conheci a 20 mil quilômetros de distância. A potência sobrevive ao poder. As Mães e Avós são uma potência da sublevação exemplar, ganharam algo enquanto perdiam seus filhos e seus netos, é admirável. (DIDI-HUBERMAN, 2017c, s/p. Tradução nossa)

Aspectos da potência e persistência do gesto como memória, como movimentos expressivos que atravessam o tempo, podem ser observados na obra de Adriana Lestido (Figura 6).

Figura 6: Adriana Lestido, “*Madre e hija de Plaza de Mayo*”, 1982. Toma analógica, impressão inkjet, 63X80 cm, Coleção da artista.



Fonte: [http://www.adrianalestido.com.ar/es/madre\\_hija\\_plaza\\_de\\_mayo.php](http://www.adrianalestido.com.ar/es/madre_hija_plaza_de_mayo.php)

Ainda que Didi-Huberman tenha escolhido imagens testemunhais como o registro de mãe e filha na Plaza de Mayo, sua exposição está em consonância com o sistemático e consistente questionamento do modelo epistemológico da história da arte como disciplina objetiva, narrativa, linear, evolucionista, teleológica. A história aqui não é vista como feito do passado, mas como memória. Diante da recorrência da expressão física (e psíquica) de mãe e filha, o espectador depara-se com a repetição do gesto de sublevação persistente em tempos diversos e, portanto, vê-se diante da noção de anacronismo, uma das principais marcas da história da arte que Didi-Huberman defende e pratica.

## **6 DA DOR À REBELIÃO**

Na passagem do gesto de Atlas da submissão à sublevação revela-se outro conceito fundamental que Didi-Huberman empresta de Warburg, que por sua vez destila de Freud e Nietzsche: a “transmutação de valores”. Warburg teria observado que os gestos:



[...] possuem notável capacidade de inversão e transmutação: inversões físicas que conservam seu significado geral (como as carícias que se tornam violências no interior de um mesmo *gestus* amoroso), ou ainda inversões de sentido, mas conservando sua forma geral. (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 96. Tradução nossa)

Didi-Huberman cita a prancha 42 do *Atlas Mnemosyne*, cuja legenda indica “Inversão energética do *pathos* da dor” (WARBURG, 2012, p. 132). Se Warburg identificou nas obras de arte (e para além delas) “grandes energias configuradoras”, “formas de expressão do ser do homem, da paixão e do destino humano” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.174), observou nelas também seu potencial de transformação (contrariando, portanto, qualquer tipo de leitura fixa e essencializante dos motivos artísticos).

Na prancha 42 Warburg debruçou-se sobre dezoito imagens com os motivos da lamentação fúnebre, da morte do Redentor, do sepultamento, temas relativos ao sofrimento, ao abatimento. Mas dentre as imagens nas pranchas está a “Crucificação”, relevo em bronze de Bertoldo di Giovanni de c. 1485-1490. (Figura 7)

Figura 7: Bertoldo di Giovanni, “Crucificação” (detalhe), c. 1485-1490. Baixo-relevo em bronze, Museo Nazionale del Bargello, Florença.



Fonte: coleção da autora

No detalhe da “Crucificação” de Giovanni, tema iconográfico cuja acepção liga-se ao sacrifício, é possível observar alguns elementos dissonantes da iconografia tradicional. Em geral a cena da crucificação conta com três ou quatro mulheres (três Marias): a Virgem Maria; Maria Madalena, “que permaneceu junto à cruz durante a Paixão do Senhor” (VARAZZE, 2003, p. 545); Maria de Cleófas, tia de Jesus e mãe de José e Tiago, e Maria Salomé, mulher de Zebedeu, mãe dos apóstolos Tiago Maior e João Evangelista (HALL, 1974). Por ser um baixo-relevo em bronze não é possível contar com o elemento iconográfico das cores para a identificação das figuras, como o manto azul da Virgem Maria ou o traje vermelho de Maria Madalena.

Contudo, há descrições iconográficas dos gestos: a Virgem Maria aparece muitas vezes desfalecendo (ela teria desmaiado três vezes durante a Paixão, uma delas diante da cruz), e de Maria Madalena se diz que estava ajoelhada diante da cruz (HALL, 1974). Pressupõe-se então, que na obra de Giovanni, a figura ajoelhada ao centro no primeiro plano, braços elevados, cabeça projetada para trás, seja Madalena. Repete-se a fórmula já observada na *Guernica* de Picasso (Figura 1). Os cabelos longos e soltos em movimento são outros atributos de Madalena, mas estes também estão presentes nas figuras das duas outras mulheres (à sua direita e à esquerda).



Os cabelos desgrenhados são característicos das Mênades, assim como a nudez ou a leve indumentária transparente (BRANDÃO, 1991, v. 2, p. 106).

Na legenda da prancha 42 no *Atlas Mnemosyne*, lê-se “Penteu, Mênade perto da cruz” (WARBURG, 2012, p. 132). Mas, à exceção de duas obras (“A morte de Meleagro”, relevo atribuído a Giovanni da Sangallo e “A morte de Francesca Tornabuoni”, relevo em mármore de Andrea del Verrochio), todas as imagens escolhidas são da iconografia cristã. Warburg viu nas cenas cristãs a irrupção de motivos pagãos, mais especificamente a figura da Ninfa, não qualquer ninfa, mas as bacantes.

As Mênades, cuja etimologia grega do termo remonta à ideia de “ser possuído de um ardor louco, entrar em delírio” (BRANDÃO, 1991, v. 2, p. 105), seriam justamente as adoradoras de Dioniso, possuídas de “loucura sagrada” (Ibidem, p. 106). Na obra de Eurípedes, “As Bacantes”, as mulheres de Tebas entregaram-se ao êxtase dionisíaco, contrariando a proibição destes ritos pelo rei Penteu. É pela possessão de Dioniso que a princesa Ágave, mãe de Penteu, participa da morte do próprio filho, despedaçando-o e depois dançando com sua cabeça espetada num bastão (EURÍPEDES, 2010). A presença das ninfas na crucificação aponta a noção de “inversão do *pathos* da dor”: da dor à possessão, à loucura; do sofrimento à rebelião.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exposição *SUBLEVACIONES* lança luz sobre vários aspectos do método de Georges Didi-Huberman. Se o historiador da arte francês é um escritor prolífico, suas exposições são exercícios de montagem cujo propósito é “propor configurações visuais e reflexivas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, s/p). A montagem é um procedimento e uma afirmação epistemológica consonante com sua proposta de criar constelações de imagens proliferantes e organizadas em permanente abertura.



São premissas de sua atuação o uso de imagens advindas ou não da história da arte, originais e cópias, em sistemático rompimento com qualquer tipo de hierarquização. Contudo, o respeito pelo ofício do historiador da arte e pela centralidade da imagem neste campo do saber são permanentemente reafirmados. Aliás, é por conta de sua escrita devedora do gênero ensaístico, ao mesmo tempo que lastreada em rigorosa pesquisa e abundante coleta de dados, que o historiador pode soberanamente defender a primazia da imagem sobre a palavra na história da arte que pratica. Seus textos que são eles próprios “insurreições poéticas” (2017a, p.43), afirmando a inseparabilidade da transmissão do saber e da dimensão poética, o que ele chama de “gaio saber”, em deferência a Nietzsche.

Quando Didi-Huberman monta uma exposição, nos apresenta o resultado de sua perspectiva experimental e heurística, e, como defendeu a respeito do *Atlas Mnemosyne* de Warburg, revela um “pensamento por imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 383). Então, *Sublevaciones* é um “ensaio visual”, um “dispositivo indutor de questões” (DIDI-HUBERMAN, 2012, s/p); como foram anteriormente a exposição *Atlas* (2011), no Reina Sofia, ou a instalação *Mnemosyne 42* (2012), em Fresnoy.

Em *Sublevaciones*, Didi-Huberman afirma novamente sua afinidade temática e metodológica com Aby Warburg: no estudo das “fórmulas patéticas”, ampliando o repertório iniciado pelo estudioso alemão, afirmando uma história da arte pautada no anacronismo e aprofundando colaborações transdisciplinares com a psicanálise, com a filosofia de Nietzsche, a antropologia, mas também ampliando estas relações de modo a englobar os diálogos com a arte moderna e contemporânea, a literatura, o cinema.

São muitas as referências epistemológicas e teóricas de Didi-Huberman e neste artigo foram enfatizadas principalmente sua relação com Warburg e Freud. Um dos aspectos mais reveladores da mostra reside na capacidade de demonstrar a noção de “transformação dos valores”. Os gestos de sublevação expressam “a potência como desejo e o desejo que revela, por fim, sua potência” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 114). O espectador contempla, então, a sublevação de Atlas.



## REFERÊNCIAS

ANTELO, R. Um atlas contra o vento. **Alea**, v. 13, n. 1, 2011, p. 11-25.

BRANDÃO, J. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, 1991. 2 v.

DERRIDA, J.; BERGSTEIN, L. (ilustrações). **Enlouquecer o subjétil**. São Paulo: Ateliê Editorial/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Editora da UNESP, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. Mnémosyne 42. **Engramma**, n. 100, out. 2012. Disponível em: [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1154](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1154) Acesso em 23 out. 2017.

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

\_\_\_\_\_. **Invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

\_\_\_\_\_. **Uprisings**. Paris: Gallimard/Jeu de Paume, 2016.

\_\_\_\_\_. **Sublevaciones**. 2 ed. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2017a.

\_\_\_\_\_. “Las imágenes no son solo cosas para representar”: entrevista [19/06/2017b]. Buenos Aires: **Página 12**. Entrevista concedida a Veronica Engler. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar> Acesso em: 10/09/2017.

\_\_\_\_\_. “El arte no es um concurso de belleza”: entrevista [19/06/2017c]. Buenos Aires: **Infobae**. Entrevista concedida a Tamara Kapitula. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2017/06/19/georges-didi-huberman-el-arte-no-es-un-concurso-de-belleza/> Acesso em: 10/09/2017.

EURÍPEDES. **As Bacantes**. Rio de Janeiro: Hedra, 2010.

FREUD, S. O inquietante (1919). In: **Obras completas volume 14**: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 329-376.

GRILLO, J. G. C. Warburg, Pathosformel e a gestualidade na arte grega: Algumas reflexões. **Figura: Studies on the Classical Tradition**, São Paulo, v.5, n. 1, 2017, p. 103-133.

HALL, J. **Dictionary of Subjects & Symbols in Art**. New York: Icon Editions, 1974.



HUCHET, S. O historiador e o artista na mesa de (des)orientação: Alguns apontamentos numa certa atmosfera warburguiana. **Revista Ciclos**, Florianópolis, v. 1, n. 1, Ano 1, Setembro de 2013.

HURTTIG, M.A. **Antiquity Unleashed**: Aby Warburg, Dürer and Mantegna. London: The Courtauld Gallery, 2013.

VARAZZE, J. de. **Legenda Áurea: vidas de santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WARBURG, A. **L'Atlas Mnemosyne**. Paris: L'Écarquillé, 2012.

\_\_\_\_\_. Dürer e a antiguidade italiana. In: **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a. p. 87-97.

\_\_\_\_\_. Introdução à *Mnemosyne*. In: **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b. p. 363-375.

**Recebido em 12 de Março de 2018**  
**Aprovado em 15 de Setembro de 2018**