



Organizar o pessimismo: a exposição *Levantes* de Georges Didi-Huberman

Organizing pessimism: the exhibition *Levantes* by Georges Didi-Huberman

Dra. Taisa Palhares

Como citar:

PALHARES, T. Organizar o pessimismo: a exposição "Levantes" de Georges Didi-Huberman. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.3, p.221-232, set. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1865>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1865>

Imagem: Tadeusz Kantor, "Panoramic Sea Happening, Sea Concerto, Osieki", 1967, Museu de Arte Moderna de Varsóvia, coleção Anka Ptakowska. Obra presente na exposição *Levanrtes*. Fonte: <<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=2523>>.

Organizar o pessimismo: a exposição *Levantes* de Georges Didi-Huberman

Organizing pessimism: the exhibition *Levantes* by Georges Didi-Huberman

Dra. Taisa Palhares*

Resumo

O artigo busca interpretar a exposição *Levantes*, organizada pelo teórico da arte e filósofo francês Georges Didi-Huberman em 2016. A leitura parte da influência que o filósofo alemão Walter Benjamin tem para o seu pensamento. Busca compreender mediante a análise de algumas obras expostas como é possível repensar as relações entre arte e política hoje como atividade de montagem, rememoração e deslocamento.

Palavras-chave

Levantes; Imagem; política; exposição.

Abstract

The article seeks to interpret the exhibition *Levantes*, organized by the French philosopher and art theorist Georges Didi-Huberman in 2016. It starts discussing the influence of the German philosopher Walter Benjamin for his thinking. It aims to understand through the analysis of some works exposed how it is possible to rethink the relations between art and politics today as an activity of montage, remembrance and displacement.

Keywords

Levantes; Image; politics; exhibition.

Nosso texto busca tatear, por meio da aproximação entre o pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin e do teórico francês Georges Didi-Huberman, a exposição-projeto *Levantes*, apresentada no Sesc, em São Paulo, com curadoria deste último¹, e que foi originalmente concebida pelo centro de arte francês Jeu de Paume, em Paris [fig. 1]. A exposição é o resultado parcial, mas não menos significativo, das pesquisas realizadas pelo curador sobre o “lirismo dos levantes” e suas formas de rememoração, no contexto da discussão sobre uma política das imagens na atualidade ².



Fig. 1. Cartaz da exposição *Levantes* (*Soulèvements*), realizada no *Jeu de Paume*, entre 18 de outubro de 2016 e 15 de janeiro de 2017. Fonte: Site “La Fille de Corinthe”. Cortesia de Marielle Bernaudeau.

É preciso ter claro que *Levantes* não é nem uma exposição de arte, nem uma exposição histórica, pelo menos não no sentido tradicional, de uma catalogação documental exaustiva sobre um tema. Acredito que a dificuldade de compreender sua natureza já causa por si uma certa estranheza no público brasileiro. Além disso, apesar de ser autônoma enquanto acontecimento, ela está estritamente ligada

ao pensamento teórico do curador-autor. Mas então se trata exatamente do que? Essa, com certeza, deve ter sido uma das perguntas feitas de maneira recorrente pelo público que a visitou.

Começar a esboçar uma resposta nos leva a indagar o que é, afinal, uma exposição? Para o que ela serve? Retomando o pensamento de Walter Benjamin, Didi-Huberman, em diversos textos, não deixa de sublinhar o valor de exposição intrínseco a toda imagem, seja ela estática ou em movimento, artística ou documental, escrita ou figural. A imagem (ou a obra de arte) tem valor enquanto é exposta, enquanto lhe é restituído o lugar da *visualidade*.

Em seu estudo original sobre o Minimalismo norte-americano, no qual critica o discurso da “tautologia do ver” difundido pelos artistas daquele movimento, Didi-Huberman mostra como o ato de ver não se estrutura apenas como “máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas” perfeitamente descritíveis (Didi-Huberman, 1998: 77). O ver é antes uma operação que se dá no espaço intersubjetivo no qual aquilo que vemos também nos olha, nos inquieta, nos perturba, nos agita. Logo, a visualidade estranha das obras minimalistas difere daquilo que chamamos sua visibilidade. Por isso, olhar radicalmente a imagem-obra significa pensá-la

para além do princípio de visibilidade, ou seja, para além da oposição canônica – espontânea, impensada – do visível e do invisível. Esse mais além, será preciso ainda chamá-lo *visual*, como o que estaria sempre faltando à disposição do sujeito que vê para restabelecer a continuidade de seu reconhecimento descritivo ou de sua certeza quanto ao que vê. Só podemos dizer tautologicamente *Vejo o que vejo* se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que imagem se torna capaz de nos olhar (*Idem*: 105, grifos do autor).

Reconhecer a retribuição do olhar daquilo que olhamos significa restituir à imagem-obra sua potência de latência. Mas como esse encontro entre sujeito e objeto se dá também em um determinado espaço e tempo históricos, a legibilidade da imagem, aquilo que em certos momentos ela expressa, e em outros torna opaco, depende do nosso trabalho de lê-las, de analisá-las, de distanciá-las dos clichês “da evidência visível ou sua estereotipia” (Didi-Huberman, 2017a: 38). Por um lado, a imagem não diz nada, não é nada, sem interpretação; por outro, a imagem contém elementos contraditórios, carrega sintomas, que fazem dela em si o lugar da dialética em suspensão, para retomar novamente Walter Benjamin. É essa ambivalência que permite a abertura a novas montagens, que são afinal leituras críticas.

Nesses termos, pode-se afirmar que uma exposição é, antes de tudo, “*um lugar para inquietar sua visão*” (Didi-Huberman, 1998: 96). Da mesma maneira que o cubo de aço de Tony Smith inquieta o nosso ver, as imagens-obras, enquanto carregadas de sentidos contraditórios, conscientes e inconscientes, nos inquietam. No âmbito de uma exposição essa capacidade será redobrada, na medida em que uma obra se relaciona com outra. Inquietar o visitante: parece uma tarefa simples, mas numa época em que os museus “estão saturados dessas tapeçarias em que harmonizam, num calmo conjunto, imagens das violências e revoltas que sacodem o nosso mundo”, como escreveu Jacques Rancière em seu ensaio para o catálogo da exposição *Levantes* (2017b: 70), a tarefa de deslocar o

olhar e o pensamento por meio de aproximações nem sempre explícitas pode ainda significar muito. É nisso, primeiramente, que Didi-Huberman parece acreditar.

Sendo assim, a exposição é compreendida como uma montagem de elementos díspares: fotografias, filmes, textos, panfletos, livros, jornais, pinturas e vídeos. A memória de gestos e ações de levantes que não querem simplesmente ser o “objeto” de uma exposição, mas a apresentação no espaço público da memória de um desejo que não desaparece e é indestrutível ao longo dos tempos: o desejo de emancipação. Por ser uma construção da memória, sua organização segue os fluxos do tempo anacrônico. Como se sabe, lembrança e esquecimento são as linhas que formam o que chamamos de rememoração. Por isso, o curador insiste no fato de que sua intenção não é representar um quadro histórico ou uma iconografia básica das insurreições e revoltas.

Anacronismo que também será aquele da História em si: montagem de tempos heterogêneos que se tocam por afinidades e correspondências, nem sempre conscientes, e que cabe ao historiador “dispor” ou “repor”, construindo novos anacronismos. Segundo Didi-Huberman, “a montagem produz imagens: imagens do tempo destinadas a explodir a narrativa histórica mediante a disposição das coisas” (Didi-Huberman, 2017a: 118)³.

Essa explosão da continuidade do tempo histórico, e da ruptura de nosso entendimento sobre ele, é o que Walter Benjamin considerava como o “instante do despertar” proporcionado pela produção de imagens dialéticas. Em um texto dedicado ao filósofo alemão, por ocasião da organização do colóquio *L'Histoire de l'art depuis Walter Benjamin* (EHESS, Paris, 2010) o teórico francês vai afirmar que

Benjamin tocou no coração mesmo da questão que é a nossa, a saber, a relação entre imaginação e história. A imaginação daquele que vê se apoia sobre os documentos do observador, mas ela se autoriza também a tomar todo esse material histórico a contrapelo, desorganizando, alegremente ou cruelmente, aquilo que sugerira as evidências causais da superfície. É preciso imagens para fazer arte e para produzir a história, o saber, sobretudo na época da fotografia e do cinema. Mas é preciso também imaginação para repensar a arte e, logo, para repensar a história. (Didi-Huberman, 2010: 07)

É como esse historiador materialista, que pretende realizar uma história crítica da história da arte, que Didi-Huberman se coloca no papel de curador. Pois escrever a história, hoje, não pode deixar de passar pelo questionamento da organização dessa escritura, do sentido próprio ao nosso tempo. Falar do passado será sempre também iluminar o presente – presente este que ele considera como “tempos sombrios” em seu texto de introdução à exposição: “no momento em que eu escrevo estas linhas – março de 2016 – cerca de 13 mil pessoas fugindo dos desastres da guerra estão paralisadas, quase segregadas em Idomeni”⁴. É esse o peso que o historiador crítico nunca poderá esquecer quando organiza uma exposição.

Voltemos rapidamente ao conceito benjaminiano de imagem dialética. Em seu projeto inacabado, conhecido como *Obra das Passagens*, Benjamin pretendia fixar uma imagem, por meio de um original método materialista-dialético, da pré-história da modernidade do início do século XX. Para isso, tentou reconhecer nos mínimos elementos concretos do século anterior a fisionomia onírica secreta diante da

qual sua época representava o momento do despertar. O método escolhido era o da montagem: “a primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio de montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão” (Benjamin, 2009: 503).

O conceito de “imagem dialética” é o coração metodológico da *Obra das Passagens*, e é nessa coleção constelacional de comentários e citações que encontramos as principais tentativas de sua definição, que posteriormente será retomada em textos fundamentais de Benjamin nos anos 1930, e naturalmente em suas polêmicas e incompreendidas teses “Sobre o conceito de história” (1940). Sem me estender demais na análise desse conceito, o que não é nosso objetivo principal aqui, retomemos uma de suas definições mais conhecidas no caderno N “Teoria do conhecimento, teoria do progresso”:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde a encontramos é a linguagem. Despertar. [N 2a, 4] (Benjamin, 2009: 504).

Grosso modo, pode-se apontar então que a imagem dialética perpassa de forma fugaz e sua ambiguidade, que nunca se completa na síntese explicativa, nasce do encontro entre o agora do historiador com o ocorrido, que é mais do que um passado, morto e acabado, mas está sempre aberto a novas leituras e reconfigurações. Desta maneira, o conhecimento não produz uma história linear, mas uma constelação de imagens que são produzidas pela leitura do filósofo-historiador e fixadas em um conjunto heterogêneo e em movimento por meio da linguagem.

Essas mônadas, por sua vez, são organizadas segundo uma ordem de aproximação de semelhanças não-sensíveis ou afinidades eletivas e respondem à legibilidade do agora, pois “o índice histórico das imagens diz não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época” (*Idem*: 505). Por isso, olhar para o passado significa sempre pensar o seu próprio presente, e o futuro, na medida em que sua construção, como recorda Didi-Huberman, “não poderia desconsiderar o passado que ela repete ou recalca (ou os dois muitas vezes juntos)” (2017: 37).

Há nessa atividade de exposição-montagem *Levantes* a encarnação de um gesto político, que é também um gesto rememorativo⁵. A construção anacrônica-dialética é tecida pelo tempo entrecruzado, o mesmo que Walter Benjamin indica como a essência das imagens proustianas originárias da memória involuntária. Em Proust, Benjamin dirá que a imagem do passado é antes de tudo uma reminiscência que coloca em jogo o universo de entrecruzamentos, de associações entre semelhanças que são exemplares do mundo dos sonhos e não da vigília, ou seja, são diferentes da imagem que é lembrada pela memória voluntária, consciente, sujeita a tutela da razão. Essas imagens dialéticas que em Proust são fruto da memória involuntária também são passageiras, e mais, encontradas ao acaso, são como “a paisagem que se agita com o vento” (Benjamin, 1994: 46).

Na parte III do ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin associa o conceito proustiano de memória involuntária ao que Freud identificou como memória, em oposição à consciência. Para Freud, segundo Benjamin, a memória e (a atividade de rememoração) é formada por traços mnemônicos que só se tornam duradouros à medida que não foram vivenciados de maneira consciente. Mas lembrar também é esquecer, e, para Benjamin, o tecido da obra proustiana não pode ser compreendido sem que se tenha em mente essa dialética entre rememoração e esquecimento, pois o escritor nunca irá reencontrar a sua infância da maneira como esta foi, mas somente como uma imagem remanescente que por si só carrega com ela o luto da perda. Em Proust, “observamos a nostalgia de um mundo deformado pela semelhança” (*Idem*: 40).

Muito já se falou sobre a impossibilidade de se construir um saber histórico que se guiasse totalmente pela concepção benjaminiana de imagem dialética-montagem. E, nesse sentido, cabe perguntar se não seria no campo de uma história das artes ou das imagens o local de sua aplicabilidade. Parece que é nesse sentido que se insere o trabalho de Didi-Huberman, posto que irá compreender a tarefa do historiador de arte a partir de uma concepção de política das imagens. Para ele, Walter Benjamin “fundou uma certa história das imagens através de sua prática ‘epistemo-crítica’ da ‘montagem’ que induz a um novo estilo de saber – logo, a novos conteúdos de saber – no âmbito de uma concepção original, e por assim dizer, subversiva do tempo histórico” (Didi-Huberman, 2015: 52).



Fig. 2. Dennis Adams, *Patriot*, série “Airborne”, 2002. Fonte: <<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=2523>>

Voltemos à exposição propriamente dita. Se é verdade que quando um autor escreve sobre outro é um pouco de si que ele fala, parte do que Didi-Huberman diz sobre a *Kriegsfiabel* de B. Brecht pode nos ajudar a compreender a intenção política de *Levantes*. Há uma dicotomia entre “tomar partido” e “tomar posição” e, diferentemente da arte engajada (também realizada por Brecht) que tomaria partido, sua peculiar cartilha de guerra, composta em seus anos de exílio, toma posição: ela não constitui um discurso fechado, definitivo, sobre a guerra. Essa cartilha-montagem, que é produzida mediante um “agenciamento lúdico”, é um trabalho sobretudo de imaginação política. Ela expõe, segundo Didi-Huberman, uma copresença eficaz e conflituosa de acontecimentos, preservando sua multiplicidade numa reconstituição provisória e experimental. Ao mesmo tempo, ela destrói a narrativa oficial sobre a guerra com uma imagem construída a contrapelo, que seria “pensada como ‘faísca’ (é breve, é pouco) de uma ‘verdade’ (é muito), conteúdo latente ‘chamado um dia a devorar’ a ordem política estabelecida” (Didi-Huberman, 2017a: 118).

Sendo assim, *Levantes* não pretende esgotar o sentido de um gesto. *Soulèvements*⁶ [fig. 1] é energia, movimento contraditório, revolta, insurreição, desejo. Percebe-se que é tanto o minúsculo gesto quanto o mais gigantesco movimento de protesto. A divisão da exposição em cinco partes confirma essa abertura. Na primeira, apresenta-se os levantes “Por elementos (desencadeados)”, enquanto insubmissão no próprio mundo das coisas ou da natureza. Essa sugestão está latente na fotografia colorida *Patriot* (2002) de Dennis Adams que abre a mostra, na qual uma sacola plástica vermelha totalmente banal se subleva contraposta ao céu azul, num ato que parece ser de revolta [fig. 2]. É a energia natural do vento que permanece e está no início de tudo, como uma força indestrutível. Mas é também, como podemos deduzir, uma imagem que se repete, que renasce, que faz parte da memória coletiva enquanto reminiscência de rebelião.

No mesmo conjunto, o curador escolhe mostrar a gravura de William Hogarth, *La Bataille des images* (1744-1745), na qual telas de temas muito diferentes voam pelos ares, como se saindo do mesmo cavalete. Sem dúvida, trata-se de um olhar sarcástico a uma situação comum em sua época. Mas o que justificaria aproximar trabalhos tão distantes no tempo? Não me parece que Didi-Huberman queira estabelecer qualquer vínculo causal entre eles. Essa junção responde a seu projeto de retrabalhar a arte e a história das imagens como alinhavadas pela temporalidade anacrônica. Com isso, não é uma leitura “academicamente” aprofundada de uma imagem do século XVIII que está em jogo, mas sua recolocação no nosso presente histórico.

A exposição segue com o conjunto “Por gestos (intensos)”, em que o corpo humano passa a ser o centro da ação. A meu ver, trata-se em termos visuais da parte mais potente da mostra, na medida em que reúne, por um lado, imagens de cunho político, como a icônica fotografia de Willy Ronis da ativista Rose Zehner durante uma greve nos anos 1930 numa fábrica francesa, fotografias dos trabalhadores mexicanos por Tina Modotti nos anos 1920 e das manifestações católicas na Irlanda do Norte nos anos 1960 de Gilles Caron. Mas, ao mesmo tempo, apresenta imagens da dançarina, escritora e ativista Jo Mihaly tomadas por Germaine Krull [fig. 3], em que o movimento de levante revela-se de forma expressiva em sua duplicidade: “o levante talvez não seja tanto um tornar-se ativo do *páthos*, e sim, principalmente, uma maneira de conjugar movimento e repouso”, como sugere Jacques Rancière em seu texto para o catálogo (Didi-Huberman, 2017b: 65). Essa discreta dialética do movimento é também

a dialética dos levantes, que muitas vezes terminam em fracasso. Contudo, se há uma atividade em potência na inatividade, a fonte do movimento de levante é inesgotável. É o que sugere, por exemplo, o tempo repetitivo de *Vidéo Hebdo 46* (2009-2010) de Claude Cattelan e o vídeo *A Glass of Milk* (1972) de Jack Goldstein.



Fig. 3. Germaine Krull, *Jo Mihaly, danse Revolution*, 1925, Museum Folkwang, Essen. Fonte: <<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=2523>>

Aquilo que se mostra fisicamente como a imagem do levante no corpo (o braço elevado, o punho fechado) é antes de tudo o páthos: o sofrimento, a paixão, o excesso, enfim, o desejo que existe antes mesmo da ação tomar um sentido racional. É o que subsiste nas fotografias de uma procissão em Congonhas do Campo tiradas por Pierre Verger ou na imagem dos moradores de Guernica diante da reprodução da pintura de Picasso em 1977, pelo fotógrafo Leonard Freed. Essa seção termina com a sugestão/abertura da memória dos levantes como a rememoração do sofrimento, dado fundamental da mostra. Em sua faceta psíquica, por exemplo, na videoinstalação *Conde Ferreira* (2003), de Paulo Abreu, em que o corpo nu de um homem se debate involuntariamente no que aparece ser o resultado

de choques elétricos; e histórica, como na imagem do enforcamento de Laura Nelson, da série “Incidental Gestures” (2011-2015), de Agnès Geoffray.

A terceira parte, “Por palavras (desencadeadas)”, inicia com um dos trabalhos mais potentes da exposição, a videoinstalação *Easy to remember* (2001) da artista afro-americana Lorna Simpson. No vídeo quinze bocas fechadas ou semiabertas cantarolam a música popular de Rodgers e Hart, a partir da interpretação de John Coltrane. A sobreposição de vozes cria algo próximo a um lamento, carregado de melancolia e felicidade, luto e esperança. Falam sem propriamente dizer uma palavra⁷. Não sabemos se de maneira proposital ou não, o fato é que a montagem de *Levantes* em São Paulo era marcada por um silêncio introspectivo, quebrado apenas pelo som dessa instalação, que podia ser ouvido de diversas salas.

Aliás, sobressaía o clima sóbrio da expografia de paredes cinzas e luz rebaixada, que contrastava com a natureza por vezes “gritante” das imagens expostas. Em entrevista ao jornal francês *Le Monde*, Didi-Huberman afirma que a sobriedade foi buscada como uma tática para produção do afastamento adequado à recepção⁸. Fica claro que a intenção aqui não é apelar para um sentimento empático do espectador diante do que é exposto, algo realizado pela mídia cotidianamente, mas recolocar essas imagens em um novo distanciamento crítico, na esteira do teatro épico de Brecht ou no cinema de montagem de Eisenstein.

Na quarta seção, intitulada “Por conflitos (abrasados)”, os levantes são associados a formas explicitamente políticas. Revolta, insurreição, violência, repressão, fracasso convivem com imagens de luta e desejo de reinvenção do coletivo. Aqui podemos vislumbrar uma certa história documental dos levantes populares desde o século XIX, até as manifestações da década de 2010 em todo mundo. As imagens de cidades em ruínas não deixam dúvida da força do poder contra a potência, e vice-versa. Destaca-se a imagem lacunar de uma multidão na Tunísia no vídeo de Ismaïl Bahri *Film à blanc* (2012), que conseguimos entrever por um estranho jogo de aparecimento e desaparecimento que se revela nas margens da tela, lembrando que o desejo coletivo muitas vezes pode ser difícil de ser retido em imagem, mas está sempre pronto a ressurgir, mesmo que pelas bordas.

É possível sobreviver ao esquecimento? Como não deixar que as imagens que vemos todos os dias de revoltas justas e injustas globais não sejam rapidamente esquecidas? A exposição não dá uma resposta direta a nossas indagações, mas acredita na indestrutibilidade do desejo, como teorizou Freud. No caso do desejo de mudança, de movimento, de sublevação. A aposta de Didi-Huberman, como demonstra a última parte da mostra, “Por desejos (indestrutíveis)”, se dá pela via da memória e da rememoração. Ela passa pela recolocação da infância, naquilo que as crianças possuem de insubmisso e libertador. Mas também pela retomada de uma memória de luto, como aquela das crianças desaparecidas durante a ditadura argentina.

Lembramos aqui a observação de Walter Benjamin de que “articular o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1994: 224). Logo, o ato de rememorar é também um ato de suspensão: do

curso “natural” da história oficial, do pensamento. É o exercício prático de paralisação dialética o que a exposição “Levantes” procura, mais do que uma reconstrução histórica ideal.

Se por um lado também nos encontramos paralisados, mas em outro sentido, pela “inércia mortífera da submissão, seja ela melancólica, cínica ou niilista”, diante do mundo, como diagnostica Didi-Huberman, por outro, sabe-se que “imagens não fazem levantes”, como compreende com clareza Rancière. Certo é que uma exposição não faz uma revolução e também não dá a conhecer nada de verdadeiramente novo, mas quem sabe enquanto política das imagens, ela ainda possa servir a tarefa tão urgente quanto difícil de organização do pessimismo, mediante o deslocamento do olhar.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. L'ivresse des formes et l'illumination profane. *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 2 | 2010, document 3, mis en ligne le 01 janvier 2010. Disponível em : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/291>. Acesso: 10 jun. 2018.

_____. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2015a.

_____. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b.

_____. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017a.

_____. (org.). *Levantes*. Catálogo de exposição. Textos de Nicole Brenez, Judith Butler, Marie-José Mondzain, Antonio Negri e Jacques Rancière. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017b.

Notas

* Professora de Estética do Departamento de Filosofia do IFCH-UNICAMP. E-mail: taisa74@unicamp.br.

¹ A exposição ocorreu de 18 de outubro de 2017 a 28 de janeiro de 2018, no Sesc-Pinheiros, em São Paulo.

² Como notou Didi-Huberman, a exposição é o resultado parcial, mas não menos significativo, de uma pesquisa levada a cabo por ele desde a exposição *Atlas* e que se fundamenta na série de obras intitulada *O olho da história*. A relação da exposição com as pesquisas teóricas do autor é explicitada no ensaio “Através dos desejos (fragmentos sobre o que nos subleva)”, publicado no livro-catálogo *Levantes*.

³ Sobre o conceito de anacronismo em Georges Didi-Huberman, conferir o livro *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015).

⁴ Trata-se da primeira frase de Georges Didi-Huberman no texto introdutório à exposição *Levantes* (2017 b:13).

⁵ Ainda Didi-Huberman: “a montagem das imagens fundamenta toda sua eficácia numa arte da memória” (2017b, p. 35).

⁶ Título da exposição em francês que significa tanto relevo quanto um ato coletivo de insurreição ou revolta. E que em português poderia ser traduzido também por sublevação, motim, inquietação ou uma elevação física.

⁷ A videoinstalação foi exposta pela primeira vez na Whitney Biennial em 2002, meses após o 11 de setembro. Sua recepção ficou marcada por essa tragédia, apesar da artista afirmar que sua intenção era fazer um trabalho romântico.

⁸ *Le Monde*, Paris, 27 out. 2016. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/arts/article/2016/10/27/georges-didi-huberman-certaines-images-ouvrent-grande-leur-gueule_5021024_1655012.html>. Último acesso: 20 abr. 2018.

Artigo recebido em abril de 2018. Aprovado em julho de 2018.