

O Projeto Atlas: curadoria e exposição como encenação do arquivo digital por Arno Gisinger e Georges Didi-Huberman.¹

The Atlas Project: curating and exhibiting as staging the digital archive by Arno Gisinger and Georges Didi-Huberman

El Proyecto Atlas: curaduría y exposición como escenificación del archivo digital por Arno Gisinger y Georges Didi-Huberman



Celina Figueiredo Lage

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) -

celinalage@gmail.com



Amanda Alves

Mestre em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UFMG) – art.amanda@gmail.com

RESUMO

O trabalho apresenta a experiência colaborativa na concepção das exposições: *Histoires de fantômes pour grandes personnes*; *Atlas, Suite*; *Afteratlas*; e *Nouvelle histoires de fantômes*, estabelecida entre o historiador da arte e filósofo Georges Didi-Huberman e o artista, historiador e fotógrafo Arno Gisinger. Nestas exposições articulam-se meios de apresentação ou de encenação de um conteúdo que consiste em um arquivo digital de imagens intitulado *Atlas, Suite*. Objetiva-se aqui apresentar algumas possibilidades de interpretação desse conteúdo que envolvem aspectos reflexivos sobre a imagem e a história entrelaçados à experiência de concepção e de fruição da exposição de arte.

PALAVRAS-CHAVE: Curadoria. Exposição. Arquivo.

ABSTRACT

This paper presents the collaborative experience in the design of the exhibitions: Histoires de fantômes pour grandes personnes; Atlas, Suite; Afteratlas; and Nouvelle histoires de fantômes, established between the historian of art and philosopher Georges Didi-Huberman and the artist, historian and photographer Arno Gisinger. In these exhibitions means of presentation or staging of a content are articulated consisting

of a digital image file entitled Atlas, Suite. The aim here is to present some possibilities of interpretation of this content that involve reflective aspects about the image and history intertwined with the experience of conception and fruition of the art exhibition.

KEYWORDS: *Curation. Exhibition. Archive.*

RESUMEN

El trabajo presenta el experimento colaborativo en la concepción de las exposiciones: Histoires de fantômes pour grandes personnes; Atlas, Suite; Afteratlas; y Nouvelle histoires de fantômes, establecida entre el historiador del arte y filósofo Georges Didi-Huberman y el artista, historiador y fotógrafo Arno Gisinger. En estas exposiciones se articulan medios de presentación o de escenificación de un contenido que consiste en un archivo digital de imágenes titulado Atlas, Suite. Se pretende aquí presentar algunas posibilidades de interpretación de este contenido que envuelven aspectos reflexivos sobre la imagen y la historia, entrelazados a la experiencia de concepción y de fruición de la exposición de arte.

PALAVRAS CLAVE: *Curaduría. Exposición. Archivo.*

Introdução

Entre 26 de novembro de 2010 e 27 de março de 2011 foi apresentada, no *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia* em Madrid, a mostra intitulada *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a costas? (Atlas. Como carregar o mundo às costas?)*. Composta por uma coleção de obras e documentos de cerca de 124 artistas visuais, teóricos e cineastas, datados a partir de 1914 (excetua-se uma escultura de 49 a.C.) a exposição apresentava visualmente uma articulação de aspectos conceituais presentes nos estudos de Georges Didi-Huberman, curador da exibição, 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.

A exposição contou com duas remontagens, uma delas em Hamburgo, na galeria da *Sammlung Falckenberg*. Esta montagem de Hamburgo, precisamente, foi fotografada pelo artista austríaco Arno Gisinger e gerou um arquivo de 1200 imagens intitulado *Atlas, Suite*, que viria a compor parte da exposição *Histoires de fantômes pour grandes personnes (Histórias de fantasmas para gente grande)*, apresentada no

espaço expositivo do *Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains*, na cidade de Turcoing, França.

A mostra de Turcoing ficou em cartaz no período de 05 de outubro a 30 de dezembro de 2012. Constituíam-se de três trabalhos: uma seleção de 120 fotografias impressas, integrantes do arquivo *Atlas, Suite*, uma seleção de imagens fotográficas e audiovisuais projetadas, nomeada *Mnemosyne 42*, referentes ao tema da prancha 42 do *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg² – a saber, a lamentação fúnebre; além de uma projeção em vídeo 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 assina a curadoria da mostra junto com Didi-Huberman, nessa e nas três exposições subsequentes derivadas do mesmo tema. Chamaremos aqui, a fim de facilitar a compreensão, estas quatro exposições de Projeto Atlas.

Interessa aqui analisar aspectos desta montagem apresentada em Turcoing, assim como seus desdobramentos através da reapresentação do material no Museu de Arte do Rio – M.A.R., no *Beirut Art Center* e no *Palais de Tokyo*. Entendemos que estes aspectos incitam uma reflexão sobre a fotografia e o arquivo digital de imagens enquanto objetos de articulação curatorial, que permite trazer à tona conceitos alusivos à imagem fotográfica, à memória, às possibilidades de articulação de um arquivo digital para a constituição da experiência da exposição de arte e à atividade curatorial em si.

Atlas, Suite e Mnemosyne 42

A imagem abaixo (figura 1) é uma das 1200 que compõem o ensaio fotografado por Arno Gisinger durante a remontagem de *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo auestas?* 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 a 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 uma vitrine de um estabelecimento especializado em fotografia com vários retratos de anônimos de autoria de Walker Evans, instalada na parede oposta, logo em frente à obra de Richter.

Figura 1- *Atlas, Suite*. (fragmento) Arno Gisinger, 2012.



Disponível em: <http://www.arnogisinger.com/index.php?id=2450&lang=2>

Guardadas as dimensões conceituais particulares das obras de Richter e Evans, 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 relação dialógico-visual que se estabelece entre as obras quando instaladas num contexto expositivo. O ângulo e o enquadramento escolhidos por ele põem em evidência a sobreposição de uma imagem pela outra através do reflexo plasmado no vidro de uma delas, 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 essa 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. Não só por parte da curadoria ou do artista, mas colocando como protagonista o olhar do público, neste caso apropriado pelo fotógrafo, que visita a mostra e que é o agente protagonista desta perspectiva.

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 e, ainda, a obra que constitui de fato a fotografia de Gisinger. Assim se processa uma perspectiva metalinguística, uma imagem que trata de imagens, ou, no caso da mostra que ela integra, uma exposição que se dedica a investigar seu próprio dispositivo em operação.

Além do momento de realização da exposição, Gisinger dedicou-se a registrar o processo de montagem e desmontagem da mostra em Hamburgo, como exemplificado pela figura 2, 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 2- Atlas, Suite (fragmento) Arno Gisinger.



Disponível em: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=51>

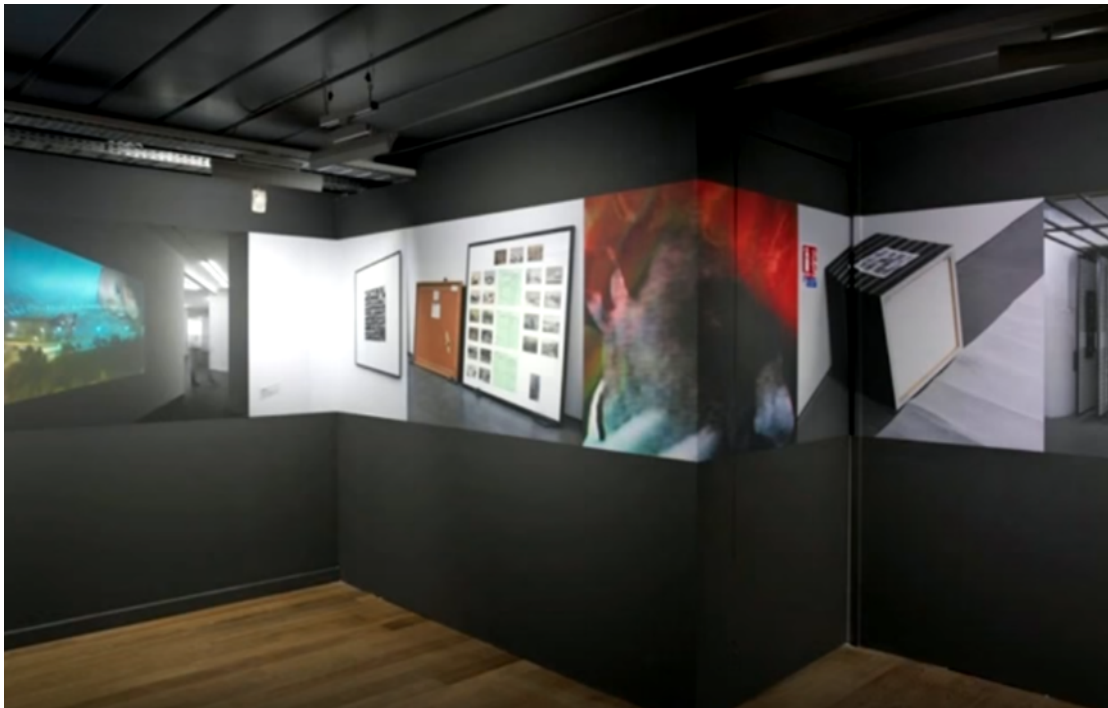
O registro de Gisinger permite, de certa maneira, entrever as dimensões temporais diversas que se sobrepõem e se amalgamam na superfície da imagem fotográfica. Uma dessas dimensões seria o contexto da experiência de Aby Warburg ao selecionar, e por vezes encomendar, as fotografias que viriam a compor o *Bilderatlas Mnemosyne*, assim como o processo de montagem idealizado e executado por ele e por seus assistentes. Outra dimensão surge do registro fotográfico das pranchas, feito por Fritz Saxl, assistente de Warburg, que produziu o registro fotográfico das pranchas que é o que, de fato, sobreviveu das montagens do *Bilderatlas*; em seguida à curadoria e à montagem propostas por Didi-Huberman na exposição apresentada no Reina Sofia, que é o que será fotografado por Gisinger e consistirá no produto fragmento da obra *Atlas, Suite*.

É, também, pertinente ressaltar 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 objeto³.

Além disso, 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 reprodutível, ele se apropria da reprodução e a transforma em sua própria obra, no caso as reproduções e reimpressões das constelações imagéticas de Warburg voltam a integrar uma obra, digamos assim “original”, ao serem resgatadas pela fotografia de Gisinger.

Para a exposição de Turcoing Gisinger e Didi-Huberman foi elaborada uma estratégia de exibição simples para o ensaio. Ambos optaram por uma impressão em papel na qual uma imagem se une lateralmente à outra sequencialmente, fixando-as diretamente nas paredes, de maneira a aderir à superfície interna do prédio, absorvendo assim o formato do mesmo como parte da obra (figura 3). 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 não pode ser removida sem que o material seja destruído ao final da exibição.

Figura 3- Vista de Atlas, Suite de Arno Gisinger.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UcQEIU-aY8E>

Além de *Atlas, Suite*, compunha a exposição uma grande montagem de imagens intitulada *Mnemosyne 42*. Essa montagem era composta de projeções de conteúdo fotográfico e audiovisual organizadas em formato de constelação num espaço de cerca de 1000m² (figura 4). As imagens se originam da coletânea pessoal de imagens acumuladas por Didi-Huberman mediante as pesquisas sobre as representações do *pathos* da dor e da lamentação, que já contam com cerca de 2.600 imagens estáticas e materiais audiovisuais, e está longe de ser fechada.

Figura 4 - Vista da montagem Mnemosyne 42 de Georges Didi-Huberman do instituto Le Fresnoy em Turcoing.



Disponível em: http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_fantomes_fresnoy.html

O conteúdo do material consistia em fotografias e trechos de filmes que contemplam períodos da história da arte desde o renascimento até a arte contemporânea. Os artistas escolhidos iam 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 Guerra*. (Tradução nossa). (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. Esse conteúdo apresentado imagetivamente conta também com um desenvolvimento teórico através da publicação intitulada *Peuples exposés, peuples figurants (Povos expostos, povos figurantes)* (DIDI-HUBERMAN, 2014), quarto volume de uma série intitulada *L'oeil de l'histoire (O olho da história)*, originalmente publicado em 2012.

O formato que orienta o trabalho de Didi-Huberman e Arno Gisinger se aproxima estruturalmente de um ensaio teórico, tomando como base as definições de Theodor Adorno (2003) no texto *O Ensaio como Forma*. Segundo Didi-Huberman: *Um ensaio é um pensamento em imagens, um pensamento que tem afinidade com a imagem. Um ensaísta é alguém que mescla diferentes imagens para que elas tragam um pensamento. Não há dogma aqui, mas montagem* (Tradução nossa) (DIDI-HUBERMAN, 2011, não paginado).

O filósofo identifica que o formato de apresentação de *Mnemosyne 42* se assemelha ao ensaio por sua abertura e maleabilidade de exposição de seu conteúdo. A exposição de arte que resulta da exibição dessa montagem, assim como do trabalho fotográfico de Arno Gisinger, se processa, portanto, como um dispositivo aberto, inconcluso, o qual é parte de um processo.

Questiona-se, a esse ponto, se a postura de Didi-Huberman ao propor a montagem não se confunde com a função de um artista. De acordo com o filósofo, *Mnemosyne 42* possui algumas características que a diferenciam de um trabalho artístico. Uma delas é que a montagem, neste caso, cumpre uma função metodológica de experimentação, não sendo um trabalho em si mesmo, mas 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.

Há problemas na própria classificação do trabalho, que se estendem à Atlas Suite. Ambos podem ser lidos como exposições em si mesmos, instalações, *site-specifics* e abarcar todas estas denominações simultaneamente. No entanto, sua real natureza escapa sutilmente a todas essas classificações. São sobretudo encenações, ou formas de

encarnação de um conteúdo virtual que é passível de uma completa mutação de acordo com a curadoria que se realiza. Inclusive em relação às imagens escolhidas para as mostras que sempre divergem. O arquivo digital, que seria integralmente o trabalho em si, nunca é completamente exposto, principalmente porque, ao menos no caso de *Mnemosyne 42*, ele nunca deixa de aumentar em número de imagens, não se encontra concluso.

A constatação dessa indefinição se mostra mais clara quando colocamos em análise as três exposições subsequentes que apresentam as montagens *Atlas, Suite e Mnemosyne 42*, a saber *Atlas, Suite* no Museu de Arte do Rio – M.A.R.- no Rio de Janeiro de 28 de maio a 7 de julho de 2013, *Afteratlas* no *Beirut Art Center*, Líbano, de 23 de janeiro a 22 de março de 2014 e *Nouvelle Histoires des Fantômes (Novas Histórias de Fantomas)*, de 14 de fevereiro a 07 de setembro de 2014, no *Palais de Tokyo* em Paris.

A exposição como encenação de um arquivo digital ou a exposição na era de sua reprodutibilidade técnica

Interesses ideológicos, mercadológicos ou políticos de uma instituição promotora de exposições de arte limitam usualmente algumas iniciativas de cooptação do material artístico destinado a compor as mostras, especialmente em espaços expositivos e museus já de grande tradição dentro desse contexto. A experiência curatorial vivida por Georges Didi-Huberman na concepção e montagem de *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo auestas?* no *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia* 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, esse 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 obras e mostras de arte. Esse 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 acabam por atrair multidões de espectadores, quase ao modo de peregrinações religiosas. “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, não paginado).

Esta aura cultural rege a escolha de conteúdo a ser exposto nas instituições, no sentido de atrair cada vez mais público para as mostras, e limita as possibilidades de articulação de um material que não se configure devidamente dentro dessa perspectiva. Por exemplo, a partir da montagem de *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?* em Madrid, Georges Didi-Huberman identifica a resistência por parte da instituição em exhibir 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, não paginado).

Entende-se que as quatro mostras que integram o Projeto Atlas desarticulam essa perspectiva por se constituírem integralmente de material reproduzível. Se realizam como uma extensão do diagnóstico Benjaminiano sobre a imagem fotográfica, como “exposições na era da sua reproduzibilidade técnica”, em que alguns rituais que se constituem face ao evento expositivo e todo o seu contexto burocrático, quase imobilizante em relação ao deslocamento das obras para diferentes espaços, assim como os entraves econômicos que as grandes mostras carregam consigo, são praticamente abandonados. Chama a atenção também o fato de que, embora as exposições se constituam a partir de reproduções, elas diferem entre si quanto ao formato de apresentação do conteúdo e quanto às imagens apresentadas em cada uma das mostras.

No Rio de Janeiro, a exposição compunha-se integralmente de uma seleção de imagens de *Atlas, Suite*, impressas em pranchas de madeira e distribuídas no espaço em pequenas ilhas, algumas imagens, também apoiadas nas paredes, todas desafixadas. Em Beirute, sob o título *Afteratlas*, as imagens de *Atlas, Suite* foram expandidas num formato de 3,5 X 2,5 metros o que permitia uma nova forma de visualização, a imagem por possuir uma dimensão maior do que a do espectador provocava um efeito imersivo através de sua visualização. Assim como em Turcoing, elas foram coladas à superfície das paredes do espaço, aderindo à sua forma. Além de *Atlas, Suite* compunham a exposição de Beirute uma projeção em vídeo sobre a placa 42 de Aby Warburg e uma versão de *Mnemosyne 42*, projetada em dimensões muito reduzidas em relação à imensa montagem apresentada em Turcoing.

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

Essa característica mutável de apresentação do arquivo de imagens alimenta uma importante questão que diz respeito ao status do material, segundo Arno Gisinger: “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” (GISINGER, PIJARSKI e SZERSZEŃ, 2016, p.14, tradução nossa).

A coleção 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 de Hamburgo. É algo que, após o encerramento do projeto, de acordo com o artista, não concede perspectivas de comercialização⁴ e nem mesmo de doação, uma vez que as instituições, de acordo com Gisinger: “Se recusam a adquirir um arquivo fotográfico sem os direitos das obras que aparecem nas imagens” (GISINGER, PIJARSKI e SZERSZEŃ, 2016, p. 14).

Esse fato corrobora o argumento usado por Didi-Huberman ao negar o status de trabalho artístico para a montagem *Mnemosyne 42*. É um dispositivo fadado ao desaparecimento, e não comercializável. 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 inaugurais permitem, pode se compreender que o evento expositivo, inerentemente, não é algo passível de repetição. As quatro exposições que constituem o Projeto Atlas tratam dessa 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 essas montagens.

Considerações finais

As quatro exposições que se constituem como trabalho colaborativo entre Arno Gisinger e Didi-Huberman, aqui chamadas de Projeto Atlas, 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.). É de fato uma configuração que, à maneira do *Bilderatlas* de Warburg e do modelo do ensaio como forma, pensado por Adorno, tem em seu status 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 no projeto quanto ao método e à natureza do material exposto nas quatro mostras, 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 e Arno Gisinger, estruturadas a partir de seus respectivos arquivos digitais, esse “espaço entre” se estabelece como espaço hermenêutico, expográfico e epistemológico, no qual 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 e do fotógrafo, desse modo, constitui-se como um fenômeno, o qual testemunha uma das facetas da curadoria de arte na contemporaneidade.

Notas

1 Pesquisa financiada pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), Ministério da Educação do Brasil.

2 Warburg idealizou uma estrutura visual complexa, chamada por ele de *Bilderatlas Mnemosyne*, composta por 79 painéis de madeira (de 1,5m x 2m), cobertos de tecido preto, onde se justapunham cerca de 900 imagens. Reproduções fotográficas de pinturas, esculturas, monumentos, baixos-relevos antigos, gravuras, mas também recortes de jornais, selos postais e moedas com efígies, que Warburg organizava numa estrutura temática constelar não fixada, ou seja, que lhe permitia a todo momento produzir montagens diferentes redistribuindo as imagens.

3 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.

4 Não há, de acordo com Didi-Huberman, uma perspectiva de seriação fotográfica nas obras de Gisinger: “o artista renunciou à tiragem fotográfica clássica e à sua valorização estético-mercado, 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).

Referências

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.

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

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

DIDI-HUBERMAN, G. *Mnemosyne 42. Manifesta Journal: around curatorial practices*, Amsterdam, julho de 2012. Disponível em: <http://www.manifestajournal.org/issues/regret-and-otherwise-back-pages/mnemosyne-42#>. Acesso em: 03/2017. Não paginado.

DIDI-HUBERMAN, G. La exposición como máquina de guerra. *Minerva*, Madrid, 2011. Disponível em: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449>. Acesso em: 11/ 2016. Não paginado.

DIDI-HUBERMAN, G. *Pueblos expostos, pueblos figurantes*. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. Uma Exposição na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. *Isis Gasparini Issuu*. São Paulo, 2014. Tradução: Isis Gasparini. Disponível em: https://issuu.com/isis-gasparini/docs/traduc__a__o_didi-huberman_novas_hi. Acesso em: 05/ 2017. 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