ES

GEORGES DIDI-HUBERMAN

EN EL TALLER DEL FILÓSOFO

EXPOSICIÓN 9.05–31.08.25

FilmoTeca de Catalunya

Generalitat de Catalunya

Círculo de Bellas Artes

INTRODUCCIÓN

DE LA MESA A
LA TAPA: COMPÁS

FACE À FACE À MATIÈRE

L'OPTOGRAMME

CHOSES LUES,
CHOSES VUES

RISQUE & RYTHME

L'HORREUR DE LA LUMIÈRE

REVOLVER

DIAPOTECA

ALEGRIA PÚBLICA,
ALEGRIA POLÍTICA

INTRODUCCIÓN

Georges Didi-Huberman (Francia, 1953) es uno de los pensadores actuales más distinguidos dentro de la filosofía y la historia del arte contemporáneas. Es autor de más de sesenta libros y comisario de exposiciones.

Su lugar de trabajo no es un “estudio” como tal. Es más bien un *taller*: un amplio espacio confeccionado para la actividad de invención de pensamiento. Este taller no solo es un lugar físico y localizable. Es, sobre todo, un espacio propio que lo acompaña allí donde va, un lugar para experimentar. Luego ¿qué forma parte de la “obra” de un filósofo? En el caso de Georges Didi-Huberman, su obra no solo son sus textos. Su obra también la conforman las técnicas de trabajo y archivo de su biblioteca, películas experimentales, conferencias que rompen con los estándares académicos, momentos mágicos de lectura, ambiciosos proyectos expositivos, colaboraciones con artistas y un largo etcétera de formas prácticas

de interrogarse, y de crear y difundir pensamiento.

La exposición “Georges Didi-Huberman. En el taller del filósofo” presenta una visión expandida de su legado filosófico atendiendo a su trabajo directo con las imágenes. Por primera vez se muestran reunidos sus trabajos audiovisuales, así como varios proyectos experimentales realizados en colaboración con otros artistas. Con esta muestra de técnicas, caminos y formatos no tan habituales en la confección de un pensamiento pero que también forman parte de su producción, esta exposición pone de relieve un rasgo fundamental de la actitud filosófica de Didi-Huberman, acorde también a cómo ha investigado ciertos temas y autores a lo largo de su trayectoria: la indagación permanente y la experimentación radical como principios metodológicos de su investigación. Porque, como él dijo, “la actividad filosófica es un devenir: se transforma, va, viene y vuelve a comenzar”. En sus ensayos, Didi-Huberman se ha referido a esta actitud con la palabra “heurística”, término que

procede del griego *heúriskein* y que significa ‘buscar, indagar, descubrir’. Esta actitud no excluye por principio ninguna hipótesis o procedimiento, sino que permanece siempre abierta a la experimentación y al cambio.

En definitiva, esta exposición invita a entrar en el taller del filósofo Georges Didi-Huberman, aquí y allá, donde practica con imaginación y constancia el juego de inventar relaciones no solo entre palabras, cosas e imágenes, sino también entre formatos, disciplinas, instituciones, personas, tiempos y latitudes divergentes.

DE LA MESA A LA TAPA: COMPÁS

2023
Henri Herré, Francia, 1959

12 min 7 s

De la mesa a la tapa: compás (2023) es una película creada por Henri Herré expresamente para la entrada de esta exposición. Herré, viejo amigo de Didi-Huberman, lleva más de diez años entrevistándole en su taller varias veces al año: un día de 2013, apasionado por un método filosófico parecido al de un artesano sobre una mesa de costura, Henri le propuso a Georges hacer una película. Sobre ella, extiende imágenes, fichas, libros, fotos, extractos de películas. Con sus manos, los mezcla, los organiza, los monta y desmonta. Su mirada cómplice nos adentra en el taller del filósofo y nos permite vislumbrarlo en acción, trabajando y creando su obra. En esta década de encuentros, han

construido *La Table des matières* [La tabla de contenidos], un vasto conjunto de cerca de setenta horas de conversación alrededor de la mesa de trabajo, donde cada sesión comienza con la misma pregunta por parte de Herré: “¿Qué haces en este momento?”.

Para esta exposición, Herré ha realizado esta nueva película a partir del registro de uno de estos encuentros durante el verano de 2023. En *De la mesa a la tapa: compás* nos presenta la parte final del método de trabajo —el montaje de fichas anotadas con el que estructura los contenidos para un capítulo de un futuro libro— a la luz de otra inesperada actividad en la que el filósofo Didi-Huberman emplea también sus manos: tocar la guitarra flamenca.

FACE À FACE À MATIÈRE

[CARA A CARA CON LA MATERIA]

1998
Georges Didi-Huberman, Francia, 1953

3 h 59 min

“Ante las figuras de cera todos hemos sentido una peculiar desazón. Proviene esta del equívoco urgente que en ellas habita y nos impide adoptar en su presencia una actitud clara y estable. Cuando las sentimos como seres vivos nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos, y si las vemos como ficciones, parecen palpitar irritadas.
No hay manera de reducirlas a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros. Y concluimos por sentir asco hacia aquella especie de cadáveres alquilados. La figura de cera es el melodrama puro”.

Con esta cita del filósofo español José Ortega y Gasset (*La deshumanización del arte*, 1925) abrió Georges Didi-Huberman su conferencia *La matière mauvaise genre* [La materia de mal gusto], impartida en enero de 1998 en el Museo del Louvre. En esta conferencia, la provocadora idea de Didi-Huberman consistió en llevar el Museo Grévin, el museo de cera de París, al Louvre: "se trataba, en ese gran museo de obras artísticas, de hablar de la escultura en cera, una producción generalmente despreciada por la historia del arte".

Para ello, realizó la película *Face à face à matière* [Cara a cara con la materia] que aquí presentamos, y que se proyectó mientras impartía la conferencia. El Museo Grévin le ofreció una cabeza defectuosa del político Gambetta y una cacerola específica tomada de sus talleres, y Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains (en Tourcoing, ciudad en la región de Alta Francia), dirigido por Alain Fleischer, puso todos los medios para el rodaje de esta película experimental.

Con la proyección, Didi-Huberman produjo la posibilidad de experimentar el tiempo real de deformación de una efigie de cera puesta al baño maría en una cacerola sobre un hornillo de gas, y de someter así una serie de hipótesis teóricas a la propia experiencia física de transformación plástica del material. La idea inicial que le propuso al Louvre fue hacer una conferencia que durara el tiempo exacto de duración de la fundición: cerca de tres horas y media. El Louvre rechazó la propuesta y Didi-Huberman optó por proyectar en aquella ocasión la parte central de la película. En esta exposición se presenta completa: desde el rostro semejante y realista del inicio hasta la “visión de lo informe” final.

L’OPTOGRAMME

[EL OPTOGRAMA]

1983
Georges Didi-Huberman, Francia, 1953

Producción: Institut national de l’audiovisuel (INA), Francia

4 min 28 s

L’Optogramme [El optograma] (1983) es la primera película realizada en solitario por Georges Didi-Huberman. Presentada en la época como el resultado de una nueva aplicación de la fotografía —inventada unas décadas antes—, la optografía surgió a finales del siglo XIX como una rama de la medicina forense fundamentada en la idea de que, al morir una persona, en su retina quedaba grabada, como si se tratara de un negativo fotográfico, la imagen de lo último que vio en vida. El optograma era la imagen resultante de fotografiar una mancha localizada en el llamado punto amarillo (la mácula, situada en la parte

posterior de la retina), una mancha que se presumía como la huella de lo que el difunto había visto en el momento exacto de su fallecimiento.

En *L'Optogramme*, Didi-Huberman recupera la imagen del daguerrotipo de la retina de una mujer asesinada, presentado ante la Sociedad Francesa de Medicina Legal en 1869. Supuestamente, expertos médicos y policías de la época creyeron reconocer en esa imagen al perro de la víctima, que estaba en la escena del crimen. Según el informe de la época, esta imagen "representa el momento en el que el asesino, tras golpear a la madre, mata a su niño, y el perro de la casa se abalanza sobre la desafortunada pequeña víctima".

A caballo entre la ciencia y la ficción, con esta técnica se pretendía identificar aquellas imágenes de objetos exteriores grabadas en la retina en el momento de la muerte y reproducirlas por la fotografía. Pese a que los experimentos de la época arrojaran resultados vagos e imprecisos y a que la optografía fuera refutada en poco tiempo, lo fascinante se encuentra en su germen: el deseo de

hallar e identificar el retrato del asesino en la retina de la víctima.

Producida por el INA, *L'Optogramme* formó parte de la octava entrega del programa mensual *Juste une image*, emitido el lunes 7 de marzo de 1983 en el canal Antenne 2 de la televisión francesa.

CHOSES LUES, CHOSES VUES

[COSAS LEÍDAS, COSAS VISTAS]

2009
Alain Fleischer, Francia, 1944

3 min 9 s

A través de la mirada del escritor y artista Alain Fleischer, en esta película observamos a Georges Didi-Huberman durante el ejercicio de la lectura. Rodada en la Sala de Catálogos de la sede histórica de la Biblioteca Nacional de Francia —en el sótano del emblemático edificio situado en la calle Richelieu de París—, esta película muestra al filósofo leyendo en voz alta fragmentos de *El autor como productor*, de Walter Benjamin, acompañado de sus incondicionales fichas manuscritas. Este acto de lectura también es un homenaje al autor alemán, al tratarse

del mismo lugar en el que este trabajaba en el *Libro de los pasajes* —su taller, podríamos decir— durante los años de su exilio en París.

Esta película formó parte de *Choses vues, choses lues* [Cosas leídas, cosas vistas], una gran exposición en homenaje al gesto de la lectura celebrada en 2009, concebida por Fleischer y producida por Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains (en Tourcoing, ciudad en la región de Alta Francia) para la gran sala de lectura (Sala Labrouste) de la Biblioteca Nacional de Francia, en París.

RISQUE & RYTHME

[RIESGO Y RITMO]

2007
Georges Didi-Huberman, Israel Galván
Francia, 1953; España, 1973

1 h 23 min 57 s

Grabación y montaje: Artistes & Associés

Risque & Rythme [Riesgo y ritmo] fue una preciosa conferencia impartida a dos bandas, a través de múltiples y distintos medios: la palabra proferida, acompañada de proyección de imágenes fijas y en movimiento por parte de Georges Didi-Huberman, y el baile jondo de Israel Galván. Esta conferencia tuvo lugar en 2007, en la Cinémathèque française (París).

La colaboración entre el filósofo y el bailaor se remonta a la Bienal de Flamenco de Sevilla de 2004, en la que Israel Galván presentó su espectáculo *Arena* en el Teatro de la Maestranza de la capital andaluza. A partir de ahí,

Didi-Huberman acompañó a Galván y estudió con cuidadosa atención las imágenes que inventaba su cuerpo en cada movimiento, tanto en los ensayos como durante los espectáculos. Uno de los frutos de este viaje fue su ensayo *Le danseur des solitudes*, publicado en 2006 por Les Éditions de Minuit, que se traduciría en España dos años más tarde como *El bailaor de soledades* (Pre-Textos).

Otro de los frutos de este tiempo compartido entre bailaor y filósofo es la conferencia que aquí presentamos. Según el testimonio de Didi-Huberman, *Risque & Rythme* fue la conferencia más bella que ha dado en toda su vida. El evento lo grabó el colectivo Artistes & Associés.

L’HORREUR DE LA LUMIÈRE

[EL HORROR DE LA LUZ]

1982
Georges Didi-Huberman, Jean-André Fieschi,
Francia, 1953; Francia, 1942 - Brasil, 2009

BVU PAL, 4/3, blanco y negro, sonido
23 min 02 s
Producción: Institut national de l’audiovisuel (INA), Francia
Nouveaux Médias | Centre Pompidou, París, Musée national d’art moderne, Centre de création industrielle
Adquisición, 1991

La gran fábrica de imágenes de mujeres sufrientes puesta en marcha por el profesor Charcot durante la segunda mitad del siglo XIX en el hospital de la Salpêtrière de París ocupó el tema de investigación de la tesis doctoral de Georges Didi-Huberman, publicada en 1982 por la editorial Macula con el título

L'invention de l'hystérie [La invención de la histeria].

A partir de la iconografía fotográfica de la Salpêtrière, en *L'horreur de la lumière* [El horror de la luz] (1982), Georges Didi-Huberman relata a Jean-André Fieschi "la lucha a muerte por la imagen entre el médico y la mujer histérica". El ojo flotante de la cámara Paluche utilizada por Fieschi (una cámara de pequeñas dimensiones que se sostiene en la mano como un micrófono) se desliza sobre una selección de fotografías que Didi-Huberman va pasando con sus manos, en las que la enfermedad se exhibe y captura en puestas en escena verdaderamente teatrales. Cada imagen se convierte en un nuevo episodio del combate entre el cuerpo y la luz. Entre fascinación y repulsión, la mirada atrapa la fotofobia de la paciente, la claridad dolorosa, el horror que ella siente ante la luz.

REVOLVER

2019
Frederico Benevides, Brasil, 1982

16 min 43 s

Producida por: Entre Filmes
Dirección y montaje: Frederico Benevides
Asistente de dirección: Tadeu Capistrano
Guion: Frederico Benevides y Tadeu Capistrano
Dirección de fotografía: Ivo Lopes Araújo y Frederico Benevides
Producción: Aline Portugal y Frederico Benevides
Diseño de sonido: Guilherme Farkas
Elenco: Georges Didi-Huberman
Cartel y título: Luiz Garcia

Terra em Transe [Tierra en trance] ahora. Cincuenta años después, la película de Glauber Rocha no para de trabajar. El dilema del artista e intelectual interpretado por Jardel Filho encuentra su límite en su propia bravuconería: ser radical no es simplemente despotricar contra lo in-

tolerable, sino construir una práctica de rechazo de lo intolerable, de lucha contra lo intolerable.

La propuesta del ensayo cinematográfico *Revolver*, evocado por Tadeu Capistrano, reúne el manifiesto de Georges Didi-Huberman con el revolvimiento de *Terra em Transe*. Rodamos inmersos en la Mata Atlántica, en una porción del 12 % que queda de la selva original, situada en la azotea de la Escuela de Artes Visuales Parque Lage. Este es también el espacio donde Glauber Rocha filmó las secuencias que estamos recreando en un bosque que ha seguido multiplicando su radicalidad, condición fundamental, primera, de su propia composición.

El rodaje de *Terra em Transe* está rodeado de buenas historias. Desde la sobreexposición de sus negativos, que lo llevó a ser rechazado por los laboratorios de revelado —como había ocurrido con *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, demostrando que no hay técnica o mirar "neutro"—, hasta el rechazo del primer montador de la película, justificando que Glauber no había seguido la

regla más básica del lenguaje cinematográfico, lo que hizo que la película acabara en manos de un joven montador llamado Eduardo Escorel. De nuevo, la técnica como faro de un mundo que pretende ser estable, pero que necesita ser sacudido por la radicalidad, por el trance.

La inventiva de *Terra em Transe* nos impele, entonces, a un juego: en nuestro ensayo cinematográfico recuperamos algunas escenas del clásico brasileño —con el mismo desencuadre, la misma duración, pero sin la presencia física de los actores— y utilizamos una cámara de 16 milímetros cargada con un negativo en blanco y negro parecido al que se habría utilizado en la película original. En *Revolver*, no obstante, incorporamos la acción del tiempo sufrida por la química presente en la película, que, junto con la presencia del sonido de las escenas vacías, acaba por crear un efecto fantasmagórico, yuxtaponiendo dos estratos temporales, dos momentos atormentados por el fascismo: 1967 y 2020. La forma en que resuena el eco de la banda sonora contribuye a evocar este "estudio del dolor", como dijo Glauber

Rocha de su película. La radicalidad reside aquí en estas presencias, entre el bosque y el hormigón, entre las raíces y la miríada de relaciones de poder humanas, que invocan en un torbellino la visibilización de lo intolerable, el choque frontal con nuestro tiempo y nuestra tierra en llamas.

Fragmentos de *Revolver as imagens, por a terra em transe*,
Frederico Benevides, Río de Janeiro,
15 de julio de 2020

DIAPOTECA

2024
Arno Gisinger, Austria, 1964

Instalación de vídeo de dos canales, Full HD, en bucle
Fotografías (diapositivas): Georges Didi-Huberman
Montaje y programación: Andreas Langfeld
Dos fotografías (papel pintado): Arno Gisinger, 400 x 250 cm cada una

Archivos:
Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), Caen, Francia
Archivos privados de Georges Didi-Huberman
Reproducciones: Louise Dutertre (IMEC), Arno Gisinger
Asistencia técnica: Romain Darnaud, Augustin Dupuid

Una diapoteca es una colección de diapositivas, generalmente ordenadas y clasificadas según criterios específicos. Las diapositivas son soportes fotográficos transparentes, utilizados para proyectar imágenes fijas en una pantalla mediante un proyector. A menudo acompañadas de palabra hablada, se utilizaban ampliamente en los ámbitos de la educación, la comunicación y el entretenimiento antes de la era digital.

La diapoteca de Georges Didi-Huberman, constituida entre 1980 y los años 2000, contiene alrededor de 27.000 diapositivas en color de 24 × 36 milímetros. Puede considerarse la expresión visual de su pensamiento: aprender *por* la fotografía ha permanecido como un principio fundamental de su metodología como escritor y profesor. Sin numeración ni código, pero con una lógica intrínseca implacable, su clasificación por “órdenes” permite en todo momento encontrar en ella la producción de conocimiento. El funcionamiento dialéctico entre biblioteca y diapoteca, entre las palabras y las imágenes, tiene su eco en la práctica de las famosas “fichas”.

Tras la introducción de lo digital en el proceso fotográfico, Georges Didi-Huberman modificó su práctica en varios niveles: en lo que respecta a la toma (una cámara digital), la selección de imágenes (un programa en su ordenador) y la proyección (un videoproyector). Su diapoteca ha pasado de ser un archivo de trabajo en activo a un archivo histórico. Actualmente se encuentra conservada en el IMEC de Caen, en los fondos Georges Didi-Huberman bajo la categoría *Archivo de la imagen*, junto a los demás archivos: el archivo de la palabra escrita, el archivo de la palabra hablada y el archivo de la vida.

La instalación *Diapoteca* de Arno Gisinger ha sido específicamente creada para esta exposición. La constituyen dos grandes fotografías murales y una doble proyección de vídeo. Funciona como un recorrido a través de imágenes reales y mentales. Reactiva y reorganiza una ínfima parte de un archivo visual, proponiendo una relectura subjetiva y epistemológica de las prácticas fotográficas del historiador del arte.

ALEGRIA PÚBLICA, ALEGRIA POLÍTICA

[ALEGRÍA PÚBLICA, ALEGRÍA POLÍTICA]

2023
Eduardo Jorge de Oliveira, Brasil, 1978

36 min 48 s

“Los gestos críticos apelan a la alegría de los nuevos comienzos. Incluso a menudo se llevan a cabo mediante una especie de alegría particular: una alegría sabia, atenta, audaz, delicada, lúdica, deconstructiva”. [...] “Con frecuencia se destruye con odio, pero deconstruir supone un *pathos* muy distinto, que no funciona sin situarse por encima de todas las pasiones tristes”. Desde el punto de vista de un lector que se mueve entre constelaciones anacrónicas, estas líneas escritas por Georges Didi-Huberman a propósito de una “alegría de la crítica” animan el planteamiento de

una serie de tres ensayos cinematográficos: *Alegria que vem* [La alegría que viene] (2018), con Maria Filomena Molder y Jean-Luc Nancy, *Uma alegria animal* [Una alegría animal](2020), con Muriel Pic y Jean-Christophe Bailly, y *Alegria pública, alegria política* [Alegría pública, alegría política] (2023), con Suely Rolnik y Georges Didi-Huberman.

¿Por qué me conmueve la alegría? ¿Por qué la forma fílmica es capaz de darle respuesta? La alegría posee una fuerza anacrónica, un poder desgarrador: aunque no sea extática, nos aleja de los estados nostálgicos, melancólicos o incluso de la tristeza, de la que sin embargo no es necesariamente lo contrario. Además, las emociones no son aislables ni clasificables, a diferencia de lo que intentan hacer ciertos planteamientos científicos. La alegría surge a ráfagas. La alegría está siempre ahí. Es un juego. En esta película, se produce un juego de alegrías. La infancia y la animalidad también están presentes en ella. Aparecen como formas moleculares, situando los deseos colectivos en el centro del proceso. La alegría se declina en distintas

formas, en términos de emociones y signos, sin olvidar que entre ambos circula como afecto.

La alegría se fabrica, la alegría se inventa. Al menos, esto es a lo que invita *Alegria pública, alegria política*, con Suely Rolnik y Georges Didi-Huberman. Ya desde el título, la repetición de la palabra "alegría" genera un estribillo, un ritmo que va cambiando al pasar de una alegría a otra. Sobre esta cadencia se construye el proceso de montaje. Aunque cada uno de los protagonistas está en su casa, la película deviene un espacio inventado. Entre São Paulo y París, Rolnik y Didi-Huberman evocan una dimensión micropolítica de la alegría, donde la intimidad, que parecía pertenecer a un único individuo, se abre y genera una atmosfera diferente. En primer lugar, con Rolnik, entre Guattari y los guaraníes, pueblo al que ella recurre para reflexionar sobre las formas de vida. En segundo lugar, con Georges Didi-Huberman y la constelación en la que conecta a Pier Paolo Pasolini, Rosa Luxemburgo y Ernst Bloch, de la que surge una inmediatez poética que pasa por los trovadores,

por una sensibilidad particular hacia los colores o, incluso, por el gesto de un anciano amarrado a un columpio. Los caminos son distintos, como lo son las geografías que rodean a cada uno de ellos. Y la importancia de este trabajo reside precisamente en esa diferencia, tanto en el espacio individual como en el espacio construido en conjunto por todas las personas e instituciones que han hecho posible esta película.

Fragmentos de *Juegos de alegría: un comentario sobre* Alegria pública, alegria política

Eduardo Jorge de Oliveira