
Sobre mariposas e borboletas, ou como se orientar através das imagens¹

Vlad Ionescu ²
Cândida Almeida³

"Sim. Quando tudo falhar, filosofe."
J.M. Coetzee, *Desonra* ⁴

Historiadores de arte questionam dois objetos fundamentais: em primeiro lugar, a história como narrativa e em segundo lugar, a imagem como uma forma de representação. Enquanto a maioria dos historiadores da arte são implicitamente filósofos da história e da imagem, muito poucos são tão explícitos sobre sua fundamentação filosófica como Georges Didi-Huberman. Afinal de contas, sua perspicácia é notoriamente conhecida. A questão central deste artigo gira entorno de um episódio concreto na reflexão de Didi-Huberman sobre as imagens, especificamente sobre suas frequentes elucubrações sobre borboletas e mariposas como objetos da visualidade⁵. O que as formas desses frágeis insetos acrescentam à compreensão sobre as imagens e sobre historiografia da arte? Minha hipótese é que elas questionam o estatuto da imagem nos discursos da História da Arte Moderna.

¹ Tradução do artigo "On Moths and Butterflies, or How to Orient Oneself through Images", publicado originalmente no *Images, Imagini. Journal of Visual and Cultural Studies*, issue Georges Didi-Huberman, nº 5, 2015, *Images, Imagini. Journal of Visual and Cultural Studies*; ISSN: 2247- 7950; páginas 63-86.

² Pós-doutorando em teoria da arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Artes (Hasselt University), Suíça. E-mail: vlad.ionescu@uhasselt.be.

³ Professora da Faculdade Cásper Líbero e do Centro Universitário FECAP. Mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. E-mail: candidaalmeida@yahoo.com.br.

⁴ [nota da tradutora]: *Desonra* (1999) é o título do premiado romance do autor sul-africano John Maxwell Coetzee, por cuja obra, recebeu a premiação do Booker Prize.

⁵ Fazemos referência a dois títulos. O primeiro, intitulado *Essais sur l'apparition: phasmes* (1998), consiste em um ensaio escrito entre 1983 e 1997. O segundo é *Phalènes: essais sur l'apparition* (2013), uma coletânea de trabalhos publicados de 1998 a 2007.

Os movimentos aparentemente caóticos das borboletas e mariposas denotam o fato de que as imagens são aparições cujo potencial é desvendado quando vistas e pensadas nas relações estendidas a outras imagens. Pensar o potencial das imagens significa "tecê-las" em constelações que se ampliam. Tais constelações de imagens modificam a temporalidade implícita que comumente se vê na História da Arte. Ao invés de pensar a temporalidade como uma narrativa diacrônica (a história cronológica dos fatos), uma alternativa poderia ser concebê-las como uma montagem anacrônica de imagens heterogêneas. Com Didi-Huberman, o modo de escrever a história é aquele dos atlas de imagens cujo processo de significação consiste na capacidade de refinar o reestabelecimento das forças visuais. A visualidade tem, em Didi-Huberman, um valor antropológico e hermenêutico, ao tornar figurativo como a humanidade se representa ao longo da história. A fim de demonstrar isso, precisamos integrar sua concepção de História da Arte em um contexto maior, ao qual ele se relaciona direta ou indiretamente.

Vamos começar com três episódios que muito elucidam os escritos de Didi-Huberman sobre arte. O primeiro episódio diz respeito aos esquimós no Estreito de Bering e os índios Kwakiutl da Colúmbia Britânica. Os esquimós costumavam jogar de volta ao mar, as bexigas das focas e baleias mortas, pois eles acreditavam que as almas desses animais estariam atreladas a tais órgãos. Enviadas ao mar, as almas reencarnavam e os corpos poderiam ser capturados novamente. Uma vez por ano, um ritual deveria ocorrer para celebrar as bexigas dos animais para que, assim, pudessem voltar como baleias e focas e serem mortas novamente (FRAZER, 1993, p. 526-527).

Os índios Kwakiutl também jogam os ossos e as vísceras do salmão de volta ao mar, já que esses restos, supostamente, contêm a alma que retorna para o reino dos salmões. Se eles são queimados, a alma não reencarna. Os índios Ottawa e Huron pensam que queimar os ossos de peixes mortos, irá permiti-los advertir peixes ainda vivos sobre o perigo iminente. No entanto, os índios Hurons têm oradores que conversam com os peixes para convencê-los de se deixarem ser capturados. Esses mediadores entre o homem e os animais são importantes membros da comunidade, uma vez que a subsistência depende de

sua capacidade persuasiva. Eles pedem aos peixes para que sejam corajosos e se sacrifiquem pelos amigos, para “*que os honrem e não queimem seus ossos*”. (FRAZER, 1993, p. 527). Associando consciência aos animais e à matéria inerte, estes oradores contribuem para a sustentabilidade alimentar da comunidade.

E não é essa transferência de consciência bastante semelhante ao trabalho do historiador da arte que vê nas imagens mais do que elas realmente apresentam? É claro, nenhum historiador da arte toma essa referência ao pé da letra – como os índios Kwakiutl o fariam – mas ambos apontam para uma excessiva determinação das aparências. Esse princípio de interpretação não reflete a “*ação de emprestar uma alma*” (*der Akt der Seelenleihe*) que Fr. Th. Vischer⁶ descreveu em seu histórico ensaio *Das Symbol* (1887)? A simbolização, entendida como um ato de animar o inanimado, é essencial à humanidade, mesmo quando a natureza impessoal não é mais vista como um deus⁷. Existem muitos nomes para este fenômeno no século 19: Karl Köstlin chamou-o de “simbolismo da forma” (*Formsymbolik*) e Volker, de “empatia” (*Einfühlung*). No entanto, animar o inanimado não significa simplesmente transferência de consciência para matéria inerte. Designa um processo que emerge entre momentos e aspectos de coisas como elas se mostram para nós, de forma parcial e fugaz. Nada aparece à consciência de maneira completa e para sempre. A simbolização ocorre quando a mente capitaliza o excedente de presença que deseja, mas que não possui. Essa noção denota, portanto, a experiência humana mais comum, o confronto com algo que se ausenta ou que está apenas parcialmente presente, algo que, de qualquer forma, ainda não foi consumido

⁶ [nota da tradutora]: Friedrich Theodor Vischer (1807 – 1887). Filósofo, poeta e romancista alemão, reconhecido por suas notáveis contribuições para a Filosofia da Arte no século XIX.

⁷ Seguindo a cuidadosa formulação de Vischer, vemos que: "Este ato de emprestar uma alma continua a ser uma característica naturalmente necessária da humanidade, muito depois de o mito ser deixado para trás; sobretudo agora com o que chamamos de reserva (*nur jetzt mit dem, foi wir nennen Vorbehalt*); portanto, também o Eu impingido sob a natureza impessoal não é uma divindade (*so wird den auch das der unpersönlichen Natur untergeschobene Ich nich zu einer Gottheit*), nem os poemas compostos daquele lugar, nem mitos aparecendo – algo que emerge que é semelhante a isto, que não pertence ao contexto, mas que é, sim, uma questão de claro simbolismo, sem ilusões" (*täuschungslos hellen Symbolik*; p. 435, tradução minha). Veja também Götz 53 ff.

ou fixado. *Nós falamos com os mortos, porque na vida há sempre algo para além do que os olhos podem alcançar.* Na sua fascinante análise dos blocos minimalistas de Tony Smiths, Georges Didi-Huberman desenvolve a ideia de que pode haver algo dentro destes cubos, um excedente errante que resiste ao olhar, objetivando e apontando para o "interior obscuro" dessas esculturas que parecem túmulos (*Ce que nous voyons*, 79).

O segundo episódio diz respeito a historiadores da arte que conversam com borboletas. Esses insetos coloridos estiverem presentes na vida de Aby Warburg num momento trágico quando, como paciente na clínica de Binswanger, ele "*praticou um culto com as mariposas e borboletas que [voaram] em seu quarto à noite. Ele as chama de pequenas almas animais (Seelentierchen) e conta sobre seu sofrimento*". (Michaud 171)⁸. As alucinações de uma psique atormentada são transferidas dos testemunhos médicos aos registros históricos da arte. O sintoma, uma noção central na história da arte de Didi-Huberman, está profundamente inscrita na psique warburguiana. Esses insetos formam o plano de fundo de uma transferência positiva: eles são animados e movem-se de forma errática por toda a sala. Aqui já podemos detectar características distintivas da imagem, tanto em Warburg quanto em Didi-Huberman: o percebido movimento ao longo da história de uma pulsante e dinâmica tensão que reemerge. A História da Arte não se limita a organizar obras de arte de acordo com estilos e épocas, como faz o farmacêutico que arruma os medicamentos em diferentes gavetas. Na verdade, o que acontece é uma conexão associativa e vibrante de imagens e afeições que se configuram como protótipo para visualidade humana. A escrita da história não serve para empregar um significado iconológico unívoco a uma imagem específica, mas sim para ser tecido das obras e animá-los em infinitas novas constelações. Escrever a história da arte é uma busca constante por conviências e filiações entre razões, em um sistemáticos a que ao passado, gerando alianças entre as imagens.

⁸ Além do livro de Michaud (originalmente publicado em 2000), dois outros estudos seminiais sobre Warburg foram lançados na França nos últimos quinze anos: *L'image survivante*, de Georges Didi-Huberman (2002), e *Aby Warburg ou la tentation du regard*, de Marie Anne Lescourret (2014).

Finalmente, o terceiro episódio diz respeito a outro historiador da arte, Alois Riegl, que também estava conversando com seu médico, poucos anos antes de sucumbir ao câncer, aos quarenta e sete anos de idade. Ao contrário de Warburg, o tom da sua conversa é lúcido e racional. Riegl abre seu ensaio *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* (1898) com um comentário de seu médico de família que estava interessado em História Natural, mas não gostava de História da Arte: "*Ele não apreciava meu trabalho*", descreve (*Gesammelte Aufsätze* 3). O médico acrescenta que a História da Arte é uma tentativa fútil de "descrever o indescritível". É uma cópia de uma obra criada em um instante inebriante que deve ser experimentada no mesmo contexto. No entanto, fiel à atitude de um verdadeiro cientista que não critica o que ele não tenha visto, o médico fez um curso de pintura holandesa. Seu diagnóstico foi de que as quarenta horas de leitura de resumos biográficos e anedotas sobre artistas tinha sido fútil. No entanto, valorizou comparações, por exemplo, entre retratos de Rembrandt e representações da Idade Romana do Ferro, momento em que "os fenômenos mais distantes" foram reunidos. Embora o médico fosse apenas um amador neste campo, Riegl argumenta que sua atitude é "sintomática" para os entendimentos mais modernos na História da Arte (*Gesammelte Aufsätze* 4). Após um período de estudo especializado e levantamentos de fatos históricos, deu-se conta de que a História da Arte não pode ser explicada por uma determinação imediata das causas e efeitos das obras de arte e o contexto sociocultural em que os artistas exercem sua atividade. Em vez disso, argumenta Riegl, a História da Arte deve correlacionar "fenômenos artísticos" (*Kunsterscheinungen*) com a sua "consolidação de características generalizadas" (*vereinigenden verallgemeinernden Merkmale*, *Gesammelte Aufsätze* 6). Afinal, "não há desenvolvimento ascendente nas artes plásticas humanas" (*es gibt keinen aufsteigenden Entwicklungsgang in der bildenden Kunst der Menschheit*), apenas ocorrem novamente leis que constituem o objeto pertinente da História da Arte (*Gesammelte Aufsätze* 9). Riegl está, obviamente, associando o seu rigoroso projeto de História da Arte ao reino das ciências. No entanto, teria ele também anunciado – já em 1898 – o tipo de atlas dos sintomas que mais tarde Warburg iniciaria e com o qual Didi-Huberman viria

contribuir? Quando a História da Arte se torna uma Ciência da Arte, ela acaba se parecendo com o olhar do médico na sintomatologia.

Com Warburg e Riegl, a História da Arte faz pelas lacunas associadas com o pensamento científico o mesmo que Aristóteles tinha reconhecido, ou seja, que a Ciência não é simplesmente uma coleção de fatos, independente de quão extensiva ou exaustiva possa ser. Não há *ciência* de objetos singulares ou momentos justapostos. Para se tornar ciência, o pensamento sobre a arte tem que reconfigurar a temporalidade pressuposta em sua narrativa, isto é, o arranjo diacrônico dos elementos. Nas abordagens historicistas que precedem Riegl e Warburg, o tempo da arte é uma linha reta e a História da Arte é uma taxonomia desses objetos produzidos pelo homem. Alternativamente, o tempo daquilo que é chamado de arte é a determinação sincrônica de temas que esporadicamente ressurgem. O método dessa nova História da Arte é a construção de analogias e contrastes entre diferentes imagens para extrair seus valores fundamentais. Enquanto Warburg correlaciona imagens com rituais e poesia, Riegl defende uma história da imagem como um fenômeno visual e – no famoso e último capítulo do livro “*A indústria artística do império romano tardio*” (1900) – ele interpreta a arte cristã primitiva como uma analogia visual da teologia de Santo Agostinho. Em ambos os casos, o momento metodológico revolucionário consiste em relacionar a manifestação artística a outras formas de pensamento que ativamente mediam a representação de mundo. Nos dois casos, a história disto que é chamado de arte, é um diálogo da humanidade sobre como o mundo aparece à consciência. Enquanto Riegl argumentava para agrupar fenômenos artísticos sob leis gerais da forma, Warburg detectou características específicas numa polarização dinâmica entre passado e presente. A História da Arte de Georges Didi-Huberman segue esta dinâmica. O pensador francês revela as energias visuais latentes e faz ressurgir seu vibrante curso.

Esses três episódios cristalizam dois pontos essenciais que ressurgem na prática da História da Arte de Georges Didi-Huberman: primeiro, que as imagens possuem uma porosidade de significado que se manifesta quando são consideradas dentro de constelações maiores de imagens. Segundo, que a moderna História da Arte repensa a temporalidade dos seus objetos. Neste

contexto, a imagem das borboletas, mariposas e também dos quase imperceptíveis bichos-pau (*phasmida*), parecem fora de lugar. No entanto, eles aparecem nos escritos de Georges Didi-Huberman como formas de se questionar a imagem e a forma são tratadas na História da Arte. Os bichos-pau, por exemplo, ilustram um aspecto essencial das imagens, ou seja, o fenômeno da aparição versus a mera aparência. Eles não têm cabeça ou cauda, de modo que não se pode associar uma alma definida para eles. Eles se camuflam e, para que se possa percebê-los, é necessário lançar a atenção ao seu redor, permanecendo sensível a qualquer traço diferenciado na relação com o plano de fundo⁹ (Phasmes 17).

Essa intuição também revela todo o modelo de imagem de Riegl, definido como a relação entre "contorno da forma e cor no plano e no espaço" (*Die Spätrömische Kunstindustrie*, 6, 392, 229). A história das artes visuais é a história do espaço aberto que emerge quando uma figura emana do plano e sinaliza uma mínima densidade. Por exemplo, mesmo que o relevo egípcio suprima todo o sentido do espaço e reduza as formas à superfície, as mãos que se sobrepõem ao corpo já sinalizam um contraste mínimo entre o fundo e o primeiro plano. A História da Arte torna-se em Riegl a abertura do espaço entre um contorno rígido e o plano de fundo de onde emerge. Além disso, ressalta-se que o desenho do contorno é uma invenção humana que não existe no modelo em que a imagem se baseia. Prova-se que a imagem está baseada na diferença e não na emulação de um modelo natural, como uma planta (Stilfragen, Grundlegung 2). O desenho ornamental das folhas de acanto não copia a planta, mas a transforma e o arabesco é o resultado do desenvolvimento estilístico dela no tempo. A dissimulação dos modelos e imagens naturais preexistentes justifica a metamorfose das formas artísticas. Analogicamente, Georges Didi-Huberman argumenta que um viveiro pode parecer inerte até que um ligeiro movimento faça com que a pequena criatura bata na vidraça em pânico. Por um lado, o corpo do *phasmida* (bicho-pau) estende-se dentro do cenário onde vive e

⁹ Boehm também concebe a imagem como a "diferença icônica", emergindo como um contraste fundamental entre figura e fundo (*in* Alloa 33-34). Apenas a camuflagem, argumenta, suprime essa distinção, uma vez que a questão central é, justamente, dissolver a figura no plano de fundo.

alimenta. Mesmo que possamos intuitivamente pensar que o inseto imita o ambiente em que vive, ele realmente subverte a imitação porque não há descontinuidades entre o galho e o inseto, entre o modelo e a cópia. Por outro lado, o bicho nos assusta quando percebemos a sua figura de inseto, de forma inesperada e instantânea. Podemos dizer que a aparência se torna uma aparição em função de um movimento fugaz e repentino¹⁰. Para se proteger, o *phasmida* nega a possibilidade de transformar-se numa imagem e não emerge do plano de fundo. Os seres humanos, por outro lado, se emulam usando camuflagens, de forma literal ou figurativamente. Pense, agora, em Humbert Humbert, na obra *Lolita*, de Vladimir Nabokov (1955), quando escolhe a cidade de Beardsley para sua ninfeta, e relata:

Ao escolher Beardsley, fui guiado pelo fato de que lá havia uma escola só para mulheres. No meu desejo de encontrar um pouso, de fixar-me a uma superfície contra qual minhas listras se tornassem inconspícuas, lembrei-me de um conhecido que trabalhava no Departamento de Francês da Universidade de Beardsley (Nabokov 177¹¹).

Na imaginação do escritor que é também um lepidopterologista¹² apaixonado, o predador se esconde como um *bicho-pau* em uma comunidade de presas para não ser detectado.

A compreensão da imagem como aparência e aparição é também uma distinção central na estética de Lyotard. Enquanto a aparência refere-se a um

¹⁰ Didi-Huberman evoca como referência, Roger Caillois, pelo mimetismo excessivo de alguns insetos que assumem a forma do ambiente, como os ovos de mariposas que emulam a imagem e até a estrutura orgânica das sementes (Phalènes 62). A ideia de incorporar o outro também aparece em *Disparates sur la voracité (Patchwork on voracity)*, um ensaio de 1991, que discute diversos casos de pessoas que comem o que eles desejam se tornar. A voracidade é explicada como um ato de emular e incorporar para se tornar o outro (*Phasmes* 169-170). No entanto, a emulação do outro também pode ser interpretada como um ato de representação: quando Cristo compartilha seu próprio corpo e sangue, essa emulação antecipa sua própria representação.

¹¹ [nota da tradutora]: A tradução deste trecho de citação é de Jorio Dauster e está presente em: NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

¹² [nota da tradutora]: O lepidopterologista é o estudioso da lepidopterologia (estudo de borboletas e mariposas) que, por sua vez, é uma especialidade da entomologia que é a ciência que estuda os insetos.

grau de semelhança entre a imagem e seu modelo, a aparição é um surgimento súbito do universo sensível que perturba todas as aparências. Enquanto o olhar pragmático lê os objetos que se espera revelar no tempo, "a aparição surge como a ruína das aparências" (*Que peindre?* 416), como as colunas de Daniel Buren no Palais-Royal (Palácio Real de Paris) que nos lembram que sua aparição é temporária, mas que desafia a cronologia das aparências. Em seu cativante *La parabole des trois regards* (*La parabole of the three ways of seeing*, 1987), Didi-Huberman conta a história de um "agrimensor do visível" (*arpenteur du visible*), que se encontra com Afrodite em um "sono anadiomênico"¹³. Ela lhe concede três desejos: no primeiro, ele escolhe uma forma de visão absoluta que lhe permita ver tudo de uma só vez, mesmo durante o sono. Isso se prova inadequado para os seres humanos já que, ao invés de perceber o mundo em perspectiva, ele vê todos os detalhes igualmente nítidos, mas nunca enxergando a coisa como um todo. Essa simplicidade é tão cansativa que seu segundo desejo é dormir. No lugar de uma proliferação infinita de imagens, ele não consegue ver nenhuma relação lógica entre elas. Como em um sonho manifesto, os quadris de Afrodite se derretem na espuma que se transforma em um litoral (*Phasmes* 117). A terceira maneira de ver é olhar além do *visível* para o *visual*, uma distinção que lembra a imanência agostiniana da luz em que cada seção do espaço se abre em uma luminosidade instantânea e fulgurante de figuras virtuais¹⁴. No reino visual em que o agrimensor habita, não há diferenciação de distâncias, de modo que ele habita em uma brancura viva que muda constantemente. O preço que ele paga por olhar para Afrodite Anadiomene é tornar-se um spray de espuma e sangue, para se dissipar na falta de forma (*Phasmes* 119). Acontece que o visual é um virtual excesso de sensações que aparece a nós, humanos, em adombrações. Não há nenhuma referência ao entendimento similar de Lyotard do *visual* e do *visível* em *The exposure* (*Que*

¹³ [nota da tradutora]: De anadiomene. Anadiomene (emergente) é um dos atributos da Deusa Afrodite, Deusa Vênus na Mitologia Romana, que é a que surge da espuma do mar.

¹⁴ A Teoria da visão de Santo Agostinho é discutida no ensaio *Les paradoxes de l'être à voir* (*The paradoxes of the being-to-be-seen*, 1988), publicada em Didi-Huberman 1998, 121-36.

peindre? 344-78). Lyotard usa esses termos no sentido oposto ao de Didi-Huberman, mas argumenta que todo visual implica um excedente que poderemos ou poderíamos ver (347). O invisível e o irrepresentável em Lyotard, no entanto, não designam a incapacidade de representar, mas o fato de que o visual testemunha um excedente inesgotável de sentido que torna possíveis as imagens dialéticas. Esta concepção do visual como uma *descontinuidade abrupta* com o ambiente percebido (como é o caso com o *phasmida*) e como *latência do sentido* ressurge na estética francesa do século XX.

As borboletas são aparições lancinantes em todos os níveis da experiência humana. De uma perspectiva fenomenológica, sinalizam um movimento perplexo que perturba a atenção do espectador. Ao olhar as borboletas enquanto voam, nos deparamos com sensações bem irregulares que tornam difícil a distinção da continuidade de suas formas e movimentos. Sob perspectiva fenomenológica, a consciência percebe o voo das borboletas como trajetórias imprevisíveis de voo. Sob perspectiva semântica, o provérbio "borboletas na barriga"¹⁵ conota o efeito eufórico que faz o corpo ficar fora de equilíbrio. Ele aponta para um ligeiro desequilíbrio, devido a uma indeterminação sensível (um olhar, um toque) que desestabiliza o centro do corpo e faz com que fiquemos brevemente sem fala: um "*guizzo*" (como dizem os italianos). Os jovens também falam de "beijos de borboletas", que é o esvoaçar dos cílios sobre a pele (de preferência sobre todo o corpo), desencadeando um prazer ofuscante.

Agora, borboletas e mariposas também constituem uma *concepção figural* da imagem como tal. Seu irregular esvoaçar acontece em torno de pontos rumo a uma específica indeterminação inerente às imagens, cuja latência de sentido ainda está para ser descoberta. Nenhuma imagem autêntica é fixa e enquadrada, datada e situada na história de uma vez por todas. Pelo contrário, a imagem errática tem uma relação dinâmica com outras imagens e, assim, estabelece uma conexão não-linear entre passado e presente. Georges Didi-Huberman inverte a concepção romântica de História da Arte, fundada na

¹⁵ [nota da tradutora]: A expressão em língua inglesa "*butterflies in the stomach*" corresponde à expressão "frio na barriga" em língua portuguesa. No entanto, em língua portuguesa a borboleta não é utilizada como metáfora.

metáfora da vida (vida do espírito ou da vida de um organismo) que progride no tempo, seguindo uma linha reta do passado ao presente. Assim como Warburg e Riegl, ele vê a vida das imagens como um equivalente à sua capacidade de gerar novos significados quando se reconfigura em novas constelações. Como explica Didi-Huberman em *L'armoire à mémoire (The memory cabinet, 1995)*, quando São Paulo escreve que certos acontecimentos ocorreram "na figura" em vez de "in imago", "figura" denota não um objeto, mas uma "relação temporal" entre um passado com estreita ligação com o futuro, da mesma forma que o Novo Testamento foi "prefigurado" no Antigo Testamento (*Phasmes 143*).

Georges Didi-Huberman compara a imagem a uma borboleta voadora cujos movimentos são agarrados em um perpétuo movimento de abertura e fechamento, aparecendo e desaparecendo, sístole e diástole, inalando e exalando (*Phalènes 9, 10, 13*). O cinema é outra concepção figural da imagem, pois – segundo André Labarthe – a imagem em movimento nos apresenta um ritmo perpétuo de aparições e desaparecimentos. Em seu *L'être qui papillonne* (1999), Didi-Huberman detecta este movimento conjunto no vídeo de Alain Fleischer, *L'homme du Pincio* (1991-93). Um homem anda em torno dos Jardins de Pincio e move-se intermitentemente em torno de Roma sem um destino específico. Essa caminhada sem rumo é um movimento inquietante, como o voo polimorfo, sedutor e sem propósito de uma borboleta (*Phalènes 157*).

Tanto os bichos-pau (*phasmatoidea*) quanto as mariposas (*phalaena*) apontam para a luz, mas também para o fantasma. Eles representam uma metamorfose da falta de forma para o formado, da crisálida à imagem final (*Phalènes 12*). As borboletas seguem um processo generativo diferente das pessoas: emergem da terra como crisálidas e crescem em imagem adulta, como criaturas simétricas e harmoniosas (*Phalènes 16*). Mesmo que estes aspectos sejam perfeitamente visíveis quando o inseto ganha forma e é fixado de ponta-cabeça no casulo, as "borboletas" que pairam ao redor são fundamentais para que se perceba sua dinâmica beleza quando forma e formação estão entrelaçadas. Podemos evocar a caça às borboletas em Benjamin, no texto *Berlin childhood around 1900* (2002), e a desorientação do pequeno Walter, que sente que os papéis foram mudados, enquanto ele se torna borboleta.

"Assumi a cor da volição humana [...], sua captura foi o preço que tive que pagar para recuperar minha existência humana "(351).

Como a ciência das borboletas, a ciência das imagens capta esse estado dinâmico e instável. Ambas as imagens e borboletas implicam esta migração e transformação constantes¹⁶. Essa é uma característica essencial da analogia entre as duas, e Didi-Huberman – deliberadamente seguindo Warburg – é bem claro ao falar sobre o poder de metamorfose das imagens ao longo da história:

A imagem vagueia ao redor, vem e vai daqui para ali, se espalha sem obrigação e com nitidez. Em suma, esvoaça ao redor (*elle papillonne*), como se diz. Isso não significa que seja inexato, improvável ou inconsistente, mas que todo conhecimento de imagens deve ser estabelecido, em geral, como um conhecimento de movimentos exploratórios – de migrações, disse Aby Warburg – sobre cada imagem em particular (*Phalènes* 17).

Esta passagem é significativa porque ilumina o modelo de história da arte que tanto Warburg como Didi-Huberman estão perseguindo, um modelo em que a imagem está em um estado instável e onde o tempo histórico não conhece o *terminus ad quem*. Ao invés de fixar seu "sentido imanente" (*Panofsky*) e submetê-lo a uma taxonomia cronológica de estilos, esse tipo de História da Arte entende a imagem como a aparição de um sentido virtual, cuja realização depende de sua correlação com outras obras.

Tanto para Warburg como para Riegl, essa abordagem era uma reação contra o modelo da "história universal" e as contas especializadas que ela produzia foram, muitas vezes, imbuídas de um gosto estético subjetivo. D'Agincourt, em *Histoire de l'art par les monuments* (1810-1823), oferece uma visão tão sistemática dos artistas dos séculos XIII e XV, Giotto e Pierro della Francesca, que desconsidera outros estilos históricos. A narrativa de D'Agincourt visava fornecer um arranjo exaustivo apenas sobre os artefatos que se conformavam ao próprio gosto estético do historiador. A epistemologia da história da arte integrou a normatividade estética em uma narrativa

¹⁶ Na descrição da borboleta como aparições estáveis, veja o capítulo de James Elkin sobre as asas das mariposas em *How to use your eyes?* (2000, p. 182-89).

unidimensional: a história avança e a tarefa da historiografia é fornecer um relato completo desse movimento, ao mesmo tempo em que descarta os escombros artísticos. Friedrich Von Rumohr e Franz Kugler esforçaram-se para situar as obras de arte em seu contexto histórico e suas contribuições são monumentos desta história da arte universal. No entanto, enquanto Kugler idealiza os alemães e ignora o Renascimento, Karl Schnaase continua essas visões sistemáticas em uma história da arte que atingiu dimensões monumentais.

Um exército de historiadores da arte coeditou um projeto que, em sua segunda versão (publicada entre 1866 e 1879), contou com oito volumes. Em tom romântico, tais projetos são impulsionados pelo desejo de incorporar obras separadas em uma narrativa diacrônica unificada. Estão imbuídos de tendências e estéticas nacionalistas. A História da Arte do século XIX examina o passado, projetando sobre ele seus desejos atuais, noções românticas de originalidade e formas ideais ou estilos nacionais. No entanto, como esse universalismo falha, a História da Arte começa a especular e conceber o significado visual como constelações de temas diferentes. Com Didi-Huberman, a História da Arte imita a caça de borboletas em Walter Benjamin¹⁷: o historiador-colecionador tem que seguir o movimento da borboleta-imagem como a única estratégia viável para capturar algo novo.

Em seu *Don de la page, don du visage (Gift of the page, gift of the face)*, de 1996, Didi-Huberman relata o potencial figural dos manuscritos manchados de Victor Hugo às cartas de Rorschach. O texto escrito se funde em manchas de tinta, e a página se abre para a tensão entre texto e forma, multiplicando, assim, as possibilidades de ler e ver (*Phasmes* 153). As cartas de Rorschach mantêm a figura inscrita em um estado de potencialidade ativa: as manchas de tinta são "figurantes" ao invés de serem "figuradas" ou fixas de modo que as sentenças consistam em um conjunto estrito de palavras que seguem regras sintáticas. Uma força figural irregular perturba a regularidade do discurso e transforma o texto em uma figura-imagem, como argumenta Lyotard em *Discours, figure*

¹⁷ [nota da tradutora]: Ver Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas I)*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

(1971). Afinal de contas, essas imagens representam o potencial não-iconográfico de imagens que revelam um "campo puramente visual e virtual" (*Phasmes* 166). Essa não é a mesma indeterminação sensível detectada por Lyotard no trabalho dos sonhos, como mostra sua análise de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Um lance de dados jamais abolirá o acaso), de Mallarmé?¹⁸

Os ensaios de Georges Didi-Huberman relembram a análise de Adorno que aproxima a forma da escrita com a imagem de um "tapete" de pensamentos entrelaçados (160). Embora sejam de fato construídos como um denso tecido de referências textuais e visuais, falta aos ensaios de Didi-Huberman, no entanto, o caráter experimental que Adorno colocou no centro de sua investigação do uso de um tipo de escrita exposta ao erro, do mesmo modo que acontece no aprendizado de uma língua quando são usadas palavras apreendidas em diferentes contextos. O caráter experimental está mais presente nas montagens que Didi-Huberman cuidadosamente analisou¹⁹. Tais montagens visuais são objetos de uma imaginação dinâmica que percebe correspondências entre as coisas.

Essa imaginação dinâmica, associativa e hipotética, surge quando Didi-Huberman traça relações entre eventos aparentemente heterogêneos. Por exemplo, ele encontra uma relação latente entre o fato de que Goethe escreveu sobre borboletas e lagartas aproximadamente ao mesmo tempo em que descreveu o *Laocoön* como representando o "momento transitório". Didi-Huberman refere-se depois a Adriaen Coorte, em *Three medlars with a butterfly* (c. 1705), uma bela vida que inclui uma borboleta colorida e imutável

¹⁸ Ver *Discours*, figure 60-72. Em sua análise do "livro-objeto" de Mallarmé, Lyotard aborda a tensão entre um "objeto de significação" que pode ser lido e entendido (o texto) e um "objeto significativo" que consiste em significantes plásticos (de espaços vazios). As duas categorias se espelham, mas não da mesma forma que um significante se refere a um significado. Em vez disso, essa relação tem certa semelhança com a transformação da ordem discursiva pela ordem sensível, assim como no trabalho do sonho.

¹⁹ Refiro-me aqui à palestra sobre *Histoire(s) du Cinema*, de Jean-Luc Godard, feita por Didi-Huberman, na conferência *What images do*, em Copenhagen (19-21 de março de 2014). O filme de Godard é o tema do quinto volume da série *L'oeil de l'histoire*, intitulado *Passés cités par JLG* (2015).

que parece olhar para o espectador (*Phalènes* 26). Ao captar esse momento improvável de imobilidade, a imagem cristaliza a imitação e a imaginação. Considerando que o inseto real é o modelo da pintura e pode ser dissecado como qualquer outro organismo, sua apresentação imóvel é interpretada como um instante em que psique é lançada ao inconsciente (28). Em suma, o inseto não é apresentado como um objeto entre outros objetos, mas como o correlato de um sonho, porque o exato momento em que a pintura se apresenta, nunca será percebido *como tal*. Baseado na noção (benjaminiana) de que o passado, assim como a própria imagem, é uma aparição instável, este modelo interpretativo alimenta-se da livre associação e da transformação perpétua do passado. Aqui, a função da história não é se apossar do passado, mas mostrar sua aliança figural com o presente. Como a borboleta, o passado segue direções imprevisíveis, encantado como é por suas inevitáveis acrobacias.

O ressurgimento ambivalente de temas é o pré-requisito desse modelo interpretativo que cultiva seus excessos e latências de sentido. A imagem da borboleta é ilustrativa para isso: suas asas revelam padrões totalmente simétricos quando erguidas, mas, durante o voo, elas criam formas complexas e linhas caóticas fazendo com que os "olhos" pintados nelas pareçam estar se multiplicando junto às batidas das asas. Didi-Huberman evoca aqui o fenômeno de *Oudemans*, descrito por Adolf Portmann em *Animal Forms and Patterns* (1948): quando abertas, as asas das borboletas exibem sua composição visual e contorno. No entanto, quando em repouso, o inseto acaba tornando-se invisível, dissolvido visualmente no galho que repousa (*Phalènes* 68). Estamos lidando aqui com uma polaridade canônica na historiografia da arte (que divide pesquisadores até hoje). Por um lado, há a investigação positivista das fontes primárias em seu contexto histórico. Neste contexto, os historiadores de arte interpretam as obras de arte, estabilizando-as, assim como uma borboleta morta é fixada em quadro de colecionador. Por outro lado, há o modelo iconológico especulativo que descobre "coerências aventureiras" (nos termos de Caillois) e conexões visuais. Isso não é mais uma história de obras de arte fixadas em seu ambiente cultural, mas a análise de formas visuais que pulsam como

organismos. Elas "se inquietam no entorno" entre as imagens e através do tempo histórico (*Phalènes* 77).

A História da Arte de Georges Didi-Huberman reencarna um ideal verdadeiramente moderno porque vê o passado como um fato maleável, relacionado ao presente. Para ele, o tempo das obras de arte é o presente contínuo perfeito, um movimento contínuo do passado ao presente. Somente quando algo de um tempo diferente ressurge no presente é que seu passado não fica completo e que seu entendimento não se torna fixado, morto como uma borboleta pregada de cabeça para baixo. Esta linha de pensamento é geralmente rastreada até Warburg, mas ela realmente se originou no trabalho de Franz Wickhoff e Aloïs Riegl, figuras centrais da Escola Vienense, pouco citados na obra de Georges Didi-Huberman. Em sua *Roman Art* (1900 [1895]), Franz Wickhoff introduziu a noção de "ilusionismo", alternando exemplos de arte romana do segundo e terceiro séculos com obras de arte ocidentais modernas e comparando o Impressionismo *Plein Air* de seu tempo com a Arte Japonesa. Escrevendo aproximadamente ao mesmo tempo que Warburg, Wickhoff define o ilusionismo como a "aparência fugaz – de uma imagem – em um dado momento" (18), ecoando assim, o "movimento transitório em cabelo e vestimentas" de Warburg, discutido em seu ensaio de 1893 sobre Botticelli (19). Esta variedade de ilusionismo emerge no período romano, mas tem diferentes manifestações históricas.

A pintura japonesa também nos permite compreender tanto o ornamento romano como o jogo impressionista de luz e sombra (*Roman Art* 55-56). Comentando o ensaio de Wickhoff, Riegl argumenta que o impressionismo e a arte romana compartilhavam o mesmo "estado de espírito"²⁰. Novamente como Warburg, Wickhoff discute as ilustrações de Botticelli para a "Divina Comédia" e detecta no poema, um *método contínuo* de representar visualmente o tempo na

²⁰ Em *Über antike und moderne Kunstfreunde* (1904), Riegl evoca a associação de Wickhoff do Império Romano com o Impressionismo e explica ambos os estilos como as realizações do subjetivismo óptico ou "a aparência momentânea das coisas" (*die momentane Erscheinung der Dinge*, em *Gesammelte Aufsätze* 193). Ambos os estilos expressam uma "aleatoriedade extrema" (*eine extreme Willekür*) por meios puramente ópticos como cor, luz e sombra. Isso se opõe à representação de volumes sólidos e bem delineados (como acontece na Antiguidade Clássica).

cena em que Dante se encontra contemplando as almas abençoadas, refletidas em um espelho. Quando ele vira a cabeça para olhar as pessoas reais, este movimento rápido é representado como duas cabeças (12-13). Este método *contínuo* é estabelecido em contraste com o método de *isolamento*, que consiste em apresentar um único evento em cada cena individual, um método que está "exclusivamente em voga nos dias de hoje" (14). Assim, o ilusionismo é uma noção que atravessa o tempo e as culturas. Tem de ser entendido como uma potencialidade visual aplicável a novas formas de apresentação visual.

Também simultâneo ao primeiro ensaio de Warburg sobre Arte Renascentista, Alois Riegl escreve *Über Renaissance der Kunst* (1895). Aqui, ele distingue três sentidos diferentes que a noção de "Renascimento" teve no passado e detecta uma deficiência na interpretação do século XIX da mesma noção. *Rinascimento*, *Wiedergeburt* ou *renascimento* têm significados diferentes ao longo do tempo: no século XIV, quando a Antiguidade foi redescoberta como um estilo passado, as pessoas tinham um olhar mais inocente sobre ela. Esse entendimento difere da idealização e da apologia programática de Winckelmann da Antiguidade no século XVIII. E, mais adiante, esse significado do renascimento da Antiguidade difere do positivismo do século XIX, em que os estilos históricos da arte anterior são comparados e integrados num movimento evolutivo.

Fazendo eco à visão de Nietzsche em *On the advantage and disadvantage of History* (1874), Riegl aponta para uma lacuna dessa consciência histórica cumulativa: transforma o passado em um feixe de informação especializada, que é prejudicial para a *futura* produção artística. Isto é para Riegl, o leitor piedoso de Nietzsche, a desvantagem do historicismo: ele congela o passado e o reduz a uma cadeia diacrônica de instantes. Em vez de um atlas móvel de imagens, o passado é um arquivo morto. Argumentando por um *rinascimento* que animaria o passado, Riegl afirma que "a História da Arte tem impedido, infestado e sufocado o desenvolvimento artístico"²¹ (391). Sete anos mais tarde, novamente em nota nietzschiana, ele acrescenta que o histórico

²¹ "Die Kunstgeschichte hat die Kunstentwicklung aufgehalten, überwuchert, erstickt."

não é uma categoria absoluta e que "ser capaz de ignorar (*das Ignorierenkönnen*) é vantajoso" (*hat seine Vorteil*, em "*Spätrömisch oder Orientalisch?*") Novamente, tanto Wickhoff quanto Riegl declaram um modelo de História da Arte que detecta as *descontinuidades na forma* que ressurgem ao longo do tempo. Nesse sentido, concebem o tempo histórico da arte como uma *continuidade de momentos* e como a *realização de virtuais potencialidades do visual*. A análise de Warburg do *Pathosformel* dinâmico também é significativa por sua capacidade de reconfigurar o tempo histórico: os movimentos erráticos da forma testemunham uma concepção do *visual* como uma força centrífuga que se interpõe e anuncia o novo.

Seguindo a mesma linha, Georges Didi-Huberman nos lembra que a História da Arte é uma disciplina que questiona sua própria temporalidade. O modelo histórico canônico do século XIX implicava a sincronia entre o tempo da criação de uma obra e seu lugar no desdobramento diacrônico do tempo. O significado de uma obra de arte foi derivado de sua *Weltanschauung*, ou seja, do *Espírito* da idade, sentimento nacionalista e outros critérios ultrapassados. Com Warburg e Benjamin, Didi-Huberman coloca que essa sincronicidade destrói a potencialidade inerente ao visual. Esta nova abordagem na História da Arte postula um anacronismo essencial dividindo o tempo de uma obra em: de um lado, as circunstâncias da obra na história e, de outro lado, seu tempo como uma imagem. Ser uma imagem significa ter uma existência transtemporal que regenera o potencial da imagem no tempo. (No campo da estética, Kant e Lyotard foram ainda mais longe: o tempo do que chamamos de arte é essencialmente histórico porque a arte é o nome de uma emoção que escapa a julgamentos determinados.) A História da Arte se torna o "movimento do conhecimento" de imagens em relações associativas em oposição ao conhecimento de tipologias estáveis (*Phalènes* 112).

Essa epistemologia justifica a *Mnemosyne* de Warburg e a série *L'oeil de l'histoire* (*The Eye of History*) de Didi-Huberman: se a ninfa é comparada à cobra e a pintura é associada à dança, isso significa que há um excesso nesses sintomas visuais que difrata a unidade diacrônica do tempo. Em vez de se

definir como a história de uma coisa autônoma chamada "arte"²², a História da Arte se torna um processo que envolve figurações que regeneram a representação visual do mundo. No início da Arte Renascentista, Warburg viu a força pulsante dos temas clássicos "na estilização (*Umstilisierung*) da aparência humana, através do movimento crescente de corpos e roupas"²³ (173). Em *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, Didi-Huberman desconstrói a arte minimalista de Tony Smith e Richard Serra, relacionando-os a temáticas antropomórficas como as dimensões humanas, as estelas votivas e os templos egípcios (101)²⁴.

Nesse sentido, Georges Didi-Huberman (como Warburg e Benjamin) defende um posicionamento específico para o passado *como algo que terá sido visto*²⁵. Quando as imagens são pensadas "além do princípio usual da historicidade", elas exploram este "tipo de memória necessária em todo trabalho forte para transpor o passado para o futuro" (83,101). Esta é uma *figura de pensamento* que se repete na história da arte de Didi-Huberman em diferentes formas. Tomemos, por exemplo, a figura do corpo histórico de *L'invention de l'hystérie* (1982), onde o sintoma se refere a uma tentativa ambivalente e contraditória de incorporar o masculino e o feminino, ou o excedente inerente

²² Em *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, Didi-Huberman refere-se a este momento tautológico da arte, analisando o ditado de Frank Stella: "o que você vê é o que você vê". Já Riegl, em seu *Grammatik*, descreve aquele momento como o estado em que a arte se torna um fim em si mesma, e Wickhoff deu-lhe uma definição poeticamente brilhante, dizendo que era uma arte somente para artistas, "que mal aceitava os aplausos da multidão", como em Dante, que "Rachel", passa o dia inteiro na frente do espelho, olhando para os seus próprios olhos brilhantes, "*ell'è d'i suoi begli occhi veder vaga*" (58).

²³ No original, se lê: "*In einer Umstilisierung der Menschenscheinung durch gesteigerte Beweglichkeit des Körpers und Gewandung*". No mesmo ensaio, *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* (1912/1922), Warburg refere-se ao almanaque de Baldini em que o "novo princípio estilístico do movimento idealizador antigo" é perceptível. (WARBURG 1979, p. 184)

²⁴ Veja Maud Hagelstein para uma análise das condições nas quais podemos falar, no campo da arte e nos termos de Maldiney, em um "movimento de intencionalidade" ("*Vers une intentionnalité inversée*" 37).

²⁵ A figura similar do pensamento aparece em Lyotard, na obra *Karel Appel: a gesture of colour* (1998), em que a noção de gesto é concebida como um futuro anterior ou a potencialidade da imagem presente para incluir outra configuração de espaço-tempo-matéria (LYOTARD, 2009, p. 203-205).

de sentido que permite à imagem emergir em novas configurações, no *Atlas: how to carry the world on one's back?* (2011).²⁶

O que acontece com a História da Arte após o fracasso do historicismo e suas pesquisas abrangentes? Afinal, todos os heróis de Georges Didi-Huberman respondem a seu momento de crise que desvaloriza o ato de *olhar*, insistindo no ato de *registrar* o passado: Aby Warburg ou Walter Benjamin, para mencionar apenas os mais importantes. Quando o historicismo falha, os historiadores da arte filosofam. Eles especulam e se associam, correlacionam e manifestam o sentido latente das imagens. As mudanças conceituais mais significativas que transformam a História da Arte em Ciência da Arte emergem quando os historiadores se confrontam com o fato (já conhecido pelos filósofos desde Aristóteles) de que, ao coletar fatos, não se faz ciência.

Neste contexto, a História da Arte se torna uma superposição de estruturas visuais: o "retorno" de Warburg de *Pathosformel* é uma tentativa de subordinar uma concepção de história da arte como uma *serialização* de fatos à compreensão da história da arte como uma *superposição* de estruturas visuais. Diferentes variedades dessa reforma metodológica foram desenvolvidas ao mesmo tempo. O modelo gramatical das artes visuais de Riegl reconfigura a História da Arte como a superposição de duas narrativas: o nível *manifesto* de todos os estilos documentados e as *estruturas profundas* de todas as possibilidades visuais, respectivamente. A História da Arte combina a história de obras de arte e artistas com o estudo dos processos virtuais que determinam toda a apresentação visual e que se repete no tempo. Portanto, as noções de "retorno" e "renascimento" não designam a tentativa desesperada de impor algum sentido de misticismo religioso nas humanidades, com vistas a compensar seu atual caráter "materialista". O "retorno" aponta para a realização dinâmica das possibilidades virtuais do visual que ressurgem ao longo da história e tornam visíveis as camadas constitutivas do modo como a humanidade se representa.

²⁶ Veja Hagelstein em "*Art contemporain et phénoménologie*" 85 ff. e "*Vers une intentionnalité inversée*" 107.

Uma imagem cristaliza uma descontinuidade que gera um turbilhão de relações com outras imagens. Warburg traçou esta matriz figural em uma série de figuras - imagens mostrando como o movimento de roupas e cabelos típicos das representações clássicas ressurgem em *The birth of Venus* de Botticelli, mas também no poema de Angelo Poliziano, no romance arqueológico de Francesco Collona, *Hypnerotomachia Poliphili*, e na descrição *ekrática*²⁷ de Filarete das antigas ninfas romanas e de suas vestes esvoaçantes. Todos eles são "corporificações de um movimento externo de vida" (*Verkörperung äusserlich bewegten Lebens*, 31) e representam, nas palavras de Fritz Saxl, "o paralelo desse renascimento de antigas formas de expressão da excitação corporal e psíquica" (355)²⁸.

Esta é a estrutura essencialmente "atávica" das imagens: elas emergem no presente e, ao mesmo tempo, carregam vestígios daquilo que desapareceu no passado. No entanto, passado e presente não são pontos distintos em um eixo contínuo de tempo, mas sim intersecções reais de potencialidades visuais. Em *Revenance d'une forme (Return of a form)*, Didi-Huberman compara feiras contemporâneas com museus. No agito da feira na *Piazza Navona*, descobre uma figura de argila que se assemelha a uma figura etrusca visceral *ex-voto* do século III a.C. (*Phasmes* 41). Como Vênus Anadiomene, as formas aparecem e desaparecem não obstante a continuidade histórica do tempo. Há diferenças também na figura votiva etrusca. O *visco* refere-se à região que dói, enquanto a figura cristã aponta para a redenção humana (44). Mesmo ambos se referindo à

²⁷ [nota da tradutora]: No contexto renascentista, tanto a retórica, quanto as artes produziam *asekphrasis*, que são imagens pictóricas. A descrição *ekrática* está diretamente ligada à capacidade dada à oratória de evocar imagens, como uma extensão do um campo visual de significação da palavra. Especificamente, à essas imagens estão associadas as ideias de devoção, veneração e glorificação.

²⁸ Veja o ensaio de *Rinascimento dell'antichità*, de Saxl: *Studien zu den Arbeiten A. Warburgs* (1922), especialmente a seção onde ele discute a "astrologia antiga como uma força demoníaca em movimento na cultura, na fase inicial do Renascimento" (Warburg, *Ausgewählte Schriften* 354-363). A pesquisa de inspiração Warburg do *Pathosformel* tem sido um tema central de Barbara Baert (KU Leuven), que publicou exaustivamente sobre o tema do vento relacionando-o à intensidade do *Pathosformel* para gerar movimento. Ver Baert 2015 e 2010, 12 ff.

carne, cada um tem a habilidade de gerar anacronismos e uma "memória fantasmagórica / de retorno" (*mémoire revenante*, 46).

Como as borboletas erráticas que têm de ser observadas em sua fuga vigorosa, as imagens têm de ser vistas, por um lado, como encapsuladas em montagens por meio das quais elas ligam o passado ao presente e, por outro lado, do ponto de vista do efeito que provocam sobre nós. As imagens olham-nos e falam-nos através das conexões trans-históricas e transculturais que criam. A vida das imagens é visível nessas formas pulsantes que ressurgem nas montagens que Georges Didi-Huberman analisa em seu *Atlas*, como, por exemplo, os arranjos reunindo o *Urformen*, de Karl Blossfeldt (1926-28), e *Gemeiner Wurmfarne*, de August Sander (1930-50). Aqui, a vida das formas consiste em constelações de imagens que revelam suas camadas visuais e emocionais e encorajam a nós, humanos, a compreendê-las melhor. Esta é a relevância dos objetos que ressurgem e fazem filosofar os historiadores da arte: eles mediam nossa própria identidade de uma perspectiva trans-histórica e transcultural. Esse é o significado do excessivo "olho da história" que escaneia o passado em volumes intermináveis e espessos: realiza a mediação do diálogo que a humanidade tem consigo mesma. As imagens são de nosso interesse para quando a sua superposição revela as formas figurantes, testemunhando uma memória visual da própria humanidade.

Referências

- ADORNO, Theodor. The essay as form. In: _____. **New german critique** 32 (Spring – Summer 1984), pp. 151-71.
- BAERT, Barbara. Wild is the wind: Pathosformel and the iconology of a quintessence. In: _____. **Antwerp Royal Museum Annual**, 2010, pp. 9-47.
- BENJAMIN, Walter. Berlin childhood around 1900. In: _____. **Selected writings 3: 1935-38**. Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- BOEHM, Gottfried. Ce qui se montre: de la différence iconique. In: _____. **Penser l'image**. Ed. by Emmanuel Alloa. Paris: Les Presses du Réel, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas: how to carry the world on one's back**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011.

-
- _____. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde.** Paris: Minuit, 1992.
- _____. **L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes.** Paris: Minuit, 2002.
- _____. **Phasmes: essais sur l'apparition I.** Paris: Minuit, 1998.
- _____. **Phalènes: essais sur l'apparition II.** Paris: Minuit, 2013.
- ELKINS, James. **How to use your eyes?.** New York: Routledge, 2000.
- FOCILLON, Henri. **Vie des formes, suivie de l'éloge de la main.** Paris: Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, 1939.
- FRAZER, James. **The Golden Bough: a Study in magic and religion.** Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1993.
- GÖTZ, Pochat. **Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft.** Köln: DuMont, 1983.
- HAGELSTEIN, Maud. Art contemporain et phénoménologie: réflexions sur le concept de lieu dans Georges Didi-Huberman. **Études Phénoménologiques** 40-42 (2005), pp. 139-64.
- _____. Georges Didi-Huberman: une esthétique du symptôme. **Revista de Filosofia** 34 (2005), pp. 81-95.
- _____. Georges Didi-Huberman: vers une intentionnalité inversée. In: **La part de l'oeil: revue de pensées des arts plastiques** 21-22 (2006-2007), pp. 34-41.
- _____. Ressemblances et Dissemblances dans Georges Didi-Huberman. In: _____ . **Mimèsis: approches actuelles.** Sous la direction de Thierry Lenain et Danielle Lories. Bruxelles: La Lettre Volée, 2007, pp. 103-128.
- LESCOURRET, Marie Anne. **Aby Warburg ou la tentation du regard.** Paris: Hazan, 2014.
- LYOTARD, Jean-François. **Discours, figure.** Paris: Klincksieck, 1971. Print.
- _____. **Karel Appel: a gesture of colour.** Trans. by Vlad Ionescu and Peter W. Milne. Leuven: Leuven University Press, 2009.
- _____. **Que peindre? What to paint?:** Adami, Arakawa, Buren. Trans. by Antony Hudek, Vlad Ionescu and Peter W. Milne. Leuven: Leuven University Press, 2012.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg and the image in motion.** New York: Zone Books, 2004.
- NABOKOV, Vladimir. **The annotated Lolita.** Edited with a preface, introduction and notes by Alfred Appel. London: Penguin, 1995.
- RIEGL, Aloïs. **Gesammelte Aufsätze: Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte.** Herausgegeben von Artur Rosenauer. Wien: WUV-Universitätsverlag, 1996.
- _____. **Die spätrömische Kunstindustrie.** Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1927.
-

_____. Spätromisch oder orientalisches? In: _____. **Beilage zur
allgemeinen Zeitung**, 23 April 1902, pp. 152-56; 24 April 1902, pp. 162-
65.

_____. **Stilfragen**: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik.
München: Mäander, 1977.

_____. Über Renaissance der Kunst. In: _____. **Mitteilungen des
österreichischen Museum für Kunst und Industrie** 5 (1895), pp.
342-93.

VANCHERI, Luc. **Les pensées figurales de l'image**. Paris: Armand Colin,
2011.

VISCHER, Fr. Th. Das Symbol (1887). In: _____. **Kritische Gänge**. Vierter
Band. München: Mener & Jassen, 1922.

WARBUG, Aby. **Ausgewählte Schriften und Würdigungen**.
Herausgegeben von Dieter Wuttke in Verbindung mit Carl Georg Heise.
Baden-Baden: Valentin Koerner, 1979.

WICKHOFF, Franz. **Römische Kunst**: *die Wiener Genesis* (1895). Berlin:
Meyer & Jessen, 1912. Trans. by S. Arthur Strong as *Roman Art. Some of Its
Principles and Their Application to Early Christian Painting*. New York:
MacMillan, 1900.

Traduzido do inglês por Cândida Almeida