

ESBOÇO DE UMA ONTOLOGIA DA IMAGEM E DE UMA ESTÉTICA DAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS¹

Eliane Escoubas

Professora Emérita da Universidade de Paris XII,
Valde Marne

“O nome que se costuma dar a aspecto e a aparência (*fur Anblick und Aussehen*) é “imagem” (*Bild*). A essência da imagem consiste em dar a ver algo (*etwas sehen zu lassen*). Contudo, as cópias e as imitações são já deformações da imagem propriamente dita (*Dagegen sind die Abbilder und Nachbilder bereits Abarten des eigentlichen Bildes*), que, como aspecto, dá a ver o invisível (*das Unsichtbare sehen lässt*) e reunindo-o com o que lhe é estranho (*ein Fremdes*), “imagina-o” [...]. Assim as imagens poéticas são, por excelência, “imaginações” (*Ein-bildungen*); não são meras fantasias e ilusões (*Phantasien und Illusionen*), mas imaginações (*Ein-bildungen*) enquanto inclusões visíveis do estranho na aparência do familiar (*als erblickbare Einschlusse des Fremden in dere Anblick des Vertrauten*).”

Martin Heidegger, “Dichterisch wohnet der Mensch”
Vorträge und Aufsätze 1951.

“Quando Orfeu desce para Eurídice, a arte é a potência pela qual a noite se abre. A noite, pela força da arte, acolhe-o. [...] Mas é para Eurídice que Orfeu desceu: Eurídice é, para ele, o extremo que a arte pode atingir, ela é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual a arte, o desejo, a morte, a noite parecem tender [...]. Este ponto: a obra de Orfeu não consiste, contudo em garantir a aproximação dele, descendo em profundidade. A sua obra consiste em conduzi-lo ao dia e dar-lhe, no dia, forma, figura e realidade. Orfeu pode tudo, excepto olhar este “ponto” de frente, excepto olhar o centro da noite na noite. [...] Mas Orfeu, no movimento

¹ Tradução do francês de Pascal Rubio e Manuel Girard. Adaptação de Isabel Matos Dias.

da sua migração, esquece a obra que deve realizar. [...] Orfeu, voltando-se para Eurídice, arruína a obra; a obra desfaz-se imediatamente e Eurídice regressa à sombra. Assim trai a obra, Eurídice e a noite. Mas não se voltar para Eurídice não seria menor traição, ser infiel à força sem medida e sem prudência do seu movimento que não quer Eurídice na sua verdade diurna e na sua aquiescência quotidiana, que a quer na sua obscuridade nocturna, quer vê-la, não quando está visível, mas quando está invisível, não como a intimidade de uma vida familiar, mas como a estranheza do que exclui toda a intimidade, não para fazê-la viver, mas para ter viva nela a plenitude da sua morte.”

Maurice Blanchot, “Le regard d’Orphée”,
L’espace littéraire, 1955

1. A imagem-percepção

Tomando a noção de imagem como eixo nuclear das artes visuais, comecemos pela análise da imagem-percepção. Uma imagem não é nada, uma imagem é “algo”, ela apresenta-se, é uma “presença”, é dada por uma percepção. Mas ela não é uma coisa como as outras. Ela é algo que apresenta ou representa outra coisa: toda a imagem é imagem de algo, “dá a ver algo”, como escreve Heidegger. Uma dualidade inscreve-se de imediato no ser da imagem. A dualidade do mesmo e do outro é constitutiva do ser da imagem. No entanto, e esta é uma primeira suposição, uma imagem não poderá apresentar-se ou representar-se a si mesma como uma imagem de imagem ou uma imagem do ser-imagem da imagem ou uma imagem da substância-imagem da imagem? Sim, certamente, mas não indefinidamente, não interminavelmente: é preciso que em determinado momento do processo da apresentação ou da representação se produza uma paragem no desdobramento – e é essa paragem que põe em cena ou manifesta o “outro” da imagem. E se – é uma segunda suposição – o outro estivesse ele próprio presente ao mesmo tempo que a sua imagem? Isso também é possível, mas não interminavelmente: um mundo “duplo”, à maneira de Narciso e do seu reflexo na água ou no espelho, seria inconsistente; aliás, quando Narciso tenta agarrar a sua imagem ele não capta nada. Este redobramento é apenas um logro, um redobramento “falhado”.

Importa sublinhar que a condição da imagem reside na cisura entre uma presença e uma ausência. Voltemos a M. Blanchot, em *As duas versões do imaginário*: “Mas o que é a imagem? Quando não há nada, a imagem encontra aí a sua condição, mas nela desaparece. A imagem pede a neutralidade e a supressão do mundo, quer que tudo caiba no fundo indiferente onde nada se afirma, ela tende para a intimidade do que subsiste ainda no vazio: está aí a sua verdade. Mas esta verdade excede-a; o que a torna possível é o limite onde cessa.” A imagem afirma as coisas no seu desaparecimento, desaparecimento a que ela própria está finalmente submetida.

Presença-ausência ou percepção de uma não-percepção, tal é a imagem. Não é inútil lembrar que o *eikôn* grego (o ícone) encontra seu devir e o seu futuro na *memoria* romana. E que a comemoração, desvio da anamnese grega, constitui, sem dúvida, o começo antropológico da imagem, quer dizer que o tempo do “foi”, do “já não é”, é o tempo primeiro da imagem. E, no entanto, esta percepção de uma não-percepção, esta presença-ausência não é simples. Esta ambigüidade ou dificuldade é claramente visada por Kant, quando escreve na *Antropologia de um ponto de vista pragmático* (§ 28): “A imaginação, como faculdade das intuições fora da presença do objecto (*ohne Gegenwart des Gegenstandes* – fora do presente do objecto), é ou produtiva, isto é, faculdade de apresentação originária do objecto (*exhibitio originaria*), que precede, por conseguinte, a experiência, ou reprodutiva, isto é, faculdade de apresentação derivada (*exhibitio derivata*), que devolve ao espírito uma intuição que se teve antes.” Neste sentido Kant distingue, no § 51 da *Crítica da Faculdade de Julgar*, o arquétipo (modelo originário) e o éctipo (a cópia).

Compreende-se como uma “faculdade das intuições fora do presente do objeto” gera “éctipos” ou “derivações” a partir de um objecto anterior que tem para eles o estatuto de modelo: a “recordação” é o modo fundamental de uma tal imagem. Mas o que é uma *exhibitio originaria*, “que precede a experiência” – quando sabemos que, para Kant, “todo conhecimento começa com a experiência... e nenhum conhecimento precede em nós a experiência”? Onde situar o “original” desta “exibição originária”? A única resposta coerente seria a de que esta “exibição fosse a das condições *a priori* de possibilidade de toda experiência, isto é, o espaço e o tempo. Ora, estas “condições” são *a priori* e não constituem em Kant, como sabemos, o objecto de experiência alguma. Pensará Kant resolver a questão, na *Crítica da faculdade de julgar*, com a enigmática noção de “Ideia estética” que identifica precisamente com a dita “exibição originária”? Esta tomaria então a mesma definição da “Ideia estética” como “o que dá mais a pensar do que um simples conceito”. Ganhou-se assim uma “origem”? Não, porque a “Ideia estética”, por definição, não tem determinação (senão tornar-se-ia um conceito). A origem não poderia ser senão a referência a este “sujeito pensante” indeterminável, porque transcendental, posto no centro do mundo pela “revolução copernicana” – tão inacessível quanto Eurídice na sua noite profunda. Ou então, o que equivale a afirmar o mesmo, este “génio”, como lhe chama Kant, indefinível, de que se deve postular a existência para que se produzam a arte e as imagens.

Resta, portanto, apenas a imagem reprodutora, submetida à semelhança, imitação e repetição, a única de que se pode falar. Mas poder-se-á mesmo? Porque falar de semelhança e repetição é apontar para um modelo, em direcção a uma “origem”. Mas se a origem é, como acabamos de ver, inacessível, então o modelo perde-se na noite dos tempos. Semelhança e repetição são então indemonstráveis, isto é, não-mostráveis.

2. A crise da imagem ou a imagem-crítica

Uma vez mais recorremos a Blanchot, agora para fazer aqui a transição. Em *Le rire des dieux*,² um texto sobre Nietzsche, escreve Blanchot: “Um universo onde a imagem deixa de ser segunda em relação ao modelo, onde a imagem toma o lugar da verdade, onde, finalmente, já não há original mas sim uma eterna cintilação onde, no fulgor do desvio e do retorno, se dilui a ausência de origem.”

Colocarei, então, o seguinte princípio: a imagem ignora a cronologia. Com efeito, qual é o “presente” da imagem, desta imagem que tem lugar, como disse Kant, “fora do presente do objecto”? Nietzsche pode ajudar-nos nesta análise, não apenas porque opõe o primado do “esquecimento” ao pretensão privilégio da “memória”, mas também pela determinação que dá na *Segunda consideração inactual* de três tipos de “presentes”, isto é, três tipos de relações do presente com o passado. Esta determinação nietzscheana dos três tipos de história permitir-me-á avançar na análise da questão da imagem.

Temos primeiramente a história “documentária” que articula o presente com o passado que já não é, um tempo que já passou, com um passado-fóssil, resto ou vestígio. Trata-se de uma história da separação (*Abschied*) e do luto. Em segundo lugar, a história “monumental”, que articula o presente com um passado posto como “testemunho para sempre”, uma lição para o futuro, uma história antecipadora, progressista. Em terceiro lugar, destes dois tipos de “história” Nietzsche distingue a história “crítica”.

O que é a história “crítica”? É a história do presente no presente. É a história da transformação da história, da mutação e, portanto, da descontinuidade do tempo: nem luto, nem progresso, mas *ruptura*. Ruptura da cadeia do tempo, ruptura do encadeamento do tempo, surgindo assim uma nova forma do tempo: o tempo do “contratempo”, tempo da “crise”. O “presente” da história “crítica” não é o “actual”, não é o que chega “no momento propício”, o que “vem a calhar”, mas sim o contratempo, o inactual, a inactualidade do tempo.

Direi então que a imagem é uma estrutura de experiência fundamental: a da inactualidade do tempo. Nem comemoração, nem antecipação, tal é a imagem. A imagem ignora a cronologia: presença inactual, sempre no presente, mas nunca actual: ela é contemporânea do “contratempo”. Há produção de imagem quando há contratempo. A imagem nasce na “crise”, ela própria é “crise”. E o que se designa, por vezes, como uma “crise das imagens” não é algo de accidental, porque a imagem, no seu ser-imagem, é “crise”.

Esta etapa da minha análise da imagem requer duas observações.

Primeira observação: Se a imagem é “crise”, isso significa que no cerne da imagem há uma contradição. A contradição é o “cerne” da imagem.

² Cf. *La Nouvelle Revue Française* (1965).

A imagem é, por definição, “contradição”. Contradição, como acabamos de ver, é crise, contratempo, ruptura. E esse é precisamente o estatuto do *Bild* heideggeriano: voltando a alguns termos da citação de Heidegger em epígrafe: o *Bild* (imagem) “dá a ver o invisível”, “é inclusão visível do estranho na aparência do familiar”. Uma contradição sem superação, sem *Aufhebung* ao modo hegeliano, uma contradição que permanece “contradição”. Pelo contrário, quando cessa a contradição, então cessa a imagem, ela desaparece como imagem ou dá lugar às “cópias ou ilusões”. A imagem só é imagem como contradição do visível e do invisível, do estranho e do familiar, do dia e da noite mantidos juntos, inseparáveis, como a vida e a morte, o nascimento e a morte. A imagem é a contradição insuperada, insuperável: esta é a condição do ser-imagem da imagem. Por isso, diria que a imagem implica sempre uma *Stimmung* historial, e lembraria o duplo estatuto da *Stimmung* historial heideggeriana: o espanto (*Erstaunen*) dos Gregos e o terror (*Erschrecken*) dos Modernos (em *Grunfragen der Philosophie*, tomo 45 da *G.A.*). Espanto e terror produzem as nossas imagens.

Assim, posso agora voltar a Nietzsche e desta vez ao seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, às duas pulsões ou forças iniciais do apolíneo e do dionisíaco, ao seu encontro, que não é o efeito de uma reconciliação, ao modo hegeliano (não *Aufhebung*, mas *Paarung*, parilha, na terminologia de Nietzsche), mas o de uma contradição mantida e viva – como beleza, figura, sonho, embriaguês, por um lado, como dança e música, por outro. Ambos os “lados” – o apolíneo e o dionisíaco – são inseparáveis na tragédia grega. E esta contradição viva constitui o próprio conceito da “tragédia” grega de Ésquilo e de Sófocles – em oposição, segundo Nietzsche, ao drama euripediano que traz consigo a *psyché* socrática e já moderna. Em síntese, diria que o conceito nietzscheano do “trágico” (contradição do apolíneo e do dionisíaco) é precisamente o que eu designo por “imagem”. A imagem é sempre trágica, a imagem é o “trágico”.

Segunda observação: a afirmação de que o ser-imagem da imagem reside na sua *inactualidade* será analisada em torno de Aby Warburg, historiador de arte, tomando como base o trabalho notável de Georges Didi-Huberman.³ Note-se que Warburg foi grande leitor de Nietzsche. A história da arte que ele exercita é, à primeira vista, a-cronológica dado que o seu projecto consiste em mostrar nas imagens de uma época o que ele designa como “sobrevivências” (*Nachleben*). Mas é preciso perceber que estas sobrevivências não são resíduos, restos, que se poderiam inventariar tais quais e como tais, mas devem ser lidas nas transformações que as tornam activas, isto é, vivas. Nesse sentido, as imagens warburgianas ignoram a cronologia, inscrevem-se num “presente” inactual, no sentido nietzscheano; sobreviver é viver. As imagens, segundo

³ Cf. G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes chez Warburg*, Paris: Minuit, 2002.

Warburg, “retornam”, não para constituir uma “semelhança” imitativa, mas para constituir a contradição do que se pode chamar em Warburg (como em Husserl) o “presente vivo”. Em Warburg há um “retornar”, um “retorno” de imagem que, tal como o eterno retorno de Nietzsche, não é um retorno do idêntico, pois este retorno – tanto em Warburg como em Nietzsche – tem antes como função pôr em causa a tese do “progresso histórico” tanto na história da arte como na história geral.

A história da arte e das imagens que Warburg promove é a história do que ele designa como *Pathos-Formeln*, as fórmulas páticas (ou patéticas), que não são imitação de nada, mas a própria prova⁴ da existência corporal, da existência sensível. Assim, o termo grego *Mnémosine*, que Warburg mandou gravar por cima da porta do seu Instituto, não tem nada a ver com a *memoria* romana, não diz respeito à comemoração, mas antes a um imemorial, uma espécie de inconsciente – que não é um “intemporal”. Dessa forma, essa sobrevivência [*survivance*] manifesta-se, diria eu, na “superveniência” [*survenance*] das imagens.

3. A imagem como “superveniência”, como fenómeno (*phainomenon*) e “aparecer”

Retomo agora a citação de Heidegger – a imagem como “inclusões visíveis do estranho na aparência do familiar” – isto é, o estatuto de “contradição” inerente à imagem. Trata-se portanto da natureza da imagem como colisão do esperado e do inesperado, da distância e da não-distância, do distanciamento e da proximidade. Pode dizer-se então que a origem é “choque” (*Stoss*), isto é, perturbação do tempo e do espaço, desorientação temporal. Há “origem” quando o tempo está “fora de si mesmo”. Mas o tempo não está sempre “fora de si mesmo”? Fora de si mesmo não significa que é sempre inapreensível, que nunca se pode agarrar? E a imagem, no seu ser-imagem, não herda ela desta “origem” – sempre ausente? Uma espécie de “presente” da ausência. A ausência é então o nosso “presente vivo”.

Avançando na minha análise, centro-me agora em *A filosofia da arte*⁵ de Schelling – que põe a imaginação (*Ein-bildungskraft* = força de uni-formação) no centro de todas as “potências” (*Potenzen*) – inclusive na própria natureza: a imaginação está na natureza, é uma potência da natureza (já que a natureza cria, é génese e crescimento), não havendo portanto um dualismo originário entre a natureza e o espírito. Vou centrar-me num ponto específico de Schelling: no § 39 de *A filosofia da arte*, Schelling distingue três formas de apresentação: a apresentação esquemática, a apresentação alegórica e a apre-

⁴ Prova (*épreuve*) – exemplar de impressão, de gravura.

⁵ Cf. W. J. Schelling, *Philosophie de l'art*, Grenoble: Jérôme Millon, 1999.

sentação simbólica. “A apresentação segundo a qual o universal significa o particular é o esquematismo; a apresentação segundo a qual o particular significa o universal é a alegoria; a síntese de ambas, em que nem o universal significa o particular, nem o particular significa o universal, mas onde formam *um* absolutamente, é o simbólico.” Vemos como Schelling desloca as noções kantianas: enquanto o esquemático e o alegórico são da ordem de uma significação entre duas instâncias (universal e particular), o simbólico schellingiano apresenta somente uma instância onde, como diz Schelling, o ideal e o real são um só: é o que eu designo por “imagem”. É aí que Schelling coloca a potência da arte: potência de criar o “real”. O símbolo schellingiano não é tomado na tradicional cisão do sensível e da significação, mas é o próprio “real”, a “coisa mesma”, é o *phainomenon*, o aparecer do que aparece. Isso é o que chamo de “imagem”. A imagem não significa, ela “é” – ou, antes, ela é o que significa e significa o que ela é. A cisão não se passa entre ela e qualquer outra coisa ou qualquer significação, mas passa-se “nela”, na sua contradição viva. A imagem é, é “corpórea” e, enquanto “corpo”, une em simultâneo e indissociavelmente a vida e a morte.

Em relação a isto, creio que Konrad Fiedler, na sua obra *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (*Sobre a origem da actividade artística*,⁶ publicado em 1887), faz análises surpreendentes que, a meu ver, antecipam a fenomenologia da arte em Merleau-Ponty. Tratando-se da criação artística, ele recorre a um termo interessante mas que poderia prestar-se a alguma confusão: o termo de “oficina interior” (*atelier intérieur*). Que significa a “oficina interior”? Nas suas palavras, é “o conjunto dos processos fisiológicos” – o que sintoniza com as análises de Nietzsche, que parte dos processos fisiológicos que são as duas pulsões originárias. Fiedler afirma: “a realidade já não aparece como representação, mas como um processo infinitamente múltiplo e cambiante que se joga no nosso organismo sensorial”. Não se trata, portanto, de uma interioridade (espiritual) que se oporia a uma exterioridade (material). Não há qualquer dualismo em Fiedler (nem em Schelling), e a oficina interior é uma oficina de produção, isto é, este “processo infinitamente múltiplo e cambiante”. Conforme escreve, “uma actividade formadora que não pode acontecer fora do corpo” é, necessariamente, “uma actividade formadora exterior” – exterior porque produz *corpos fora do corpo*. A oposição tradicional entre o interior e o exterior é totalmente substituída pela noção de “actividade formadora”, e eu diria que esses corpos produzidos fora do corpo são “*corpos-imagens*”.

Tudo isso leva Fiedler à análise do que ele designa pelo termo de “visibilidade”. Há, em Fiedler, uma primazia da visibilidade na actividade formadora. Nele, o primado do “ver” decorre de que não basta abrir os olhos para ver. A característica muito extraordinária do “ver” fiedleriano resume-se numa

⁶ Cf. K. Fiedler, *Sur l'origine de l'activité artistique*, Paris: Éditions l'ENS, 2003.

frase: “o ver alcança-se, por assim dizer, a si mesmo, quando desapareceu a relação com o objecto”. Ver é, então, fundamentalmente, “ver por ver” e não ver o objecto, enquanto, por exemplo, “tocar”, é tocar um objecto, tocar algo. Mas então, o que se vê quando se vê “por ver”? Talvez as luzes e as cores – que são a própria matéria do “ver”, matéria quase imaterial que não pode ser apreendida por qualquer outro sentido, a não ser pelo sentido da vista. Assim, o “ver por ver” relega qualquer outro sentido para segundo plano. Como diz Fiedler: “Não se pode separar do objecto a qualidade sensível veiculada pelo tocar. Pelo contrário, pela visão, obtém-se um material de realidade do qual se pode fazer uma apresentação independente das outras qualidades sensíveis de um objecto.” Isto quer dizer que a visão é um sentido “abstracto”: o sentido da “forma”. E a oficina interior, onde ocorre essa “actividade formadora”, não é senão a oficina da visibilidade: “aliviada do fardo do objecto, a visibilidade torna-se configuração livre e autónoma”; “ver por ver” é, portanto, “ver sem nada ver”. Falando do acesso ao reino da visibilidade, escreve Fiedler: “Não é o olho que penetra nele, mas apenas a actividade que dá forma ao visível.”

4. O “sensível” e a estética das artes visuais contemporâneas

Neste ponto, baseio-me nos textos do filósofo contemporâneo Henri Maldiney, em diversas obras: *Regard, parole, espace* (1973), *Art et existence* (1985), *L’art, l’éclair de l’être* (1993), *Ouvrir le rien. L’art nu* (2000). Diz Maldiney: “A arte é a verdade do sentir, sinal do fundo recôndito de que se desvinculou a percepção objectiva que recalca a *aisthesis*. A palavra ‘estética’ possui dois sentidos: um tem que ver com a arte, o outro, com a receptividade sensível. A estética-artística é a verdade da estética-sensível, cujo ser tem a sua revelação no ser-obra.” (*Art et existence*, p. 27). A partir daqui, Maldiney distingue uma arte “ilustrativa” e uma arte “existencial”. Apenas a arte existencial é “arte”. O que será mesmo “existir”? Nas palavras do filósofo: “Existir é ter a sua realização fora de si, extaticamente, sem ter tido que sair de uma situação prévia de pura imanência. Essa dimensão extática é também a da obra de arte: a obra de arte existe.” (*Art et existence*, p. 7). Se a arte não pode ser definida como “ilustração”, mas como “existência”, isso implica, que, na arte, a imagem “não tem como função imitar, mas aparecer”. Diria, portanto, que toda a arte expõe os modos do “aparecer”, os modos do “aparecer daquilo que aparece”.

As duas noções-chave que Maldiney utiliza para explicitar o estatuto do “aparecer” são a noção de “forma” e a noção de “ritmo”.

Que é uma “forma”? Uma forma, ao contrário de um signo, não é transportável fora do espaço no qual é forma. O signo (por exemplo, um signo linguístico, uma palavra ou uma letra) pode ser transportado de frase para frase e de uma língua para outra – continuando a ser a mesma palavra ou o mesmo signo. Pelo contrário, uma forma faz um só com o seu espaço, do qual não

pode ser arrancada sem ser destruída (por exemplo, em princípio, não se pode transportar uma figura ou parte de um quadro para outro quadro, sem que a parte exportada se transforme em algo de totalmente diferente). Então, porque não é transportável uma forma na arte? Responde Maldiney: porque uma forma se forma formando o espaço onde se forma. Por outras palavras: forma o seu espaço ao formar-se a si mesma; é portanto indissociável do seu espaço. Porque se for uma forma artística não é uma forma fixa e congelada, não é forma propriamente dita, mas “formação” (como diz Paul Klee: “não *Gestalt*, mas *Gestaltung*”). O que significa dizer que não é estrutura, mas ritmo.

Que é o ritmo? Maldiney explicita-o, recorrendo a duas palavras gregas: *skêma* e *ruthmos*. Ao contrário do *skêma* (do esquema – que é estrutura fixa e congelada), o *ruthmos* é “a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluído ... é a forma improvisada, momentânea, alterável, sempre em transformação”. E o ritmo transforma-se, formando e transformando o espaço e o tempo em que ocorre. É por isso que Maldiney diz que o ritmo é “existência” e, reciprocamente, que a existência é ritmo (mobilidade, transformação, devir). Mais ainda: o ritmo é corporal, o ritmo não é uma coisa inteligível, mas uma coisa sensível. E que coisa sensível é? Ele é “respiração”, isto é, como escreve Maldiney: “uma articulação do sopro”.

Depois de explicitar as duas noções constitutivas da obra de arte, a forma e o ritmo, detenho-me agora numa última noção característica da arte moderna e contemporânea, a de abstracção, com a ressalva de que, tal como como Maldiney, defino a abstracção, não como uma técnica relativa a uma época específica da História de Arte, mas como o fundamento e a origem de toda a arte, logo, de qualquer época da arte.

Como caracterizar a abstracção? A abstracção pictórica ordena-se em torno da rejeição do objecto, da rejeição da representação. Em relação a isto podemos recorrer a três pintores, entre os fundadores do que se costuma designar precisamente como a época da abstracção. Kandinsky escreve: “Compreendi que o objecto prejudicava os meus quadros”; Delaunay escreve também: “o tema de um quadro *Sol*, não é o objecto Sol”, e Malevitch: “este quadrado que tinha exposto não era um quadrado vazio, mas a sensibilidade da ausência de objecto”. Então Maldiney, continuando a citação de Malevitch, escreve: “Este vazio que o enche de angústia não traduz a ausência fortuita e anedótica de um objecto específico, mas a ausência do objecto-mundo, isto é, do que passa universalmente para o reino do ser. Esse vazio não é, portanto, um vazio local resultante de um esvaziamento. Ele é o originário.” (*Ouvrir le rien*, p. 198).

Poder-se-ia acrescentar a estes pintores, os pintores do negro ou os pintores do branco, como Soulages, Degottex ou Geneviève Assé. Se, como Goethe mostrou magnificamente na sua *Farbenlehre*, na sua *Teoria das Cores*, o negro e o branco não são cores (mas “além-cores” [*outr-couleurs*], como diz Soulages a propósito do seu negro), então poder-se-ia falar no que lhes

diz também respeito de uma “sensibilidade da ausência de cores”; sensível à ausência da cor, que não é vivida como uma perda.

Maldiney pode então afirmar que toda arte é abstracta na sua formação e origem. Na fórmula do pintor Bazaine (amigo de Maldiney): “Toda arte é abstracta ou não é”, ou ainda a fórmula de Delaunay: “A arte foi sempre abstracta desde as origens”. E Maldiney refere-se a fenómenos artísticos como “fenómenos-limites” e de uma “lógica das sensações” (que se aproxima das análises feitas por Deleuze). Para Maldiney, como para Deleuze, “sentir”, na arte, não é apenas ter sensações, ser impressionado ou impressionável; é “manter-se aberto”, é “abrir o nada”. O artista mantém-se aberto, “abre o nada”. Relembro a excelente afirmação de Merleau-Ponty: “Olhar não é na origem um acto de consciência ... mas abertura da nossa carne, de imediato preenchida pela carne universal do mundo.”

Para concluir retomo a noção de imagem. Ter-se-á compreendido que esta “actividade” que “dá forma ao visível” – de que fala Konrad Fiedler – coincide com o que designo como “imagem”. A imagem seria, portanto, a obra de arte, quando o “ver” é um “ver por ver”, “despojado do peso do objecto”. A imagem estaria, portanto, no cerne da contradição nunca superada entre o aparecer e o desaparecer. Poder-se-ia dizer que ela é “arquetipo”, no sentido de uma origem sem origem, de uma origem que não é “origem” de objecto algum. A imagem seria talvez a coisa mesma, o fenómeno, no sentido dado pela fenomenologia, o processo de produção da visibilidade.

A imagem não é um “objecto”, mas uma estrutura fundamental da “experiência” – a própria experiência da ausência de origem. O nosso não-acesso à origem, a ausência de origem, a inelutável perda da origem, poderia ser pensada como a origem da arte – como testemunha Orfeu, na descrição que dele faz Blanchot no texto em epígrafe.

RÉSUMÉ

Nous partons de la contradiction constitutive de l'image, telle qu'elle s'explique en formulations énigmatiques dans le texte de Heidegger “Dichterisch wohnt der Mensch” (“l'homme habite en poète”). Visible et invisible, étranger et familier – telle est la structure essentiellement contradictoire de l'image (das Bild), selon Heidegger. Ce qui implique une certaine dynamique temporelle, une dynamique qui lie le présent et l'inactuel. Partant de là, nous exploitons les ressources de la philosophie kantienne, schellingienne, mais aussi hégélienne et nietzschéenne vis-à-vis de l'image. Ainsi que les ressources d'une certaine histoire de l'art, celle de l'iconologie de Aby Warburg notamment, ou celle de Konrad Fiedler. Orphée perdant Eurydice, pour l'avoir voulu voir invisible, tel est le fil conducteur de notre investigation.