

# ESBOÇO DE UMA ONTOLOGIA DA IMAGEM E DE UMA ESTÉTICA DAS ARTES CONTEMPORÂNEAS<sup>1</sup>

**ELIANE ESCOUBAS**

[Professora emérita da Universidade  
de Paris XII, Val de Marne]

O nome que se costuma dar à fisionomia e ao aspecto de alguma coisa é “imagem”. A essência da imagem é: deixar ver alguma coisa. Por outro lado, as reproduções e imitações são deformações da imagem propriamente dita que, enquanto fisionomia, deixa ver o invisível, dando-lhe assim uma imagem que o faz participar de algo estranho. (...) Assim e num sentido muito privilegiado, as imagens poéticas são imaginações. Imaginações e não meras fantasias ou ilusões. Imaginações entendidas não apenas como inclusões do estranho na fisionomia do que é familiar mas também como inclusões passíveis de serem visualizadas. *Martin Heidegger*<sup>2</sup>

1. A conferência será composta por quatro “momentos”. Apresento aqui apenas os três primeiros (que tratam da “ontologia da imagem”). Durante a conferência, esses três momentos ficarão um pouco encurtados e serão seguidos por um quarto momento, focalizando a “estética das artes contemporâneas”, que fará referência a textos do filósofo Henri Maldiney, dentre outros.

2. Martin Heidegger. “Dichterisch wohnet der Mensch” (1951). In: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske, 1954, p. 181 sq. Tradução portuguesa de Marcia Sá Cavalcante Schuback: “... Poeticamente o homem habita...”. In: *Ensaaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 177.

Quando Orfeu desce em busca de 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 desce: Eurídice é, para ele, o extremo que a arte possa atingir, ela é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. (...) Esse “ponto”, a obra de Orfeu, não consiste, porém, em assegurar a aproximação, descendo para a profundidade. Sua obra consiste em trazê-lo de volta para o dia e dar-lhe, no dia, forma, rosto e realidade. Orfeu pode tudo, exceto olhar esse “ponto”, salvo olhar o centro da noite na noite. (...) Mas Orfeu, no movimento da sua migração, esquece a obra que deve cumprir. (...) Ao voltar-se para Eurídice, Orfeu arruína a obra, a obra desfaz-se imediatamente, e Eurídice retorna à sombra. Assim traiu ele a obra, Eurídice e a noite. Mas não se voltar para Eurídice não seria menor traição, infidelidade à força sem medida e sem prudência do seu movimento, que não quer Eurídice em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, (...) que quer vê-la, não quando ela está visível, mas quando está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar, mas como a estranheza do que exclui toda a intimidade, não para fazê-la viver, mas ter viva nela a plenitude de sua morte. *Maurice Blanchot*<sup>3</sup>

### 1. A imagem-percepção

Uma imagem não é nada, uma imagem é “algo”, ela se apresenta, ela é “presença”, ela é dada por uma percepção. Mas ela não é uma coisa como as outras. Ela é coisa que apresenta ou representa outra

3. M. Blanchot. “Le regard d’Orphée”. In: *L’espace littéraire*. Paris: Gallimard-Idées, 1951, p. 227-8. Tradução portuguesa de Álvaro Cabral : “O olhar de Orfeu”. In: *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 171-2.

coisa: toda imagem é imagem de algo, “deixa ver algo” como escreve Heidegger. Uma dualidade inscreve-se de imediato no ser da imagem. A dualidade – ou a dialética – do mesmo e do outro é, portanto, constitutiva do ser da imagem. No entanto, e esta é minha primeira suposição, não poderá uma imagem apresentar-se ou representar-se por si mesma? Como uma imagem de imagem ou uma imagem do ser-imagem da imagem. Sim, certamente, mas não indefinidamente, não interminavelmente: é preciso que, em determinado momento do processo de apresentação ou representação, se produza uma parada no desdobramento – e é essa parada que põe em cena ou em obra o “outro” da imagem. E se, e essa é minha segunda suposição, o outro estivesse ele mesmo presente ao mesmo tempo que sua imagem? Isso também é possível, mas não interminavelmente: um mundo “duplo”, à maneira de Narciso e de seu reflexo, seria inconsistente, e aliás, como frisa Kant: um espelho, um reflexo, inverte a direita e a esquerda. Esse desdobramento não é senão um engodo, um desdobramento “falho”. Cabe afirmar, portanto, que a condição da imagem está na rasgadura entre uma presença e uma ausência. Volto a citar M. Blanchot, em “As duas versões do imaginário” (in: *O espaço literário*): “Mas o que é a imagem? Quando não existe 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 ainda subsiste no vazio: aí está a sua verdade. Mas essa verdade a excede; o que a torna possível é o limite onde ela cessa”. Ela afirma as coisas em seu desaparecimento, desaparecimento ao qual ela própria está finalmente submetida.

Presença-ausência ou percepção de uma não-percepção, assim é a imagem. Não é inútil lembrar que o *eikôn* grego encontra seu porvir na *memoria* romana. E que a comemoração, derivação da anamnese grega, constitui provavelmente o começo antropológico da

imagem; que o tempo do “foi”, do “não é mais”, é o tempo primeiro da imagem. E, no entanto, essa percepção de uma não-percepção, essa presença-ausência não é simples. Essa ambigüidade ou dificuldade é perfeitamente almejada por Kant, quando escreve na *Antropologia de um ponto de vista pragmático* (§ 28): “A imaginação, como faculdade das intuições fora da presença do objeto (*ohne Gegenwart des Gegenstandes* – fora do presente do objeto), ou é produtiva, isto é, faculdade de produção originária do objeto (*exhibitio originaria*), que precede, por conseguinte, a experiência; ou é reprodutiva, isto é, faculdade de apresentação derivada (*exhibitio derivata*), que traz de volta ao espírito uma intuição já experimentada”. Da mesma forma, ele distingue, no parágrafo 51 da *Crítica da faculdade de julgar*, o arquétipo (modelo originário) e o éctipo (a cópia). É fácil entender como uma “faculdade das intuições fora do presente do objeto” gera “éctipos” ou “derivações” a partir de um objeto anterior que tem, para eles, o estatuto de modelo: a “lembrança” é o modo fundamental de 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 antecede em nós a experiência”? Onde situar o “original” dessa “exibição originária”? A única resposta coerente seria que essa “exibição originária” fosse aquela das condições *a priori* de possibilidade de toda experiência. Ora, essas “condições” não são para Kant, como bem sabemos, objeto de experiência alguma. Estará então Kant pensando resolver a questão, na *Crítica da faculdade de julgar*, ao colocar a enigmática noção de “idéia estética”, que ele identifica precisamente com a dita “exibição originária”? Esta revestiria então a mesma definição dada por ele à “idéia estética”, ou seja, “aquilo que dá mais a pensar do que um simples conceito”. Teríamos ganhado, dessa forma, uma “origem”? Não, pois a “idéia estética”, por definição mesmo, é sem determinação (senão ela se tornaria um conceito). A origem não

poderia, então, ser nada além da referência a esse “sujeito” indeterminável, posto no centro do mundo pela “revolução copernicana”, tão inacessível quanto Eurídice na sua noite profunda. Ou então, o que dá no mesmo, esse “gênio” indefinível do qual se deve postular a existência para que a arte, mas também as imagens, se produzam.

Resta apenas, portanto, a imagem reprodutora, submetida à semelhança e à repetição, a única de que podemos falar, se é que podemos. Pois falar de semelhança e repetição é acenar para um modelo, para uma “origem”. Mas se a origem é, como acabamos de ver, inacessível, o modelo se perde *nas trevas* dos tempos. Semelhança e repetição são então indemonstráveis, isto é, não-mostráveis.

## 2. A imagem-crise

Mais uma vez, Blanchot vai me permitir a transição. Em “Le rire des dieux”,<sup>4</sup> um texto sobre Nietzsche, Blanchot escreve: “Um universo onde a imagem cessa de ser segunda em relação ao modelo, onde a impostura pretende à verdade, onde, finalmente, não há mais original, e sim uma eterna cintilação onde se dispersa, no fulgor do desvio e do reenvio, a ausência de origem”.

Colocarei, então, o seguinte princípio: a imagem ignora a cronologia. De fato, qual é o “presente” da imagem, daquela imagem que já ocorreu, como diz Kant, “fora do presente do objeto”? Nietzsche pode nos ajudar nesta análise. Não apenas ao opor a primazia do “esquecimento” ao pretensão privilégio da “memória”, como também ao determinar, na *Segunda consideração extemporânea*, três modos de “presentes”, isto é, três tipos de relações entre o presente e o passado. É essa determinação nietzschiana dos três modos de história que vai me permitir aqui progredir na questão da imagem. É, primeiro, a história “documentária” que articula o presente com

4. M. Blanchot. “Le rire des dieux”. In: *Nouvelle revue française*, 1965.

um passado que não é mais, um passado revoluto, um passado-fóssil, resto ou vestígio, é portanto uma história do luto e da separação (*Abschied*). Mas também, segundo, a história “monumental”, que articula o presente com um passado posto como “testemunho para sempre”, uma lição para o futuro, uma história antecipatória, progressista. Desses dois modos de “história”, Nietzsche distingue, em terceiro lugar, a história “crítica”. O que é a história “crítica”? A história do presente no presente. É a história da transformação da história, da mutação e, portanto, da descontinuidade: nem luto, nem progresso, mas ruptura. Ruptura da cadeia do tempo, ruptura do encadeamento do tempo, tempo do “contratempo”, tempo da “crise”. O “presente” da história “crítica”, portanto, não é o “atual”, não é aquilo que chega “na hora certa”, aquilo que “vem a calhar”; mas, sim, o contratempo, o inatual, a inaturalidade do tempo.

Digo que a imagem é uma estrutura de experiência fundamental: a da inaturalidade do tempo. Nem comemoração, nem antecipação, tal é então a imagem. A imagem ignora a cronologia: presença inatual, sempre no presente, mas nunca atual: ela é contemporânea do “contratempo”. Ela nasce na “crise”, ela própria é “crise”. E o que, por vezes, chamamos de “crise das imagens” não é acidental, pois a imagem, no seu ser-imagem, é “crise”.

Neste ponto da minha análise, gostaria de fazer 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. A imagem é, por definição, “contradição”. Contradição, como acabamos de ver, é crise, contratempo, ruptura. E esse é precisamente o estatuto do *Bild* heideggeriano; lembro a citação da epígrafe: o *Bild* “deixa ver o invisível”, “é inclusão visível do estranho na aparência do familiar”. Uma contradição sem superação, sem *Aufhebung* ao modo hegeliano, uma contradição que continua

sendo “contradição”. Pelo contrário, quando cessa a contradição, então cessa a imagem, a imagem 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, bem como da vida e da morte, do nascimento e da morte. A imagem é a contradição insuperada, insuperável: aí está a condição do ser-imagem da imagem. Por isso, diria que a imagem sempre implica uma *Stimmung* historial, e lembraria o duplo estatuto da *Stimmung* historial heideggeriana: o espanto (*Erstaunen*) dos Gregos e o terror (*Erschrecken*) dos Modernos (*in Grunfragen der Philosophie*, tomo 45 da G.A). Espanto e terror geram nossas imagens.

Assim, posso voltar um pouco para Nietzsche, dessa vez em *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*, conforme o termo de Nietzsche), mas sim de uma contradição sustentada e viva – como beleza, figura e sonho de um lado e embriaguez, dança e música, do outro. Ambos os “lados” são inseparáveis na tragédia grega. E essa contradição viva é o próprio conceito da “tragédia” grega de Esquilo e Sófocles – segundo Nietzsche, o avesso do drama euripidiano. (Este é, para mim, uma prefiguração do *Trauerspiel* moderno, jogo do luto do drama barroco, em que a contradição é resolvida num “alhures”, nos “fundos do mundo” – *arrière-monde*). Resumindo esta primeira observação, diria que o conceito nietzscheano do “trágico” (contradição do apoliniano e do dionisíaco) é idêntico ao que eu chamo de “imagem”. A imagem é trágica, a imagem é o “trágico”.

**Segunda observação:** Eu disse que o ser-imagem da imagem reside na sua inatualidade – e, aqui, é em torno do historiador de arte Aby Warburg, que desenvolverei a minha análise. (Baseio-me

no esplêndido trabalho de Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas em Warburg*<sup>5</sup>). É preciso saber que Warburg leu muito Nietzsche. A história da arte que ele põe em obra é, de saída, a-cronológica, já que o seu projeto é trazer à tona nas imagens de uma época o que ele chama de “sobrevivências” (*Nachleben*). Mas, é preciso insistir, essas sobrevivências não são resíduos, restos, que possam ser inventariados tais quais e como tais – não, elas devem ser lidas nas transformações que as tornam ativas, isto é, vivas. Nesse sentido, as imagens warburgianas ignoram a cronologia e se inscrevem em um “presente” inatual. As imagens, segundo Warburg, “retornam”, não para constituir uma “semelhança” imitativa, mas para constituir a contradição do que, em Warburg (como em Husserl), podemos chamar de “presente vivo”. Em Warburg, o “retornar” das imagens é um “se tornar” (*le “revenir” des images est un “devenir”*); há um “retorno” de imagem, que, da mesma forma que o eterno retorno nietzschiano, não é um retorno do idêntico; pois este retorno antes tem como função colocar em xeque a tese do “progresso histórico” na história da arte, tanto quanto na história geral. A história da arte e das imagens promovida por Warburg é a história do que ele chama de “*Pathos-Formeln*”, as fórmulas páticas (ou patéticas), que não são imitação de nada, mas a própria prova<sup>6</sup> da existência corpórea. Assim, o termo grego *Mnemosine*, que Warburg mandou gravar acima da porta do seu Instituto, não tem nada a ver com a *memoria* romana; não diz respeito à comemoração, antes se refere a um imemorial, um tipo de inconsciente – que não é um “intemporal”. Dessa forma, essa sobrevivência se manifesta, diria eu, na “superveniência” das imagens.

5. Georges Didi-Huberman. *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes chez Warburg*. Paris: Editions de Minuit, 2002.

6. Nota do tradutor: do francês *épreuve* – exemplar de impressão, de gravura.

### 3. A imagem enquanto “superveniência”: a imagem-*phainomenon* (a imagem enquanto “aparecer”)

Vou retomar a minha citação de Heidegger – a imagem enquanto “inclusões do estranho na fisionomia do que é familiar” – isto é, o estatuto de “contradição” inerente à imagem. Logo, a natureza da imagem enquanto colisão do esperado e do inesperado, da distância e da não-distância, do afastamento e da proximidade. Isso me remete ao termo de “choque” (*Stoss*) que Heidegger usa em *Der Ursprung des Kunstwerkes* (*A origem da obra de arte*). Dessa forma, eu poderia dizer que “a origem” é “choque”, isto é, perturbação do tempo e do espaço, desorientação temporal. Há “origem” quando o tempo está “fora de si mesmo”. Mas não está o tempo sempre “fora de si mesmo”? Fora de si mesmo não fica sempre inalcançável? Ou seja, nunca podemos “segurá-lo nas mãos”. E não herda a imagem, no seu ser-imagem, dessa “origem” – sempre ausente? Um modo de “presente” da ausência. A ausência é então o nosso “presente vivo”.

Para avançar um pouco mais, voltarei para trás, para alguém de Heidegger e Blanchot, e focalizarei rapidamente minha investigação em *A filosofia da arte*<sup>7</sup> de Schelling – Schelling que coloca no centro de todas as “potências” (*Potenzen*) a imaginação (*Ein-bildungskraft* = força de uni-formação) – inclusive na própria natureza: a imaginação está na natureza, é uma potência da natureza (já que a natureza cria, é gênese e crescimento) e logo, não há dualismo originário entre a natureza e o espírito. Quero me ater a um ponto específico em Schelling. No § 39 de *A filosofia da arte*, Schelling distingue três formas de apresentação: a apresentação esquemática, a apresentação alegórica e a apresentação 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

7. F.W.J. Schelling. *Philosophie de l'art*. Grenoble: Jérôme Millon, 1999, *passim*.

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 então como Schelling desloca os conceitos kantianos e que, enquanto o esquemático e o alegórico são da ordem de um significado entre dois níveis (universal e particular), o simbólico schellingiano não apresenta dois níveis, mas apenas um – onde, diz Schelling, o ideal e o real formam um. É aí que Schelling coloca a potência da arte: é a potência de criar o “real”. O símbolo schellingiano não é tomado na tradicional cisão do sensível e do significado; ele é o próprio “real”, é a “própria coisa”, o *phainomenon*: é o aparecer daquilo que aparece. Isso é o que chamo de “imagem”. A imagem não significa, ela “é” – ou, antes, ela é o que ela significa e ela significa o que ela é. A cisão não se passa entre ela e alguma outra coisa ou algum significado, ela se passa “nela”, na sua contradição viva. A imagem *é*, é “corpórea” e, enquanto “corpo”, ela *ata*, juntas, indissociavelmente, a vida e a morte.

Com relação a isso, parece-me que Konrad Fiedler, no seu livro *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit (Sobre a origem da atividade artística)*,<sup>8</sup> publicado em 1887, traz excelentes análises que, a meu ver, antecipam a fenomenologia da arte em Merleau-Ponty. Em se tratando da criação artística, ele usa um termo interessante e que poderia gerar alguma confusão: o termo de “oficina interna” (*atelier intérieur*). O que ele chama de “oficina interna”? É, diz ele, “o conjunto dos processos fisiológicos” – o que é bastante consonante com as análises de Nietzsche – e cabe destacar que Fiedler escreve: “a realidade não aparece mais como representação, mas como processo infinitamente múltiplo e cambiante que ocorre em nosso organismo sensorial”. Não se trata, portanto, de uma interioridade (espiritual)

8. K. Fiedler. *Sur l'origine de l'activité artistique*. Paris: Editions l'ENS, 2003. (Coleção Aesthetica), tradução francesa pelo grupo de trabalho de Danielle Cohn.

que se oporia a uma exterioridade (material). Não há qualquer dualismo em Fiedler (nem tampouco em Schelling), e a oficina interna é uma oficina de produção, isto é, esse “processo infinitamente múltiplo e cambiante”. Fica então óbvio que, como ele escreve, “uma atividade formadora que não pode acontecer fora do corpo” é, necessariamente, “uma atividade formadora externa” – externa por produzir corpos fora do corpo: a oposição tradicional entre o interno e o externo é totalmente substituída pelo conceito de “atividade formadora”. E eu acrescentaria que esses corpos gerados fora do corpo são “*corpos-imagens*”.

Tudo isso leva Fiedler à análise do que ele designa sob o termo de “visibilidade”. Há, em Fiedler, uma primazia da visibilidade na atividade formadora. Tal primazia poderia parecer indevida. Porém, não é tão simples, pois a primazia do ver, em Fiedler, decorre, ao contrário, do fato de que não basta abrir os olhos para ver. A característica muito extraordinária do “ver” fiedleriano cabe numa frase: “o ver alcança, por assim dizer, a si mesmo, quando desapareceu a relação ao objeto”. Ver é, então, fundamentalmente, “ver por ver” e não ver o objeto; ao passo que, por exemplo, “tocar” é tocar um objeto, 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, matéria que não pode ser apreendida por qualquer outro sentido, a não ser a visão. Assim o “ver por ver” relega qualquer outro sentido para o segundo plano – cito: “Não se pode separar do objeto a qualidade sensível veiculada pelo toque. Ao passo que, pela visão, obtém-se um material de realidade do qual se pode fazer uma apresentação independente das demais qualidades sensíveis de um objeto”. Equivale dizer, então, que a visão é um sentido “abstrato”: o sentido da “forma”. E a oficina interna, onde ocorre essa “atividade formadora”, não é senão a oficina da visibilidade: “aliviada do fardo do objeto, a visibilidade torna-se

configuração livre e autônoma”; “ver por ver” é, portanto, “ver sem nada ver”. Falando do acesso ao reino da visibilidade, escreve Fiedler: “Somente nele penetra a atividade que dá forma ao visível, e não mais o olho”.

### Conclusão parcial

Entendeu-se que esta “atividade” que dá forma ao “visível” coincide com o que chamo de “imagem”. A imagem seria, portanto, para mim, uma atividade que dá forma ao visível, à medida que o “ver” é “ver por ver”, “aliviado do fardo do objeto”. A imagem seria imagem no cerne dessa contradição insuperada e insuperável do aparecer e do desaparecer. Poderíamos então dizer que ela é “arquétipo”, no sentido de uma origem sem origem; a própria “origem” de objeto algum. Ela seria a “própria coisa” ou o “fenômeno”, o processo de produção da visibilidade.

A imagem não é um objeto, mas sim uma estrutura fundamental da experiência – a própria experiência da ausência de origem.<sup>9</sup>

9. Cf. nota 1, segue um quarto momento: a estética das artes visuais contemporâneas. Esse momento, baseado, entre outros, nos textos do filósofo Henri Maldiney (em especial: *Regard, parole, espace* – 1973, *L’art, l’éclair de l’être* – 1993, *Ouvrir le rien, l’art nu* – 2000.) será apresentado na palestra.