

Lyotards esthetica van het figurale

Vlad Ionescu

Inleiding

De esthetica van Jean-François Lyotard laat zich lezen als een poging om iets onverzoenbaars te denken in de kunst. Enerzijds bestaat kunst uit verscheidene eigenzinnige verbeeldingen van een verlangen dat varieert zonder enige formele zekerheid. Dit is wat Lyotard het 'figurale' of de 'figuur' noemt. Maar anderzijds wordt kunst beheerst door een rigide code die het onvaste en onbeheersbare, het idiosyncratische en onzegbare van artistieke uitingen opoffert aan een vaste en beheersbare set van codes en tekens die we helder kunnen communiceren. Kunst is ook 'discours'.

Sinds de late moderniteit is deze spanningsverhouding een belangrijk thema binnen de kunstfilosofie, waarbij vaak partij gekozen wordt voor de singuliere kunstuitingen en tegen de canon, tegen de homogeniserende krachten van het kunstdiscours, tegen een artistieke norm en tegen een anesthesie die de artistieke verlangens wordt opgelegd. Ook de vroege esthetica van Lyotard kan in dit laatmoderne licht worden gelezen. Mikel Dufrenne noemt haar een 'filosofie van de afwezigheid' (Dufrenne 1976, 18) en hierbij ziet Dufrenne deze afwezigheid uitsluitend aan de objectzijde: er is geen artistieke canon meer, kunstuitingen zijn moeilijk leesbare transgressies. Maar deze afwezigheid treft ook het subject: er is niet alleen de afwezigheid van een 'centrale' kunstnorm waarmee de kunstenaar zich zou kunnen identificeren, ook de kunstenaar zelf heeft geen centrum meer. Er is geen 'ik' of identiteit waaraan de kunstenaar via zijn kunst, via een transgressie, kan ontsnappen. Zo een gedachtegang is voor Dufrenne ondenkbaar. Voor Dufrenne vereist elke transgressie een centrum, de identiteit van een subject dat door de transgressie opgeheven wordt. Lyotards esthetica vertrekt vanuit 'het imperialisme' van het verlangen (Dufrenne 1976, 17) en niet vanuit een verlangend subject of centrum. In onderstaand artikel zullen we echter aantonen dat Lyotards esthetica, zijn 'filosofie van de afwezigheid' verstrekkender dimensies heeft dan Dufrenne aangeeft.

Allereerst bespreken we hoe Lyotard in zijn eerste hoofdwerk *Discours, Figure* (1971) het concept 'figuur' centraal stelt als een reconfiguratie van het teken. De eigenzinnige invulling die Lyotard aan de notie 'figuur' geeft, wijkt radicaal af van wat we onder het 'het figuratieve' verstaan. Bij Lyotard staat 'figuur' voor de manier waarop de representatie wordt beïnvloed door het verlangen. Een episode uit een opera (Monteverdi's *Orpheus*) zal dit illustreren.

Vervolgens belichten we de wending naar de figuur vanuit de aanverwante esthetica van Paul Valéry. Met name zijn reflecties op de schilderkunst zijn gebaseerd op intuïties die met Lyotards esthetica vergelijkbaar zijn. De resonantie tussen deze denkers laat toe de artistieke figuur te 'lezen' als onvertaalbare eigenheid van het artistieke beeld. De relatie tussen het

figurale bij Lyotard en Valéry versterkt in onze lezing een conceptie van het artistieke beeld als de visuele configuratie van onverzoebare krachten, figuren die vervlakkende werking van een discours weerstaan. Tegelijkertijd wordt getoond hoe de figuur ook het centrale, telkens weerkerende concept in Lyotards esthetica is.

Tenslotte beschouwen we twee kritische lezingen van Lyotards esthetica. We analyseren hoe Mikel Dufrenne de plaats van de figuur in Lyotards esthetica probeert te denken en we proberen aan te geven dat Lyotard radicaler dacht. Ook aan de interpretatie van Lyotards esthetica door Pierre V. Zima besteden we aandacht en we menen er een soortgelijk manco als bij Dufrenne in te lezen. Zima komt uit een kritische traditie die, net als de fenomenologische traditie waarin Dufrenne staat, een centrum of subject vooronderstelt of beter gezegd, Zima *verlangt* een vooronderstelling die onverenigbaar is met Lyotards esthetica.

De figuur, blinde vlek van de betekening

Om de figuur aan de orde te stellen, tekent Lyotard allereerst enkele amendementen op bij de destijds vigerende structuralistische taaltheorie. Daarin bekleedt het concept 'discours' een centrale rol. 'Discours' verwijst naar een gesloten systeem van relaties waarin de betekenissen van objecten bepaald worden door een systeem van onveranderlijke regels. Enerzijds is de betekenis van een woord afhankelijk van de inhoud die door de betekenaar wordt gesignaleerd. Anderzijds is de betekenis van een woord afhankelijk van relaties van oppositie en uitwisseling tussen aangrenzende betekenaars. Maar de betekenis van een woord is niet afhankelijk van objecten of referenten; discursieve betekenissen zijn niet meer of minder dan correlaten van relaties tussen betekenaars. De meerdimensionale substantie van objecten wordt opgelost in de vlakke, tweedimensionale ruimte van de taal. De 'tekst' die we 'discours' noemen (waarmee we bedoelen dat alles kan worden 'gelezen' als was het een tekst), is een ordening van termen in een syntaxis waarin de termen elkaars waarde op negatieve wijze definiëren. Zo is 'deze boom is groen' een zin waarin de waarde van elke term afhangt van de relaties van verschil tussen aangrenzende termen. Deze 'immobiele dialectiek' die in het discours werkzaam is, hoeft niet te worden beperkt tot talige teksten in stricto sensu. Ook het perspectief in de schilderkunst kan worden gelezen als een discours binnen de beeldende kunst waarin de objecten, of liever de termen, worden gerangschikt volgens de wetten van de geometrie.

Lyotard wijst erop dat het hierboven geschetste systeem ons verhindert om de referentiële dimensie te denken, het 'hier en nu' van het verlangende lichaam. Het concept 'discours' weet geen rekenschap af te leggen van de *relatie* tot de dingen die door het discours worden betekend. Discours, vertelling, geschiedenis zijn slechts het resultaat van een schikking van tekens in een regelsysteem. Hierin verschijnt de figuur als een onuitwisselbare rest, als het resultaat van de verdringing in het discours van een negativiteit die niet van de orde van de talige differentie is, maar van de orde van een *belichaamde ruimte*. Lyotards notie 'figuur' wijst op het radicale verschil tussen talige en niet-talige betekenis, een verschil dat door de figuur op een visuele wijze wordt gemarkeerd. De figuur is wat *unheimlich* in de taal sluipt, haar openbreekt op een manier die het bevattelijke en communicabele overstijgt. De figuur is een resteffect dat door het talige discours, haar syntaxis en morfologie, niet volledig kan worden uitgesloten of opgenomen. De specificiteit ervan is juist haar materiële, visuele aspect die geen discours volledig kan opnemen.

Hoe kunnen we de figuur benaderen? Zowel het zicht als de taal hebben dit gemeenschappelijk: negatie. Bij het zicht betreft de negatie de afstand die de twee polen van

de representatie onderscheidt en constitueert: subject en object. In de taal betreft de negatie de constituerende ontkenning die de termen waarde verleent: de waarde van elke term wordt immers bepaald vanuit de negatie van naburige termen. Zowel het zicht als de taal slagen er niet in om het uitwendige object restloos te vatten. Zeggen dat de boom groen is, stelt Lyotard lapidair, voegt de kleur groen niet aan de zin toe.

Lyotard wijst daarom op een stap die voorafgaat aan bovenvernoemde negaties. Deze veronderstellen een niet-talige negatie, een oorspronkelijke, ondoorgrondelijke, fantasmatische splitsing. Taal is het resultaat van referentie en denotatie, maar dat onderscheid lijkt te verwijzen naar een voortalige eenheid. Taal is ook, zoals De Saussure stelde, het resultaat van een negatie binnen het taalsysteem, maar deze negatie lijkt een breuk van een oorspronkelijke eenheid te suggereren. Lyotard probeert de gesuggereerde eenheid te denken vanuit een psychoanalytisch kader, aan de hand van de notie *Entzweigung*: scheiding van de moeder, het voortalig doorbreken van de moeder-kindsymbiose. Deze oorspronkelijke kloof tussen subject en object installeert het discours, datgene wat vervolgens die kloof op een structurerende manier probeert te dichten, de scheiding wil herstellen. Maar tegelijk toont zich hier de figuur als *een spoor aan de oppervlakte* van het discours – een visueel spoor van de neiging om niet alleen de betekenis maar ook het object in het discours te willen sluiten. De *Entzweigung* installeert niet alleen de ruimte tussen subject en object, maar ze constitueert ook alle relaties tot het object die een werk van *verlangen* zijn. Het verlangen is allesbepalend voor de representatie van objecten, stelt Lyotard. In zijn interpretatie van Freuds *Die Verneinung* (1925) benadrukt Lyotard niet alleen dat de *Entzweigung* het fundament is van waarneming en dat het object betekenis krijgt binnen deze ruimte, maar ook dat deze ruimte is geladen met verlangen. Het oog beweegt hier met een altijd specifieke interesse in het object dat het probeert te recupereren, als beeld of teken te reconstrueren: ‘Hier is de ruimte van de Bedeutung bezielde: het is, zonder twijfel, daar waar het oog beweegt maar dit oog is het symbool van het verlangen, zijn voordurende beweging, de beweging van het verlangen. Men moet de overeenstemming stellen van willen weten en verlangen; Socrates heeft het ingeluid, heeft het belichaamd’ (Lyotard 1971, 128).¹ Dit is ook cruciaal voor de esthetica: kunst maakt, in figuren, de werkzaamheid van het verlangen zichtbaar. Wat Lyotard ‘figuur’ noemt, betreft het *artistieke* van de kunst: de verplaatsing, verschuiving of verdringing (*displacement*) van het herkenbare in een spoor of rest.

Proberen we nu de figuur, die de pretenties van transparante communicatie ter discussie stelt, verder te duiden. We kunnen de werking van de figuur doorheen het kunstwerk begrijpen volgens de mechanismen van de droomarbeid. Ook de droom, zo legt Freud in zijn *Die Traumdeutung* (1900) uit, verstoort de transparantie van het discours volgens de assen van verschuiving en verdichting. Een herinnering of vertelling van een droom kan een beeld van de verdrongen droominhoud opleveren. Maar er is geen oorspronkelijke vorm van de droom die we door een interpretatie, door het decoderen van verschuivings- of verdichtingseffecten, aan het licht kunnen brengen. De werking van de droom moet eerder worden gezien als een *proces* waarin de figuren van het verlangen de representatie verstoren en reconfigureren. Dit is het belang van Freud voor Lyotard: de droomduiding dwingt ons naar de taal te *kijken* en betekenis niet louter te begrijpen als een effect van betekenaars, maar ook als *een zichtbare ruimte die door het verlangen wordt geconfigureerd*. Tussen het zichtbare als dichtheid, diepte en singulariteit enerzijds, en het discours als vervlakkende reductie van het zichtbare anderzijds, ligt het onderscheid, de discrepantie, rond welke Lyotards esthetica zich ontwikkelt. Het is een esthetica die gedragen wordt door het besef dat wat we kunnen gewaarworden en aanwijzen nooit klaar en helder kunnen ‘vertalen’.

De figuur markeert een onherleidbare rest, een spoor dat zich toont als een barst of scheur in het regelmatige oppervlak van het discours, *une fissure*. Enerzijds legt de figuur getuigenis af van een 'onherleidbare andersheid' (*une altérité irrécupérable*) van het object dat door het discours niet kan worden gevat, die zijn syntaxis overstijgt, zijn regels doorbreekt. Maar anderzijds staat de figuur niet los van de betekening, ze betreft zich erop en toont binnen de blinde vlek van het discours als 'het andere van de betekening' (*l'autre de la signification*). Anders dan het figuratieve biedt de figuur als het ware zicht op 'krachten' die het discours niet kan representeren. In sporen aan het oppervlak van het discours signaleert de figuur het werk van een verlangend lichaam dat betekenis probeert te produceren.

De figuur werkt dus op twee fronten. Aan de ene kant werkt ze de vervlakkende kracht van het discours transgressief tegen. Aan de andere kant maakt ze vanuit deze weerstand singulariteiten zichtbaar die het discours (van de kunstpraktijk) letterlijk dreigen op te lossen. Anders gesteld, de figuur heeft twee functies: een kritische en een visuele.

De nostalgie naar het singuliere en de weerstand tegen de discursieve 'oplossing' daarvan verschijnt in vele concepten uit Lyotards esthetica: de onverenigbaarheid van diverse 'régimes de phrases' (*Le différend*), de spanning tussen de vermogens die er niet in slagen het object van de sublieme ervaring te vatten (*Leçons sur l'analytique du sublime*), de 'anamnesis' van het zichtbare (*Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*) en tenslotte de singulariteit van het 'gebeuren' (*Peregrinations : Law, Form, Event*).

De figuur als reconfiguratie van het teken

Het teken mag volgens Lyotard niet worden beschouwd als een louter signaal van een uitwendig correlaat. Integendeel, het correlaat zelf wordt een teken op het moment dat het gedenoteerd wordt, waarbij het sommige van zijn aspecten onthult en andere verhuult. Tekens zijn geen onschuldige indicators van objecten, ze 'ontsluiten' de objecten: objecten worden pas wat ze zijn *door een proces van betekenen*. Geen discours kan echter de dingen als correlaten volledig en restloos vatten, er blijft een opake rest die inherent is zowel aan het communicatieproces, als aan de singuliere dingen zelf. De taal kan een uitwendig correlaat niet in zijn structuur opnemen zonder het te transformeren, zonder een façade op te trekken die iets toont, maar die ook verbergt.²

De opaciteit is in het object, niet in het woord, niet in de afstand tussen woord en object. Woorden zijn geen tekens, maar zodra er een woord is, wordt het betekende object een teken (Lyotard 1971, 82).³

Lyotard zal ook het woord als 'teken' niet allereerst zien vanuit de relatie betekenaar-betekende. Het geschreven woord is allereerst een grafische verschijning, waarbij het *zien* aan het lezen voorafgaat. Lyotard zal vele beschouwingen wijden aan de materialiteit van het teken, bijvoorbeeld in de analyse van Mallarmé's *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Hier tonen de figuren zich als een effect van de sonore of grafische materialiteit van het teken.⁴

Doorheen het werk van het onbewuste, de droom en het kunstwerk als keten van betekenaars, levert de figuur beelden en vormen die de signalerende functie van de betekenaar en de binaire structuur van het teken verstoren en doorbreken. Vanuit een louter talig perspectief valt de figuur niet te benaderen. De figuur scheurt het discours, van buitenaf en binnenuit. Van buitenaf kunnen we slechts tekens lezen. Van binnenuit legt kunst

getuigenis af van onregelmatigheden in de reguliere negaties die het discours mogelijk maken.

Wat Lyotard met de notie 'figuur' aan de orde stelt is het dualisme dat onze opvattingen over het teken beheerst: vorm versus inhoud, betekenaar versus betekende, figuratief versus abstract, waarbij de eerste term de tweede telkens omhult of toedekt. Zo veronderstelt de dichotomie figuratief/abstract de binaire logica van de representatie zelf. Hiertegenover stelt Lyotard dat we de abstractie allereerst moeten zien als een uiting van het verlangen, die voorafgaat aan en bepalend is voor de figuratieve representatie en voor de betekenis vanuit een altijd al opaak, uitwendig correlaat. Daarom wil Lyotard de eigenheid van het zichtbare traceren, haar effecten en haar onherleidbaarheid in de vorming van betekenissen in reliëf brengen.

De figuur: beeld – vorm - matrix

Lyotard verleent drie dimensies aan de figuur: figuur-beeld, figuur-vorm en figuur-matrix. Dit zijn de drie modi waarop we de figuur waarnemen als een kracht werkzaam aan het picturale of literaire oppervlak. Het *figuur-beeld* verwijst naar de vervaging van de onderscheiden lijnen in een representatie. Deze lijnen, die discursief zijn voor zover ze hun correlaat klaar en helder willen representeren, worden vervormd, vermenigvuldigd, herschikt. Ze brengen de omtreklijn in de war. Marcel Duchamp *Nu descendant un escalier. N° 2* is hier een mooi voorbeeld van. Vertekend door het figuur-beeld is het lichaam vervaagd maar herkenbaar; je kunt het gerepresenteerde object waarnemen hoewel het zich vermengt met de omgevende ruimte.

De *figuur-vorm* verwijst naar de plastische ruimte die doorkruist wordt door krachten aan gene zijde van de figuratieve representatie. Omdat het afgebeelde object van zijn eenheid ontdaan wordt, is de figuur-vorm de zichtbare materialisatie van processen die de representatie ontwrichten. Het werk van Jackson Pollock of Cy Twombly zijn exemplarische voorbeelden van de figuur-vorm, van de 'nervatuur van het zichtbare' (Lyotard 1971, 271), de transgressie van de figuratieve lijnvoering. Waar het figuur-beeld het verlangen om het object te herkennen nog beantwoordt, wordt in de figuur-vorm elke rest van representatie in de lijn opgegeven. De figuur-vorm onthult niet, ze is een slechte vorm, of eerder is ze kracht dan vorm: dionysisch als het onbewuste, onverschillig ten overstaan van het verlangen naar eenheid, naar een apollinische organisatie van de ruimte volgens de euclidische geometrie.

En ten slotte is er de *figuur-matrix*. Hoewel op zich onzichtbaar, probeert deze de fantasma's die het picturale vlak doorkruisen, te onthullen. De matrix duidt de oorspronkelijke splitsing aan die de representatieve ruimte constitueert. Twee freudiaanse concepten liggen aan de basis van de matrix: de doodsdrijf en het lustprincipe. Het concept 'doodsdrijf' duidt op psychische krachten die het verlangende organisme lijken te willen vernietigen, terwijl het 'lustprincipe' het verlangende organisme en zijn energie wil stabiliseren en optimaliseren. Het lustprincipe creëert eenheid, coherentie en structuur in discursieve uitingen, terwijl de doodsdrijf haar energieën in het wilde weg ontbindt en elke structuur ondermijnt. Toch is de doodsdrijf niet louter destructief, ze is ook een creatief principe dat het kunstwerk intensiteit verleent. Haar vrije en ongebonden energieën resulteren in de figuren die de organische structuur van de representatie doorbreken en haar boven zichzelf uitvullen. Nemen we bijvoorbeeld Luciano Berio's *Sequenza III (a few words to sing)* waaraan Lyotard een essay wijdde.⁵ Hier krijgt de muziek een discursieve organisatie, terwijl de taal gepresenteerd wordt als fonetisch verstoord. Er is dus een omkering van de rollen, want 'normaal' wordt de organisatie van muziek beschouwd als minder rigide dan de organisatie van taal. In *Sequenza III* reconfigureert de figuur het libretto tot een onherkenbare ruimte waarin de lach van de

sopraan de lettergrepen van de woorden ontwricht.

De figuur-vorm en het figuur-beeld zijn de zichtbare modi waarin de figuur-matrix zich manifesteert. De matrix is een bron van wisselende investeringen van energie die weerstand bieden aan de transparantie en stabiliteit van elke structuur. Via haar projecties, via de reconfiguraties die de consistentie van de discursieve orde doorbreken, is de figuur-matrix (onrechtstreeks) herkenbaar.

Voor Lyotard is de doodsdrijf (en niet het lustprincipe) de drijvende kracht achter de kunstvormen. In de psychoanalyse openen dromen en fantasma's een ruimte waarin men kan omgaan met een oorspronkelijk verlies en waar primaire, basale processen elk discours ontvormen. Lyotards interpretatie van *Die Traumdeutung* stelt dat de droom een figuur is, namelijk een mechanisme waar in de *Verdichtung* de plaats van de taal - begrepen als een regulier stelsel van vaste regels die betekenis creëert - onderschikt is aan krachten die eerst en vooral *te zien* zijn. De droom is geen tekst, in de zin dat wat het voorstelt zich niet uitputtend door een taalgebonden systeem laat vertalen. De droom – zoals het kunstwerk – is de transgressie van elke taalgebondenheid. De onbewuste verlangens zijn visuele elementen die juist niet gelijk een taal gestructureerd zijn. Dit is een expliciete kritiek op Lacans dictum dat het onbewuste de structuur van een taal volgt. Volgens Lyotard: 'De droomarbeid is geen taal: het is het effect van de kracht die het figurale op de taal uitoefent (als beeld of als vorm)' (Lyotard 1971, 270).⁶

In het kunstwerk, of liever, in het *werken* van de kunst, worden er ruimtes gecreëerd die het resultaat zijn van de doodsdrijf die sporen van transgressie achterlaat. In zijn interpretatie van Freuds *Jenseits des Lustprinzips* (1920) benadrukt Lyotard de primordiale rol van de doodsdrijf als transgressief principe die juist de coherentie en eenheid van een beeld met vormeloosheid bedreigt. De artistieke expressie is het veld waarin de doodsdrijf haar wisselende trajecten baant. Lyotard over de doodsdrijf in een fragment dat onvertaalbaar is: '*Elle n'est pas le jeu, mais le dé-jeu, ce qui déjoue; le dé-placement. La digression qui est dans la regression.*' (Lyotard 1971, 354) Kunst heeft niet de pretentie om tegenstellingen te overbruggen, eerder toont ze verwerkingen van fantasmatische vormen. Het is een visueel teken dat de identiteit en coherentie van een beeld en van het subject tijdelijk ontspoorde.

Het is juist eigen aan de figurale *Verdichtung* om aan elke discursieve parafraze te weerstaan, want geen taalkundig systeem kan het verlangen doorzichtig weergeven zonder juist de weerstand van het materiële en het visuele te reduceren. Deze intuïtie is perfect in de lijn met de woorden van Dotremont: 'La vraie poésie est celle où l'écriture a son mot à dire' (Dotremont 1998, 102). De volgende Orpheus-episode is een voorbeeld van de figurale geste.

Orpheus en Eurydice: een figuur-beeld

Orpheus kan het niet laten om achterom te kijken naar Eurydice bij het verlaten van de onderwereld; hij is ongehoorzaam aan een eenvoudige regel. Er zijn twee aspecten aan Orpheus' daad: het gaat hier om een onverklaarbaar irrationele geste én deze geste introduceert een onregelmatigheid. In Lyotards interpretatie is het niet Orpheus' zangkunst die hem tot dichter maakt, maar zijn onredelijke transgressie en de daardoor gestichte onregelmatigheid. Het plotse bezwijken aan de verleiding creëert een figuur-beeld gebaseerd op een asymmetrie tussen de wet (discours) en de impulsieve overtreding (figuur). Centraal is de verbinding tussen het optische aspect en het verlangen, of eenvoudiger, het verlangen Eurydice te zien (figuur) net op het moment dat een regelsysteem (discours) het achterom kijken verbiedt. Orpheus' wetteloze geste doorbreekt de discursieve orde; zijn blik achterom is

de figurale geste bij uitstek die de poëtische functie als dusdanig markeert.

De mythe vertoont een onvolledigheid en een gebrek aan verzoening die de dichter wil accepteren. Orpheus krijgt de kans om terug te keren naar het daglicht, de grootste zanger te blijven en om zich met Eurydice te herenigen. Een van de schimmen stelt de voorwaarden: 'Als hij zijn intelligentie gebruikt, niet overweldigd wordt door zijn *jeugdige vuur* en het strenge voorschrift in gedachten houdt'.⁷ Een rusteloze Orpheus repliceert: 'Maar wat vreest ge, mijn hart? Wat Pluto verbiedt, gebiedt de Liefde! Zij is een *sterker god*, zij overweldigt mensen en goden gelijk, en haar moet ik gehoorzamen'.⁸

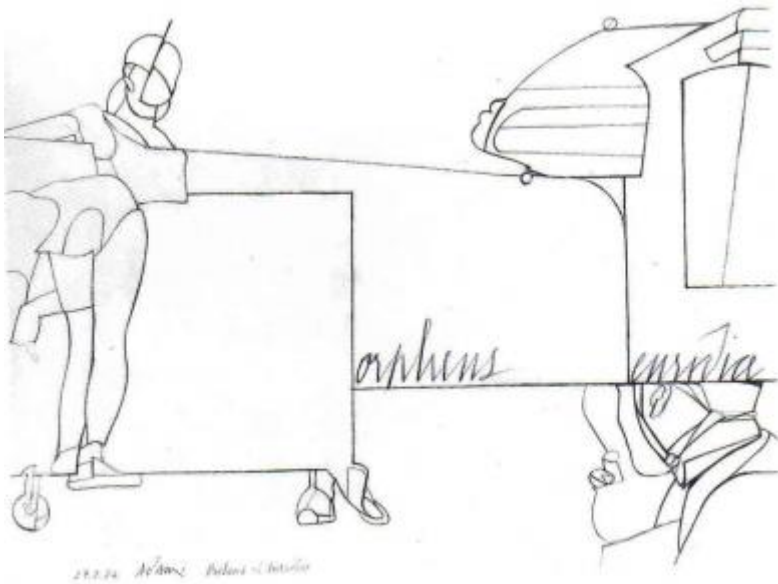
Dit voorbeeld toont de 'barokke' kant van de figuur, het markeert het conflict tussen een abrupt gevoel dat vloekt met een vast regelsysteem. Ook het effect is dubbel: een onverwachte transgressie en, tegelijkertijd, de zichtbare vorm ervan. De aandrang van deze transgressie schuilt in het optisch-tactiele verlangen om Eurydice te bereiken maar de geste zelf verstoort het discursieve systeem (de regels) die de geste niet kan vatten. De poëtische functie van de figuur is een onregelmatigheid die zich verzet tegen een parafrasering in discursieve termen; het gaat niet zomaar om een 'variatie' op ontvangen betekenissen uit een gemeenschappelijke taal, maar om een intense 'commotie' die zichtbaar wordt gemaakt en die bewaard wordt in zijn singulariteit.

Het verlangen om onverwachts in te breken in de ruimte van regelmatige intervallen, in de afstand die bewaard moet worden (de wet), is een utopische geste maar tegelijkertijd de *conditio sine qua non* van de artistieke creatie. Het beeld van een 'moderne' Orpheus toont de figuur aan het werk. Een echo hiervan vinden we in *Haar getuigenis* in *Que peindre? Adami Arakawa Buren*:

Ik zou willen zeggen: wanneer een aanbidder, na een jaar van gewiekste en daadkrachtige hofmakerij, merkt dat zijn object op het punt staat zich te geven, zal hij het terzijde schuiven. Hij wil verleid worden. Anders schuift hij het liefdesobject terzijde, of trekt hij zich terug. Als je haar wil, zo wordt Orpheus verteld, mag je niet naar haar kijken. En hij kijkt achterom om haar te zien. Die blik neemt afstand en verbant haar. Orpheus, teruggeroepen door het zuchten en kreunen als door duizend lijntjes vanuit Eurydices boezem, keert zich om en verstomt hen in een oogopslag. De blik van de tekenaar maakt een einde aan de verkwisting. Die blik opent de ruimte van een mogelijk werk, een vorm. Sta me toe u te verraden, zegt de laatste lijn tegen alle mogelijke lijnen. Het gaat hier om een beschaving die bescheiden is (ascese zou empathisch zijn), maar arrogant (Lyotard 1987, 38).⁹

Het is een ander figuur-beeld van hetzelfde 'oorspronkelijke' fantasma van de kunstenaar, het deels arrogante, deels ambitieuze verlangen om de tussenruimte te bewonen waaruit de andere tussenruimten ontstaan, de vorm die vormgeeft, de matrix die beelden en vormen genereert, die terzijde schuift of zich terugtrekt (*l'écart ou s'écarte*). Het is het verlangen om het verschil zelf te zien (Figuur 1: Valerio Adami, *Orpheus en Eurydice*, 1974, houtskool op papier). Volgen we Lyotard: 'De kunstenaar is geen verzoener, hij doorstaat de afwezigheid van een eenheid of verzoening. Het *lelijke* van zijn werk komt uit deze afwezigheid voort. Deze toont dat kunst geen religie is'.¹⁰ De bewegingen of het werk van het verlangen kent alleen in de dood een einde; daarvoor uit het zich in talloze figuren, voedt het zich met

surrogaten, beelden en vormen zonder pretentie om iets goed te maken, noch voor de kunstenaar, noch voor de beschouwer.



Figuur 1: Valerio Adami, *Orpheus en Eurydice* (1974)

Paul Valéry en de figuur in het schilderen

Zonder dat hij de natuur van het teken wilde bevragen of zich inliet met 'intriges' die later in het poststructuralisme op de voorgrond treden, vormen een paar essays van Valéry een 'proto-configuratie' van een esthetica van het figurale. In *Degas Danse Dessin* (1936) maakt Valéry een onderscheid tussen het loutere zien van een ding en een ding zien *om het te kunnen tekenen*. De laatste act betreft zich immers op de beweging van de hand. Net als bij Lyotard veronderstelt het representeren van een ding de verandering ervan, of anders gezegd: in de representerende activiteit van het tekenen, wordt van een object een teken gemaakt. Over de betekende functie van het oog schrijft Valéry:

Het oog volgde tot dan slechts als bemiddelaar. Het liet ons toe te denken, te spreken. Het gidste onze stappen, al onze bewegingen, soms wekte het onze gevoelens...Maar een object willen tekenen, geeft het oog een opdracht die door onze wil wordt gevoed. We moeten dus *willen* om te *zien* en dit *gewilde zicht* heeft de tekening tegelijkertijd als *doel* en als *middel*. Ik kan mijn perceptie van een ding niet verduidelijken, zonder het *virtueel* te tekenen. En ik kan het ding niet tekenen zonder een vrijwillige aandacht die *wat ik dacht gezien te hebben en goed te kennen, aanzienlijk transformeert* (Valéry 1960, 1188).^[11]

Lyotard zou bovenstaand fenomeen een samenzwering tussen het discours en het beeld noemen. Tekenen veronderstelt '*la volonté soutenue*', een volgehouden wil, en dus de eenheid van het organisme. Valéry stelt verder dat er een onverenigbaarheid is tussen het tekenen (als discours) en de droom. Tekenen stabiliseert het object, vergt aandacht en waakzaamheid, een dispositie die met het dromen onverenigbaar is. De retinale aandacht moet vechten tegen de verleidingen van de curve, ze moet streven om de 'lijn' vorm te geven: dit is de *style traceur*, een 'behoudsgezinde' beweging, een registratie van de 'verplaatsingen van onze ogen', een 'vervoeging' van de 'grenzen van divers gekleurde vlakken', waarbij de wil de hand richting geeft (Valéry 1960, 1189).^[12] Toch is de onderwerping van de hand aan de wil slechts indirect, omdat het geheugen tussenbeide komt. Elke blik op het model creëert een mnemotechnische lijn die de beweging inspireert van de hand op het papier. 'Er is een transformatie van het visueel traceren in het manueel traceren' (Valéry 1960, 1189).^[13] Maar omdat deze operatie niet vloeiend is, dringen 'fouten' het beeld binnen; er is geen perfecte parallellie tussen de tekenende hand en het herinnerde beeld. Het is in deze 'fouten', in de asymmetrie tussen het zien en het tekenen dat we sporen van de figuur herkennen: volgens Valéry transformeert het tekenen – of ook: het betekenen – zelfs wanneer we achteloos of niet aandachtig zijn, het uitwendige object.

Valéry wijst erop dat het oog nooit neutraal is, het oog 'vindt uit' omdat de perceptie een verwerking is van 'wat het oog geeft als een onpersoonlijk en bepaald resultaat van observatie.' (Valéry 1960, 1191).^[14] Als er in de esthetica van Valéry een plaats is voor de figuur als een teken van het verlangen dat de door de wil gedirigeerde lijn van de blik verstoort, dan vindt deze hier een fraaie formulering: 'De kunstenaar gaat vooruit, weer achteruit, leunt voorover, knippert met de ogen, hij gebruikt zijn lichaam als een hulpmiddel van zijn blik, hij wordt volledig een gezichtsorgaan dat markeert, scherpstelt, op punt stelt' (Valéry 1960, 1189).^[15] Valéry ziet de figuur aanwezig in de asymmetrie tussen de mnemotechnische techniek die enerzijds de hand stuurt (de regulerende syntaxis van het discours), en anderzijds de 'toestand van dingen of objecten':

Een hele reeks van geheimzinnige bewerkingen tussen de toestand van vlekken en de toestand van objecten intervenueert, of liever coördineert ruwe en incoherente gegevens, lost tegenstellingen op, introduceert oordelen gevormd sinds onze vroegste jeugd, legt verbanden op, transformatiemechanismen die we namen geven als *ruimte, tijd, materie en beweging*. We verbeelden ons dus het bewegende dier zoals we denken het gezien te hebben, en misschien, als we met voldoende subtiliteit de representaties van een tijd geleden onderzoeken, dan zouden we de 'wet' van onbewuste falsificaties ontdekken die ons toelaat om de bewegingen te tekenen van vogels die vliegen of paarden die galopperen, alsof we

hen op ons gemak konden observeren: maar deze ingevoegde bewegingen zijn imaginair. We kennen *waarschijnlijke* afbeeldingen toe aan deze snelle bewegingen en het zou relevant zijn om door een vergelijking van documenten dit type van *schepping* te verhelderen, een schepping waar ons verstaan de leemten vult van wat de zintuigen registreerden (Valéry 1960, 1192).¹⁶

Het is de onevenwichtigheid tussen een deels opaak object en zijn betekenis dat de figuur markeert bij zowel Valéry als Lyotard. De figuur-matrix, die bij Valéry een 'wet van onbewuste falsificatie' heet, ontvouwt zich in een verscheidenheid van figuur-beelden en figuur-vormen. Valéry spreekt van 'het verlangen om vorm te geven' (*désir de former*) en van de wereld als een 'voortdurende prikkeling' (*excitant perpetuel*): 'alles wekt en voedt de drift om de vorm te bepalen van het ding dat *door de blik wordt opgebouwd* (Valéry 1960, 1212).¹⁷ Ook onderscheidt Valéry *vorm* en *tekening*, de laatste is een manier om de eerste te percipiëren en de vorm is bij geen twee individuen dezelfde – wat wijst op de figurale constructie van een onherleidbaar object. Er is nog een vergelijkingspunt tussen de esthetica's van Valéry en Lyotard. De Venus die op het bed ligt, zegt Valéry, verzamelt een veelheid van elementen: zowel een presentatie van verschillende lichaamsdelen als een divers chromatisch systeem. De onherleidbaarheid van deze veelheid tot een eendimensionaal, abstract denken is wezenlijk voor de artistieke creatie. De *materiële* registratie van een veelheid van elementen (het model, de kleurcompositie, de lijnen, enzovoorts) geven aan hoe de figuur kan worden begrepen als een reconfiguratie van uitwendige elementen, die functioneren als 'ruwe veelheden' (*multiplicités brutes*). Het wezen van de kunst is precies deze weerstand tegen een eendimensionale reductie.

Echte dingen handelen esthetisch door deze veelheid die belet om met ze klaar te komen door middel van een 'abstracte' handeling. [...] Eenzelfde ding X verleent de diversiteit $a_1 = f(X)$, $a_2 = f(X)$, $a_3 = g(X)$ enz. waarbij de beschouwer f, f of g wordt. Dit vers is melodie, het is ook beeld, en ook, gedachte, en f, phi of g zijn de hulpmiddelen waartussen we kunnen zoeken naar overgangen, naar modulatie (Valéry 1974, 942).¹⁸

Het is een belangrijk citaat, tekenend voor een esthetica van de figuur. Net als bij Lyotard wordt het teken geconfigureerd volgens (a) de positie van de beschouwer, (b) de dichtheid van het object en (c) de modulatie tussen beiden die materieel in het teken ingeschreven blijft. Een esthetica van de figuur opent het discours op radicale wijze voor het onherleidbaar uitwendige, het toont de onoverbrugbaarheid tussen beide dimensies. Het doel hierbij is geen oppositie tussen het figuratieve en het abstracte, maar wel om na te gaan *hoe* het zichtbare in de representatie werkzaam is, *hoe* de representatie het verlangen op een specifieke manier materieel gestalte geeft. Het doel van deze benadering is niet zozeer een iconografisch zoeken naar betekenis, maar eerder een visuele semiotiek die de kristallisaties van energieën die een kunstwerk laten verschijnen, in kaart wil brengen. Deze benadering benadrukt de visuele kwaliteiten die eigen zijn aan de plastische expressie *in hun onherleidbaarheid*.

Een beoordeling van Lyotards esthetica

Reeds bij Valéry is de beschouwer (f, f, g) een variabele. Deze formulering articuleert een

onopgeloste kwestie tussen de esthetica van Lyotard en de lezing ervan door Mikel Dufrenne. Dat elke figurale transgressie terug te voeren moet zijn op een eenheid van het subject is voor Dufrenne een fenomenologische eerste vereiste. Bij Valéry daarentegen, maar meer nog bij Lyotard, wordt de terugkeer naar een verhoopde identiteit van het subject geproblematiseerd. Voor Lyotard wordt het verlangende subject altijd getekend door fluctuaties waardoor het onmogelijk is om te spreken van 'eenzelfde' subject. Meer nog, een terugkeer naar een eenheid van het subject impliceert een reductie van het vele tot het zelfde, waarbij het gebeuren (*événement*) wordt opgelost in het verhaal of de geschiedenis (*l'histoire*), een 'oplossing' die Lyotards esthetica niet genegen is. De identiteit van het subject maakt geen wezenlijk deel uit van Lyotards filosofische project. Voor Lyotard is het subject een element in de totstandkoming van het discours, een functie die gebeurtenissen schikt volgens een systeem van invariabelen waardoor het discours, de vertelling of geschiedenis een coherent karakter krijgt. Wie Lyotard verwijt dat hij het eerste vereiste van de eenheid van het subject over het hoofd ziet, gooit heel diens filosofische programma overboord.

Maar is het waar dat de figuur louter een concept is in een filosofie van de afwezigheid, ter vervanging van een filosofie van de aanwezigheid, zoals Dufrenne argumenteert? Ten eerste, het gaat om meer dan dat. De 'afwezigheid' wijst op de onherleidbaarheid van de artistieke ervaring en expressie (lijfelijk, libidinaal, onvast van vorm) tot een reguliere discursieve vorm. 'Afwezigheid' wijst ook op de consideratie voor de opaciteit van de wereld en de effecten ervan. Begaan zijn met het onherleidbare is kenschetsend voor het denken van de figuur en voor Lyotards denken in het algemeen. De figuur als het teken van de transgressie van het discursieve herschrijft de esthetische moderniteit verregaand. De esthetische moderniteit, gematerialiseerd in diverse uitingen, kan niet langer worden gelezen in termen van aanwezigheid en verzoening. De figuur, zoals die in hedendaagse kunstuitingen werkzaam is, kan wel worden begrepen vanuit het biologische model van de 'lysis': de desintegratie van het celmembraan en dus van de cel als eenheid en geheel. Vanuit een verregaande herziening van haar materialen en methodes, door elementen samen te voegen die weerstaan aan elke formele stabiliteit, lost de hedendaagse kunst haar eigen grenzen op en maakt ze van deze oplossing of desintegratie haar eigen thema. De figuur in de kunst is daar zichtbaar waar de oplossing, de uitbreiding en de transgressie van de figuratieve lijn tevoorschijn treden.

Ten tweede moet men bekennen dat het esthetische concept 'figuur' erg kwetsbaar is. De figuur is weerstand tegen elke discursieve inkapseling, maar toch, als concept behoort de figuur ook tot een theoretisch discours. Het is de aporie van Lyotards project. Enerzijds probeert hij een moment van singulariteit te vrijwaren uit het discours, iets kunstigs, energiek en libidinaals (de figuur), anderzijds kan dat alleen door betekenis te zien en te geven om zo de figuur weer in het discours te absorberen. Hier zien we ook de spanning tussen twee verschillende en onverzoenbare ordes: de figuur als gebeuren versus het discours als theorie.

Pierre Zima: La Négation Esthétique

Een andere kritische lezing van Lyotard biedt Pierre V. Zima's *La Négation Esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard* (2002). Zima neemt de esthetica van Lyotard op in de ruimere context van de esthetische moderniteit, waarbij hij gelijkenissen en verschillen naspeurt tussen Lyotard en de drie andere genoemde denkers. Waar bij Adorno de kritische reflectie altijd betrekking heeft op een autonoom individu dat weerstand biedt aan de ideologie van de cultuurindustrie, wordt bij Lyotard – evenals trouwens bij Deleuze en Foucault – de idee van een autonoom individu opgegeven, samen met Adorno's kritische ideaal. Lyotard wordt verantwoordelijk gehouden voor een 'ontkenning van het subject'.¹⁹ Zijn filosofie 'verdedigt de onverschilligheid' en 'verbreekt bewust het

evenwicht, ze luidt de postmoderne liquidatie in van vorm en subject.' (Zima 2002, 146).²⁰ 'De categorie van de subjectiviteit en de autonomie daarvan worden *als kritisch moment* terzijde geschoven (Zima 2002, 182).²¹ De negatie die bij Lyotard aan het werk is, wordt niet langer uitgeoefend door een individu maar door het 'residu van een repressieve orde' (Zima 2002, 181).²² Zima herhaalt Dufrenne's kritiek dat elke transgressie of negatie gerelateerd moet worden aan een zelfbewust subject dat grenzen overschrijdt of negeert. Alweer lijkt de centrale plaats van het subject door Lyotard simpelweg vergeten of over het hoofd gezien.

Maar staat Lyotards 'ontkenning' van het subject dan gelijk aan de vernietiging ervan? En impliceert een filosofie van heterogene 'régimes de phrases' een vorm van onverschilligheid? Dergelijke kritieken op Lyotard gaan uit van een toepassing van filosofische concepten (het subject of individu, de autonomie, de kritiek) op een probleem dat door Lyotard in heel andere termen wordt gesteld (de figuur, de 'frases', *le différend*, het gebeuren). Lyotards filosofie is minder een vernietiging van het subject dan een herformulering van het probleem van de subjectiviteit. Anders gesteld, Lyotard is niet zozeer geïnteresseerd in wat het autonome subject *is* (een zwaartepunt dat stabiele betekenissen consolideert), als wel in wat voorheen werd toegeschreven aan een volledig zelfbewust handelend subject: de productie van onoverbrugbare 'frases' en figuren.

En kan Lyotard 'onverschilligheid' worden verweten? Lyotard bevestigt herhaaldelijk dat kunst zich moet verzetten tegen de aanbevelingen om geld en cultuur te produceren.²³ Hierin lijkt hij een geëngageerde volgeling van Adorno. Hij moedigt de kunstenaar ook aan om het 'onrepresenteerbare' als centraal thema van de laatmoderne kunst te beschouwen. Hij geeft het concept van de 'kritiek' niet op maar verhuist het zwaartepunt ervan: de plaats van het autonome subject wordt ingenomen door 'frases' en 'figuren'. Enkel via het ontvouwen van 'frases' en 'figuren' acht Lyotard het laatkapitalisme bespreekbaar en aanvechtbaar. In Lyotards project is het *subject* slechts één van de twee elementen in de vorming van een discours, het andere element is de *vertelling*. Een reeks elementen is gerelateerd aan een subject dat als hun zwaartepunt fungeert en dat een stabiel discours produceert. Het subject is het element dat gebeurtenissen in- en aanpast. In dit proces gaan bepaalde singulariteiten en intensiteiten onherroepelijk verloren. Ze worden door de invariabele regels van het discours ingepast en opgeheven. In zijn beschouwingen ziet Lyotard het subject niet als een stabiele entiteit, maar als een *functie* die verschillende 'figuren' en 'frases' produceert. Het verspreiden van de heterogene figuren is Lyotards project voor een cultuurfilosofie waarin kunstenaars, schrijvers en filosofen voortdurend spanningsvelden en gebeurtenissen in kaart brengen voordat hun intensiteit en singulariteit door het discours wordt afgevlakt. 'Discours' moet hier worden begrepen als het resultaat van een kristallisatie van gebeurtenissen rond een zwaartepunt (of dat nu 'geest', 'subject' of 'staat' heet). In deze context ontbreekt het Lyotard dus *welbewust* aan de ambitie om de figuren en 'frases' aan een centrum te hechten, of dat centrum nu een autonoom subject is of het versplinterde maar nog steeds kritische subject van Adorno, zoals Zima hem leest.

Tot slot

Het oordeel over Lyotard moet niet zozeer uitgaan van een verificatie van zijn argumentatieve consistentie, maar eerder vanuit een bevraging van zijn impact als cultuurfilosoof. Kunnen we vandaag nog wel te rade gaan bij de aprioriteit van een stabiel subject dat esthetische, ethische en zelfs politieke waarden dicteert? Of moeten we het probleem herformuleren in de nasleep van de moderne esthetica's van o.a. Adorno, Valéry en Lyotard? Als we dit laatste spoor volgen, luidt de vraag niet langer hoe we uitingen kunnen hechten aan een subject dat als centrum fungeert, maar hoe we de artistieke uitingen kunnen begrijpen als functies van

verschillende intensiteiten die 'frases' verstrooien. De 'oninwisselbaarheid' van de 'frases' kan positief worden geduid als weerstand tegen homogeniteit. Ze is zeker niet onverschillig tegenover menselijke waarden, zoals Zima wil geloven. Het gaat louter om een model gebaseerd op een kritische observatie van de *singulariteit* van elke 'frase'. Het kritische aspect schuilt in het zien van een 'frase' als een singuliere 'figure-image' die één verlangen uitkristalliseert, die sommige krachten ontplooit en andere verdringt. Dit is één kant van een esthetica van het figurale na Lyotard. Een andere kant is het in kaart brengen van een formele 'grammatica' van de 'frases', niet rond het centrum van een autonoom subject, maar *midden in* de eigentijdse culturele context waarin de 'frases' gestalte geven aan een onophefbare verscheidenheid van spanningen en verlangens.

De draagkracht van de figuur berust op een benadering van de kunst in haar beweeglijkheid, haar variabiliteit. 'Fissure', afwezigheid en negatie zijn niet zomaar attributen van een *enfant terrible*, maar ze markeren een volgehouden aandacht voor de stuiptrekkingen van het verlangen en de figurale uitingen daarvan. Transformatie, reconfiguratie, vormonvastheid: deze termen karakteriseren de esthetische moderniteit. Als er al een nostalgie aanwezig is in de esthetica van Lyotard, dan gaat het om de poging om een gewaarwording te hervinden die voorafging aan de inkapseling en opheffing ervan (door de geschiedenis, de vertelling, het discours), de poging om iets te tonen dat door de behandeling ervan door geschiedschrijvers, psychoanalytici of filosofen weer onzichtbaar en onzegbaar wordt: een nostalgie naar de kwetsbare figuur.

VLAD.IONESCU@hiw.kuleuven.be ^[1]

Bibliografie

Dotremont, Guy (1998). 'Signification et Sinification' in: Cobraland, ed. Guy Dotremont Le Petite Pierre, Brussel.

Dufrenne, Mikel (1976). 'Doutes sur la « libidiné »' in : L'Arc (64) 1976.

Gualandi, Alberto (1999). Lyotard. Paris: Les Belles Lettres.

Lyotard, Jean-François (1971). Discours, Figure, Paris : Klincksieck.

Lyotard, Jean-François (1987). Que Peindre ? Adami. Arakawa. Buren. Paris: Les Éditions de la Différence, coll. La vue le Texte.

Lyotard, Jean-François (1988). L'inhumain. Causeries sur le temps. Paris: Galilée.

Monteverdi, Claudio, Striggio, Alessandro (1995). L'Orpheo. Favola in Musica (1607). Concerto Vocale, René Jacobs, transl. Derek Yeld, Harmonia Mundi.

Valéry, Paul (1960). 'Degas Danse Dessin' in: Pièces sur l'art. Œuvres. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Valéry, Paul (1960). 'Les deux vertus d'un livre' in : Œuvres II, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Zima, Pierre V. (2002). La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et

1. 'Ici l'espace de la Bedeutung est vivifié: celui où l'œil bouge, sans doute, mais cet œil, c'est le symbole du désir: son bougé perpétuel, le mouvement du désir. Il faut poser l'identité de vouloir savoir et de désirer; Socrates l'a inaugurée, incarnée.'
2. Lyotard refereert in deze context ook aan het radicale verschil tussen 'de letter' en 'de lijn'. De letter is een betekende essentie, haar materiële structuur is redundant. De lijn daarentegen legt de nadruk op de onherleidbaarheid van de materiële structuur en op het singuliere gebaar achter elke betekening. Toch kan de letter ook 'figuur' worden. Doorgaans is de materiële façade van de letter (signifiant) irrelevant ten gunste van de betekende inhoud (signifié), maar in *Un coup de dés jamais n'abilera le hasard* gebruikt Mallarmé de letter ook om op de materialiteit van de betekenaar te wijzen, en om hun 'zinnelijke schikking' te tonen.
3. 'L'opacité est dans l'objet, non dans le mot, ni dans sa distance à l'objet. Les mots ne sont pas des signes, mais dès qu'il y a un mot, l'objet désigné devient signe...' (mijn vertaling).
4. Deleuze and Guattari noemen dit 'la douleur du graphisme', *L'Anti-Œdipe*. Paris: Les Éditions de Minuit. 1972, 241.
5. Lyotard Jean-François, *Dérive à partir de Marx et Freud*. Paris: Union Générale d'Éditions, Collection "10/18," 1973.
6. 'Le travail du rêve n'est pas un langage: il est l'effet sur le langage de la force qu'exerce le figural (comme image ou comme forme)'.
7. Om de figuur in het gebaar van Orpheus te illustreren, citeren we uit het libretto van Alessandro Striggio bij Monteverdi's *L'Orpheo, Favola in Musica* (Concerto Vocale, René Jacobs, transl. Derek Yeld, Harmonia Mundi, 1995). 's'adoprerà sua ingegno/ Sic he no'l vinca giovenil desio, Nè l gravi imperi suoi sparga d'oblio.' (Monteverdi, 90-91, mijn cursivering)
8. 'Ma che temi mio core? Ciò che vieta Pluton, comanda Amore. A nune più possente, Ch evince uomini e Dei, Ben ubbidir dovrei.' (Monteverdi, 94-95, mijn cursivering)
9. 'J'aimerais dire: un soupirant, après un an de cour savante et ruse, quand l'objet va se rendre, l'écarte. Il aimait être séduit. L'écarte ou s'écarte. Si tu veux l'avoir, dit-on à Orphée, ne la vois pas. Il se retourne pour la voir. Ce regard est une mise à l'écart. Orphée appelé de derrière par les soupirs et les gémissements qui sont mille petites lignes parties de la gorge d'Eurydice, se retourne et d'un coup d'œil les assourdit. Le regard du dessinateur arrête la profusion. Il ouvre l'espace d'une œuvre possible, d'une forme. Permettez-moi de vous trahir, a dit la ligne finale aux lignes possibles. Il s'agit d'une civilité (ascèse serait emphatique) pudique, mais arrogante.' (mijn vertaling en cursivering)
10. 'L'artiste n'est pas quelqu'un qui réconcilie, mais qui supporte que l'unité soit absente. La « laideur » de l'œuvre procède de cette absence. Elle manifeste que l'art n'est pas religion' (mijn vertaling).
11. 'L'œil jusque-là n'avait suivi que d'intermédiaire. Il nous faisait parler, penser ; guidait nos pas, nos mouvements quelconques ; éveillait quelquefois nos sentiments....Mais le dessin d'après un objet, confère à l'œil un certain commandement que notre volonté alimente. Il faut donc ici vouloir pour voir et cette vue voulue a le dessin pour fin et pour moyen à la fois. Je ne puis préciser ma perception d'une chose sans la dessiner virtuellement, et je ne puis dessiner cette chose sans une attention volontaire qui transforme remarquablement ce que d'abord j'avais cru percevoir et bien connaître' (mijn vertaling).
12. 'les frontières des régions diversement colorées' (mijn vertaling).
13. 'Il y a transformation d'un tracé visuel en tracé manuel' (mijn vertaling).
14. '...tout ce qu'elle nous donne comme résultat impersonnel et certain de l'observation' (mijn vertaling).
15. 'L'artiste avance, recule, se penche, cligne des yeux, se comporte de tout son corps comme un accessoire de son œil, devient tout entier organe de visée, de pointage, de réglage, de mise au point' (mijn vertaling).
16. 'Toute une série d'opérations mystérieuses entre l'état de taches et l'état de choses ou d'objets interviennent, coordonnent de leur mieux des données brutes incohérentes, résolvent des contradictions, introduisent des jugements formés depuis la première enfance, nous imposent des continuités, des liaisons, des modes de transformation que nous groupons sous le noms d'espace, de temps, de matière et de mouvement. On imaginait donc l'animal en action comme on croyait le voir ; et peut-être, si l'on examinait avec assez de subtilité ces représentations de jadis, trouverait-on la loi des falsifications inconscientes qui permettaient de dessiner des mouvements du vol des oiseaux ou des galops du cheval, comme si on eût pu les observer à loisir : mais ces moments interpolés sont imaginaires. On attribuait à ces mobiles rapides des figures probables, et il ne serait pas sans intérêt de chercher par comparaison de documents à préciser cette sorte de création, par laquelle l'entendement comble les lacunes de l'enregistrement par les sens' (mijn vertaling).
17. 'Tout réveille ou nourrit l'instinct de s'approprier la figure ou le modelé de la chose que construit le regard' (mijn vertaling en cursivering).

18. 'Les choses réelles agissent esthétiquement par cette multiplicité qui empêche d'en finir avec elles par un acte abstrait... La même chose X donne la diversité $a_1 = f(X)$; $a_2 = ?(X)$; $a_3 = g(X)$ etc. suivant que l'observateur devient f, ? ou g. Ce vers est mélodie, il est aussi image ; aussi, pensée et les f, ?, g, sont des dispositifs entre lesquels on peut chercher des passages, modulation' (mijn vertaling).

19. Pierre V. Zima, *La Négation Esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*. Paris : L'Harmattan, 2002, 38.

20. 'Lyotard a consciemment brisé l'équilibre et inauguré la liquidation postmoderne de la forme et du sujet' (mijn vertaling).

21. '... la catégorie de la subjectivité et au sujet individuel autonome en tant qu'instance critique.' (mijn vertaling en cursivering).

22. '... en tant que résidu d'un ordre répressif' (mijn vertaling).

23. Vgl. J.F. Lyotard, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. Paris : Galilée, 1988.

© Estheticatijdschrift.nl

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>

Links:

[1] <mailto:VLAD.IONESCU@hiw.kuleuven.be>