

Considerações acerca das aulas de Deleuze sobre a pintura

VERONICA DAMASCENO¹

Este artigo visa apresentar uma parte da Pesquisa iniciada em 2019, no *Département de Philosophie de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*, acerca das aulas de Deleuze sobre a Pintura, ministradas na *Université de Vincennes*, entre março e junho de 1981². Consideramos que essas aulas, certamente, serviram de inspiração para a publicação do livro de Deleuze acerca de sua obra: *Francis Bacon: lógica da sensação*, já que a primeira publicação data de 1981.

Muito parecido com seu trabalho na História da Filosofia - no qual Deleuze aborda alguns pensadores e problemas específicos - seu estudo na História da Pintura compreende determinados períodos dessa História, que vão desde a arte egípcia até a arte contemporânea. Encontramos nessas aulas e nessa obra supracitada, tanto determinados períodos históricos, quanto diversos artistas que, do modo como compreendemos, o auxiliam na compreensão da obra de Bacon. Daí nossa hipótese de que essas aulas resultam nessa obra sobre o artista anglo-irlandês.

Mas seu trabalho é também atravessado por problemas que ele encontra na Pintura, sobretudo, no que diz respeito ao caos, ao diagrama, a sensação, a histeria, a cor, por exemplo. Seu estilo peculiar de abordar os problemas e os períodos que eleger, não é de modo algum cronológico, pois ele já inicia o curso falando da relação da Pintura com a catástrofe, com o caos e com o diagrama, por exemplo. Trata-se muito mais de um tipo de trabalho acerca dos problemas que

¹ Professora Associada do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/ UFRJ). Pós-Doutora e Professora Convidada pelo Département de Philosophie de l'Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne. vmdamasceno@eba.ufrj.br <http://lattes.cnpq.br/1528135015741216>. E-mail: vmdamasceno@gmail.com

² Para minha surpresa e alegria, essas aulas foram recentemente publicadas na França, pelo Editor das obras póstumas de Deleuze, David Lapoujade, a quem agradeço pela Supervisão dessa Pesquisa e a publicação dessas Aulas sobre a Pintura. Agradeço também o apoio da Professora Anne Sauvagnargues, do Département de Philosophie de l'Université Paris Nanterre. Essa Pesquisa recebeu ainda apoio da *Fondation Maison des Sciences de l'homme* de Paris.

ele vislumbra na Pintura – os quais ele transpõe para os domínios da filosofia – do que de um trabalho cronológico sobre a História da Pintura. Embora, como já afirmamos acima, identificamos alguns períodos da História da Pintura, mas que não são introduzidos de forma cronológica.

Talvez possamos pensar num tempo estratigráfico, no qual diferentes momentos históricos se conectam com determinados problemas e artistas que ele vislumbra, os quais não correspondem necessariamente ao período histórico daquele pintor ou artista. Isso acontece, por exemplo, quando Deleuze relaciona ainda pintores antigos com pintores modernos, aproximando o que há em comum entre eles, suas influências, bem como os traços dessas pinturas. No caso de Francis Bacon – e como o próprio Bacon afirma em entrevista a David Sylvester (1975) – suas influências advêm, sobretudo, da arte egípcia, precisamente por conta do baixo relevo egípcio. As obras de Bacon remetem a arte egípcia, mas também a arte bizantina, por causa das cores, daí o colorismo de Bacon, tão assinalado por Deleuze.

809

Acerca de duas sensibilidades estéticas

Segundo Buydens (2005, p. 124), Deleuze distingue duas grandes vias nas artes plásticas ou visuais do Ocidente: a primeira delas é definida pela expressão de uma *visão aproximada* ou de um *espaço háptico*. São termos cunhados por Aloïs Riegl, por intermédio de duas referências notórias de Deleuze na estética: Worringer e Maldiney.³ A segunda via, que será considerada de modo mais ou menos implícito como uma espécie de *erro* ou *desvio*, é designada pelos termos de *visão distanciada* ou *espaço óptico*.

Nesse sentido, trata-se, pois, de pensar a vida da linha abstrata na história das artes visuais. Uma tal linha atravessa essa história a partir dessas duas sensibilidades estéticas: o espaço *háptico* e o espaço *óptico*. Para falar em termos gerais, segundo o autor, a vida da linha abstrata começa com a arte grega e egípcia e atravessa ainda a arte bizantina, bárbara ou gótica. Encontramos ainda

³ A esse respeito cf. Riegl, 2015; Worringer, 2003; Maldiney, 2012.

essa linha no barroco e na pintura moderna, isto é, na pintura abstrata de Mondrian e Kandinsky, bem como na arte informal, com as texturas de Dubuffet e Pollock. Por fim, essa linha aparece na deformação das formas, cujo maior expoente é, para ele, o pintor irlandês Francis Bacon. Contudo, dados os limites desse artigo, nos limitaremos a tratar tão-somente das artes grega e egípcia.

A corrente *háptica* se distingue da corrente *óptica* por três traços fundamentais: o primeiro deles reside em sua dimensão de *proximidade*. O termo *háptico* é proveniente do grego *aptô*, que significa *tocar* e designa uma certa possibilidade do olhar em tatear o objeto, em lhe palpar em todos os sentidos. Essa proximidade háptica se manifesta de uma dupla maneira, tudo ao mesmo tempo. A arte háptica tem uma maneira de proceder. Cézanne falava da necessidade de não mais ver o campo de trigo, mas sim de estar mais próximo dele, de se perder nele, nesse espaço liso. Trata-se, portanto, para o artista, de estabelecer uma proximidade imediata, uma íntima fusão com o que ele pinta: o criador deve se fundir com os elementos, se misturar com eles, com os fluxos que ele nos apresenta sobre a tela.

810

Se a proximidade se encontra junto com a criação, no próprio ato de pintar, ela se encontra igualmente no próprio coração da pintura. A obra háptica se caracteriza pelo fato de que ela não distingue a forma do fundo. A presença imanente da arte háptica implica, pois, na recusa da relação tradicional da forma e do fundo, bem como de toda dimensão narrativa.

Desse modo, se observarmos a obra *O balanço*, de Fragonard (1766), nossos olhos notarão inicialmente um caminho determinado. Perceberemos uma moça com seu vestido. A seguir veremos, um segundo plano tudo, no qual notamos um homem escondido e outro que a balança. Observaremos ainda, o plano de fundo, sobre o qual se desprende esse espaço mediano e que serve de contorno ao tema principal da obra. Há, pois, nessa obra, uma polifonia de planos que se superpõem e se interpenetram. Nossos olhos, inicialmente, seguem o caminho que cruzam as distâncias, as quais criam outras, como vimos nas relações dialógicas entre os elementos. Isso acontece porque os intervalos separam, mas também estabelecem relações entre o que distinguem.

É precisamente tudo isso, esses caminhos através do olho, esses intervalos e essas confrontações, formas e significâncias, que recusa a arte háptica, e segundo Deleuze, isto é tudo o que, de uma maneira ou de outra, constitui uma barreira ou um obstáculo para o sentido, para as sensações. Em outros termos, a perspectiva inserida no quadro, traça caminhos de significância e cria, a partir disso, uma segunda distância, que só pode ser a representação: entre o representante (a pintura), o espectador e o representado (o quadro como representação), pois os dois primeiros (a pintura e o espectador) só podem aceder ao terceiro através da *película de sentido* que resulta precisamente da presença desses caminhos de significância engendrados pela perspectiva.

Admitir a profundidade - a perspectiva como profundidade organizada - é, portanto, admitir que as relações *narrativas-representativas* se instauram na obra e que, portanto, impõem uma cesura ou uma divisão imanente ao sentido ao invés de uma fusão. Disso resulta que a pintura baconiana, que constitui para Deleuze, a expressão mais realizada da sensibilidade háptica, irá justapor esse efeito da profundidade sobre um mesmo plano igualmente próximo aos três elementos estruturais que a compõem.

A partir disso, percebemos que a segunda característica do espaço háptico é que ele é essencialmente *aformal*, sem fixidez ou caminho. Esse espaço não contém nem formas, nem sujeitos, mas é povoado por forças e fluxos e se constitui por um espaço fluido, movente, móvel, sem pontos fixos. A variação contínua de suas orientações, referências e conexões é uma característica essencial do espaço háptico.

Em termos picturais, isso significa a fusão possível do olho e do quadro porque nenhuma linguagem, nenhum sistema de signos ou de formas instituídas e, a partir disso, nenhuma tentativa de interpretação vem se imiscuir entre eles. Isso exige do pintor, desde então, um tipo de ascese particular: não impor direções, contornos, narração implícita, mas se focalizar sobre o trabalho subterrâneo das forças, tornar visível a agitação dos fluxos sob o rosto ordinário das coisas. Fazer ver forças, porque as forças são livres, para além das formas, para além do sentido, e nas palavras de Deleuze e Guattari (1980, p. 616): “nenhuma linha separa céu e terra, que são da mesma substância: não há

horizonte, nem fundo, nem perspectiva, nem limite, nem contorno ou forma, nem centro”.

Face a esse aspecto *háptico*, encontramos o aspecto *óptico*, cujos caracteres são a exata antítese daquele: ele será o espaço da distância, da forma se recortando sobre um fundo, da polifonia de planos superpostos, de direções e significações. Esse espaço é o da *representação* e se justifica por uma visão distanciada, a qual Deleuze e Guattari (1980, p. 616) resumem algumas características: “Constância de orientação, invariância da distância por troca de referências da inércia, adaptação por prolongamento ao meio ambiente, constituição de uma perspectiva central”. E o absoluto a se fazer com esse espaço ou esta visão não será mais sob o signo da presença, como no espaço *háptico*, mas sim enquanto horizonte ou fundo a distância. Nesse caso: “A terra é então cercada, globalizada, fundada por esse elemento que a tem em equilíbrio imóvel e torna possível uma forma” (1980, p. 617).

O terceiro aspecto que distingue a arte, ou espaço *háptico*, da arte *óptica* é o estatuto conferido à linha. No primeiro caso, a linha será definida como *abstrata* na medida em que ela não desenha nenhuma forma e, no segundo caso, será definida como *concreta* pelo sentido inverso, isto é, pela definição e criação de formas. Para compreender isso, Deleuze e Guattari nos dão duas maneiras de conceber a linha: seja uma linha pressuposta que religa os pontos preexistentes e, nesse sentido, é percebida como secundária em relação a esses últimos. Em um transporte marítimo, por exemplo, são os portos e as escalas que são primeiros e o trajeto percorrido pelo barco será determinado por eles. Mas, se a linha é então determinada pelos pontos, constatamos que ela é, pois, direcional, já que nosso olhar a ultrapassa em função dos pontos que ela religa, portanto, numa direção qualquer.

Esses pontos se definem por suas distâncias mútuas. E esta linha é submetida aos pontos e aos eixos. Desta linha, útil e sábia, resultam as formas: para Deleuze, uma tal linha é representativa em si, formalmente, mesmo se ela nada representa. Essa é a razão pela qual ela é qualificada como concreta e não abstrata. Se tomarmos a linha, por ela mesma, *independente dos pontos*, então diremos que a linha passa *entre* os pontos, ou que os pontos são segundos em

relação à linha. O melhor exemplo disso é o percurso nômade: desta vez são as paradas que dependem do trajeto e não o inverso. A linha aparece, portanto, como primeira, pois ela se torna vetor e não mais ligação. Independente dos pontos: a diagonal não é relacionada a nada, a não ser a ela própria e será qualificada como *transversal*. Esta linha selvagem, que não tem outro desenho senão sua errância, não traça nenhuma forma e será, portanto, abstrata.

É possível vislumbrar como essas duas sensibilidades estéticas se manifestam na História da Arte. A leitura que nos apresenta Deleuze compreende desde o Egito até a arte contemporânea, como afirmamos anteriormente. Para ele, a arte começa com a *linha abstrata*. Desse modo, a arte pré-histórica não é concreta nem figurativa, mas sim abstrata. Deleuze escolhe o Egito para iniciar seus estudos. O baixo relevo egípcio, segundo a leitura que Deleuze empreende de Maldiney e Riegl, pertence à arte háptica por seu emprego da superfície, da proximidade e da linha abstrata geométrica. A segunda etapa, estudada por Deleuze, é a da linha orgânica grega, que corresponde a uma liberação da profundidade e a um realismo no modelo dos corpos, um isolamento das figuras. A linha muda incontestavelmente de estatuto e se põe a recortar formas concretas, *orgânicas*, carnaís. Assim aparece o perfil da representação, que permanecerá, para Deleuze, a tendência maior da arte do ocidente.

813

Arte egípcia

Deleuze designa *espaço sinal egípcio* ao espaço que inspirará as formas na pintura e na escultura. Para tanto, o autor se serve das considerações do austríaco Aloïs Riegl, do final do séc. XIX e início do séc. XX, o qual, segundo nosso pensador, muito contribuiu para a Estética e para as Artes Visuais. O artista egípcio almeja extrair a essência da aparência, pois a aparência é aquilo que muda, a aparência é o fenômeno variável, mutante, perigoso, um fluxo que extrai a essência. A essência é eterna, individual. Trata-se, pois, de salvar o indivíduo em sua essência e de retirá-lo do mundo das aparências. Esse parece ser, segundo Deleuze, o eixo fundador da metafísica grega, que corresponde a oposição dos

dois mundos: um mundo das essências, que se abstrai das aparências, a oposição das essências eternas e calmas e, portanto, a salvação fora das aparências.

Riegl se serve da arte, mas não para definir a arte grega e sim para definir a arte egípcia. Para Deleuze (2023, p. 215), trata-se aí de um golpe dos egípcios e nos faz lembrar um texto célebre do *Timeu* de Platão, no qual o personagem egípcio afirma: “Vós gregos, não sereis senão crianças em relação a nós”. Riegl desprende o *duplo*, isto é, a essência individual é subtraída da aparência, da morte, do duplo subtraído. Isso significa liberar ou libertar a essência individual do acaso e da mudança. A lei dessa essência individual é a *clausura*, o cerco, o fechamento. Ela é fechada, protegida do acidente, do fluxo, de fenômenos, da aparência, da variação, bem como da mudança. Esta essência é a própria clausura, a unidade fechada do indivíduo, o próprio contorno. A essência individual será, pois, definida pelo contorno que a encerra, isto é, a abstração geométrica. A clausura é a linha geométrica abstrata que vai envolver a essência abstrata individual e subtraí-la do devir. Cada figura, cada contorno da essência individual será, então, isolada.

Essa parece ser a vontade da arte egípcia: extrair a essência. Para tanto, essa arte utilizará a transcrição da superfície como meio. A transcrição da superfície é, pois, o meio segundo o qual a arte egípcia extrai a essência. Essa tradição artística vai então liberar a superfície plana. Conjurar o accidental, o mutante e, portanto, o devir é conjurar as relações no espaço, constituindo-as, transformando-as em relações planimétricas, isto é, transportando-as sobre um plano. E nas palavras de Deleuze (2023, p. 216): “A fórmula da arte egípcia será: o contorno que isola a forma sobre um plano”.

Desse modo, percebe-se nitidamente que o contorno que isola a forma sobre um plano é o próprio espaço. Esse espaço planificado é a profundidade. São as relações no espaço que tornam possíveis as variações, que fazem surgir as variações, o devir. Desse modo, as relações livres do espaço são conjuradas em favor de uma planificação do espaço. Nesse sentido, assinala Deleuze (2023, p. 216): “A relação estética é a relação sobre o plano”. O contorno isola, portanto, a forma ou a essência individual sobre o plano. O contorno é, pois, a linha

geométrica, a figura é a essência individual e o contorno isola a figura individual sobre o plano.

Isso quer dizer que tudo é transformado, as figuras são planificadas. Para o artista egípcio, a forma e o fundo devem, com toda urgência e exigência, estar sobre o mesmo plano, e ainda ser igualmente próximos, entre si, e de nós mesmos. É aí que a fórmula da arte egípcia se enriquece: sendo igualmente próximas entre si, mas também de nós. Forma e fundo se inscreverão, então, sobre o mesmo plano, próximos entre si e de nós, espectadores. Isso quer dizer concretamente *baixo relevo*. A arte egípcia será essencialmente o baixo relevo.

O baixo relevo se opõe ao alto relevo. O baixo relevo é quando o relevo quase não se distingue, ou se distingue ao mínimo, do fundo. No limite, a forma e o fundo estão no mesmo plano. Apreende-se a forma e o fundo sob o mesmo plano. O alto relevo não tem, portanto, sombra ou tem um pouco de sombra, não modelada, ele não tem a invasão das figuras. Isso responde a vontade de arte egípcia: a não intromissão ou a ausência de figuras. Essa ausência de figuras é quase uma *lei* da arte egípcia. De fato, se as figuras são essências individuais isoladas em um contorno, então a intromissão das figuras seria uma falha fundamental. Entretanto, se a forma e o fundo estão sob o mesmo plano, não há figuras, mas elas estão separadas na medida em que os planos são distinguidos. Para Deleuze, é nas cenas de combate, no baixo relevo egípcio, e nas filas de prisioneiros que encontramos raros exemplos nos quais os egípcios introduzem as figuras. Como se a introdução das figuras nos reenviasse a um mundo da variação e do devir que só é válido para os que perderam sua essência.

Os egípcios se reconhecem no baixo relevo. Quando as figuras invadem o quadro é como se elas tivessem se lançado ao mundo dos fenômenos: como uma dobra. Bastaria, por exemplo, comparar a dobra egípcia com a dobra grega. A dobra cai verdadeiramente, ela é completamente petrificada. Todavia, o sentido do *petrificado* não é uma crítica, pois a dobra egípcia, da indumentária egípcia, é completamente petrificada e sua lei é a de não fazer profundidade. Mas Riegl fornece as reproduções e analisa os forros, isto é, a ponta de um vestido que arregança e faz uma dupla espessura, que torna tudo isso fundamentalmente achatado sobre o mesmo plano. “A dobra cai petrificada”, como assinala Deleuze

(2023, p. 218). Mas não há armadura muito profunda para que haja sombra. É, portanto, uma dobra achatada, amassada, a qual seria passada a ferro.

Arte grega

A dobra grega é de outra natureza. Há uma nova harmonia na dobra grega. No busto, a dobra se curva seguindo uma espécie de lei da proporção, seguindo um módulo, que subsume relações internas, variáveis. É o movimento, tanto no busto quanto nas pernas. A dobra grega é suave, flexível. Isso quer dizer que os gregos sabem fazer o que os egípcios não sabiam. Eles não interpretam a indumentária do mesmo modo: são dois tipos de indumentária que se opõem. A vestimenta grega compreende, por exemplo, as bordas rebatidas entre si, dobra amassada, como se tivesse sido passada a ferro. E, nas palavras de Deleuze (2023, p. 219): “É uma vestimenta cristalina”.

A vestimenta sobre o corpo grego é como um cristal, é uma vestimenta cristalina, porém orgânica. Mudou de legalidade. A dobra egípcia obedece a uma legalidade cristalina, mas a dobra grega obedece a uma lei orgânica. A dobra grega é uma linha harmônica. Isso quer dizer que toda legalidade egípcia é a legalidade cristalina geométrica. O contorno é independente da forma orgânica, ele é autônomo, é um contorno geométrico. Ele vale por si mesmo, pois ele é o limite em comum entre a forma e o fundo sobre o mesmo plano e, portanto, autônomo, não depende diretamente da forma e do fundo. Entretanto, ele separa e relaciona forma e fundo indissolivelmente. O contorno é, pois, cristalino geométrico, enquanto a vestimenta grega é cristalina orgânica.

É uma geometria do plano, da linha e da essência, que inspira o baixo-relevo egípcio e que também irá se apropriar, do mesmo modo, do volume, cobrindo o cubo funerário com uma *pirâmide*, isto é, erigindo uma Figura que nos dá somente a superfície unitária de triângulos isósceles, de lados nitidamente limitados. Todavia, a arte grega já havia liberado o cubo de seu revestimento piramidal. E, nas palavras de Deleuze (2007, p. 126): “ela havia *distinguido* os planos, inventado uma perspectiva, jogado com a luz e a sombra, reentrâncias e

relevos”. Nesse sentido, a arquitetura grega vai ser a explosão disso, vai se libertar do cubo.

A esse respeito, Riegl procura mostrar como a forma da palma empreende uma série de transformações no mundo grego, tendo em vista outra coisa, como por exemplo, a famosa folha de acanto do templo grego. Independente dessa folha ser uma erva daninha, que provavelmente não foi escolhida pelos gregos, Riegl tenta mostrar que, independente da figuração, esta folha é uma projeção no espaço tridimensional da palma.

O espaço grego se determina ainda pelo *anteplano*, é o antepiano que determina a forma, isto é, a forma se determina sobre o antepiano. Se há um espaço, não planimétrico, mas em volume, há, pois, o cubo grego, em oposição à pirâmide egípcia. E ainda, se há um espaço determinado pelo volume há, então, o primado da forma. A forma que se determina no antepiano modifica, desse modo, o estatuto do contorno. Nos egípcios o contorno porta uma independência.

O contorno tem uma autonomia em relação à forma e ao fundo. É daí que transborda o contorno cristalino, um contorno geométrico cristalino. Se ele tem uma independência é, precisamente, porque o contorno relaciona a forma ao fundo e o fundo à forma, sobre um único e mesmo plano. Desse modo, há uma necessidade desse espaço dar uma autonomia, sobre o plano, ao contorno. O contorno é, portanto, geométrico cristalino.

Quando atingimos o espaço grego atingimos, então, uma distinção dos planos, a partir do primado do antepiano, onde há a forma e contorno. A partir disso, constitui-se a autodeterminação da forma, inicialmente, sobre o antepiano e o contorno que dependem diretamente da forma. Há uma espécie de dependência ou engendramento de tudo isso que se chamará precisamente *contorno orgânico*. Quando, então, o contorno perde sua independência egípcia, e passa a depender da forma, ele se torna contorno orgânico. E a essência, por sua vez, também será uma essência orgânica. Não se trata mais, desse modo, da essência separada, isolada pelo contorno autônomo dos egípcios. E nem mesmo da essência individual.

A arte grega inventa, cria, pois, o coletivo, a harmonia do grupo. A essência, entre os gregos, não é mais a essência separada, individual. Parece que tudo se

encadeia. A linha não é mais abstrata, mas se torna orgânica, coletiva. Mesmo na estatuária grega, nos bonecos e damas. Essas figuras, *aparentemente* isoladas, compreendem um só organismo. E quando há um único organismo há, então, uma linha coletiva. Quando se fala da bela individualidade grega tudo o que é dito corresponde até mais aos egípcios do que aos gregos, isto é, o que vale para o *fundo* egípcio permanece vivo entre os gregos. Todavia, na medida em que os gregos falam por sua conta, eles nos dizem outras coisas. Nesse caso, o organismo é o resultado de tudo isso, já que o mundo grego não é o das essências, mas sim o do *organon*, que dá título à obra aristotélica.⁴

Ora, um organismo é uma unidade, mas não se trata de um mundo da dispersão e sim do mundo no qual não há mais unidade isolada. Doravante, toda unidade será, para os gregos, uma unidade na diversidade. Não há, portanto, unidade absoluta, mas sim unidade no diverso, na diversidade, na diferença. Para Deleuze, a unidade platônica é finalmente a pura transcendência e ainda uma homenagem ao mundo egípcio.

O espaço grego é ainda um espaço da luz, um espaço luminoso, no qual a luz é completamente subordinada às exigências da forma. Em outros termos, é um espaço *táctil-óptico* e não um espaço *óptico*. O espaço *táctil* nos remete ao tato e significa que todos os elementos ópticos estão subordinados à forma e que a integridade da forma é *táctil* sob a forma do contorno orgânico. Em outras palavras, é um espaço *háptico* com referencial *táctil*, no qual a luz não compromete a claridade da forma, a qual é uma claridade *táctil*. Mesmo na sombra o contorno preservará suas formas, o contorno é *táctil* enquanto as sombras são *ópticas*.

O espaço *óptico* com referencial *táctil* é um espaço curioso. É quase necessário dizer que é uma dupla referência táctil, pois se trata de uma subordinação da luz à forma ou ainda da autodeterminação da forma por um contorno orgânico necessariamente *táctil*. Uma dupla referência na medida em que o olho domina o plano do real. Um espaço *óptico* no qual as coisas se confirmam pelo tato. Como se a mão seguisse os olhos e confirmasse o contorno

⁴ A esse respeito cf. ARISTOTE. *Organon*. Traduction nouvelle et notes par Jean Tricot, 5 vol. Paris: J Vrin, 1987.

a partir do jogo de sombras. Todavia, no mundo ideal, platônico, é quase o inverso, é o olho que remete a um tato ideal. Se o mundo grego é regido pelo *óptico*, se trata, então, da mesma ordenação para a linha coletiva.

Compreendemos, pois, que essas linhas abstratas dão uma certa liberdade à pintura, um tipo de *aformalidade*, ou mesmo uma fluidez, onde tudo pode se conectar com tudo e que nos afeta diretamente. Nada há mais, entre o quadro e nós, nada além da força e da sensação. Uma espécie de absoluto da presença, como assinalam Deleuze e Guattari (1980, p. 617): “um absoluto que só faz um com ele mesmo”. São essas linhas que atravessam, para Deleuze, a história da pintura, quer seja como espaço *háptico* ou ainda como espaço *óptico*, sempre em conformidade com a constituição da imagem.

Referências

ARISTOTE. *Organon*. Traduction nouvelle et notes par Jean Tricot, 5 vol. Paris: J Vrin, 1987.

BENDALA, Manuel. *Saber ver: a arte grega*. Tradução de José Maria Valeije Bojart. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BUYDENS, Mireille. *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: J Vrin, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: La Différence, 1981.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Sur la peinture*. Cours Mars-Juin 1981. Édition préparée par David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit, 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

ESPAÑOL, Francesca. *Saber ver: a arte egípcia*. Tradução de Ivonne Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRAGONARD. *O balanço*. (óleo sobre tela 81 x 64,2). Londres: Coleção Wallace, 1766.

GILSON, Étienne. *Peinture et réalité*. Paris: J. Vrin, 1998.

GREENBERG, Clement. *Art et culture*. Traduction de l'anglais (États-Unis) par Ann Hindry. Paris: Macula, 2020.

JDEY, d'Adnen. *Gilles Deleuze, la logique du sensible*. France, 2013.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A pintura*. Coordenação da Tradução de Magnólia Costa São Paulo: Ed 34 Letras, 2004.

MALDINEY. *Regard, parole, espace*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2012.

NÉRET, Gilles. *Description de l'Egypte*. English translation de Chris Miller. London: Taschen, 2007.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, 2006.

SYLVESTER, David. *Interviews with Francis Bacon*. London: Thames & Hudson, 1975.

RIEGL, Aloïs. *Grammaire historique des arts plastiques*. Traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz. Paris: Hazan, 2015.

WOODFORD, Susan. *Historia da arte da Universidade de Cambridge: Grécia e Roma*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do livro. s/d.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de História da Arte*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung*. Paris: Klincksieck, 2003.