



Diante do espelho: textos de Michel Foucault sobre arte representacional frente a produções artísticas dos anos 1960

Facing the mirror: Michel Foucault's writings on representational art in relation to artistic productions of the 1960s

Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi

Como citar:

MIYOSHI, A. Diante do espelho: textos de Michel Foucault sobre arte representacional frente a produções artísticas dos anos 1960. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 2, n.1, p.50-69, jan. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/966>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i1.966>

Imagem: Espectadora diante do quadro de René Magritte, *La trahison des images*, 1928-9, óleo sobre tela, 63,5 x 94 cm, LACMA, Los Angeles. Foto: On a sabbatical.

Diante do espelho: textos de Michel Foucault sobre arte representacional frente a produções artísticas dos anos 1960

Facing the mirror: Michel Foucault's writings on representational art in relation to artistic productions of the 1960s

Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi*

Resumo

O artigo relaciona textos de Michel Foucault sobre arte elaborados nos anos de 1960 com trabalhos artísticos do mesmo período. Busca-se compreender os modos de proposição e expressão comuns aos escritos do filósofo e às obras dos artistas contemporâneos, sobretudo nos aspectos representacionais, de apropriação, espelhamento, audiência e autoria, tentando evidenciar que tais manifestações se refletem em suas essências. Pretende-se demonstrar a exemplaridade da análise foucaultiana às obras de arte fundados em dois pressupostos, a atenção primordial aos objetos artísticos e ao método comparativo voltado a eles, pressupostos que por sua vez embasam metodologicamente o artigo.

Palavras-chave

Paul-Michel Foucault; arte contemporânea representacional; arte figurativa; pós-estruturalismo na arte; apropriação e autoria artísticas.

Abstract

This article will call attention to Michel Foucault's writings on art in the 1960s in relation to the artistic production of those years. It intends to understand the modes of proposition and expression common to the philosopher writings and the works of contemporary artists, especially in the aspects of representation, appropriation, mirroring, audience and authorship, trying to clarify that these two manifestations reflect each other in their essence. It also intends to demonstrate the exemplarity of the Foucaultian analysis to artworks based on two assumptions, the primary attention to artistic objects and the comparative method aimed at them. Those principles are the methodological basis to this article.

Keywords

Paul-Michel Foucault; contemporary representational art; figurative art; post-structuralism in art; appropriation and authorship in art.

Representação e lugar das coisas¹

Meados dos anos de 1960. Michel Foucault assistia às transformações no campo artístico, em particular nas artes visuais. Todo um sistema se revolvia havia décadas, mas talvez com uma inflexão jamais sentida até então. Foucault tinha entre trinta e quarenta anos, isto é, uma certa maturidade para seguir sua empresa filosófica. Começara com pouco mais de vinte anos, conhecedor do processo recente de fragmentação dos saberes e diluição das fronteiras entre as disciplinas, concebendo então, enquanto filósofo, uma história da loucura. Algo semelhante ocorria no campo das artes: os limites entre os suportes e o que diferenciava pintura de escultura ou até mesmo as artes visuais do teatro e do espaço geográfico confundiam-se, desfaziam-se, deslocavam-se.

Foucault decidiu usar a produção artística, além da literatura de ficção, como um importante mote. Mas ao invés de extrair matéria-prima da arte ousada que lhe era coeva, que se propunha como novidade e passaria até mesmo a se emaranhar, em alguma medida, a proposições filosóficas, Foucault tomou como base exemplares de uma tradição pictórica europeia ligada ao *trompe l'oeil*, produzida desde o século XVII. Sua escolha correspondia à intenção: debater, questionar e tensionar uma ideia padronizada de representação ocidental denominada por ele de clássica. Um objetivo maior seria tratar diversamente o sistema de interpretações, classificações e teorias erigido por pensadores e cientistas que ditam um ordenamento ao mundo, pois, como diz em *As Palavras e as Coisas* (1966), os “códigos fundamentais de uma cultura ... fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar” (Foucault, 2000: XVI). Seria preciso trabalhar sobre uma zona intermediária de acesso difícil, nos subterrâneos da linguagem. Nos dizeres do filósofo:

Não se tratará, portanto, de conhecimentos descritos no seu progresso em direção a uma objetividade na qual nossa ciência de hoje pudesse enfim se reconhecer; o que se quer trazer à luz é o campo epistemológico, a *epistémê* onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas, enraizam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade; neste relato, o que deve aparecer são, no espaço do saber, as configurações que deram lugar às formas diversas do conhecimento empírico. Mais que de uma história no sentido tradicional da palavra, trata-se de uma “arqueologia” (Foucault, 2000: XVIII-XIX).

Para Foucault, “o que se oferece à análise arqueológica é todo o saber clássico, ou melhor, esse limiar que nos separa do pensamento clássico e constitui nossa modernidade” (Foucault, 2000: XXII). Tal transição, para ele, ocorreu no início do século XIX quando o campo da *epistémê* se modifica e, “abandonado o espaço da representação, os seres vivos alojam-se na profundidade específica da vida, as riquezas no surto progressivo das formas da produção, as palavras no devir da linguagem” (Foucault, 2000: 477). A linguagem enquanto objeto da ciência é substituída pelo homem, fruto de uma “antropologização” na qual esse sujeito-objeto se crê liberto por meio da consciência de não ser, como pensara, o centro do mundo, o que paradoxalmente levou as ciências humanas a se tornarem “perigosos intermediários no espaço do saber” (Foucault, 2000: 482; 488).

Não se pretende sintetizar *As Palavras e as Coisas*. Importante é salientar que o livro se dedica enfaticamente a questões de representação, de forma mais específica aos encontros e desencontros

de elementos do saber com aquilo que designam. Trata-se de um problema, em geral, tratado por diferentes autores do período. Mesmo sendo desiguais nos conteúdos e formas, pensemos em *Elements de sémiologie* (1964) de Roland Barthes (na verdade em muitos de seus escritos da época), em *The medium is the message*² (1967) de Marshall McLuhan e Quentin Fiore, *Le système des objets* (1968) de Jean Baudrillard e *De la Grammatologie* (1973) de Jacques Derrida, dentre tantos outros. Em grande parte, eles questionam os cânones representacionais da modernidade, desconfiando das estruturas binárias e das atribuições de conteúdos aos continentes. Podemos, portanto, considerar que havia uma sincronia nos interesses de produção desses intelectuais, assim como certamente havia com produções em outros campos.

Este artigo busca verificar a sincronia entre os anseios e propósitos de Foucault nos anos 1960 com os de alguns artistas que lhe foram coevos. Desenvolve-se a hipótese de que certos trabalhos artísticos, mesmo desconsiderados por Foucault, podem imbricar-se às suas ideias de modo equivalente ao dos trabalhos de Diego Velázquez, Édouard Manet e René Magritte que, afinal, embasam-nas de maneira segura e brilhante. Barnett Newman, Eva Hesse e Joseph Kosuth estão entre os artistas do período que, em suas produções e em diferentes medidas, refletem o pensamento foucaultiano, ou vice-versa. Sobrelevam-se, porém, Michelangelo Pistoletto e Giulio Paolini, talvez por mesclarem processos gráfico-pictóricos com fotográficos e, por conseguinte, exacerbarem a discussão sobre autoria e audiência incitada em Foucault.

Desconheço se o filósofo tinha consciência de tais relações, isto é, de seu próprio trabalho com o de artistas contemporâneos, embora pesquisadores de sua obra os venham relacionando e pelo menos um artista em seu tempo, Paolini, a tenha propositalmente feito. Tampouco creio que exista uma filosofia foucaultiana da arte, mesmo que involuntária ou indireta³. Alerto ainda que o artigo não envereda pela ideia de “vida como obra de arte” à qual o filósofo se refere tardiamente (em 1983) e de modo muito breve, em discussão que nada se aprofunda no assunto⁴. O que interessa aqui, em suma, é verificar a exemplaridade dos procedimentos analíticos de Foucault às obras de arte, fundados em dois pressupostos: a atenção primordial aos objetos artísticos (considerando também textos e ações como objeto) e ao uso de um método comparativo que os aborde (embora o faça relativamente pouco e de modo bastante seletivo). Ambos servem como base metodológica ao ensaio, que busca relevar a materialidade das obras de arte. Partirei da leitura dos textos de Foucault e os relacionarei às produções dos artistas e outras referências.

Friso a minha incompetência para abarcar o universo dos registros de Foucault. Por isso e em coerência ao assunto de que tratam – a pintura figurativa – bem como por terem sido concebidos e dados ao público num mesmo período, circunscrevo-me a três títulos: “Isto não é um cachimbo”, de 1973, versão expandida de um ensaio publicado em janeiro de 1967 no *Les cahiers du chemin*; “A pintura de Manet”, transcrição de uma conferência do filósofo na Tunísia, feita em 1971, que fora um projeto de publicação para 1967; e finalmente “*Las meninas*”, que constitui a famosa abertura do já citado livro *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Os textos versam respectivamente sobre as obras dos três pintores mencionados: Magritte, Manet e Velázquez. Começamos pelo ensaio “Isto não é um cachimbo”, considerando também que a obra de Magritte foi

provavelmente importante em aspectos centrais de *As Palavras e as Coisas*, assim como decisiva na escolha do título desse livro⁵.

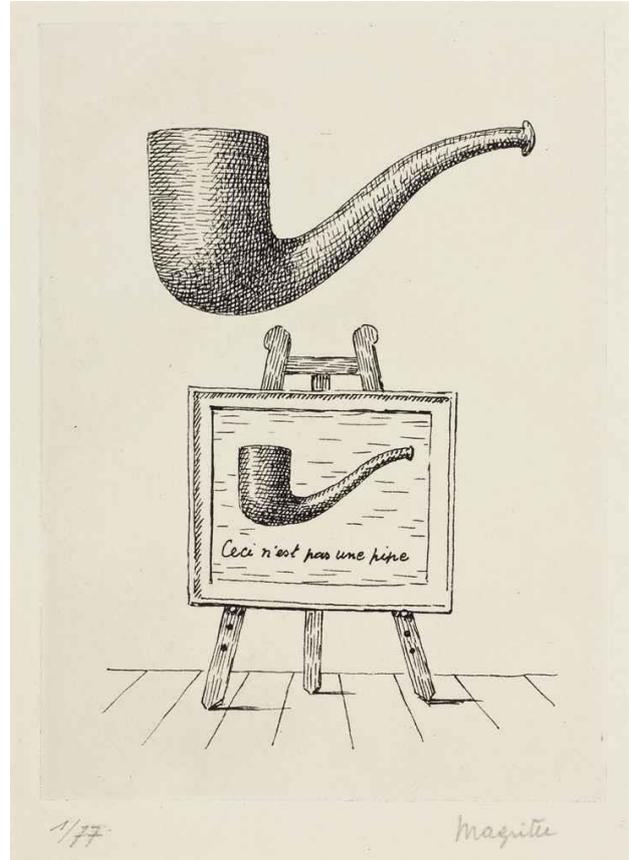


Fig. 1. Espectadora diante do quadro de René Magritte, *La trahison des images*, 1928-9, óleo sobre tela, 63,5 x 94 cm, LACMA, Los Angeles. Foto: On a sabbatical. Fonte:

https://www.flickr.com/photos/argyle_assassin/4985974634/in/photostream/lightbox/.

Fig. 2. René Magritte, *Les Deux Mystères*, 1966, gravura sobre papel publicada por Editions du Soleil Noir, Paris, 18 x 13 cm. Fonte: <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/rene-magritte-1898-1967-les-deux-mysteres-5705498-details.aspx>.

“Isto não é um cachimbo”

Magritte compôs várias representações de cachimbo. Foucault inicia seu ensaio comparando o que seria a versão inaugural delas, de 1929⁶, com a última, de 1966 [fig. 1 e 2]. A primeira está no quadro *A traição das imagens* e a segunda na gravura *Os dois mistérios*, da série *A alvorada dos antípodas*. Processa-se, de uma obra para a outra, a reiteração exponenciada da incongruência entre representação e enunciado. Não cabe resumir a análise de Foucault em seus múltiplos aspectos, seja caligramáticos, tautológicos, de conceituação de semelhança e similitude (basilar para *As Palavras e*

as *Coisas*) e de crítica, por exemplo, à escola e ao ensino padronizados devido à presença do texto (*Ceci n'est pas une pipe*) em letra cursiva, professoral sobre um fundo creme, bem como do marcante assoalho de madeira. Por outro lado, é preciso esclarecer a importância do método comparativo em Foucault. Ele o emprega de forma fértil e constante – o vemos desde o início do ensaio –, particularmente para auxiliar na explanação dos dois princípios regentes, segundo Foucault, da pintura ocidental desde o século XV, em contraponto ao que Magritte se propõe a fazer. O primeiro princípio separa a representação figurativa da representação escrita, ou vice-versa, sendo que uma se subordina à outra:

É verdade, só muito raramente essa subordinação permanece estável: pois acontece ao texto de o livro ser apenas um comentário da imagem, e o percurso sucessivo, pelas palavras, de suas formas simultâneas; e acontece ao quadro ser dominado por um texto, do qual ele efetua, plasticamente, todas as significações. Mas pouco importa o sentido da subordinação ou a maneira pela qual ela se prolonga, multiplica e inverte: o essencial é que o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma vez só. Sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma (Foucault, 1988: 39-40).

Para Foucault, o artista a romper com esse princípio de subordinação de imagem ao texto ou do texto à imagem é Paul Klee, que justapõe “figuras e sintaxe dos signos. Barcos, casas, gente são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita” (Foucault, 1988: 40).

O segundo princípio indica o que pode ser a representação da imagem a partir da semelhança: “Basta que uma figura pareça com uma coisa... para que se insira no jogo da pintura um enunciado evidente, banal, mil vezes repetido e entretanto quase sempre silencioso... ‘O que vocês estão vendo, é isto’” (Foucault, 1988: 41-42). A quebra desse princípio pode ser vista em Wassily Kandinsky, que não se apoia

em nenhuma semelhança e que, quando se lhe pergunta “o que é”, só pode responder se referindo ao gesto que a formou: “improvisação”, “composição”; ao que se encontra ali: “forma vermelha”, “triângulos”, “violeta laranja”; às tensões ou relações internas: “rosa triunfante”, “para o alto”, “centro amarelo”, “compensação cor-de-rosa” (Foucault, 1988: 42).

Por meio dessas comparações Foucault faz ver que Magritte se afasta de ambos os princípios por ater-se “à exatidão das semelhanças, a tal ponto que as multiplica voluntariamente, como para confirmá-las” (Foucault, 1988: 42-43). É claro que Magritte também se afasta de Klee e Kandinsky, dentre outras razões por fazer uso frequente de uma pintura realista. Exercitando-a, porém, Magritte sempre a subverte (“Estamos o mais distante possível do *trompe l'oeil*”, diz Foucault, p. 59). É o caso do objeto representado, que precisa ser verossímil simultaneamente como imagem perfeita tanto de um cachimbo verdadeiro quanto de sua ilustração em cartilha. Atentemos às propriedades desse artefato e sobretudo à materialidade dos quadros, aspectos que, nesse caso, Foucault não aprofunda.

Em *A traição das imagens*, o uso do claro-escuro na pintura e a superfície brilhante do cachimbo fazem ressaltar-lhe as curvas e volumetria, acenando à projeção para fora do quadro. As características físico-cromáticas da moldura, por sua vez, contrastam com as do simulacro, dadas as

diferenças de tonalidade das madeiras, da concavidade da moldura e da convexidade do cachimbo [fig. 1]. Talvez não seja casual que muitas de suas propriedades se encontrem em outro artefato moderno, protagonista de uma das mais importantes obras de arte do século XX: o mictório. Ambos os objetos se constituem em volumes de formas arredondadas, lustrosas, sensuais, femininas. Ambos se conectam ao universo masculino (embora o cachimbo, é claro, seja menos restritivo ao uso por todos os gêneros), ligando-se a ações que podem ser prazerosas (fumar e urinar). Além disso, como se sabe, as formas sinuosas (também do texto no quadro de Magritte) são propensas a convidar, a envolver, a acariciar o olhar. A escolha desses objetos pelos artistas, portanto, foi ponderada. Há ainda uma correlação entre a palavra *pipe* e *Dieu* (Deus) por meio da expressão *nom d'une pipe* (nome de um cachimbo) que atenua a imprecação francesa *nom de Dieu* (nome de Deus)⁷. Não por acaso o cachimbo – hierático, inativo, sublimado, em suas sinuosidades e nobreza ante outros instrumentos de fumo – paira de maneira ao mesmo tempo cativante, soberana e intimidadora nos quadros de Magritte.

Confrontemos a série de cachimbos do pintor e a análise de Foucault com trabalhos de outros artistas dos anos 1960. Se as compararmos por exemplo com *Uma e três cadeiras* (1965) de Joseph Kosuth percebemos que todos os três fazem uso de objetos banais à maneira de aulas expositivas e como crítica às instituições (particularmente às ciências, à escola e, em Kosuth, a museus e galerias de arte)⁸. Os três questionam também realidade e representação em diferentes inter-relações. O trabalho de Kosuth, porém, reduz as inter-relações possíveis ao abrir mão de envolver os meios artísticos tradicionais. Kosuth explicitou a recusa de trabalhar com pintura e escultura, pois acreditava que, do contrário, se integraria à natureza da arte à qual se opunha⁹. Daí também o emprego de uma cadeira, um impresso ordinário e a fotografia, que até então não eram um meio tradicional artístico.

Em sentido oposto, por envolver pintura e escultura, outra obra do período expande suas inter-relações, além de multiplicar-lhes os sentidos graças ao título, *Hang Up* (1966) [fig. 3], que em inglês significa “pendure”, podendo ser traduzido ainda como “retarde” ou “impeça”, “interrompa” ou “prenda”, ou informalmente como algo que sirva para inibir ou dificultar. Esse trabalho de Eva Hesse trata da complicada tarefa de expor em uma galeria de arte rompendo-se com as tradições sem que se perca a natureza artística. *Hang Up* busca também envolver literalmente o espectador, pois por um lado questiona a própria condição existencial da obra ao indagar sobre a realidade na qual existe. Ela não representa absolutamente nada dentro da moldura. Mas o que representa o espaço de um museu, de uma galeria de arte? A obra parece tentar inverter as realidades, como num espelho de Alice, pois podemos nos sentir ligeiramente confusos quanto ao lugar que ocupamos. Podemos ainda nos sentir tentados a expor a obra “corretamente”, a ajeitá-la tal um quadro torto na parede; mas qual seria o jeito correto? Ao mesmo tempo, a obra parece um animal rebelde e indomável, prestes a se agitar. Sua intenção aparente é nos prender à marra (embora saibamos que, teatral, não o fará), comportando a representação de uma violência retórica diversa, por exemplo, à das pinturas barrocas do século XVII, ou as de Édouard Manet em seu magnetismo afrontoso ao espectador do século XIX.



Fig. 3. Eva Hesse, *Hang Up*, 1966, acrílico, tela, madeira, cabo e tubo de aço, 183 x 213,5 x 198 cm, Art Institute, Chicago.
Fonte: <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/modernwing/artwork/71396>.

“A pintura de Manet”

Foucault devotou um olhar atento ao trabalho de Manet. Em 1971, em conferência sobre treze quadros do artista, os agrupou sob três rubricas. A primeira delas considera “a maneira pela qual Manet tratou do próprio espaço da tela, como ele fez agirem as propriedades materiais da tela, a superfície, a altura, a largura... naquilo que ele representava sobre essa tela” (Foucault, 2010: 262). Constitui o grupo mais numeroso, composto por oito quadros [fig. 4]. Nas composições, as linhas verticais (troncos de árvore, mastros, listras de roupas, gradis, balaustradas e estrutura dos corpos

eretos) preponderam, ainda que por vezes levemente inclinadas ou oblíquas. Para sobressair, no entanto, precisam dos referentes horizontais (os alongados assentos de bancos, longilíneas travessas e outros elementos arquitetônicos – reparemos ainda que a maioria desses quadros tem formato em paisagem). Há também a redução da profundidade, comprimindo “ao máximo a própria espessura da cena que representa” (Foucault, 2010: 267). Outro ponto importante é o jogo entre o que está nos quadros e fora deles, insinuando espetáculos que não são dados à nossa visão. Diz Foucault sobre o procedimento: “nunca algum pintor se divertiu utilizando a *frente* e o *verso*. Aí, ele os utiliza não pintando[-os...], mas forçando, em alguma medida, o espectador a ter vontade de girar em torno da tela” (Foucault, 2010: 272).



Fig. 4. Obras de Manet da rubrica 1 de Foucault, em escala aproximada (*La Musique aux Tuileries*, 1862; *Bal masqué à l'opéra*, 1873; *Exécution de l'Empereur Maximilien du Mexique*, 1868; *Le Port de Bordeaux*, 1871; *Argenteuil*, 1874; *Dans la serre*, 1879; *Le Chemin de fer*, 1873). Montagem do autor.

Além dos aspectos compositivos concentrados na ortogonalidade e na compressão das massas, há uma espécie de mimese da materialidade do suporte como, por exemplo, aponta em *Le Port de Bordeaux* (1871), quadro que reproduz “na própria filigrana da pintura, de todas as fibras horizontais e verticais que constituem a própria tela, a tela naquilo que ela tem de material. É como se o tecido da tela estivesse a ponto de começar a aparecer e a manifestar sua geometria interna” (Foucault, 2010: 267). Manet faz reverberar na camada pictórica a matéria que compõe o seu suporte. Isso ocorre também com a madeira da moldura, que às vezes parece prolongar-se nos móveis e estruturas pintados nos quadros.



Fig. 5. Obras de Manet da rubrica 2 de Foucault, em escala aproximada (*Le Fils*, 1866; *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863; *Olympia*, 1863; *Le Balcon*, 1868-9). Montagem do autor.

Na segunda rubrica [fig. 5] Foucault quer demonstrar “como Manet tratou do problema da iluminação, como nos seus quadros ele utilizou não uma luz representada que iluminaria o interior do quadro, mas sim a luz exterior real” (Foucault, 2010: 262). Talvez não por acaso seja a rubrica que abrigue as pinturas mais polêmicas de Manet em seu tempo, mas que paradoxalmente são as menos tumultuadas por elementos e personagens agrupados. Esses quadros são, segundo o filósofo, banhados por uma luz que emana de fora – que depende de nós e a nós é intrínseca – e perpendicularmente à superfície da tela, provinda do próprio observador. Isso romperia com o esquema no qual, desde o século XV, segundo Foucault, a luz nos quadros é estritamente interna – isto é, independente de nós –, frequentemente lateral ou oblíqua. Vejamos a análise à *Olympia* (1863) na qual Foucault relaciona o desconforto e o escândalo para o público não tanto à moral ou à estética do quadro, mas sim à sua iluminação peculiar. Diz Foucault, comparando *Olympia* com a *Vênus de Urbino* (1538) de Ticiano:

se a *Vênus* de Ticiano é visível, se ela se dá ao olhar, é porque há essa espécie de fonte luminosa, discreta, lateral e dourada que a surpreende, que a surpreende de certo modo apesar dela e apesar de nós ..., que surpreendemos o jogo entre essa luz e essa nudez. Ora, aqui vocês veem que se *Olympia* de Manet é visível, é porque uma luz vem atingi-la. Essa luz, de modo algum é uma doce e discreta luz lateral, é uma luz muito violenta que a atinge aí, em cheio. Uma luz que vem de frente, ... do espaço que se encontra à frente da tela, ou seja ..., essa fonte luminosa, onde ela está, senão precisamente aí onde nós estamos? Ou seja, não há três elementos: a nudez, a iluminação e nós, que surpreendemos o jogo da nudez e da iluminação, há, ao invés, a nudez e nós que estamos no próprio lugar da iluminação, há a nudez e a iluminação que está no mesmo lugar onde nós estamos, ou seja, é nosso olhar que, abrindo-se para a nudez da *Olympia*, a ilumina. Somos nós que a tornamos visível; nosso olhar sobre a *Olympia* é “lâmpadóforo”, é ele que porta a luz; nós somos responsáveis pela visibilidade e nudez da *Olympia*. Ela não está nua senão por nós que a deixamos nua e nós a deixamos nua porque, olhando-a, nós a iluminamos, pois, de toda forma, nosso olhar e a iluminação não são senão a mesma coisa. Olhar um quadro e iluminá-lo são uma única e mesma coisa em uma tela como esta e esse é o motivo pelo qual nós estamos – como todo espectador – necessariamente implicados nessa nudez, e nós somos, até certo ponto, por ela responsáveis [...] (Foucault, 2010: 276-277).

Há uma grande dose de exaltação e poesia somada a bastante liberdade filosófica na interpretação de Foucault, que abre mão de dados formais, narrativos e históricos na comparação entre os dois quadros. É justamente essa seletividade, no entanto, que o auxilia a concentrar-se no papel do espectador, essencial em *Olympia* tanto em meados do século XIX quanto hoje. Importante notar que em nenhum momento Foucault afirma que nós, como observadores do quadro, ocupamos também o lugar do suposto amante ou cliente da cortesã, comentário comum em diversas análises. Pois Foucault talvez não o faça para não incorrer em moralismos, mas sobretudo para não desviar do que mais lhe interessa ressaltar: que o quadro é “iluminado” por nós todos e dirigido para nós todos, isto é, cada um de nós individualmente e também coletivamente (notemos a ênfase dada às “luzes” por esse conhecedor dos delitos feitos pela razão). Trata-se, portanto, de um quadro que denuncia nossa presença “iluminadora”, em alegoria irônica do filósofo. Trata-se também de um quadro apropriado para passarmos à próxima e última rubrica, que comporta apenas uma pintura, *Um bar na Folies-Bergères* (1882) [fig. 6]. Para Foucault, ela concentra as questões trabalhadas nas rubricas anteriores

e abala as posições dadas pela pintura clássica aos componentes do quadro e sobretudo ao observador.

O que mais importa ao filósofo em *Um bar na Folies-Bergères* é o modo como os elementos e personagens são retratados no espelho ao fundo. Há uma moça e, entre ela e nós, um balcão sobre o qual se vê muitas garrafas de vinho e outros objetos. Há novamente uma iluminação frontal que, “em cheio, atinge sem obstáculo nem qualquer anteparo todo o corpo da mulher e o mármore que está aí” (Foucault, 2010: 282). A situação é semelhante à de *Olympia*, portanto, mas com a presença do espelho e suas distorções (efeito também do torpor, das luzes e vibrações do lugar?) e, principalmente, do reflexo de todo o bar no espelho, mas sobretudo dos reflexos da moça e de um homem que estaria diante dela, um homem com bigode e cartola que a moça, absorta, com ares de não estar ali, parece ignorar. Esse homem, no entanto, de frente para ela, estaria num lugar que fora ocupado antes pelo pintor e que nós ocupamos agora, lugar assim, raciocina Foucault, ao mesmo tempo ocupado e vazio. A incongruência aumenta e se multiplica, pois o olhar do homem refletido é superior e está acima do olhar da moça, que por sua vez está acima do nosso. Todas essas incongruências fariam romper o esquema clássico que estabelece uma posição estável às representações e ao observador. Isso explicaria, quando se olha o quadro, “o encantamento e o mal-estar que se experimenta” (Foucault, 2010: 283).



Fig. 6. Espectadora diante do quadro de Édouard Manet, *Un bar aux Folie-Bergère*, 1882, óleo sobre tela, 96 x 130 cm, Courtauld Institute of Art, Londres. Foto: Alberto Camerini. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/bigcamera/12222127373>.

Para Foucault, Manet não inventou a pintura não representativa, mas inventou o “quadro-objeto”, que faz agir na representação a materialidade fundamental da obra de arte. Além disso, há um desejo latente de incluir nela o observador. Uma tal materialidade envolvente foi almejada por diferentes artistas contemporâneos dos anos de 1960, em graus e meios diversos. Michelangelo Pistoletto talvez seja um dos que mais a tenha explorado, especialmente por centrar-se em questões espaciais e representacionais contando com uma verdadeira e vasta superfície espelhada [fig. 7 e 8]. Em sua série de *quadri specchianti*, Pistoletto dispõe figuras às vezes de costas ou enviesadas, situadas entre nós e a imagem refletida no espelho. Invariavelmente pegadas em flagrante em atos geralmente banais, essas figuras contrastam com a nossa presença ali refletida, cercada pelo espaço museal que também ali se reflete [fig. 7]. Determinadas figuras evocam a lembrança dos homens de terno pintados por Magritte, alguns deles tidos como *alter ego* do pintor, que se faz presente desse modo na obra. Pois o princípio nos *quadri specchianti* é análogo, sobretudo naqueles com o autorretrato de Pistoletto, ou nos quais um cavalete sustenta uma tela com o verso voltado para nós [fig. 8]. Misturam-se assim espelho, artista e fazer artístico em imagens às quais se incorpora, refletida, a imagem do espectador.



Fig. 7. Michelangelo Pistoletto, *Tre ragazze alla balconata*, 1962-4, desenho com base em fotografia sobre papel de seda sobre aço inox espelhado, 200 x 200 cm, Walker Art Center, Minneapolis. Fonte: <https://walkerart.org/collections/artworks/tre-ragazze-alla-balconata-three-girls-on-a-balcony>.



Fig. 8. Michelangelo Pistoletto, *Tela su cavalletto*, 1962-75, serigrafia com base em fotografia sobre papel de seda sobre aço inox espelhado, Galleria Persano, Torino. Fonte: http://www.giorgiopersano.org/public/uploads/2011/07/Pistoletto_TelaSuCavalletto_1962-75.jpg.

“Las meninas”

Incontornável estudo de análise artística, exemplo de escrita descritiva, de observação detida à obra de arte, o texto de abertura de *As Palavras e as Coisas* discorre sobre o que seria uma espécie de autoconsciência da representação. Para Foucault, a pintura de Velásquez

intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda – daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo – que é o mesmo – foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação (Foucault, 2000: 20-21).

Nesse texto, Foucault considera exclusivamente um quadro, *Las meninas* (1656), uma pintura com cerca de três metros de altura na qual se representa o próprio pintor, Velázquez, diante de uma grande tela com cerca de três metros de altura. Além do pintor (que está de frente para nós) e dessa tela (que está de costas para nós), vemos a princesa Margarita da Espanha, um séquito de pajens, bufões, damas de corte e um cão (todos mais ou menos de frente para nós). No recinto onde estão, vemos dois elementos de *plafond*, quadros emoldurados e, ao fundo, atrás de uma porta aberta, destacado pela luz, um homem que (quase de frente para nós), sobre os degraus de uma escada, parece se retirar do aposento. Apenas um dos retângulos pendurados reflete uma luz peculiar: não se trata de uma pintura, mas sim de um espelho no qual se reflete a imagem parcial de duas pessoas (de frente para nós).

Um ponto capital da análise de Foucault é a ideia de que existem pelo menos três lugares-olhares (chamemos assim) cruzados, intrínsecos e transcendententes ao quadro: primeiro, o do próprio pintor, que nele se retratou; segundo, o nosso, o do espectador: ocupamos por isso a posição e o ponto de vista do pintor quando ele concebeu a pintura; e, terceiro, o lugar-olhar do modelo, isto é, de quem estaria sendo retratado pelo pintor no quadro – quadro que supostamente é o mesmo que temos diante de nós. De forma um pouco cifrada, revelada pouco a pouco na narrativa de Foucault, descobrem-se as identidades das figuras refletidas no espelho, o rei e a rainha da Espanha, que, enquanto posam e olham para o pintor, igualmente nos olham por meio do espelho: estamos também, portanto, no lugar-olhar do rei e da rainha.

As informações básicas a Foucault decorrem de uma fortuna crítica volumosa, que surge desde o século XVII¹⁰. A originalidade de seu texto funda-se mais uma vez na atenção concentrada no quadro, considerando pouco os aspectos históricos. O que aqui importa, contudo, é a confluência do que extrai Foucault de *Las meninas* com produções artísticas dos anos 1960, pois se há séculos o quadro inspira artistas que o glosam, homenageiam e parodiam, poucos deles o fizeram acompanhando algo semelhante à análise foucaultiana. Picasso, por exemplo, pintou dezenas de telas consagradas a *Las meninas*, em soluções diversas e divertidas. Porém, ele as “picassizou”, ou seja, as fez de certo modo testando a sua própria capacidade de reinvenção das formas em seu estilo, pouco ou nada interessado em explorar a intrincada rede semântica do quadro.

Algo diverso propõe Giulio Paolini em *L'ultimo quadro de Diego Velázquez* (1968) [fig. 9], reprodução fotográfica em preto e branco do espelho no qual se reflete a imagem do casal real, excluindo tudo que circunda o retângulo. A obra propõe um contato direto (isto é, sem os demais intermediários no quadro) com a imagem refletida dos modelos em torno dos quais, juntamente com o autor e conosco, seguindo a leitura do filósofo, gira toda a concepção de *Las meninas*. Com esse procedimento, ou melhor, com o auxílio da fotografia, técnica que não é pictórica mas a mimetiza, Paolini se insere no jogo: ele é o autor dessa nova obra contemporânea de arte, que capta, para além da foto do reflexo especular, todos os lugares-olhares da obra original, captáveis graças à abstração e à invisibilidade que lhes são inerentes. *L'ultimo quadro de Diego Velázquez* conteria assim não três, mas quatro lugares-olhares – ou até cinco lugares-olhares, se considerarmos que além do artista fotógrafo há o “corpo-olho” da máquina fotográfica, ela também, desse modo, autora da nova obra¹¹.

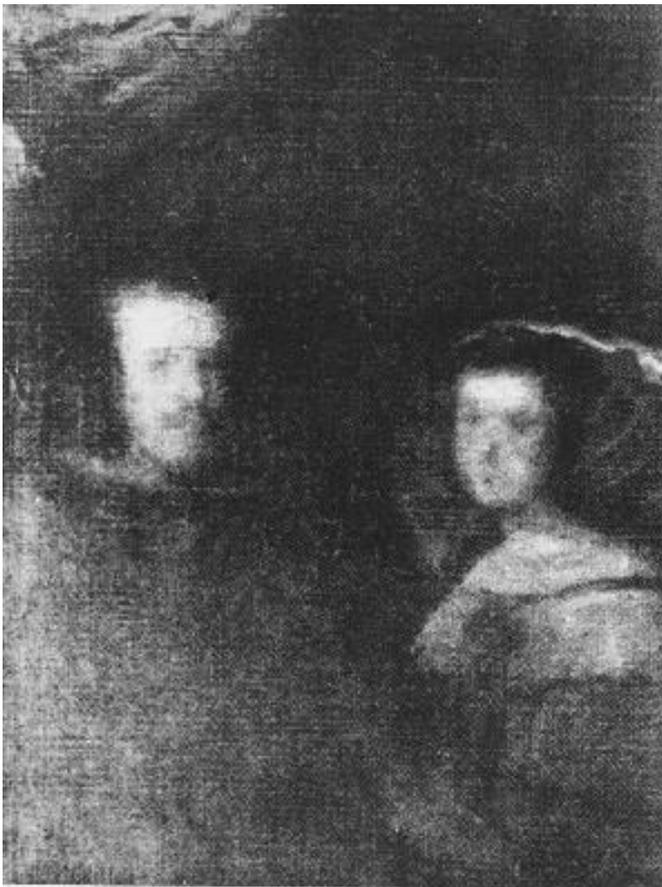


Fig. 9. Giulio Paolini, *L'ultimo quadro di Diego Velázquez*, 1968, foto-emulsão sobre tela, 93 x 62 cm, coleção Paolo Consolandi, Milão. Fonte: http://www.fondazionepaolini.it/it/scheda_opera.php?id=166.

Oportuno lembrar que, naqueles anos, buscava-se legitimar a fotografia como meio artístico. É nesse sentido que podemos considerá-la autenticamente e não só metaforicamente co-autora de *L'ultimo quadro de Diego Velázquez*. Ademais, havia um debate intenso e crescente quanto ao conceito de autoria (sua natureza, morte etc.) dentro do qual Foucault foi um profícuo participante. Por isso, se o filósofo conheceu essa obra de Paolini, certamente a apreciou. O artista, por sua vez, inspirou-se em *As Palavras e as Coisas* para conceber *L'ultimo quadro de Diego Velázquez*, como ele mesmo reconheceu (Disch e Paolini). Antes disso, Paolini já vinha produzindo artisticamente algo similar ao que Foucault desenvolvia filosoficamente. Vejam-se os exemplos de *E* (1963) e *Jovem que olha Lorenzo Lotto* (1967) nos quais, sem o espelho e a partir de quadros distintos de *Las meninas – Eleonora di Toledo* (1556) de Bronzino e *Ritratto di giovane* (1505-6) de Lorenzo Lotto –, Paolini desvendara do mesmo modo fotográfico os quatro ou cinco lugares-olhares que explorou em *L'ultimo quadro de Diego Velázquez*.

Tautologia e efeito especular

Foucault “democratizou” *Las meninas*, pontuou Daniel Arasse (2004: 155)¹². Pode-se acrescentar que, de certo modo, Foucault democratizou também as demais obras de arte analisadas por ele em elevada invenção intelectual. Ela foi possibilitada, em parte, pela autonomia aos aspectos históricos, mas isso não lhe macula o raciocínio e tampouco falseia a história da arte. A musealização dos objetos artísticos e sobretudo a multiplicação virtualmente infinita de imagens se lhe agregam, fazendo com que, no cristal líquido das telas, elas pertençam cada vez mais a todos.

Por meio dos escritos de Foucault é possível compreender seus pontos de interesse para o que pesquisava. Não só aspectos de sintaxe lhe são fundamentais: as posições dos elementos compositivos internos e externos aos quadros lhe sejam talvez mais importantes. Isso é perceptível nas leituras que fez às obras de Manet e Velázquez, à relação pintor/modelo/espectador. Outro aspecto notável é tratar de Velázquez e não citar Manet, assim como ao tratar de Manet ele não menciona Velázquez; tampouco Magritte aparece nos textos sobre as obras dos dois demais artistas, bem como no de Magritte não se menciona Velázquez e Manet. As análises de Foucault independem umas das outras e se relacionam profundamente entre si. Isso se deve à concentração em seus objetos e, antes de tudo, ao próprio raciocínio – e se o contestarmos, afinal, quem não atenta antes de tudo ao próprio raciocínio? Não era sua finalidade analisar estritamente a obra de arte, que foi um instrumento para ele. Por isso a comparação comedida e atenta foi capaz de auxiliar-lhe na construção de suas ideias.

Cruzando-se o Atlântico, ao sul e ao norte, poderíamos relacionar o trabalho de Foucault ao de inúmeros outros artistas, alguns deles até mesmo antecipando-se ao filósofo. Nos contentemos com um: Barnett Newman. Em 1963 o pintor afirmou um viés gramatical em sua pintura que, sabendo ele ou não, convergia com a pesquisa de Foucault e outros pensadores do período¹³. Mas foi na entrevista a David Sylvester em 1965 após ouvir “uma das melhores coisas que ninguém jamais havia dito” de seu trabalho que Newman expressou o que mais o aproxima, sabendo ele ou não, do efeito especular desvendado por Foucault nas obras de arte:

Uma coisa com que estou envolvido em pintura é que a pintura deveria dar ao homem um sentido de lugar: que ele sabe que está ali, portanto consciente de si mesmo. Nesse sentido, ele se relaciona comigo quando eu fiz a pintura, porque nesse sentido eu estava ali. E uma das melhores coisas que ninguém jamais havia dito sobre meu trabalho é que, como você mesmo disse, ficar em frente a minhas pinturas lhes dá um sentido de sua própria escala. Isso é o que eu penso querer dizer e isso é o que eu tenho tentado fazer: que o observador em frente à minha pintura saiba que ele está ali. Para mim, o sentido de lugar não somente tem um mistério, mas tem esse sentido de fato metafísico (Newman *et alii*, 1992: 257; tradução do autor).

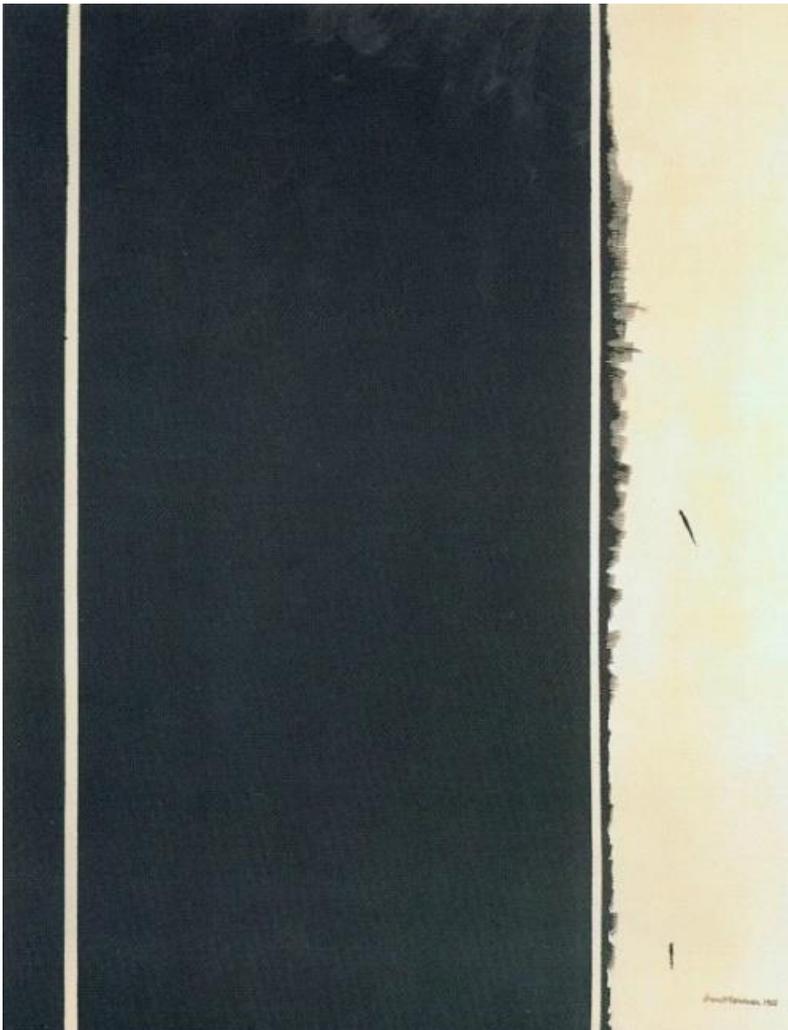


Fig. 10. Barnett Newman, *Twelfth Station*, 1965, acrílica sobre tela, 198,1 x 152,4 cm, NGA, Washington. Fonte: <https://www.nga.gov/Collection/art-object-page.69382.html>.

Um fato metafísico que se reflete em fato físico, nas presenças de observador e quadro frente a frente. As grandes dimensões de sua pintura, assevera Newman, servem à consciência da medida humana. A sublimidade está lá, mas é possível crescer que, de forma concreta, homem e pintura compartilham a materialidade, a finitude. O princípio, portanto, se aplicaria a quaisquer obras de arte já que um fim a todas elas é nos transcender e, é claro, remeter a nós mesmos.

Se o efeito especular em obras e ações artísticas foi uma tônica dos anos de 1960, o efeito de tautologia, de duplicação e replicação talvez o tenha sobrepujado. Pensemos novamente em *Os dois mistérios* e também em *Decalcomania*, ambos de Magritte, de 1966. Certamente não foi por acaso que Foucault concluiu “Isto não é um cachimbo” com a evocação ao célebre trabalho de Andy Warhol, sendo esta a única referência à arte dos anos 1960 feita por ele em todos os três textos analisados: “Dia virá no qual a própria imagem, com o nome que traz, é que será desidentificada pela similitude indefinidamente transferida ao longo de uma série. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell” (Foucault, 1988: 77).

Referências

- ARASSE, Daniel. Éloge paradoxal de Michel Foucault à travers ‘Les ménines’. In: *Histoire de peintures*. Paris: Denoel, 2004, pp. 153-160.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: Uma história concisa*. Tradução: Alexandre Krug/Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DISCH, Maddalena; PAOLINI, Giulio. L’ultimo quadro de Diego Velázquez. Disponível em: <http://www.fondazionepaolini.it/it/files_opere/L_ultimo_quadro_1968.pdf. Acesso em 21/09/2014.>
- DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: Uma trajetória filosófica (Para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Tradução: Vera Porto Carrero, Antonio Carlos Maia (trad. da introd.). Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995.
- DUBOIS, Yves. Les Ménines de Velázquez : l’unité retrouvée? *Art&Fact, revue des historiens de l’art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l’Université de Liège*, v. 27. Liège: Art&Fact, 2008, p. 105-130.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FOUCAULT, Michel. A pintura de Manet. Tradução: Rodolfo Eduardo Scachetti. In: *Visualidades*, v. 8, nº 2. Goiânia: PPG-FAV-UFG, jul.-dez. 2010, pp. 259-285.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução: Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- MARRA, Claudio. *Fotografia e pittura del novecento: una storia “senza combattimento”*. Milano: Mondadori, 1999.
- NEWMAN, Barnett; O’NEILL, John P.; MCNICKLE, Mollie; SCHIFF, Richard. *Barnett Newman: Selected writings and interviews*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1992.
- TANKE, Joseph J. *Foucault’s philosophy of art: a genealogy of modernity*. London / New York: Continuum, 2009.

Notas

* Professor de teoria, crítica e história da arte no curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

¹ A ideia deste artigo surgiu em 2010, no Grupo de Estudos Arte&Fotografia da ECA-USP coordenado pelo prof. Tadeu Chiarelli, enquanto líamos e debatíamos Marra (1999). Uma versão inicial foi apresentada no *X Encontro de História da Arte: Estudos transdisciplinares e métodos de análise*, realizado no IFCH-Unicamp em 2014, com o título “Foucault e certa arte dos anos 60: representação e lugar das coisas” (não publicada).

² A grafia *The medium is the massage*, aparente equívoco da primeira edição, foi mantido por desejo dos autores devido aos sentidos gerados pela palavra *massage*, seja como ironia ao próprio equívoco ou ainda por sugerir a ideia de uma “era das massas” (*mass age*), além de “era da bagunça” (*mess age*), entre outros.

³ Alguns autores parecem concebê-la, como Tanke (2009).

⁴ A ideia está no seguinte trecho: “O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?” (Foucault *apud* Dreyfus e Rabinow, 1995: 261)

⁵ Magritte fez uma página para o Manifesto Surrealista de 1929 intitulada “As palavras e as imagens”.

⁶ Foucault supôs que o quadro fosse de 1926 (Foucault, 1988: 11).

⁷ Diz Foucault: “nada mais fácil de pronunciar ... do que o *nom d'une pipe*”. Quem esclarece é o tradutor da edição brasileira, Jorge Coli (Foucault, 1988: 19, nota 1).

⁸ Outros artistas trabalharam em sentido semelhante. O poeta belga Marcel Broodthaers, seguidor do amigo Magritte, inventou em 1968 um museu de arte cuja primeira e maior seção é o Departamento das Águias, que possuía mais de 250 itens representando a ave, notório símbolo de autoridade, poder e não por acaso emblema do museu inventado. Cada item recebeu uma etiqueta na qual se lê “Isto não é uma obra de arte”. Ver Archer (2013: 87-90).

⁹ Em entrevista de fevereiro de 1969, diz Kosuth: “Ser um artista hoje significa um meio de questionar a natureza da arte. Se alguém questiona a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou escultura), está aceitando a tradição que a acompanha. Isto se deve ao fato de que a palavra “arte” é geral, e a palavra “pintura” é específica. A pintura é um *tipo* de arte. Se se fazem pinturas, já está se aceitando (e não questionando) a natureza da arte. Assim, está se aceitando que a natureza da arte é a tradição europeia de uma dicotomia pintura-escultura.” *Apud* Archer (2013: 79-81).

¹⁰ Dubois (2008) compila e comenta alguns dos mais importantes estudos ao quadro.

¹¹ A reflexão se baseia em ideia desenvolvida por Marra (1999: 198-199).

¹² Arasse (2004: 154-157), porém, aponta para a “falsidade histórica” em Foucault, a meu ver injustamente pois em nenhum momento o filósofo quer revelar nem sequer confirmar qualquer verdade histórica.

¹³ Em entrevista a Lane Slate, em março de 1963, disse Newman: “penso que minha pintura seja um objeto, mas apenas um objeto numa construção gramatical. Quando era criança e estudava francês, tive aulas com um homem, Jean-Baptiste Zacharie, que costumava ensinar dizendo “*Moi, je suis le sujet*, eu sou o sujeito; *vous, vous êtes l'objet*, você é o objeto; *et voici le verbe*,” e então o estapeava levemente na face. A tela vazia é um objeto gramatical – um predicado. Eu sou o sujeito que o pinta. O processo de pintura é o verbo. A pintura acabada é toda a sentença, e é com isso que estou envolvido” (Newman et alii, 1992: 253; tradução do autor).

Artigo recebido em setembro de 2017. Aprovado em novembro de 2017.