

## Foucault e o lugar do espectador em Velásquez e Manet

Dr. Heraldo de Cristo Miranda<sup>1</sup>

### Resumo

Diante de tantas referências à pintura e às imagens em geral, objetiva-se analisar alguns nexos à propósito do tema do lugar do espectador nas pinturas comentadas por Foucault. Circunscreve-se aqui as análises que Foucault faz sobre Velasquez e Manet, em especial quadros como *Las Meninas* e *Un bar aux folie-bergère*, respectivamente.

**Palavras chaves:** Foucault - Pintura - Manet - Velasquez - Espectador

### Abstract

With so many references to painting and images in general, the objective is to analyze some nexus to the purpose of the theme of the paintings place the viewer commented by Foucault. Circumscribe here Foucault's analysis about Manet and Velasquez, especially pictures like *Las Meninas* and *Un Bar aux Folies-Bergere*, respectively.

**Keywords:** Foucault - Painting - Manet - Velasquez - Spectator

O objetivo aqui é propor uma atenção a algumas referências de Michel Foucault à pintura. Desde seus primeiros textos, ela se mostra como umnexo importante em seu exercício reflexivo. Entre aquelas várias referências, encontramos no primeiro capítulo (*Stultifera navis*) da *Historia da Loucura* (1961), as análises sobre Jeroen Bosch. Foucault mostra a partir de quadros como *O Jardim das delícias* (1504) e a *Nau dos loucos* (1549), como no final da Idade Média a loucura e o louco tornam-se personagens relevantes na literatura e fundamentalmente na pintura. Um novo momento na história da experiência da loucura. Além disso, Foucault demarca, ao menos nessa fase arqueológica, uma autonomia do espaço do que é figurado (pintura) e do que é escrito. Ele diz: “Entre o verbo e a imagem, entre o que é figurado pela imagem e o que é dito

---

<sup>1</sup> Mestrado em Sociologia pela Universidade Federal do Pará. Doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará. Realizou um estágio doutoral, entre os anos de 2010 e 2011, na École des Hautes Études em Sciences Sociales (EHESS) de Paris, junto ao Institut Marcel Mauss, sob a orientação do Prof. Dr. Daniel Cěfai. Autor do livro *Michel Foucault e a Antropologia*, editora Prismas (2015). Além disso, colabora com revistas como, *Recherches en psychanalyse*, *Revista Aurora de Filosofia*, etc. Atua nas seguintes áreas de interesse: Teoria antropológica, Filosofia contemporânea, Sociologia e Estética. É professor do Instituto Federal de Ciencia e Tecnologia do Pará (IFPA), Campus Belém, junto a Área de Ciencias Humanas e suas Tecnologias.



pela plástica, a bela unidade começa a se desatar. Uma única e mesma significação não lhe é imediatamente comum. Se é verdadeiro que a imagem tem ainda a vocação de dizer, de transmitir alguma coisa de consubstanciável à palavra, é preciso mesmo reconhecer que ela, a imagem, já não diz mais a mesma coisa”<sup>2</sup>. Fala ele, portanto, de valores próprios da pintura. Já em “Isto não é um cachimbo” (1968), homenagem à René Magritte; mais uma vez a relação entre o que se vê e o que é dito emerge. Segundo Foucault, os quadros de Magritte subvertem a afirmação típica na análise da “representação clássica da pintura”: ao invés de “isto é um cachimbo”, isto não é um cachimbo. Pintar é o não afirmar. Em Magritte, encontramos-nos com o que Foucault vai chamar de “aventura da dispersão”, um desmoronar às unidades. “Magritte, ele, procede por dissociação: romper seus laços, estabelecer sua desigualdade, fazer jogar o um sem o outro, manter aquilo que se revela da pintura, e excluir aquilo que está o mais próximo do discurso”<sup>3</sup>. Essa disassociação levantada por Foucault pode muito bem ser vista nos quadros de Magritte intitulados *O filho do homem* (1964) e *Isto não é um cachimbo* (1928).

Existem também em seu pensamento alguns outros textos circunstanciais sobre imagem em geral, desde os escritos da década de 60. Em *As Palavras e as imagens* (1967), prefácio de dois livros do historiador da arte e ensaísta alemão Erwin Panofsky, judeu radicado no EUA, Foucault propõe a análise da relação entre o discurso e o visível.

Panofsky privilegiaria o discurso não para reivindicar a autonomia do universo plástico, mas para descrever a complexidade de suas relações: entrecruzamento, isomorfismo, transformação, tradução, enfim, todo esse adorno (*feston*) da relação entre o visível e o dizível que caracteriza uma cultura em um momento de sua história.<sup>4</sup>

Em *A força de fugir* (1973), comentário sobre a exposição do pintor francês de tendência naturalista expressionista Paul Rebeyrolle, Foucault, mostra que nele pintar a forma e deixar irromper a força se encontram. Ele encontrou o meio de fazer passar de um só gesto a força de pintar à vibração da pintura. Além disso, Foucault retoma novamente a articulação entre a pintura e discurso: “A pintura tem ao menos isto de

<sup>2</sup> FOUCAULT, 2008[1961], p. 33

<sup>3</sup> FOUCAULT, 2001[1977], p. 657

<sup>4</sup> FOUCAULT, 2001[1967], p.649

comum com o discurso: quando ela se faz passar por uma força criada da história, ela é política”.<sup>5</sup>

No texto “Sobre Desenhos Bizantinos” (1974), apresentação de 30 desenhos bizantinos expostos em 1974 na galeria Karl Finkler de Paris, Foucault expõe como entre os bizantinos o desenho se opõe ao próprio desenho, no sentido de obstinar-se contra os elementos nos quais ao mesmo tempo encontram sua fundação. “A linha, tradicionalmente, é a unidade, a continuidade dos traços, a lei que os domina. Ela reduz sua multiplicidade, submete sua violência. Ela lhe fixa um lugar, prescreve-lhe uma ordem. Ela os impede de vaguear. Mesmo ela se escondendo, reina sempre no horizonte do traço, que se dobra à suas exigências mudas”<sup>6</sup>, ou seja, nos desenhos bizantinos impera o princípio da adição indefinida.

Em *A Pintura Fotogênica* (1975), sobre a exposição do artista plástico francês Gerard Fromanger, Foucault nos diz como as imagens podem fazer pensar as coisas. “Os quadros de Fromanger não captam imagens; eles não as fixam, eles as fazem passar. Eles as acompanham, atraem-nas, abrem-lhes passagens, desviam-lhes as vias (caminhos), permitem-lhes queimar etapas e lançam-nas *à tout vent*, a todo o vapor”.<sup>7</sup>

Em *O pensamento, a emoção* (1982) sobre as fotografias de Duane Michals, Foucault fala da maneira como as fotografias daquele o envolvem como uma verdadeira experiência que suscita prazeres, inquietudes, maneiras de ver as coisas, sensações, etc. Foucault diz que admira trabalhos, como os de Duane Michels, que não avançam como “obras”, mas que se abrem como experiências. “Tomar o real, prender sobre o vivo, captar o movimento, permitir-se ver, para Duane Michels, é a armadilha da fotografia: falso dever, um desejo”.<sup>8</sup>

Mas o que analisar diante de tantas referências à pintura e às imagens em geral. Agora, dedico-me a alguns nexos à propósito do tema do lugar do espectador nas pinturas analisadas por Foucault. Não nas pinturas em geral. Circunscrevo aqui as análises que Foucault faz sobre Velasquez e Manet, em especial os quadros como *Las Meninas* daquele e *Un bar aux folie-bergère*, respectivamente.

<sup>5</sup> FOUCAULT, 2001[1973], p.1269

<sup>6</sup> FOUCAULT, 2001[1974], p.1387

<sup>7</sup> FOUCAULT, 2001[1975], p.1581

<sup>8</sup> FOUCAULT, 2001[1982], p.1234

### O Espectador em *As meninas de Velasquez*:

O conselho que o velho Pachero tinha dado parece, a seu aluno, quando trabalhava em um atelier em Sevilha: a imagem deve sair da moldura<sup>9</sup>

No início de *As Palavras e as Coisas* (1966), Foucault tenta mostrar, a partir do quadro *Las Meninas* (1656), como a representação se daria na idade clássica. Em todo o entorno da cena são depositados os signos e as formas sucessivas da representação, mas a dupla relação da representação a seu modelo e a seu soberano, a seu autor como aquele a quem se fez uma oferenda, esta relação é necessariamente interrompida<sup>10</sup>.

Como a episteme clássica, essa maneira determinada de organizar o saber em uma época, poderia ser representada a partir daquele quadro. Via de regra, a grande característica é uma representação onde o representado está ausente. Tudo gira em torno de rei Felipe IV, mas ele está presente apenas por meio do reflexo que surge no espelho na profundidade do quadro. O ponto mais importante do quadro é colocado em uma “invisibilidade essencial”. As faces mais pálidas que surgem no quadro são justamente daqueles em torno dos quais toda a representação gira. Como no quadro, onde o representado está longe de sua representação (sendo a representação pura representação), uma ciência do homem se faz na idade clássica sem o próprio homem, ou mesmo sem suas empiricidades.

Talvez haja, no quadro de Velasquez, como a representação da representação clássica (...). Nesta dispersão que ela recolhe e ostenta tudo junto, um vazio essencial é imperiosamente indicado por todas as partes: o desaparecimento necessário daquilo que a funda<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> FOUCAULT, 2010[1966], p.24

<sup>10</sup> FOUCAULT, 2010[1966], p.31

<sup>11</sup> FOUCAULT, 2010[1966], p.31



Figura 1: Las Meninas, Diogo Velasquez (1656). Óleo sobre tela. 310 x 276 cm. Museu do Prado, Madrid.

Além disso, Foucault traz a cena todo um jogo de reciprocidade, no qual olhamos um quadro de onde um pintor nos contempla. Nós, espectadores, somos “cassados” pelo olhar daquele que constrói a cena.

A fixidez opaca que ela faz reinar, de um lado, torna para sempre instável o jogo de metamorfoses que se estabelece no centro entre o espectador e o modelo. Porque apenas vemos este verso, não sabemos quem nós somos, nem o que fazemos. Vistos ou observadores?<sup>12</sup>.

Essa reciprocidade se faz também em torno do elemento do espelho. Ele, que reflete a imagem do casal real ao fundo do quadro, vê tudo, como um espetáculo que observa a si mesmo, portanto, como um modelo que olha para seus próprios olhos. O rosto que reflete o espelho é igualmente aquele que o contempla. É a reciprocidade entre aquele que olha e aquele que é olhado. Assim, Foucault retorna à dialética entre o visível e o dizível, já referendada em *A História da Loucura*. Ver e dizer são categorias caras à maneira de exposição de pensamento de Foucault<sup>13</sup>. “Mas a relação da

<sup>12</sup> FOUCAULT, 2010[1966], p.21

<sup>13</sup> Lembremos rapidamente, como exemplo, a ideia de “cena” desenvolvida, em um de seus cursos no Collège de France, na década de 70. Dirá Foucault: “É uma cena que tem importância porque põe em cena exatamente o que podia ser, desde essa época, a prática psiquiátrica enquanto manipulação regrada e concertada das relações de poder”. In: 2003[1973-1974] *Le Pouvoir Psychiatrique-Cours au Collège de France.1973-1974*. Paris: Hautes Études/Gallimard-Seuil, p.25.

linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita diante do visível, em um *deficit* que ela se esforçaria em vão a recuperar. Elas são irreduzíveis uma a outra”.<sup>14</sup> Não se quer dizer que haja, em Foucault, uma teoria do visível, ou mesmo uma bem ordenada estética do olhar, mas antes uma experiência, ora que se faz às margens dos textos ora como preâmbulo de alguns pequenos argumentos pontuais, como naquela ideia de representação na chamada idade clássica, a partir de *Las Meninas*.

Diante do quadro, três figuras podem ser destacadas: o pintor, o modelo e o espectador. Embora, em *Las Meninas*, o espectador e o modelo sejam, de um determinado ponto de vista, também os mesmos (aquele que é visto é ao mesmo tempo aquele que vê), nesta representação clássica da pintura, é atribuído ao espectador um “lugar ideal e fixo” de onde ele pode facilmente ver o espetáculo representado.

### O Espectador em Manet

Esta invenção do quadro-objeto, esta reinsersão da materialidade da tela no que é representado, é isso, eu acredito, que está no coração da grande modificação trazida por Manet à pintura e é, nesse sentido, que se pode dizer mesmo que Manet abalou (*bouleverser*), para além de tudo que poderia preparar o impressionismo, tudo o que era fundamental na pintura ocidental, desde o quatrocento<sup>15</sup>.

Em *A Pintura de Manet*, conferência realizada na Tunísia em 1971, Foucault analisa 13 quadros de Manet<sup>16</sup>. Aos meus propósitos, interessa-me o quadro *un bar aux folie-bergere*(1881-1882). Foucault aqui, não se debruça mais especificamente sobre o tema do espaço ou da luz – como fizera em relação aos quadros anteriores – mas agora fala ele sobre o lugar do espectador. Dentre as “estranhezas” do quadro assinaladas por Foucault, a principal é:

<sup>14</sup> FOUCAULT, 2010[1966], p.25

<sup>15</sup> FOUCAULT, 2004[1971], p.24

<sup>16</sup> Quanto ao « espaço da tela », Foucault analisa os seguintes quadros: *La musique aux Tuileries*(1862), *Le Bal masqué à l’Opéra* (1873-1874), *L’Exécution du Maximilien* (1868), *Le Port de Bordeaux*(1871), *Argenteuil* (1874), *Dans la serre* (1879), *La Serveuse de bocks*(1879), *Le Chemin de Fer*( 1872-1873). Quanto à « iluminação e à luz », ele analisa *Le Fifre*(1866), *Le déjeuner sur l’herbe* ( 1863), *Olympia* (1863), *Le balcon*( 1868-1869). E quanto ao “lugar do espectador”, *Un bar aux folies-bergère* (1881-1882).



A dupla negação da profundidade, pois não somente não se vê o que há atrás da mulher, porque ela está imediatamente na frente do espelho, mas se vê atrás da mulher apenas o que há em frente. É o primeiro ponto que é preciso observar a propósito do quadro<sup>17</sup>.

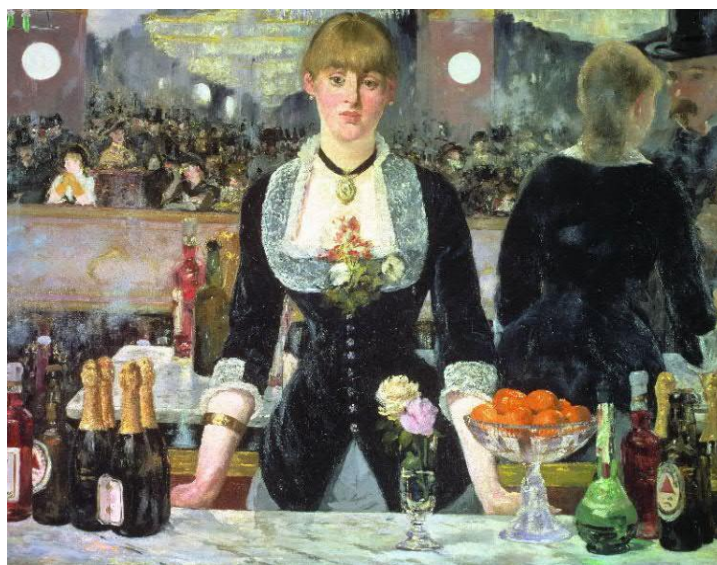


Figura 2: Um bar aux folies-bergère, Édouard Manet(1881-1882).Óleo sobre tela. 96 x 130 cm.Courtauld Institute Galleries, Londres.

Aqui Foucault vê em Manet, aquele que concebeu o quadro não mais como um espaço normativo no qual a representação fixaria o lugar do espectador a um ponto único de onde se olharia, mas um lugar no qual esse mesmo espectador pode se deslocar, realizando seu *deplacement*: “O pintor ocupa então – e o espectador está convidado, depois dele, a ocupar – sucessivamente ou, de preferência, simultaneamente dois lugares incompatíveis. Um aqui e outro lá”<sup>18</sup>. Temos três sistemas de incompatibilidade: o pintor deve estar aqui e lá; deve-se ter lá alguém e ao mesmo tempo ninguém; e há um olhar descendente e ascendente. É um exemplo daquela sensação de “mal-estar” que, segundo Foucault, Manet traz à pintura moderna, de uma verdadeira “pertubação” dos pilares da chamada pintura clássica.

Para Foucault, a obra de Manet recoloca a liberdade do espectador, fazendo esse deixar aquele lugar “ideal, fixo e acima de tudo frontal”. No quadro, há uma espécie de distorção entre o que é representado no espelho e o que deveria ser refletido. O espectador ocupa mais de um lugar no quadro. Olhando para o cliente que está em

<sup>17</sup> FOUCAULT, 2004[1971], p.44

<sup>18</sup> FOUCAULT, 2004[1971], p.45

frente à mulher em destaque, aquele personagem, o cliente, deveria, logicamente, projetar sua sombra sobre ela, a mulher. A ausência dessa sombra faz pensar que o cliente não observa a mulher frente a frente. Manet, segundo Foucault, força o espectador a ter vontade de olhar por trás da tela, convidando-o a passar por trás dela. Os deslocamentos do espectador tornam possíveis a aparição daquilo que se chama “materialidade” do quadro, seu suporte, ou seja, vê-lo como um objeto não apenas fruto de uma representação, mas como coisa. Para Foucault, o movimento do espectador, essa profunda, como dizíamos, subversão da representação clássica, seria aquilo que acionaria - *le déclencheur* - a pintura moderna.

### **Algumas Considerações:**

Na década de 1960, em uma das últimas fases, Picasso começa a pintar obras de artes de outros artistas famosos. Por exemplo, *Almoço sobre a Relva* (1863) de Manet, entre agosto e dezembro de 1957. Picasso produz também uma série com 58 pinturas a óleo intituladas *Las Meninas*, sempre alusivo à *Las Meninas* de Velásquez. Foucault começa a escrever em julho de 1970, “As Meninas de Picasso”<sup>19</sup>. O tema do espectador, na análise de Foucault de *Las Meninas* de Picasso surge fundamentalmente na primeira interpretação de Picasso, a primeira versão - a meu ver, na maneira como o pintor desaparece da cena, não por uma ausência desse, mas justamente pelo reforço de seus traços. “É ele que faz a tela. Mesmo invisível, mesmo repousado fora dela, mesmo passado para o outro lado da borda, ele não pode se desatar dela (...) O pintor desapareceu completamente; e aqui onde ele tinha a marca luminosa de sua presença descalça, ele não tem senão o monumento de sua obra [ quase um féretro construído]”<sup>20</sup>. Seu desaparecimento se dá paradoxalmente pela sua ampliação, há um jogo entre ausência e aparição, ou seja, a invisibilidade do rei, que surge senão pelo reflexo no fundo do quadro em Velásquez, é transportada para o pintor. Isto demarca como Foucault trabalha extemporaneamente a experiência da pintura, transitando entre várias tradições picturais, da tradição clássica da pintura à sua versão moderna. Diante disto, algumas outras considerações poderiam ser alinhavadas:

1. Penso que, em Foucault, a pintura e, de maneira mais geral, as imagens, são um preâmbulo recorrente no percurso das grandes obras. Em *As Palavras e as Coisas* e

<sup>19</sup> Ver ARTIÈRES, P.; BERT, J.F.; GROS, F. et al. (2011) *Les Cahiers de L’Herne Michel Foucault*. Paris : Editions L’Herne.

<sup>20</sup> FOUCAULT, 2011[1970], p.16.



Velásquez, *História da Loucura* e as representações da loucura pela via da pintura de Bosch, *Vigiar e Punir* e o suplício de Damien, a imagem ou a cena da cura do Rei Jorge III, em *O Poder Psiquiátrico*, etc. Foucault teria um pensamento pictorial, ou seja, uma experiência com a pintura que não se trave de uma teoria foucauldiana dela “o pensamento pictorial então, é um recurso do pensamento crítico que vai para além das disputas estéticas e poéticas”<sup>21</sup>.

2. No rumo disto, suas análises tendem a um caminho que tocam muito mais um valor epistemológico e menos um exercício estilisticamente estético, ou seja, uma estética da pintura seria apenas possível do ponto de vista da eliminação de uma “visada estilística”. Algumas normas estilísticas são, como fim, subvertidas.

3. Ocorrem algumas críticas à Foucault em relação uma suposta pretensão de se fazer “crítico de arte”. Foucault não é um crítico de arte, nem se coloca esse papel. Ele diz, em entrevista de 1975: “A pintura é uma das raras coisas que me dá prazer (...). Acredito não ter nenhuma relação tática ou estratégica com a pintura. O que me agrada justamente nela, é que é verdadeiramente inevitável”<sup>22</sup>.

4. Esse percurso, sobre o lugar do espectador, de Velasquez a Manet, permite a Foucault ratificar como em Manet temos uma cisão com uma tradição (de Diderot, por exemplo), que reforçava a ausência do espectador. Assim, Manet questiona aquela tradição antiteatral típica da pintura francesa a partir dos anos 1750, na qual a presença do espectador passa a ser colocada como uma ameaça para a mimesis. Essa tradição tem por objetivo excluir o espectador, de afastá-lo da superfície pintada. Manet questiona essa chamada ficção diderotiana da ausência do espectador. “Manet mina pelo interior o conjunto da tradição de Diderot, reconhecendo a impossibilidade de negar a presença do espectador frente à obra”<sup>23</sup>.

5. Se em Manet o *quadro-objeto* representa esse mergulho em uma materialidade da tela, em *Las Meninas* de Velásquez, aquela materialidade, por conta do reino da representação como pura representação, é afastada do quadro. “A representação que se dá na pintura afasta o material do quadro, e faz com que seja o mesmo espaço que envolve quadro, modelo, pintor e espectador”<sup>24</sup>. Em Velásquez ,o quadro é menos coisa que representação, poderia ser chamado de *quadro-representação*.

<sup>21</sup> CATUCCI, 2001, p.141

<sup>22</sup> FOUCAULT, 2001[1975], p.707

<sup>23</sup> MARIE, 2004, p.89

<sup>24</sup> TRIKI, 1997, p.114

### Referências Bibliográficas

- CATUCCI, Stefano. [2001]) *La Pensée Picturale*. In : Michel Foucault, La Littérature et les arts – Actes du colloque de Cerisy-juin 2001. Paris :Éditions Kimé, 2004.
- FOUCAULT, M. [1961] *Histoire de la Folie à l'âge Classique*. Paris: Gallimard, 2008
- \_\_\_\_\_. [1966] *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 2010.
- \_\_\_\_\_. [1975] *À quoi rêvent les philosophes?* Entretien avec E. Lossowski. *Dits et Écrits I - 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001.
- \_\_\_\_\_. [1971] *La Peinture de Manet*. Suivi de Michel Foucault, un regard. Paris : Editions du Seuil, 2004.
- \_\_\_\_\_. [1977] *Ceci n'est pas une pipe*. *Dits et Écrits II- 1976- 1988*. Paris: Gallimard, 2001.
- \_\_\_\_\_. [1967] *Les mots et les imagens*. *Dits et Écrits I - 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001.
- \_\_\_\_\_. [1973] *La force de fuir*. *Dits et Écrits I - 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001.
- \_\_\_\_\_. [1974] *Sur D. Byzantios*. *Dits et Écrits I - 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001.
- \_\_\_\_\_. [1975] *La peinture photogénique*. *Dits et Écrits I - 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001
- \_\_\_\_\_. [1982] *La pensée, l'emotion*. *Dits et Écrits I - 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001.
- \_\_\_\_\_. [1970] *Les Ménines de Picasso*. In :ARTIÈRES,P.; BERT, J.F.;GROS, F. et al. *Les Cahiers de L'Herne Michel Foucault*. Paris : Editions L'Herne, 2011.
- MARIE, David. *Recto/Verso ou Le Spectateur en Mouvement*. In: « Michel Foucault, un regard ». Paris : Editions du Seuil, 2004.
- TRIKI, Rachida. *Les aventures de l'image chez Michel Foucault*. In : L'Image : Deleuze, Foucault, Lyotard. Paris : Vrin, 1997.