

LECTURA OPEREI DE ARTĂ LA PIERRE FRANCASTEL ȘI MICHEL FOUCAULT

Maria – Rodica Iacobescu

Deși arta postmodernă a pus sub semnul întrebării statutul operei de artă – și așa zguduit de avangardele artistice - și a proclamat „moartea artei”, gânditorii preocupați de filosofia artei ne îndeamnă să renunțăm la clișeele facile în definirea și caracterizarea domeniului artistic, propunându-ne schimbări esențiale în discursul despre artă.

Printre gânditorii renumiți ai secolului XX, care au fost atrași de problemele puse de natura și statutul artei, se enumeră și Pierre Francastel și Michel Foucault, autori ai unor cărți care au șocat, au stârnit elogii, dar și opoziții. Deși preocupările lui P. Francastel țin cu precădere de tărâmul artei, iar cele ale lui M Foucault sunt mai diverse și mai neobișnuite (nebunia, psihiatria, sexualitatea de exemplu), ambii autori refuză modul tradițional de a trata arta, propunându-ne metode de lectură creatoare a operelor de artă.

Cu toate că o parte a exegeților i-au considerat pe P. Francastel și pe M. Foucault ca fiind structuraliști, această etichetare a fost refuzată și negată de fiecare dintre cei doi gânditori. Situația lor în orientarea structuralistă nu ne relevă nimic edificator despre complexele lor edificii teoretice. P. Francastel a utilizat metoda structurală în domeniul sociologiei artei pentru a analiza semnificația operelor de artă înțelese ca sisteme de semne, nefiind însă adeptul doctrinei structuraliste. Acceptând cu rezerve analiza structurală, P. Francastel a vrut să demonstreze că arta este o creație socială cu o structură dată.

La rândul său, M. Foucault a resimțit impactul structuralismului asupra formării sale ca gânditor consacrat în plină vogă a acestui curent, însă a refuzat vehement orice înseriere, insistând pe ideea că nu folosește nici conceptele și nici metodele structuraliste. Delimitându-se clar de structuralism, M. Foucault construiește o „arheologie a cunoașterii”, o „arheologie a științelor umane”, desemnând prin „arheologie” o formă de analiză a cunoașterii, care nu este nici istorie a ideilor, nici epistemologie, nici știință, ci o descriere a „arhivei” înțeleasă ca ansamblul discursurilor efectiv enunțate.

În lucrarea sa *Pictură și societate* (1951), în care studiază raportul dintre pictură și societate începând cu Renașterea și terminând cu cubismul, Francastel afirmă că opera de artă trebuie abordată dintr-o triplă perspectivă: ca fapt tehnic, ca expresie a psihologiei

colective și individuale și ca obiect de civilizație. Dacă vom ști să citim operele de artă, vom putea afla lucruri noi, nespuse pe alte căi, asupra epocii care le-a produs. Studiind, spre exemplu, sistemul reprezentării plastice a spațiului în Quattrocento, ajungem să înțelegem semnificația timpurilor respective și locul lor în semnificația perioadelor istorice. Opera de artă nu constituie un semnal al unei realități reperabile pe alte căi și exprimabile prin alte tehnici. Ea declanșează un proces de reprezentare dialectică între percept, real și imaginar, apărându-ne ca un sistem de semne prin care artistul ne sugerează ceva.

„Un tablou nu este o dublură a realității, ci un semn”ⁱ, avertizează Francastel. Pe ecranul plastic nu se găsește nici lucrul real, nici lucrul gândit, ci un semn, *„adică un sistem de linii și de pete intermediare susceptibile de a fi interpretate, lăsând pe artist să atragă atenția spectatorului asupra unui punct al spectacolului etern mobil al universului. Opera de artă este ceva pozitiv, dar ea nu poate fi o înregistrare a ceea ce există în natură sau în spirit.”ⁱⁱ*

Artiștii, susține Francastel, nu urmăresc să descifreze proprietățile lucrurilor, ci să creeze un sistem mental de reprezentare. Spațiul plastic al Renașterii, de exemplu, are o semnificație individuală și socială în același timp, altfel ar fi incomunicabil. El corespunde unor anumite reprezentări extrase de artiști din condițiile existenței lor. Spațiul plastic al Renașterii este un sistem complet de exprimare figurală adecvat unui anumit nivel tehnic, intelectual și social de civilizație. De unde rezultă

că atunci când societatea se transformă, în mod necesar se modifică și spațiul plastic.

Profund cunoscător atât al istoriei cât și al naturii artei, Francastel apără autonomia limbajului plastic în pofida faptului că însăși existența acestuia este contestată de lingviști. O critică pe S. Langer care consideră că arta nu poate fi un limbaj deoarece nu folosește elemente fixe, care pot fi asimilate cu fonemele și spune despre cei ca ea că sunt „*cazuri de cecitate plastică*”ⁱⁱⁱ. Neînțelegerea care există între intelectuali cu privire la limbajul plastic este rezultatul faptului că „*cei care se ocupă cu scrisul nu citesc semnele care nu sunt verbale, în timp ce acei care creează figurarea ideilor sunt incapabili de a-și apăra cauza lor pe planul discuției verbale.*”^{iv}

Arta, afirmă Francastel, este unul din limbajele umane, este, ca și limbajul verbal, o modalitate de exprimare a experiențelor uzuale și intelectuale ale unei societăți. Limbajele artistice – figurativ, plastic, monumental, decorativ – sunt ireductibile la structura și schemele de gândire verbale. Există o gândire plastică alături de alte forme de gândire și ea „*este unul din modurile prin care omul înformează universul*”.^v Fiindcă ea nu se exprimă prin limbajul verbal, a fost foarte puțin studiată. Indignat de această marginalizare, Francastel consideră că lipsa de preocupare a lui P. Janet, în cartea sa de epistemologie genetică, pentru problemele puse de existența artei „*constituie un scandal intelectual care justifică necesitatea unei meditații asupra acestor probleme*”.^{vi}

Această gândire plastică, funcție completă a spiritului este „o adevărată doctrină a intuiției estetice, care ne va feri să credem în caracterul pasiv al intervenției artistice, confundată cu imitația”.^{vii}

Recunoscând rolul intuiției atât în geneza operei de artă cât și în înțelegerea ei, Francastel apreciază că intuiția estetică se bazează pe o problematică a imaginării, nu pe inventarul vreunui univers sensibil sau mental. Prin intuiție, Francastel nu înțelege o inspirație bruscă, nici pasivitate sau cunoaștere globală și imediată care înlocuiește inteligența, căci „intuiția nu are valoare decât atunci când deschide calea pentru triviumul inteligenței”.^{viii}

Este necesar, consideră Francastel, să se recunoască existența limbajului figurativ cu propriile sale legi și reguli variabile după țări și epoci și nenumăratele sale aplicații. El este în același timp un instrument de informare și unul de gândire.

Modul în care putem sesiza un obiect figurativ este foarte diferit de cel în care poate fi înțeles un mesaj lingvistic. După ce a fost auzit, mesajul verbal dispare. Obiectul figurativ rămâne în fața ochilor. Opera de artă este un lucru având o existență distinctă. Ordinea compusă în cazul ei este realizată nu doar în plan spiritual, ci și în plan material. În fața unei opere de artă „spectatorul se găsește mai aproape de matematică. El studiază ca și aceasta un obiect fabricat din elemente izolate prin abstracții ale realului [...]. În fața operei de artă activitatea este problematică și interpretativă, există semne care scapă; în fața lanțului vorbit, activitatea este

analitică, critică și se exercită numai asupra sensului și nu asupra formelor”^{ix}.

Lectura unei opere de artă presupune faptul de a privi, de a vedea. Descifrarea unui tablou, spre exemplu, nu se face printr-o singură privire, imediat și global. Ochiul nostru trebuie să exploreze câmpul figurativ pe care-l privește. A privi un tablou și a citi sau a auzi un text sunt activități total diferite. De aceea multe interpretări făcute de critici de artă sau de oameni de litere sunt inadecvate. Pentru a cunoaște și aprecia un tablou este necesar să dispunem de un minimum de cunoștințe istorice și tehnice, căci opera de artă este obiect de civilizație și nu doar domeniul satisfacțiilor facile și imaginare.

Descifrarea unui tablou presupune folosirea anumitor metode. Datorită artelor figurative putem sesiza anumite relații între domeniul perceptului, realului și imaginarului pe care nu le-am putea pătrunde pe alte căi. *„Imaginea nu este un dublu al realității, ci un releu”, specifică Francastel. Ea nu este identică nici cu obiectul, nici cu rețeaua de semne, ea este în imaginar.*”^x Imaginea nu este un dublu al realității percepute, oglinda ei fidelă, ea nu reflectă un concept. Ca și matematica, gândirea figurativă delimitează un domeniu precis al activității noastre intelectuale. Imaginile figurative *„nu sunt utilizate pentru a ilustra o cunoaștere ce ar putea fi exprimată și sub altă formă. Arta și numai arta poate să exprime ceea ce exprimă.*”^{xi}

Dacă materia limbajului verbal constă într-un lanț de sunete ce se succed în timp, materia artei constă în obiectul figurativ, adică „*într-un ansamblu de elemente situate în întindere – spațiu figurativ sau volum.*”^{xii}

Imaginea nu obiectivează realitatea. Când contemplăm o imagine, căutăm atât structura ei, cât și structura realului infinit mai complex care i-a dat naștere. Figurativul „*constituie un concret elaborat.*”^{xiii} Imaginea figurativă are un caracter fabricat. Ea este în același timp rezultatul voit al unei organizări materiale, dar și intelectuale a câmpului figurativ. De aceea ea se localizează în imaginar. Combinând elementele limbajului figurativ – liniile, culorile – pictorul realizează ansambluri articulate care alcătuiesc figuri și locuri imaginare. Așa că „*nici o imagine nu coincide cu un real trăit. Chiar în spiritul pictorului, ordinea percepțiilor este diferită de cea a reprezentărilor.*”^{xiv}

În deschidere la celebra sa carte *Cuvintele și lucrurile*, M. Foucault întreprinde o analiză a tabloului lui Velasquez „Las Meninas”, ceea ce demonstrează, odată în plus interesul său constant pentru pictură pe care o preferă literaturii.

Integrarea acestui fragment ca introducere metaforică la ceea ce se voia o „arheologie a științelor umane”, deși pare la o primă vedere fără nici o legătură cu restul cărții, este de fapt un pretext pentru a sublinia ireductibilitatea dintre văzut și spus și a arăta în ce constau raporturile limbajului cu vizibilul.

Fascinat de ceea ce denumea el „materialitatea picturii”, Foucault se va opri și asupra câtorva tablouri de-ale lui E.Manet și va scrie un eseu despre tabloul lui R. Magritte. intitulat „Aceasta nu este o pipă”.

Minuțioasa descriere a tabloului lui Velasquez se dovedește a fi un prilej de a denunța imprecizia unor termeni atât de utilizați în estetică, precum: „pictorul”, „personajele” , „modelele” , „spectatorii”, „imagine”. Acest limbaj i se pare lui Foucault inadecvat vizibilului , dar această nepotrivire nu trebuie să blocheze raportul dintre limbaj și vizibil , căci „*raportul limbajului cu pictura este un raport infinit*”.^{xv} Problema nu constă în incapacitatea cuvintelor de a cuprinde ființa ascunsă a vizibilului. Pictura și limbajul sunt ireductibile unul la celălalt, sunt zadarnice „*străduințele de a spune ce se vede, căci ce se vede nu-și are niciodată locul în ce se spune și la fel de zadarnice sunt și strădaniile de a reda , prin imagini , metafore, comparații, ceea ce suntem pe cale de a spune, căci locul unde ele strălucesc nu este cel pe care îl etalează ochii, ci acela definit de succesiunile sintaxei*”^{xvi}

În *Arheologia cunoașterii*, lucrare care are ca obiect formațiunile discursive și transformările lor, Foucault consideră că „arheologia” sa poate fi utilă și în domeniul artei. Când analizăm un tablou, spune Foucault, suntem capabili să refacem discursul tanic al pictorului. Trebuie „*să vrem să regăsim murmurul intențiilor sale transcrise, până la urmă nu în cuvinte, ci sub formă de linii, suprafețe și culori, putem încerca, așadar, să*

degajăm această filosofie implicită considerată a forma viziunea lui asupra lumii”.^{xvii} Putem afla și ce anume a împrumutat pictorul din cunoștințele științifice și opiniile epocii. Analiza arheologică „*ar încerca să descopere dacă proporțiile, volumele și contururile nu au fost cumva în aceeași epocă numite, enunțate, conceptualizate într-o practică discursivă și dacă nu cumva cunoașterea prilejuită de această practică discursivă a fost investită nu numai în teorii și în speculații, în forme de învățământ și în rețete, ci în procedee, în tehnica și chiar în gestul ca atare al pictorului*”.^{xviii}

Acesta nu înseamnă că pictura este un mod de semnificare ce se poate dispensa de cuvinte, ci, într-un anumit fel, ea este „*practica discursivă ce capătă contur în tehnici și efecte*”.^{xix} În această înfățișare, pictura nu se prezintă nici ca o „viziune pură”, nici ca un „gest nud”, ci „*apare ca pe de-a-ntregul traversată – independent de cunoștințele științifice și de temele filosofice – de pozitivitatea unei cunoașteri*”.^{xx}

Foucault are un stil inconfundabil de interpretare a picturii, fapt ce se relevă din fascinantele analize întreprinse asupra câtorva tablouri ale lui Manet și îndeosebi din eseul pe care l-a scris pornind de la tabloul suprarealistului Rene Magritte intitulat „Aceasta nu este o pipă”. Manuscrisul „Negrul și culoarea” în care Foucault încerca să descifreze în ce constă acea scripă genială a lui Manet care l-a făcut un fel de *arché* al artei contemporane, nu a fost publicat, rămânând doar conferința sa despre Manet susținută la clubul Tahar Haddad din Tunisia, în 1971.

Spicuind din notițele acestei conferințe constatăm că Foucault manifestă o admirație nereținută pentru inovațiile aduse de acest artist în pictura modernă și contemporană. Manet, după cum remarcă Foucault, este cel care, pentru prima dată în arta occidentală (cel puțin după Renaștere) și-a permis să jongleze, într-un fel, în chiar interiorul tablourilor sale, cu ceea ce tabloul reprezintă, cu proprietățile materiale ale spațiului pe care îl picta. După Quattrocento, artiștii s-au obișnuit să facă abstracție de faptul că orice pictură este așezată pe un anumit fragment de spațiu (perete pentru frescă, panou de lemn sau pânză). În acest fel, pictura a încercat să reprezinte cele trei dimensiuni în ciuda celor două dimensiuni pe care era așezată. Această pictură privilegia marile linii oblice și spiralele pentru a ascunde faptul că, totuși, pictura trebuia înscrisă în interiorul unui pătrat sau dreptunghi. Pictura urmărea să redea iluminarea interioară a pânzei sau una exterioară venind din părțile laterale sau din spate, astfel încât să nu recunoască faptul că pictura era întinsă pe o suprafață rectangulară luminată, în realitate, de lumina zilei. Totodată ea stabilea un loc ideal pentru a o privi.

Contribuția esențială a lui Manet constă în aceea că el reinventează „tabloul – obiect”^{xxi}, ca materialitate, ca un lucru colorat care este iluminat de o lumină exterioară și în fața căruia și în jurul căruia se rotește privitorul.

Foucault își exemplifică aceste idei studiind în maniera sa proprie câteva tablouri de-ale lui Manet, oprindu-se în special asupra unuia din cele mai bulversante: „Barul de la Folies – Bergere”.

Această splendidă pictură, care din punctul de vedere al lui Foucault este reprezentativ pentru întreaga operă a lui Manet, este iluminată fantastic, căci lumina răsare din nenumărate surse (cristale, cupe, oglinzi etc) și scânteiază revărsându-se pe toată suprafața pânzei. În centrul tabloului se află o tânără cu un aer misterios, melancolic, în spatele ei o oglindă imensă reflectă o mulțime de oameni, dar și spatele fetei și masa plină din fața ei. Structura acestei compoziții a lui Manet, modul genial în care ea este iluminată, au exercitat o impresie profundă asupra lui Foucault. Acesta a sesizat modul în care Manet a interpretat locul spectatorului în raport cu tabloul, felul în care a tratat problema iluminării, cum a utilizat lumina exterioară reală, maniera în care a tratat spațiul însuși al pânzei, interpretarea proprietăților materiale și spațiale ale pânzei.

Celebritatea acestui tablou al lui Manet l-a determinat și pe Francastel să-și testeze propriul său mod de lectură a unei opere plastice. Studiind reprezentarea spațiului plastic din acest tablou, Francastel insistă asupra rolului imaginarului în elaborarea spațiului modern. *„Inserția visului modern în spațiul clasic – scrie Francastel – joacă un rol puternic în distrugerea sistemului eșalonării planurilor segregative, legate de o viziune concretă a obiectului uzual”*.^{xxii}

Și Francastel este fascinat de locul pe care îl ocupă reflectarea în oglindă, în spatele chelneriței, a tot ceea ce se află și se petrece în incinta largă și aglomerată a barului, a atmosferei pline de vervă ce contrastează

evident cu privirea gânditoare și zâmbetul trist al fetei. După părerea lui, „*tema Barului este o temă de analiză psihologică în genul lui Maupassant sau Goncourt*”^{xxiii}.

Preocuprea lui Foucault pentru raportul dintre imagine și limbaj, dar și pentru rolul asemănării în cunoaștere și în artă, reiese și din eseul său „Nicăieri nu este nici o pipă”. Plecând de la tabloul lui Magritte, intitulat „Aceasta nu este o pipă”, Foucault, jonglând cu logica, dar și cu cuvintele, alcătuiește un captivant eseu. Magritte a pus desenul pipei și enunțul „Aceasta nu este o pipă” pe suprafața unui tablou și a plasat apoi tabloul pe un trepied solid din lemn. Plasarea desenului pipei și a enunțului care are rol de legendă pe pânza tabloului, îl determină pe Foucault să reflecteze cu subtilitatea sa caracteristică și să conchidă că, în măsura în care este vorba de o pictură, literele sunt numai imagini ale literelor; în măsura în care este vorba despre o tablă școlară, figura nu este decât continuarea didactică a unui discurs.

Imaginându-și că totul poate fi amplasat într-o școală, Foucault face niște deducții inedite: un tablou „arată” un desen care „arată” forma unei pipe; un text scris de învățător, la fel și vocea sa și degetul său arătător, indică faptul că este vorba chiar de o pipă. „*De la tablou la imagine, de la imagine la text, de la text la voce, un fel de arătător general subliniază, arată, fixează, sugerează, impune un sistem de trimiteri, încearcă să stabilească un spațiu unic*”^{xxiv}.

Concluziile la care se ajunge sunt următoarele: „aceasta nu e o pipă, ci desenul unei pipe”; „frază:

„aceasta nu este o pipă” nu este o pipă”; în fraza „aceasta nu este o pipă” nu este nici o pipă”; tabloul, fraza scrisă, desenul pipei, toate acestea nu sunt o pipă”

Deși alăturarea celor doi însemnați gânditori poate părea forțată, ea nu este întâmplătoare, căci și Foucault și Francastel încearcă să-i recâștige artei demnitatea pierdută într-o epocă a reproductibilității sale tehnice și a mijloacelor de informare în masă. Ambii autori atrag atenția asupra modului specific de reprezentare în artă și încearcă să contureze specificul cunoașterii artistice.

LECTURA OPEREI DE ARTĂ LA
PIERRE FRANCASTEL ȘI MICHEL FOUCAULT

BIBLIOGRAFIE

P. Francastel, *Pictură și societate*, Editura Meridiane, București, 1976

P. Francastel, *Realitatea figurativă*, Editura Meridiane, București, 1972

P. Francastel, *Figura și locul*, Editura Univers, București 1971

M. Foucault *Cuvintele și lucrurile*, Editura Univers, București 1996

M. Foucault, *Arheologia cunoșterii*, Editura Univers, București, 1999

M. Foucault, *Notes sur Manet*, Conference sur Manet, Tunis 20 mai 1971, <http://foucault.info/documents>

M. Foucault, *Fata Morgana*, 1973,
<http://dubhe.free.fr/gpeint/magritte6>

NOTE

ⁱ P. Francastel, *Pictură și societate*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 68

ⁱⁱ *Ibidem*

ⁱⁱⁱ *Ibidem*, p. 32

^{iv} P. Francastel, *Realitatea figurativă*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 206

^{vv} *Ibidem*, p. 27

^{vi} *Ibidem*

^{vii} *Ibidem*, p. 41

^{viii} *Ibidem*, p. 177

^{ix} *Ibidem*, p. 175

^x P. Francastel, *Figura și locul*, Editura Univers, București 1971, p. 39

^{xi} *Ibidem*, p. 54

^{xii} P. Francastel, *Realitatea figurativă*, p. 169

^{xiii} P. Francastel, *Realitatea figurativă*, p. 146

^{xiv} P. Francastel, *Figura și locul*, p. 179

^{xv} M. Foucault *Cuvintele și lucrurile*, Editura Univers, București 1996, p.50

^{xvi} *Ibidem* , p.50

LECTURA OPEREI DE ARTĂ LA
PIERRE FRANCASTEL ȘI MICHEL FOUCAULT

^{xvii} M. Foucault „Arheologia cunoșterii”, Editura Univers, București, 1999, p.238

^{xviii} *Ibidem*, p.238

^{xix} *Ibidem*

^{xx} *Ibidem*

^{xxi} M. Foucault, *Notes sur Manet*, Conference sur Manet, Tunis 20 mai 1971, <http://foucault.info/documents>

^{xxii} P. Francastel, *Pictură și societate*, p. 190

^{xxiii} *Ibidem*

^{xxiv} M. Foucault, *Fata Morgana*, 1973,
<http://dubhe.free.fr/gpeint/magritte6>