

Los pintores de Foucault

Ricardo Viscardi*

Resumen

La pintura y la condición visual adquieren en Foucault un relieve infrecuente en la tradición filosófica. El procedimiento propuesto para la elaboración de conocimientos originales, por ejemplo el análisis pictórico, lo hace extensivo al conjunto del saber. La concomitancia del análisis de la obra de pintores con el desarrollo filosófico obedece a un planteo ontológico específico. Apartándose tanto de la tradición moderna como del trasfondo cristiano, Foucault encuentra el núcleo generativo del saber y de la forma en el cotejo que incorpora a los particulares, al tiempo que los enrola en la defensa de posiciones tomadas.

Palabras clave: Foucault – pintura – imagen – forma – contingencia

Resumo

A pintura e a condição visual adquirem em Foucault um relevo infrequente na tradição filosófica. O procedimento proposto para a elaboração de conhecimentos originais, por exemplo na análise pictórica, se dá de maneira extensiva ao conjunto do saber. A concomitância da análise da obra de pintores com o desenvolvimento filosófico obedece a uma abordagem ontológica específica. Distinguindo-se tanto da tradição moderna como de seu pano de fundo cristão, Foucault encontra o núcleo generativo do saber e da forma em um cotejamento que incorpora o particular, enquanto os inscreve na defesa das posições então tomadas.

Palavras-chave: Foucault – pintura – imagem – forma – contingência

* Ricardo Viscardi es diplomado en Habilitación a la Dirección de Investigaciones en Filosofía (Universidad Paris 8 Vincennes – Saint-Denis), Doctor en Historia y Crítica de Ideologías, Mitos y Religiones (Universidad Paris-X-Nanterre y Escuela Práctica de Altos Estudios), exdirector de Ciencias de la Comunicación (UdelaR-Uruguay), miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Uruguay) y docente del Instituto de Filosofía (UdelaR-Uruguay).

Una especialidad dubitativa

El texto *La pintura de Manet*¹ se abre con una curiosa disonancia. El propio autor se excusa, en las primeras líneas del trabajo², tanto por la fatiga que acusa como por no contar con la debida especialización, ni en Manet ni en pintura. Esta excusa que registra la grabación y se traslada al texto impreso, lleva a la editora a aclarar que Foucault dictó durante el año 1968 un curso sobre la pintura italiana del *quattrocento*, que según agrega en la misma nota al pie³, contó con significativa asistencia, tanto en número como en calidad de participantes. Quizás lo primero a subrayar en el curioso inicio que suponen la propia excusa de Foucault y la aclaración de la editora, que lo contradice *in limine* por la propia información que agrega, es que la auto-inhabilitación del autor para expedirse sobre la materia del texto se presenta por partida doble. Foucault dice no ser especialista ni en Manet ni en pintura. Como si alguien adujera no ser especialista ni en Darwin ni en biología.

La nota al pie de página ingresa, con su aclaración, en sentido contrario a la modestia del autor. Al dejar sentado que no sólo Foucault dictó con anterioridad un curso entero sobre pintura, sino que además en el mismo se desarrolló el conjunto de una época pictórica (nada menos que el *quattrocento*), deja implícito que este especialista “*avant la lettre*” no podía sino dominar el campo que abordaba, desde que era capaz de enfocar uno de sus dominios más relevantes. Se infiere por vía de consecuencia, la habilitación de quien domina un período clásico (en este caso el *quattrocento*) para tomar a cargo otro derivado de la misma tradición. Surge entrelíneas de la propia edición de *La Pintura de Manet* la contradicción entre el autor y la editora: mientras Foucault declara no dominar el “estado del arte”, la editora destaca el éxito que el filósofo logra entre el público interesado en pintura.

Esta contradicción no deja de ser ilustrativa, desde el punto de vista que aquí se presenta, respecto a la concepción de la especialización de quien dice no ser

¹ M. Foucault, *La pintura de Manet*, trad. Roser Vilagrassa, Alpha Decay, Barcelona, 2004.

² *Ibíd.*, p.9

³ *Ídem.*

especialista, así como acerca de la concepción del saber que tal auto-inhabilitación supone. Entiendo que la ignorancia que aduce Foucault se parece ante todo a la disculpa que se ensaya cuando la inhabilidad conlleva un intento defectuoso. Alguien puede presentar excusas por haber trazado de forma torpe y grosera una figura y aducir, *a posteriori*, que sus limitaciones expresivas le habrían impedido alcanzar un grado mínimo de calidad relativa. Nadie negaría, incluso ante la figura malograda, que se trata de tal forma o de tal otra, aunque ante las excusas presentadas por la persona responsable del improvisado y fracasado intento estético, cierto público pudiera reaccionar de manera tan defraudada como benévola.

Tampoco ese público generoso creería forzosamente, dominado por una momentánea decepción, que el malogrado intento provenga de una persona menguada en sus capacidades. Probablemente supondría que el responsable de la intentona no contó con la vocación y la formación requeridas para alcanzar una actuación aceptable en un dominio particular. Esa carencia de formación no puede identificarse por lo tanto con la “no especialización”, porque la inhabilitación como efecto de no contar con la formación suficiente, supone una decisión deliberada de pasar tal carencia por alto, o incluso, la desistencia al respecto. Como nadie pareciera inclinado a suponer, tratándose de un público convocado en un marco formal, que Foucault no fuera en pintura sino “amateur”, las disculpas presentadas en público revisten la significación de una deliberada toma de posición.

Sigue pendiente, por lo tanto, el sentido en que Foucault se excusa, ya que la propia “excusa ante la excusa” que presenta la nota al pie de la editora parece sugerir, en aras de contraponer la “no especialización” confesa al saber exhibido, que las excusas presentadas son efecto de una modestia exagerada o de una desmesurada auto-exigencia cognitiva. Entiendo que la doble excusa presentada “por no ser especialista ni en Manet ni en pintura”, se registra mejor a través del giro idiomático “no ser versado en”. Alguien conoce algo en la medida en que se le percibe versado sobre el tema, esto es, con dominio del ámbito como si el mismo formara parte de su costumbre intelectual.

Se elide, subsume o ignora, desde esa incorporación del detalle a un campo de conocimientos, la oposición entre la generalidad del saber y la particularidad del mismo, con relación a un dominio o dentro del propio dominio. Por esa razón la excusa de Foucault resulta particularmente agresiva con la excelencia que el propio reconocimiento académico le atribuye: se auto-descalifica porque no domina ni la especialización que supone la pintura en general, ni la que requiere Manet en particular.

La principal característica de ese requisito cognitivo de la especialidad-especialización es que no se presenta como una regresión *ad infinitum*, tal como ocurría con la serie de las causas en Kant. Incluso cabría acotar que la solución que encuentra Kant a esa regresión *ad infinitum* en la consideración de las causas, que amenaza toda fundamentación del conocimiento de un objeto de la experiencia, se salva a través de cierta regularidad del raciocinio, que denota una relación permanente entre lo general (la inferencia de la regla) y lo particular (el objeto que la regla explica)⁴.

El establecimiento de una regulación firme, es decir una legislación que establece la relación inalterable entre la regla y lo regulado, provee la condición propia de la Ciencia General del Orden. En este esquema Foucault presenta la generalidad de la ciencia como un todo centrado en su propia integridad y habilitado para ampliar el campo de los conocimientos adquiridos, al tiempo que concentra el núcleo reflexivo del propio saber. No puede en ese esquema presentarse contradicción entre la generalidad de una especialidad y lo particular de una especialización: alguien “especialista” en Manet sería, por gradiente insoslayable de la especialización, un “especialista” en pintura.

Conviene recordar que para Foucault la “Ciencia General del Orden” corresponde al postrer estado de la metafísica, que pasaría a encontrarse inevitablemente superada por “el ser del Hombre”, en cuanto este último habilitaría que, desde

⁴ I. Kant, *Critique de la raison pure*, trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, París, PUF, 1984, pp.185-187.

entonces, “la finitud ha sido pensada en una referencia interminable a sí misma”⁵. Leída desde la analítica de la finitud tal como la entiende Foucault, esto es, como fundamentación de la finitud por sí misma, la propia solución kantiana de soslayar la “regresión *ad infinitum*” en la serie de las causas se inscribe, con otra significación, en la cuestión de la finitud de la propia fundamentación.

La mirada de Foucault sobre el fundamento lo deja a merced de la finitud y desde esta perpetua puesta en cuestión de todo principio (como origen y como principalidad), surge nuevamente la cuestión de los pintores. En la discusión con Derrida acerca de la cuestión del sujeto en Descartes, la cuestión de la pintura vuelve a la liza, en cuanto Descartes les adjudica a los artistas cierta “extravagancia”, que no sería sino una forma sucedánea de la labilidad de la imaginación, cuya falibilidad no puede a su vez sino obedecer, desde una perspectiva cartesiana, a la preponderancia de los sentidos. Foucault revierte doblemente la perspectiva de Derrida y la perspectiva tradicional, que a su entender se conjugan en dos inadvertencias.

En primer lugar una desatención respecto a la traducción del latín. La expresión que emplea Descartes es vertida al francés con desmedro de la expresión empleada por el autor: “*extravagant*” en lugar de “*si nouveau*” (“tan novedoso”)⁶. La crítica de Foucault no sólo destaca cómo la incorrecta traducción de “*si nouveau*” por “*extravagant*” se posiciona de forma oblicua con relación a la condición del sujeto, sino que ante todo señala que lo que está en cuestión es la propia condición del sujeto. Si bien la duda puede adquirir un estatuto universal en tanto puesta en cuestión de la condición engañosa de la sensibilidad, tal como la adquirimos en la experiencia, el punto crucial para Foucault consiste en que el sujeto duda de sí mismo. Se trata, nos dice, de un “*sujet doutant*”.⁷ Ahora un “sujeto dubitativo” no sólo no es, ante todo, un sujeto en el sentido propio que el término provee en la tradición, sino que no es, sobre

⁵ M. Foucault, *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966, p.329.

⁶ M. Foucault, *Anthologie*, París, Gallimard, 2004, p.156.

⁷ *Ibid.*, p.155.

todo, un único sujeto⁸.

En cuanto la duda se rebate sobre el sujeto mismo y no sobre aquello que percibe, el conocimiento encuentra una significativa convalidación en su propia puesta en cuestión, que por la misma “referencia interminable de la finitud a sí misma” que anima la mirada foucauldiana, se convierte en puesta en cuestión de toda afirmación. El conocimiento surge, paradójicamente (para la acepción tradicional de “sujeto”) de esa duda que se afirma, a partir de sí misma, como puesta en cuestión de toda certidumbre adquirida o posible.

Los pintores de Descartes son los pintores de Foucault

La solvencia ontológica de la duda en Descartes configura cierta “voluta de la representación”⁹ cuyo más allá impetra, si se la incluye en el planteo de Foucault sobre *Las Meninas*, la propia pared del taller mediante un espejo¹⁰. Esta integridad del todo no puede encontrarse remitida, para el autor de *Las palabras y las cosas*, a la existencia divina que en las *Meditaciones Metafísicas* “conserva presentemente” al propio autor del texto¹¹. Sin embargo una tangente significativa reúne sin confundirlos a los dos filósofos, allí donde tanto para Descartes como para Foucault no se plantea la cuestión de un más allá inaccesible *per se*. El *cogito* se encamina, para el primero, a la “conducción en orden de los pensamientos”, ordenamiento que a su vez no puede llegar a adquirirse sin una atinada presunción del Orden que lo cobija y que se explaya, como tal y siguiendo a Foucault, en la Ciencia General del Orden. Para el segundo la imposibilidad de una identificación entre el ser de las palabras y el ser de las cosas, antes que obstaculizar el cumplimiento del saber, le da su lugar de incesante ir y venir entre lo uno y lo otro, desde donde se concita la instrucción de

⁸ *Ibíd.*, p.158.

⁹ M.Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., pp.30-31.

¹⁰ *Ibíd.*, p.26.

¹¹ R. Descartes, *Méditations Métaphysiques*, Flammarion, París, 1979, p.125.

una mirada¹².

De ahí que la pintura y los pintores ocupen en Foucault un confín tan acuciante como pleno. Acuciante porque en el límite que impone lo visible se cierra el horizonte de la comprensión ¿quién divisaría algo en una tela más allá de lo visible? Confín pleno porque una vez frecuentada la interrogación de lo visible, que se despierta con tan sólo divisarla, la tela comienza en cierto más allá de sí misma. Tal plenitud acuciante que inquieta por igual, aunque con distinto horizonte, a Descartes y a Foucault, conlleva una reversión de la metafísica en la que emerge el sujeto humano: un pensador de cosas visibles, una visibilidad sobre las cosas, como tales, a partir de quien las divisa.

El horizonte ontológico puede ser planteado, en Foucault, como horizonte de mirada, a través de la visión de la pintura. Incluso esta visibilidad es ontológica porque desgrana, en los bordes de lo inaccesible para la imagen figurada, lo invisible desde la cosa misma. El capítulo que se dedica a *Las Meninas* no requiere de excusa con relación a la especialidad, en pintura, del autor que comenta extensa y detalladamente la obra de Velázquez. La razón de tal impertinencia académica estriba en que el comentario de la tela de Velázquez es un comentario de la metafísica clásica. Incluyendo una anécdota sobre Pachero, el maestro de Velázquez¹³, el capítulo estampa la filosofía en la pintura, porque previamente ha retirado la filosofía de un sujeto incólume y por lo mismo, ha sustraído de la pintura todo esquema explicativo.

Se trata como lo señala Derrida respecto al vínculo entre literatura y realidad de “*une soustraction sans manque*” (una sustracción sin pérdida)¹⁴, por cuanto la pintura deja de mantener una relación de objeto con el análisis, ya que el propio análisis no puede no vacilar entre sujetos que, ateniéndose el uno al otro por igual entre sí, se presentan en *Las Meninas* como “el lenguaje y lo visible”. Esta relación es inabordable como parte de un único substrato o índole propia de un sí mismo –u otro– y marca,

¹² M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p.25.

¹³ *Ibíd.*, p.24.

¹⁴ J. Derrida, *La dissémination*, París, Editions de Seuil, 1972, pp. 64-65.

por consiguiente, una delimitación permanente entre lo uno y lo otro, cuya latitud de elaboración no se sostiene sino en la propia duda. En tal sentido conviene considerar que si Descartes admite ser engañado (por el genio maligno)¹⁵ como parte del fardo que le impone la existencia humana al conocimiento, Foucault por su parte milita a favor del autoengaño, como paradójica propedéutica metódica, de cara a todo aquello que el saber consignado oculta¹⁶.

Los pintores de Foucault ponen un término a la especialización en pintura, porque no se los aborda sino desde la filosofía. Cabría preguntarse además, ante la ilustración que la filosofía adquiere al interrogarse sobre la pintura, si un sujeto académico imbuido de ínfulas de especialidad podría preservarlas ante tal despliegue, en sí misma, de la duda.

La forma de la identidad

El vínculo entre especialidad y especialización, en cuanto comporta fatalmente una relación entre lo general y lo particular, supone una perspectiva de totalización. Esta totalización se presenta como conjunto dotado de sentido a través del tema del Orden. Este término no sólo es recurrente en los títulos que emplea Foucault, sino ante todo, en sus propias consideraciones críticas. Quizás el mejor ejemplo al respecto lo provee *Vigilar y castigar*, particularmente en los análisis que dedica al capítulo “Los cuerpos dóciles”. El propio Foucault declara en una entrevista inmediatamente posterior a la aparición de *Vigilar y Castigar* que el surgimiento de la modernidad ha constituido hasta entonces “mi único objeto histórico”¹⁷.

Cabe por consiguiente anotar que los análisis que Foucault dedica a los pintores y a la pintura son, en todos los casos, anteriores a *Vigilar y Castigar*. Por lo mismo y

¹⁵ R. Descartes, *Méditations Métaphysiques*, op. cit., p.79.

¹⁶ M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p.25.

¹⁷ M. Foucault, *Michel Foucault: Soy un artificiero. A propósito del método y la trayectoria de Michel Foucault*, Entrevista con Roger-Pol Droit, en: *Perrera*, sitio web, <http://perrera.org/francia/michel-foucault-soy-un-artificiero-a-proposito-del-mtodo-y-la-trayectoria-de-michel-foucault/1596/> Consulta: 19/03/2016.

de la propia declaración del autor, surge que esos análisis dedicados a la pintura y los pintores corresponden ante todo a una preocupación centrada sobre el saber. De ello no pareciera inferirse que la cuestión de lo visible y en particular la cuestión de la forma, propia de la imagen en la modernidad, pudiera ser relegada a cierto período de la obra del profesor del Collège de France.

La bisagra que parece articularse en la obra del mismo autor a partir de *Vigilar y Castigar* pauta ante todo un cambio de régimen temático, pero la cuestión de lo visible queda estampada incluso de forma más emblemática en este período que se dedica al poder, para empezar por la propia declaración que surge en *La microfísica del poder*, en cuanto se vincula la propia estrategia teórica que se postula a una “cartografía”¹⁸. Tal cartografía no se presenta como una ruptura con lo visible tal como lo abordara *Las Meninas*, *La pintura de Manet* o *Ceci n'est pas une pipe*¹⁹, sino como despliegue propio a la genealogía del sujeto en el poder, es decir, a la actividad que se impone a sí mismo, como condición previa a la participación en la que se identifica como sujeto.

La descollante diferencia del análisis foucauldiano con los análisis que le preceden, con relación a la cuestión de la “forma-sujeto”, consiste particularmente en que la sujeción a una forma no surge como una situación –en las “relaciones de producción”– que genera una posicionalidad en un imaginario social, sino como una actividad en pos de encontrarse formalizada²⁰. La visibilidad y la forma se convierten, lejos de desaparecer, en “formas de ser visto” (el control) o en “visiones de la formalidad” (las disciplinas), donde lo escópico no surge inducido por un contexto previo, sino que lo instala la propia incidencia de la actividad. En cuanto esta actividad no es necesariamente visual, queda firme que la relación ontológica que se vinculaba en el análisis de la modernidad con “lo visible” se supedita, en la obra posterior al análisis del poder, a la forma en tanto proviene de la farragosa identificación de un “sí mismo”. Tal identificación no puede, en tanto subjetivación, encontrarse subsumida

¹⁸ M. Foucault, *La microfísica del poder*, trad. Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría, Valencia, La Piqueta, 1979, p. 122.

¹⁹ M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgane, 1973.

²⁰ M. Foucault, *Tecnologías del yo*, trad. Mercedes Allendesalazar, Barcelona, Paidós, 1990, pp. 46-47.

en ninguna forma previa; criterio que reivindica la pluralidad que preside, en beneficio de la duda (el “sujeto dubitativo”), la forma de la identidad.

La cuestión de la identidad se plantea, en el desarrollo de la obra de Foucault, por una vía propia en torno a la concepción de la subjetivación. En el análisis del “cuidado de sí”, Ricoeur se encuentra particularmente interpelado por una constitución subjetiva que es al mismo tiempo propia del individuo y diferente del sí mismo. El encaminamiento que se da Ricoeur para el enfoque de esta aporía consiste en vincularla a la pregunta heideggeriana acerca de “Quién es el *Dasein*?”²¹. En ese enfoque resuena de forma ineludible la distinción renacentista entre la pregunta acerca de “¿Qué es el hombre?” y “¿Quién es el hombre?”. La pregunta por ¿Quién? es una pregunta por la individualidad. Tal pregunta sólo puede intervenir en la medida en que un destino individual se encuentra signado, en tanto condición propia de cada quién, por la destinación de un acto de creación. Sin duda esa es la perspectiva que pone de relieve el planteo de Heidegger, en particular con relación a la cuestión de la libertad.

La forma liberada de la creación

Si la liberación consiste en “liberarse para”, es decir, si atisba desde el inicio el destino de su propia significación, la criatura que se beneficia de ese horizonte en aras de su propia vocación, no puede sino encontrarse llamada a cumplirla desde el vínculo que se le asigna con un creador²². El sentido es previo a la forma del vínculo y sobre todo a toda forma como tal, perspectiva para la cual “el filtro semántico” prevalece sobre “la generación y la corrupción de las formas”²³. Una economía del sentido prevalece por sobre una economía del *eidos* platónico. Sin embargo, la

²¹ P. Ricoeur “Individuo e identidad personal” en: *Sobre el individuo*, trad. Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1990, p. 81.

²² M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, París, Gallimard, 1962, p.139.

²³ B. Pinchard “L’individuation dans la tradition aristotelicienne” en: *Le problème de l’individuation*, París, Vrin, 1991, pp. 42-43.

economía de la imagen en Heidegger las reúne a las dos, incluso si el “ads-pecto” y la “visión” (en el sentido de “teoría”) constituyen el elemento primigenio de la forma²⁴. La condición elemental de la forma visual se encuentra subsumida, para Heidegger, en una “secreta mediación”²⁵, que como tal la incluye en un vínculo de destinación, que no puede supeditarse al destinatario de tal mediación.

El ascendiente del ser del ente que según Heidegger se manifiesta ante el hombre griego que lo ad-mira, fundamenta tanto el planteo para el cual “el ente se revela al hombre” como la conclusión que ese registro conlleva: para el mundo antiguo era inconcebible una representación a cargo del hombre (en tanto *subjectum*)²⁶. Cuando Heidegger describe el contexto de esa representación post-cartesiana que encuentra al hombre como condición de posibilidad, la actividad de este sujeto representador se describe como una “puesta en escena”. El hombre se pone en escena a sí mismo, pero en cuanto entra en escena, la condición escénica le compete esencialmente y lo convierte, a sí propio, en la escena de la representación. Esta actividad de “*metteur en scène*” no deja de invocar un escenario previo, condición contextual ineludible para que el hombre “entre en escena”²⁷. Por consiguiente Heidegger conserva, con relación a la identidad de la forma el privilegio propio de una condición previa. Incluso cuando promueve al hombre al lugar de hacedor (de la representación), lo obliga a conservar un margen de procedencia, a partir del cual la representación de la imagen debe ingresar en un proceso de mediación.

El tributo que Heidegger paga al “filtro semántico” del pensamiento cristiano posibilita que el Ser permanezca como horizonte propio del hombre. El sentido del ser nunca deja de encontrarse signado por una condición trascendente que habilita el vínculo que el hombre se propone establecer, incluso y sobre todo, cuando ese vínculo se encuentra signado por “la retirada” del ser. En cuanto Ricoeur vincula la cuestión foucauldiana del “cuidado de sí”, subjetivación mediante, al horizonte

²⁴ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. cit., p.119.

²⁵ *Ídem*.

²⁶ *Ibíd.*, p.118.

²⁷ *Ibíd.*, p.119.

heideggeriano de la pregunta “¿Quién es el *Dasein*?”, también admite que la cuestión del ser queda sujeta a un proceso de mediación que es lo propio de la imagen cristiana. Esta última habilita sin ningún lugar a dudas, con particular destaque en Descartes –en el vínculo de semejanza/semblanza entre el hombre y Dios²⁸, la cuestión de la imagen en la época clásica y su proyección en la época moderna. Pero la concepción de la imagen en Foucault no sólo no se supedita a la economía de la mediación, sino que sobre todo no admite que lo propio a la “generación y corrupción de las formas” surja como efecto de un proceso previamente consignado en un horizonte de significación.

La contingencia de la forma

La obra de Foucault y quizás toda aquella que ancle en un planteo post-estructuralista ofrece una resistencia invencible a la exégesis. La razón de esta dificultad estriba en que tanto la exégesis como la propia acepción de “obra” representan por igual una paradigmática posible, esto es, el cierre de una forma sobre el rigor de su propia ejemplaridad. Nada de esto es posible a partir de Foucault, ante todo porque la consistencia de sus paradigmas se encuentra provista por la persistencia de una tensión conflictiva. La actividad intelectual y la forma que ésta provee no se vinculan a una condición previa que suministraría, por la vía de casos, una configuración firme en la consistencia formal.

Benveniste destacó en su momento la acepción griega de la forma como “*rhythmos*”, que se encontrará *a posteriori* abandonada en provecho de una acepción concomitante pero distinta: la noción de “*skhema*”, que se supedita a partir de Platón, a una métrica del *eidos*. La noción griega de ritmo también es visual, en cuanto la retiene, por ejemplo, la propia forma de los pliegues de un peplo, tal como lo anota Benveniste²⁹.

²⁸ R. Descartes, *Méditations Métaphysiques*, op. cit., p.127.

²⁹ E. Benveniste, *Problèmes de Linguistique Générale I*, París, Gallimard, 1966, p. 333.

La gran transformación que acontece a través del planteamiento foucauldiano parece incorporar esa acepción de la forma como ritmo en tanto efecto de una contraposición que comparten los particulares, pero que también los constituye como partícipes involucrados por su cuenta. Bajo esa consideración la contingencia del conflicto y la heterogeneidad de las partes en cotejo configuran, por una vía eficaz, el tenor propio de cada quién. En un planteo postrero Foucault supedita incluso “lo que somos” a una preeminencia de la contingencia, que no sólo ha habilitado “lo que hemos llegado a ser”, sino que incluso eventualmente nos habilita a ser aquel que anhelamos llegar a ser³⁰. Puesta a la merced de la contingencia, la forma del ser no sólo escapa a la órbita de la responsabilidad moral, sino que sobre todo habilita a procurarse una condición mejor.

Como efecto de un devenir del sí mismo que no se somete a ningún esquema, cierto evento propio a la transformación contingente surge, por igual, del “cuidado de sí” en tanto que “red extensa de obligaciones”. La lectura anti-introspectiva que hace Foucault del “conócete a ti mismo”, en cuanto preside el ingreso de los penitentes al oráculo de Delfos, no deja lugar a dudas: el “sí mismo” es un lugar ubicuo en un paraje que se habita. Otro tanto ocurre con el lugar del prisionero en el Panóptico. No dependen de él ni la vigilancia ni la transparencia en cuyo ámbito encuentra las reglas que lo subsumen. Pese a que la admita por imperio de las circunstancias, la actividad que le es forzosa no deja de incorporar la regulación bajo un cariz subjetivo. ¿Qué decir de la “Enciclopedia China” que promueve “la masa de cosas dichas”, en tanto sólo admite como principio de lectura un “reticulado blanco”, superpuesto al corpus a condición de encontrarse animado por la mirada del analista?³¹

La externalidad de la interioridad surge sin ambages de la percepción del cruce entre el “*a priori* formal” y el “*a priori* histórico”, encuentro crucial para el análisis

³⁰ M. Foucault, *Anthologie*, op. cit., p.876.

³¹ M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 11.

que sólo se produce porque uno y otro “pertenecen a dimensiones diferentes”³². La forma no es provista, por consiguiente, sino por un iridiscente sentido del cotejo, que animan partes incesantemente contrapuestas por cierta disparidad contingente. La discontinuidad foucauldiana no es accidente de un topos dislocado, sino congruencia de partes militantes en razón del propio cotejo que las vincula entre sí.

La forma contingente

La pintura de Manet se cierra sobre la información aportada por Daniel Defert, en nota al pie³³, quien afirma que para Foucault *Un bar des Foliès Bergères* configura el exacto contrario de *Las Meninas*. Esta oposición no puede sostenerse en la irrealidad del reflejo que indica Foucault acerca del espejo pintado por Manet³⁴, ya que afirma lo mismo de la imagen que surge de la pared del taller de Velázquez³⁵. La oposición consiste, por lo tanto, en que mientras el primer espejo se ordena a una simetría del Orden, propia de la representación clásica, el segundo por el contrario no refleja sino la voluntad pictórica de Manet. Sin embargo no por ello el reflejo de Velázquez es menos contingente que el de Manet y en principio, porque lo reflejado ni siquiera está presente en tanto figura del lienzo. En tal sentido el final de *Las Meninas* es enfático respecto a la imposibilidad para la imagen de reunir, en una coincidencia de lo mismo, a lo representado y a quien lo representa. La elisión del sujeto que denuncia el mismo pasaje, en tanto mismidad forzada a evadirse de la forma, habilita la existencia “libre” de la representación³⁶. La forma no puede por lo tanto no sostenerse en el presente contingente de un sujeto elidido, que sin embargo provee la mejor estampa representable. La pintura de Manet se sostiene, por el contrario, en la materialidad del lienzo, de la que surge como su propio simulacro la materialidad de la pintura. Esta doble materialidad de la tela no puede sino

³² M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1969, p. 168-169.

³³ M. Foucault, *La pintura de Manet*, trad. cit. p.60.

³⁴ *Ibid.*, p.55.

³⁵ M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p.23.

³⁶ *Ibid.*, p.31.

encontrarse referida a la materialidad del propio pintor, que como tal es contingente en la intervención estética³⁷.

La historicidad que abre Manet en la pintura se encuentra por consiguiente, si se sigue el abordaje de Foucault, a las antípodas de la historicidad de la pintura flamenca. Esta retrata el paso de un tiempo universal, Manet retrata la intervención puntual de quien pinta. Esa materialización de la subjetividad lleva a un cotejo en que el pintor y la pintura se desdobl原因 el uno del otro, sin que ningún Orden alcance a soldarlos en una única visión. Tal condición asintótica no es propia de la pintura, sino de la lectura que de ella hace Foucault, al tiempo que tal lectura perdura, no sólo por su eficacia explicativa del presente de una u otra obra, sino además, por el mismo “cruce” entre “dimensiones diferentes”, “el “*a priori* formal” y el “*a priori* histórico”, en el conjunto de la obra del propio pensador que la fundó.

El pasaje a través del cual se presenta una propedeútica de lectura de “la masa de cosas dichas”, particularmente desaconseja, en el estudio de *Las Meninas* de Velázquez, la adopción de un protocolo universal para la comprensión de cualquier obra. No se confía sino al “ir y venir” farragoso entre “el lenguaje” y “lo visible”, a cuyo término y en aras de un “lenguaje gris” y “anónimo”, la tela brindará “sus luces”³⁸. Esa ausencia de programa universal al que ceñirse con aplicación, encuentra su exacto opuesto, a su vez, en el caligrama con que calibra Foucault la estrategia de Magritte³⁹. La unidad programática del caligrama, a la vez sentido (del lenguaje) y figura (de lo visible), permite entender la estrategia del pintor, que consiste precisamente en pintar la imposibilidad del encuentro entre lo uno y lo otro bajo una misma faceta.

El *modus tollens* con que Foucault aborda la obra de Magritte, pero mediante el cual también considera las figuras-signo de Klee y la puridad pictórica del trazo de

³⁷ M. Foucault, *La pintura de Manet*, trad. cit. p.46.

³⁸ M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p.25.

³⁹ M. Foucault, *Esto no es una pipa*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Anagrama, 1981, p.34.

Kandiski⁴⁰, abre la mirada desde la propia imposibilidad de una unidad de criterio. Esta imposibilidad proviene de aquel límite en que la forma debiera, según se supone incluso contra la recomendación de Platón, coincidir con la cosa misma que acusa una visibilidad. Una “ontología crítica de nosotros mismos” se afirma, a través de la forma contingente, una vez que se cuestiona el reposo de las cosas, también al margen de los pintores de Foucault.

Bibliografía

- B. Pinchard “L'individuation dans la tradition aristotelicienne” en: *Le problème de l'individuation*, París, Vrin, 1991.
- E. Benveniste, *Problèmes de Linguistique Générale I*, París, Gallimard, 1969.
- I. Kant, *Critique de la raison pure*, trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, París, PUF, 1984.
- J. Derrida, *La dissémination*, París, Editions de Seuil, 1972
- M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgane, 1973.
- M. Foucault, *Esto no es una pipa*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Anagrama, 1981.
- M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, París, Gallimard
- M. Foucault, *La microfísica del poder*, trad. Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría, Valencia, La Piqueta, 1979.
- M. Foucault, *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966
- M. Foucault, *La pintura de Manet*, trad. Roser Vilagrassa, Alpha Decay, Barcelona, 2004.
- M. Foucault, *Michel Foucault: Soy un artificiero. A propósito del método y la trayectoria de Michel Foucault*, Entrevista con Roger-Pol Droit, en: *Perrera*, sitio web,

⁴⁰ *Ibíd.*, pp. 47-50.

<http://perrerac.org/francia/michel-foucault-soy-un-artificiero-a-proposito-del-mtodo-y-la-trayectoria-de-michel-foucault/1596/> Consulta: 19/03/2016.

M. Foucault, *Tecnologías del yo*, trad. Mercedes Allendesalazar, Barcelona, Paidós, 1990.

M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, París, Gallimard, 1962.

P. Ricoeur “Individuo e identidad personal” en: *Sobre el individuo*, trad. Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1990.

R. Descartes, *Méditations Métaphysiques*, Flammarion, París, 1979.