

MICHEL FOUCAULT

TRĂDAREA IMAGINILOR

* „ACEASTA NU ESTE O PIPĂ”
* MANET ȘI OBIECTUL PICTURII
* NEGRUL ȘI SUPRAFAȚA

*Traducere din limba franceză
și studii introductive de
OANA ȘERBAN*



CUPRINS

Cuvânt înainte (Oana ȘERBAN)

CEI DOI FOUCAULT 5

Nota (hiper)personală a traducătorului (Oana ȘERBAN) 23

Studiu introductiv (Oana ȘERBAN)

TRĂDAREA IMAGINILOR. CELE DOUĂ MISTERE 27

MICHEL FOUCAULT

„ACEASTA NU ESTE O PIPĂ” 53

I. AICI SUNT DOUĂ PIPE 55

II. CALIGRAMA DEZLEGATĂ 58

III. KLEE, KANDINSKI, MAGRITTE 68

IV. MUNCA SURDĂ A CUVINTELOR 72

V. CELE ȘAPTE PECETLUIRI ALE AFIRMAȚIEI 78

VI. PICTURA NONAFIRMATIVĂ 87

CELE DOUĂ SCRISORI ALE LUI MAGRITTE 89

Studiu introductiv (Oana ȘERBAN)

**FOUCAULT, SPECTATORUL ÎNCURCAT. SISTEMUL ARTISTIC
AL INCOMPATIBILITĂȚILOR ȘI CONSECINȚELE LUI** 93

MICHEL FOUCAULT

MANET SI OBIECTUL PICTURII 131

SPAȚIUL PÂNZEI 137

ILUMINAREA 149

LOCUL SPECTATORULUI 158

MICHEL FOUCAULT

NEGRUL SI SUPRAFAȚA 163



I. AICI SUNT DOUĂ PIPE

Prima versiune, cea din 1926, cred: o pipă desenată cu grijă; și, mai jos (scrisă de mână într-o caligrafie aplicată, artificială, într-un scris ca de mânăstire, așa cum se găsește, cu titlu de model, la începutul caietelor școlare, sau pe o tablă după o lecție la un anumit obiect¹), această mențiune: „Aceasta nu este o pipă”.

Cealaltă versiune – presupun că este ultima – poate fi găsită în *Aube à l'Antipode*². Aceași pipă, aceeași declarație, același scris. Dar în loc să fie juxtapuse într-un spațiu indiferent, fără limită sau precizare, textul și figura sunt plasate în interiorul unui cadru; cadrul însuși este așezat pe un șevalet, iar acesta la rândul său pe șipcile vizibile ale podelei. Deasupra, o pipă exact ca cea desenată pe tablou dar mult mai mare.

Prima versiune ne deconcertează doar prin simplitatea ei. A doua multiplică vizibil incertitudinile voluntare. Cadrul, sprijinit de șevalet și așezat pe brațele de lemn, indică faptul că tabloul este o pictură: o lucrare finalizată, expusă, și care poartă, pentru un posibil spectator, afirmația care o comentează sau o „explică”. Și totuși, această scriere naivă care nu este nici titlul lucrării, nici unul dintre elementele ei picturale, absența oricărui alt indiciu care să

¹ *Leçon de choses*, literalmente „lecție cu obiecte”. O aluzie la titlul unei pânze Magritte din 1947, precum și un film din 1960 despre Magritte realizat de Luc de Heusch. Magritte a scris și un eseu căruia i-a dat acest titlu.

² Titlul unei cărți cu ilustrații de Magritte. Există și un joc de cuvinte deschis de cuvântul *auble*, care poate însemna atât „zori” cât și „plutire”.

marcheze prezența picturului, asperitatea întregului, fâșiile mari de parchet – toate acestea ne fac să ne gândim la o tablă dintr-o clasă: poate că ștergerea cu o cârpă va face să dispară în curând desenul și textul; poate că va fi șters doar unul sau altul, pentru a corecta „eroarea” (desenând ceva care într-adevăr nu ar fi o pipă sau scriind o propoziție care afirmă că într-adevăr este o pipă). Un derapaj temporar (un „scris greșit”, sugerând o neînțelegere) care cu un singur gest se va risipi în praful alb?

Dar aceasta este doar cea mai mică dintre incertitudini. Iată și altele: sunt două pipe. Nu ar trebui să spunem mai degrabă: două desene ale aceleiași pipe? Sau o pipă și desenul ei, sau două desene reprezentând fiecare o pipă, sau două desene dintre care unul reprezintă o pipă, dar nu celălalt, sau două desene care nici nu sunt, nici nu reprezintă pipe, sau chiar un desen reprezentând nu o pipă, ci un alt desen care reprezintă atât de bine o pipă încât sunt nevoit să mă întreb: la ce se referă propoziția scrisă pe tablă? La desenul sub care se găsește imediat alăturată? „Vedeți aceste linii asamblate pe tablă; deși pot să semene, fără nici cea mai mică abatere, cea mai mică infidelitate, nu vă înșelați cu privire la ceea ce se arată acolo sus, pipa este acolo sus, nu în această grafică elementară.” Dar poate că propoziția se referă tocmai la această pipă disproporționată, plutitoare, ideală – un simplu vis sau idee de pipă. Atunci va fi necesar să citiți: „Nu căutați acolo sus o pipă adevărată; acela este visul; dar desenul care se află acolo pe tablă, foarte ferm și riguros trasat, acel desen e cel care ține locul unui adevăr vădit.”

Însă asta mă frapează din nou: pipa reprezentată în tablou – pe lemn negru sau pânză pictată, nu contează –, această pipă „de jos” este luată solid într-un spațiu cu repere vizibile: lățime (textul scris, marginile superioare și partea inferioară a cadrului), înălțime (laturile cadrului, suporturile șevaletului), adâncimea (canelurile podelei). Iată o închisoare de neclintit. Pe de altă parte, pipa de mai sus e lipsită de coordonate. Enormitatea proporțiilor face locația sa incertă (efectul opus a ceea ce găsim în *Tombeau des lutteurs*¹, unde

¹ *Mormântul luptătorilor*, litografie realizată în 1960.

gigantescul este surprins în spațiul cel mai precis): este această pipă disproporționată în fața tabloului desenat, împingându-l mult în spatele ei? Sau este suspendat chiar deasupra șevaletului, ca o emanație, un vapor care tocmai s-a desprins din tablou, – fumul dintr-o pipă luând el însuși forma și rotunjimea unei pipe, opunându-se și semănând astfel pipei (după același joc de analogie și contrast pe care îl găsim în seria *Bătăliilor de la Argonne*¹, între vaporos și solid)? Sau nu am putea presupune, la limită, că se află în spatele tabloului și al șevaletului, mai gigantic decât pare: ar fi o adâncime smulsă, dimensiunea interioară spărgând pânza (sau panoul) și, încet-încet, acolo, într-un spațiu acum fără referință, se extinde la infinit.

Cu toate acestea, nu sunt sigur de această ambiguitate. Sau mai degrabă ceea ce mi s-a părut foarte îndoielnic a fost simpla opoziție dintre plutirea fără amplasare a pipei de deasupra și stabilitatea celei de dedesubt. Privind puțin mai îndeaproape, vedem cu ușurință că picioarele acestui șevalet care poartă rama de unde este luată pânza și unde este adăpostit desenul, aceste picioare care se sprijină pe o podea a cărei grosolănie o face vizibilă și sigură, sunt de fapt teșite: au doar o suprafață de contact cu trei puncte fine care privează întregul, în ciuda caracterului oarecum masiv, de orice stabilitate. Să fie căderea iminentă? Prăbușirea șevaletului, a ramei, a pânzei sau a panoului, a desenului, a textului? Lemn spart, figuri în fragmente, litere separate între ele până în punctul în care cuvintele, poate, nu se vor mai putea reconstitui, – toată mizeria asta pe jos, în timp ce acolo sus, pipa mare fără măsură sau reper va persista în imobilitatea ei inaccesibilă de balon?

¹ Foucault face aici referire la litografia lui Magritte, *La bataille de l'Argonne*, și încadrarea ei, într-o ramă care folosește același procedeu al metapicturii, din 1964.



II. CALIGRAMA DEZLEGATĂ

Desenul lui Magritte (vorbesc deocamdată doar despre prima variantă) este la fel de simplu ca o pagină împrumutată dintr-un manual de botanică: o figură și textul care o denumește. Nimic nu este mai ușor de recunoscut decât o pipă, desenată astfel; nimic nu este mai ușor de pronunțat – limba noastră o știe în locul nostru – decât „numele unei pipe”¹. Cu toate acestea, ceea ce face ciudată această cifră nu este „contradicția” dintre imagine și text. Dintr-un motiv întemeiat: nu poate exista decât o contradicție între două enunțuri, sau în cadrul unuia și aceluiași enunț. Acum văd clar aici că există doar una și că nu poate fi contradictorie, deoarece subiectul propoziției este un simplu demonstrativ. Fals, deci, din moment ce „referentul” ei – în mod vizibil o pipă – nu o verifică? Dar cine îmi va spune serios că acest set de linii care se intersectează, deasupra textului, este o pipă? Ar trebui să spunem: Doamne, cât de simple sunt toate acestea; această afirmație este perfect adevărată, deoarece este destul de evident că desenul care reprezintă o pipă nu este el însuși o pipă? Și totuși există un obicei al limbajului: ce este acest desen? Este un vițel, este un pătrat, este o floare. Un vechi obicei care nu este lipsit de teme:

¹ Un joc de cuvinte intraductibil. Le „*nom d'une pipe*” este un jurământ blând sau eufemistic de tipul „pentru numele lui Pete”, atunci când este înlocuit cu „pentru numele lui Dumnezeu”. În observația anterioară, perspectiva lui Foucault este că expresia din argou a intrat în uz atât de frecvent, devenind idiomă, vorbitorii angajând-o fără a se preocupa în mod conștient de sensul său literal.

pentru că întreaga funcție a unui desen la fel de școlăresc, la fel de academic, ca acesta, este de a fi recunoscută, de a lăsa ceea ce reprezintă să apară fără echivoc sau ezitare. Deși poate fi depunerea, pe o foaie sau un tablou, a unui mic creion de plumb sau a unui praf subțire de cretă, nu se „întoarce” ca o săgeată sau un deget arătător îndreptat spre o pipă care ar fi mai departe, sau altundeva; *este* o pipă.

Ceea ce derutează e că este inevitabil să nu raportăm textul la desen (după cum ne invită demonstrativul, sensul cuvântului *pipă*, asemănarea imaginii) și că este imposibil să definim planul care ar permite să spunem că afirmația este adevărată, falsă, contradictorie.

Nu pot respinge ideea că vrăjitoria care stă aici constă într-o operațiune pe care simplitatea rezultatului a făcut-o invizibilă, dar care singură poate explica disconfortul indefinit pe care îl provoacă. Această operațiune este o caligramă¹ creată în secret de Magritte, apoi anulată cu grijă. Fiecare element al figurii, poziția lor reciprocă și relația lor derivă din această operațiune anulată imediat ce a fost realizată. În spatele acestui desen și al acestor cuvinte, înainte ca o mână să fi scris ceva, înainte de desenul picturii și ca în el să se fi format desenul țevii, înainte ca această pipă mare plutitoare să fi apărut acolo sus, este necesar, cred, să presupunem că o caligramă s-a format și apoi s-a descompus. Aici avem observația eșecului și rămășițele sale ironice.

În tradiția sa milenară, caligrama are un triplu rol: de a compensa alfabetul; de a repeta fără ajutorul retoricii; de a prinde

¹ O poezie ale cărei cuvinte sunt aranjate în așa fel încât să formeze o imagine a „temei” sale, caligrama este asociată strâns cu Apollinaire – care a fost, de fapt, unul dintre scriitorii preferați ai lui Magritte. În *The Shock of the New*, Robert Hughes speculează că pipa lui Magritte a fost pictată ca o „ripostă” la adresa lui Le Corbusier, care în 1923 a pledat pentru imaginea unei pipe ca pe o imagine a funcționalismului pur. Foucault tratează, de asemenea, pânza lui Magritte ca pe o ripostă, dar care vizează o țintă complet diferită („Fumées”, de Apollinaire). Poate cea mai paradoxală replică imaginabilă este desenul recent de pe coperta revistei de avangardă *Tel Quel*: acolo, literele minuscule care compun o reprezentare caligrafică a unui taur se dovedesc, la o privire mai atentă, a fi ideograme chinezești – „cuvinte-picturi” a căror formă caligrafică denotă, la rândul ei, un vulgarism pur lingvistic.

lucrurile într-o ortografie dublă. Ea abordează mai întâi, textul și figura cât mai aproape: compune linii care delimitează forma obiectului cu cele care aranjează succesiunea literelor; ea plasează enunțurile în spațiul figurii și face textul să spună ce *reprezintă* desenul. Pe de o parte, alfabetizează ideograma, o populează cu litere discontinue și astfel face să vorbească muțenia liniilor neîntrerupte. Dar, invers, ea distribuie scrisul într-un spațiu care nu mai are indiferența, deschiderea și albul inert al hârtiei; îi cere să se distribuie după legile unei forme simultane. Ea reduce fonetismul la a nu fi, pentru privirea de o clipă, doar un zgomot gri care completează contururile unei figuri; dar face din desen plicul subțire care trebuie străpuns pentru a urma, cuvânt cu cuvânt, revărsarea textului său intern.

Caligrama este deci tautologie. Dar în sensul opus retoricii. Acest lucru se joacă cu pletora limbajului; ea folosește posibilitatea de a spune de două ori aceleași lucruri cu cuvinte diferite; beneficiază de supraîncărcarea bogăției care face posibil să spui două lucruri diferite cu unul și același cuvânt; esența retoricii stă în alegorie. Caligrama, la rândul ei, folosește această proprietate a literelor de a fi valoroasă atât ca elemente liniare care pot fi aranjate în spațiu, cât și ca semne care trebuie desfășurate conform lanțului unic al substanței sonore. Un semn, litera, permite fixarea cuvintelor; linia permite ca lucrul să fie reprezentat. Astfel, caligrama pretinde că șterge jucăuș cele mai vechi opoziții ale civilizației noastre alfabetice: a arăta și a numi; a figura și a spune; a reproduce și a articula; a imita și a semnifica; a privi și a citi.

Urmărind de două ori lucrul despre care vorbește, îi întinde cea mai perfectă capcană. Prin dubla sa intrare, garantează această captare, de care nu sunt capabile doar vorbirea sau desenul pur. Îndepărtează absența invincibilă asupra căreia cuvintele nu reușesc să triumfe, impunându-le, prin trucurile unei scrieri care joacă în spațiu forma vizibilă a referinței lor: dispuse inteligent pe foaia de hârtie, semnele cheamă, din exterior, prin marginea pe care o *desenează, prin decuparea masei lor pe spațiul gol al paginii, lucrul însuși despre care vorbesc. În schimb, forma vizibilă este scobită de*

lucrurile într-o ortografie dublă. Ea abordează mai întâi, textul și figura cât mai aproape: compune linii care delimitează forma obiectului cu cele care aranjează succesiunea literelor; ea plasează enunțurile în spațiul figurii și face textul să spună ce *reprezintă* desenul. Pe de o parte, alfabetizează ideograma, o populează cu litere discontinue și astfel face să vorbească muțenia liniilor neîntrerupte. Dar, invers, ea distribuie scrisul într-un spațiu care nu mai are indiferența, deschiderea și albul inert al hârtiei; îi cere să se distribuie după legile unei forme simultane. Ea reduce fonetismul la a nu fi, pentru privirea de o clipă, doar un zgomot gri care completează contururile unei figuri; dar face din desen plicul subțire care trebuie străpuns pentru a urma, cuvânt cu cuvânt, revărsarea textului său intern.

Caligrama este deci tautologie. Dar în sensul opus retoricii. Acest lucru se joacă cu pletora limbajului; ea folosește posibilitatea de a spune de două ori aceleași lucruri cu cuvinte diferite; beneficiază de supraîncărcarea bogăției care face posibil să spui două lucruri diferite cu unul și același cuvânt; esența retoricii stă în alegorie. Caligrama, la rândul ei, folosește această proprietate a literelor de a fi valoroasă atât ca elemente liniare care pot fi aranjate în spațiu, cât și ca semne care trebuie desfășurate conform lanțului unic al substanței sonore. Un semn, litera, permite fixarea cuvintelor; linia permite ca lucrul să fie reprezentat. Astfel, caligrama pretinde că șterge jucăuș cele mai vechi opoziții ale civilizației noastre alfabetice: a arăta și a numi; a figura și a spune; a reproduce și a articula; a imita și a semnifica; a privi și a citi.

Urmărind de două ori lucrul despre care vorbește, îi întinde cea mai perfectă capcană. Prin dubla sa intrare, garantează această captură, de care nu sunt capabile doar vorbirea sau desenul pur. Îndepărtează absența invincibilă asupra căreia cuvintele nu reușesc să triumfe, impunându-le, prin trucurile unei scrieri care joacă în spațiu forma vizibilă a referinței lor: dispuse inteligent pe foaia de hârtie, semnele cheamă, din exterior, prin marginea pe care o desenează, prin decuparea masei lor pe spațiul gol al paginii, lucrul însuși despre care vorbesc. În schimb, forma vizibilă este scobită de

Madame Récamier îl salvează: de la pictura lui Jacques-Louis David (fig. 9) la cea a suprarealistului cu pălărie melon (fig. 10) se păstrează cadrul, obiectele, iar lumina se schimbă – reprezentarea lui Magritte are culori mai vii, pentru un personaj... *mort*. În locul femeii din pictura clasică, un sicriu îndoit, ca și când ar fi o protagonistă renașcentistă banală, expusă, cu privirea orientată către spectator, dar nu direct, timid, și totuși vizibil deconspirată. Faldurile rochiei sunt suficiente pentru a trimite la *Madame Récamier*, așa cum o știm. Doar că ele ies de sub sicriu, un analogon vizual pentru un corp de zeiță.

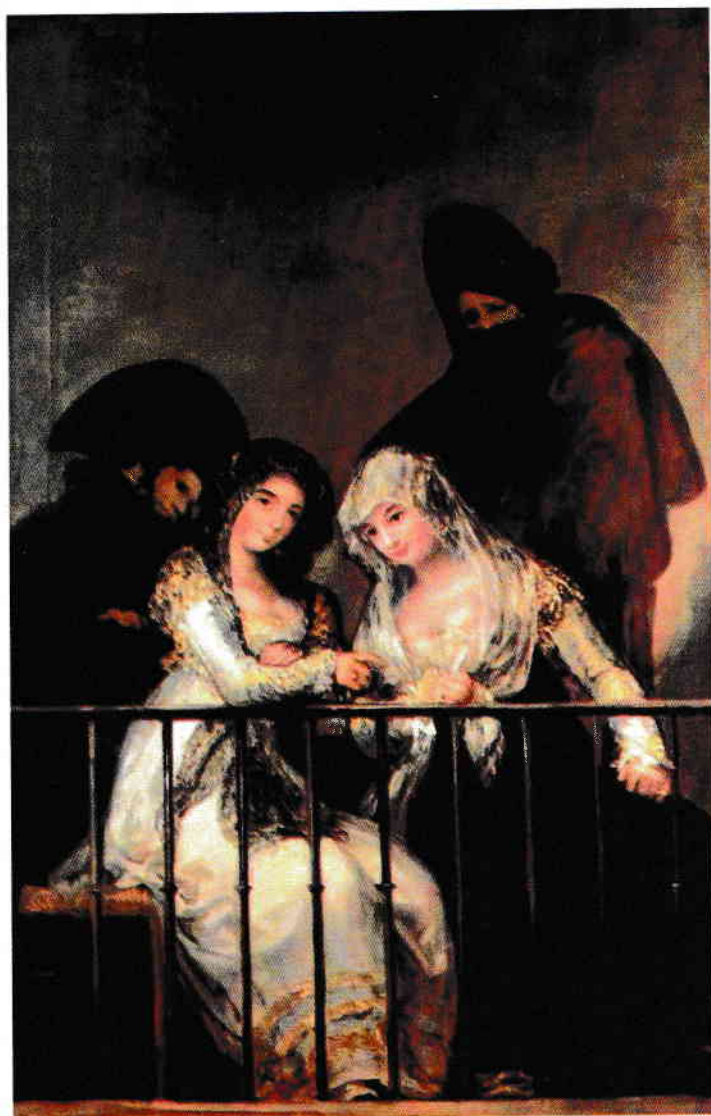


Fig. 11.
Francisco Goya,
*Las majas en el
balcón*, 1850,
ulei pe pânză,
©Rotschild
Collection.



Fig. 9.
Jacques-Louis
David,
*Madame
Récamier*,
née Julie
(dite Juliette)
Bernard, 1794,
ulei pe pânză,
©Musée du
Louvre.



Fig. 10.
Magritte, *Perspective: Madame Récamier by David*, 1951,
ulei pe pânză, National Gallery of Canada, Ottawa,
© Estate of René Magritte/ SODRAC (2022).