

## **A PINTURA DE GÉRARD FROMANGER E O PENSAMENTO SEM IMAGEM: ALGUMAS APROXIMAÇÕES ENTRE GILLES DELEUZE E MICHEL FOUCAULT**

*Marta Souza Santos\**

### **I - Fromanger e as apresentações**

É conhecida a amizade singular que uniu Gilles Deleuze e Michel Foucault. Cultivada ao longo do período de efervescência cultural e política que precedeu o maio de 68 na França – ainda que no final dos anos setenta ambos os pensadores tenham se afastado – perdurou até a morte de Foucault em 1984. Deleuze e Foucault, inegavelmente, partilharam interesses, preocupações, conceitos e lutas

O presente artigo, assim, a partir das evidentes afinidades intelectuais e afetivas que uniram os filósofos, pretende demonstrar também suas paridades estéticas, no que tange a pintura, através da leitura de seus textos de apresentação para duas exposições de Gérard Fromanger. Deleuze escreveu o ensaio “Le froid et le chaud” para o catálogo da exposição *Le peintre et le modèle* – realizada na Galeria 9, em 1973 – e Michel Foucault escreveu “La peinture photogenic” para o catálogo da exposição *Le désir est partout* – realizada na Galeria Jeanne Burcher, em 1975.

Fromanger, além disso, configurou-se como um dos maiores expoentes da *Figuration Narrative* e, também, foi conhecido militante de movimentos sociais como o GIP. O hibridismo de Gérard Fromanger, com suas foto-pinturas, propõe novas formas de valoração estética e questiona o engajamento na arte. E, por outro lado, amigo de muitos intelectuais e artistas franceses – como Claude Gaspari, Félix Guatarri, Alain Jacquet, Éric Tanguy, Marcel Duchamp, Jean-Luc Godard, além de Deleuze e Foucault – Fromanger, sobrepondo ao seu universo urbano, do anonimato das ruas, dos transeuntes, das vitrines, dos supermercados, sintetizado por planos de cores e da técnica mista também retratou em grandes telas algumas das figuras mais importantes da cultura francesa da década de sessenta e setenta.

### **II - “O frio e o quente”**

O texto “O frio e o quente” de Deleuze possui semelhanças interpretativas com o texto de Foucault de 1975. Deleuze, como Foucault, comenta sobre a presença do pintor nas telas. “Deslocamento”, “circulação”, “trânsito”, “transeuntes” e “anonimato” são, além disso, alguns termos utilizados por ambos os filósofos.

Mas, para Deleuze não há somente a circulação do pintor pelas lojas, há a circulação das mercadorias, indicada pelos tons das telas, a viagem no “valor de troca”. Seus modelos são de vários “tipos”: “têxteis”, balneários, “nupciais”, eróticos, “alimentares” (DELEUZE, 1973: 313).

Deleuze demonstra que o “artista mecânico” funciona como um duplo, ele ora é fotógrafo, ora é pintor. O fotógrafo capta a imagem nas ruas, mas é o pintor quem escolhe a imagem a ser fixada e atravessada pela pintura. A fotografia em preto e branco é projetada sobre a tela e sobre ela trabalha o pintor com suas bisnagas de cores puras. A técnica de Fromanger, segundo Deleuze, não utiliza somente a revelação do diapositivo sobre a tela, mas a revelação de que o pintor nunca trabalha sobre uma superfície virgem. Há sempre “uma

imagem, um simulacro, uma sombra do objeto”. Fromanger realiza a cópia da cópia até o ponto de inverter toda pintura. O pintor, por horas, pinta no escuro, reproduzindo não mais um modelo e não mais realizando uma imitação, mas criando seu próprio modelo.

E as cores não significam o que o senso comum compreende: há a frieza e o calor. Deleuze enumera as cores utilizadas por Fromanger e que intitulam seus quadros: as quentes Rouge de cadmium e Rouge de Chine vermillonné e as frias Violet de Bayeux, Violet d’Egypte, Vert Aubusson e Vert Veronèse. Cores primárias “dominantes” – “conexões” – e cores secundárias “circulatórias” – “disjunções”. A complementaridade entre elas cria um circuito na pintura. As cores de Fromanger constituem quadros-máquinas: não há neutralidade ou passividade. Para Deleuze, Fromanger não se utiliza da cor com o intuito de representar os objetos. Fromanger pretende provocar sensações. “Extrair”, ou “arrancar” o frio e o quente da cor. Através de inversões constantes: “(...) aquecer um forno amontoando bolas de neve”, “o quente refresca o frio, o frio esquenta o quente” (DELEUZE, 1973: 317).

As cores dominam os quadros formando as séries. E os quadros expostos na galeria também se tornam mercadoria, sob a observação da silueta negra de Fromanger. A conjunção da sombra do pintor no quadro “inclui em si o disjunto e distribui as conexões” e “reinjeta no quadro” o “resíduo de foto” que poderia “escapar dele”, mostra a resistência da fotografia ao se transformar em pintura: “O resíduo encontra-se reinjetado no quadro, se bem que o quadro funciona a partir do desperdício da foto não menos que a foto a partir das cores constitutivas do quadro” (DELEUZE, 1973: 315).

Deleuze também não pergunta pela motivação do pintor, pois para ele todos querem “o frio e o quente”. Um cozinheiro um drogado, um pintor. Deleuze aventura se a pintura não é a cozinha de Fromanger, se ela não é sua droga: “Hot e cool, quente e frio, eis o que se pode arrancar da cor como de outra coisa (da escrita, da dança e música, da mídia)” (DELEUZE, 1973: 316). Para Deleuze, Fromanger cria imagens sem ressentimento e amargura. Fromanger não pretende pintar “testemunhos”. A pintura se perfaz como um “processo de vida sempre conquistado contra a morte”. A pintura é potência de vida, pois o pintor ama aquilo que quer destruir.

Em seu texto, Deleuze cita um comentário de D. H. Lawrence que afirma que mesmo pintores que trataram do desespero e do terror – como Piero della Francesca, El Greco e Francisco Goya – transmitiram uma “alegria indescritível”. Mesmo o quadro mais “sombrio” e repleto de repugnância não é feio, porque o processo da “criação da imagem” está sempre acompanhado de uma alegria profunda.

Deleuze, assim, em “O frio e o quente”, pinta novos quadros ao descrever a pintura de Fromanger. Combina as cores, os perceptos e as sensações oferecidas pelo artista com imagens de um pensamento que defende não a mera representação, mas a invenção. A presença do artista declarada por Deleuze, funde-se à presença do filósofo perante a pintura em um jogo de deslocamento do observador diante de si mesmo. A “vida circula”, não somente através da pintura, mas da própria escrita de Deleuze.

### III - Uma “pintura fotogênica”

Em 1974, o pintor-fotógrafo Gérard Fromanger foi o primeiro artista francês a visitar a China de Mao. A visita à cidade de Hu-Xian resultou na exposição e no artigo escrito por Foucault para o catálogo do evento.

O título, “pintura fotogênica”, foi inspirado em Fox Talbot, escritor e cientista inglês – um dos pioneiros da fotografia – que, utilizando uma câmara escura, fotografava pequenos objetos por contato com cloreto e nitrato de prata. Reclamando a paternidade da fotografia à Royal Society de Londres, “desenho fotogênico” é a expressão que Talbot utilizou para designar seu invento.

Foucault comenta, desse modo, a estreita relação entre a fotografia e a pintura, no início dessa nova arte. Percebendo o quanto a fotografia é devedora da pintura, evoca artistas – como Thomas Couture – que utilizaram câmaras escuras e daguerreótipos – as primeiras “máquinas” da pintura. Para Foucault, as duas artes não somente influenciaram-se mutuamente, mas efetivamente copiaram-se, sobrepujaram-se e reforçaram-se. As operações manuais da fotografia e da pintura se fundiam gerando uma “imagem andrógina”, uma imagem “hermafrodita”. (FOUCAULT, 1975: 347).

“Frenesi das imagens”, brincadeira em que os fotógrafos pintavam as fotografias e os pintores utilizavam-se da fotografia para pintar. Fotografia, pintura, gravura e desenho, muitas vezes, não podiam ser discerníveis, identificados. As técnicas se disfarçavam e, segundo Foucault, o próprio nascimento do realismo não pode ser avaliado sem se considerar esse “vôo das imagens múltiplas e similares”. A austeridade para com o real, erigida pela arte do século XIX, foi amparada, ou compensada pela fantasia dessas imagens: “A fidelidade às próprias coisas era simultaneamente desafio e ocasião para esses deslizamentos de imagens cuja ciranda imperceptivelmente diferente e sempre a mesma girava acima delas” (FOUCAULT, 1975: 347).

Assim, as fotografias eram realçadas pela intervenção da pintura nas imagens e dioramas de cenas históricas eram criados para serem fotografados a partir da inspiração das obras de grandes mestres da pintura ou da literatura. Quadros-mundo eram compostos a partir de negativos, como *Les deux chemins de la vie* do fotógrafo inglês Oscar Reijlander, que se inspirou, ao mesmo tempo, em *Les Romains de la décadence* de Couture e na *L'École d'Athènes* de Rafael Sanzio.

Antes da criação de uma classe de profissionais da fotografia e da formulação de regras internas para a produção das imagens, incluindo a compreensão de que a cópia deve ser considerada delito, não havia uma “sintaxe estável” da imagem e salvo algumas críticas, incluindo Baudelaire, segundo Foucault, ninguém questionava essa liberdade. O exercício de amadores, os objetos de mau gosto – rejeitados pelos códigos da arte do século XX – demonstram que todos podiam acessar e produzir imagens: “houve uma prática corriqueira da imagem” (FOUCAULT, 1975: 349). Quando a pintura e a fotografia criavam imagens híbridas, mesmo diferentes suportes – “tecido”, “porcelana”, “vidro”, “abajour”, “casca de ovo” (FOUCAULT, 1975: 348) – podiam fixá-las. Logo, a partir da arte moderna – período que corresponde à invenção da fotografia – havia a possibilidade de um imenso trânsito e circulação das imagens (FOUCAULT, 1975: 350).

Contudo, para Foucault, ao surgirem movimentos como o abstracionismo americano, ou o neoplasticismo, que pretendiam libertar-se dos limites que submetiam a pintura, a própria pintura quase foi destruída. Nesse momento, um novo limite foi instituído. Teoricamente e esteticamente não era mais lícito apreciar ou produzir o espetáculo do hibridismo. O “discurso” sobre a imagem instituiu que seria melhor a “semelhança” ao “imaginário” (FOUCAULT, 1975: 349-350).

Foucault, por isso, pergunta como podemos “reaprender” a fabricar imagens e, ao buscar resistências ao

domínio do símbolo, cita a pop-arte e o hiperrealismo como movimentos de retorno ao “amor pelas imagens”, pois ambos não retomaram meramente o figurativismo, mas subverteram a percepção geral que estabelecia o estatuto da imagem. Para Foucault, o hiperrealismo e a pop-arte utilizaram fotografias, diapositivos, negativos, sombras chinesas, não para buscar a representação, ou a reprodução da realidade, mas para captar imagens. Esses movimentos apreenderam – da fotografia para o quadro – a trajetória, o “trânsito” das imagens (FOUCAULT, 1975: 350-352), sua plasticidade.

“Festa” da imagem que, segundo Claude Imbert (IMBERT, 2004: 159), proclama o trabalho de Gérard Fromanger. Artista que, ao contrário de pintores como Canaletto, Francesco Guardi e inúmeros outros, não recorre à fotografia para melhorar o esboço de um quadro – prática anteriormente realizada com a câmera escura para “captar uma forma” (FOUCAULT, 1975: 351), ou mesmo para compor um quadro. A redescoberta da fotografia, por Fromanger, não a integrou à técnica da pintura, mas prolongou-a através da pintura. Logo, se antes a pintura buscava se depurar, buscava chegar ao “gesto intransitivo, o signo puro, o “traço”, agora com Fromanger, Foucault identifica uma nova pintura. A pintura se filia a outras “técnicas da imagem”. Nenhum pintor pode ficar só e a pintura não pode “ser a única soberana”. A pintura de Fromanger desdenha dos orgulhos de esteta do “velho Baudelaire” ao produzir “imagens ilimitadas” (FOUCAULT, 1975: 353-354).

Assim, ainda que a série de pinturas de Fromanger expostas na Galeria Jeanne Burcher tenham a cidade como tema privilegiado, não há pretensão de realismo nesses trabalhos. Segundo Foucault, Fromanger ignora a “monótona e fascinante realidade da experiência” (IMBERT, 2004: 159); não há perspectiva ilusionista em suas cidades. A fotografia, as cores, as ruas da cidade, as vitrines, os cartazes, os passantes revelam a modernidade, mas fazendo alusão ao surrealismo. Fromanger busca expor a cultura do visível, que com a publicidade “promete uma entrada gratuita no supermercado do real” (IMBERT, 2004: 160).

Se em outras séries uma única foto resultava em diversos trabalhos – e sua identificação acontecia pelos “procedimentos técnicos” utilizados (FOUCAULT, 1975: 353) – agora, fotos diferentes compõem uma série. Fromanger, ao fotografar a cidade – para projetar seus diapositivos sobre as telas como esboço – não escolheu previamente seus temas, ou objetos. Ele fotografou a cidade aleatoriamente, ao acaso.

Fromanger contempla o diapositivo projetado sobre a tela a procura, não do “momento em que a foto foi tirada”, mas do acontecimento que “continua incessantemente a ocorrer sobre a imagem”, que é “interior à imagem” (FOUCAULT, 1975: 353). Nas pinturas de Fromanger, as cidades são indiferentes às regras, aos protocolos e as imagens são dominadas por cores. Ele aplica a tinta sem realizar qualquer rascunho prévio, sem desenho, sem forma. No trabalho de Fromanger, a fotografia, segundo Foucault, não seria portadora de “segredos”, não há uma profundidade a ser desvendada. Fromanger inclusive, muitas vezes, pinta a sua própria silueta nas telas (como Deleuze também notou). O pintor não somente vê, mas permite ser visto.

A admiração de Foucault por Fromanger, desse modo, é coerente com uma estética que privilegiava poéticas que não seguem uma normatividade, mas que declaram os direitos da imagem. Entusiasmado também com os trabalhos de Clovis Trouille, apesar de serem definidos como de mau-gosto, Foucault aposta no surgimento de uma nova pintura. Uma pintura liberta de convenções e limites.

#### IV - Foucault-Deleuze

Assim, se Foucault propõe um pensamento visual quando analisa a pintura – ao demonstrar uma operação de pensamento pela imagem, Deleuze, por sua vez, propõe uma nova imagem do pensamento. Se com Foucault a obra é um espaço de reflexão, com Deleuze a obra possibilita a criação de novos espaços de pensamento.

Buscando um pensamento sem imagem e não uma imagem do pensamento – como faziam as filosofias da representação de Platão, Aristóteles, Descartes e Hegel – Deleuze não afirma a identidade, mas a diferença. Tomando como exemplo a teoria das idéias de Platão, Deleuze demonstra que uma filosofia da representação descarta o que é considerado cópia imperfeita (o simulacro-fantasma), aceitando somente o ícone que corresponderia à semelhança. O mundo seria, assim, cópia corrompida do mundo inteligível.

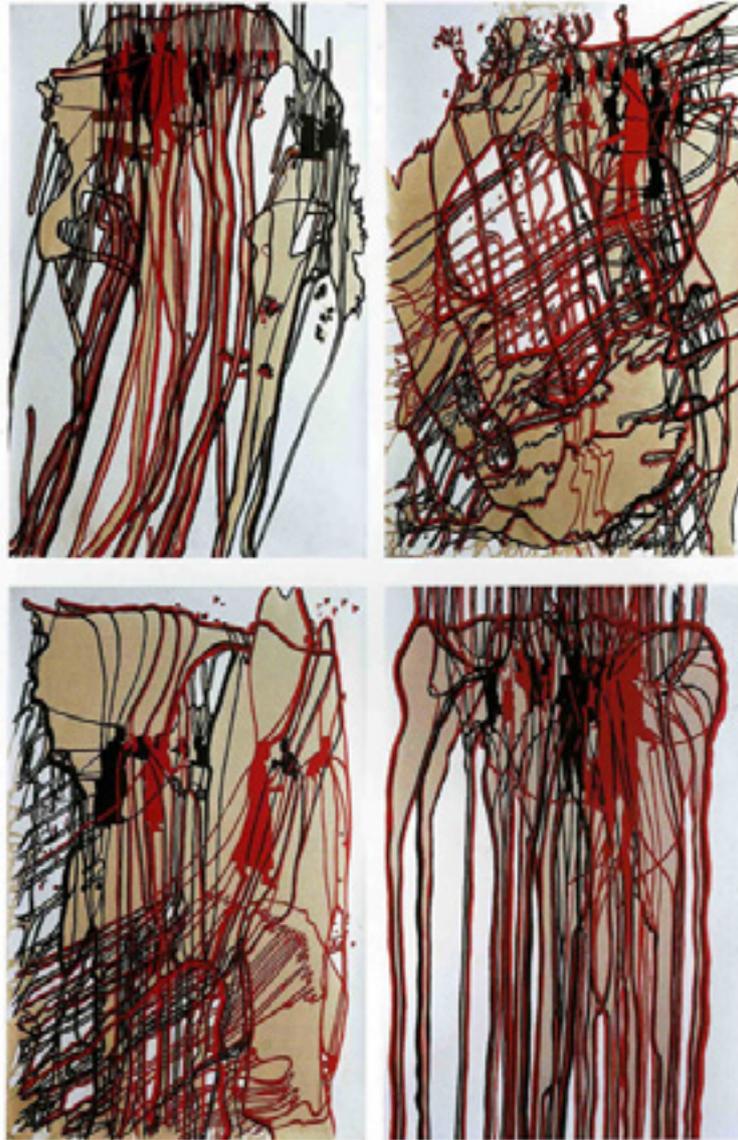
Contra uma arte mimética da representação, contra o platonismo no pensamento, contra a burocratização do desejo, Deleuze afirma que não há imagem, “nem para constituir um modelo, nem para fazer cópia” (DELEUZE; GUATARRI, 1997: 45). A arte possuiria uma potência justamente pelo falso, não se configurando uma cópia degradada de um mundo melhor e perfeito. O artista não conceberia a aparência como negação do real, ele buscaria, ou inventaria novos modos de vida, novas possibilidades de afirmação, outros desdobramentos para o que está posto e instituído. Para Deleuze, por isso, o recurso à pintura não somente potencializa a análise filosófica, mas renova-a completamente.

Do mesmo modo, em seu ensaio “Qu’est-ce qu’un auteur?”, Foucault denomina como “instauradores de discursividade” (FOUCAULT, 1969: 281) aqueles criadores – e não somente autores de obras filosóficas ou literárias – que produzem novas possibilidades e regras para a formação de textos, como também diferentes modos de compreender o mundo. O valor de obras de artistas como Fromanger, desse modo, para Foucault, não se configura somente por sua qualidade estética, mas sobretudo por sua qualidade crítica.

Logo, não é mera coincidência Deleuze e Foucault terem compartilhado um profundo interesse pela arte, bem como por muitos de seus criadores. Paul Klee, Gérard Fromanger, Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Raymond Roussel, Maurice Blanchot, Marquerite Duras e Pierre Boulez são alguns nomes presentes nos escritos de ambos os autores.

Para Deleuze, Foucault e Fromanger podemos construir “linhas de fuga”. Contra a representação, a sedimentação e a imposição de imagens, eles afirmaram a diferença, uma “estética da existência” e a livre produção de imagens. Como amigos, compartilharam conceitos e imagens, produziram novos conceitos e imagens.

Assim, é possível aventarmos que a pintura ocupa um lugar privilegiado, tanto para Deleuze, como para Foucault, no exercício do pensamento, bem como, no que eles definem propriamente como o caráter da tarefa filosófica: “As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si própria, gênese do ato de pensar no próprio pensamento” (DELEUZE, 1966: 230-231).



Gérard Fromanger, Série Rhizomes pastels-café, 1997-1999.



Gérard Fromanger, Deleuze, 1993.



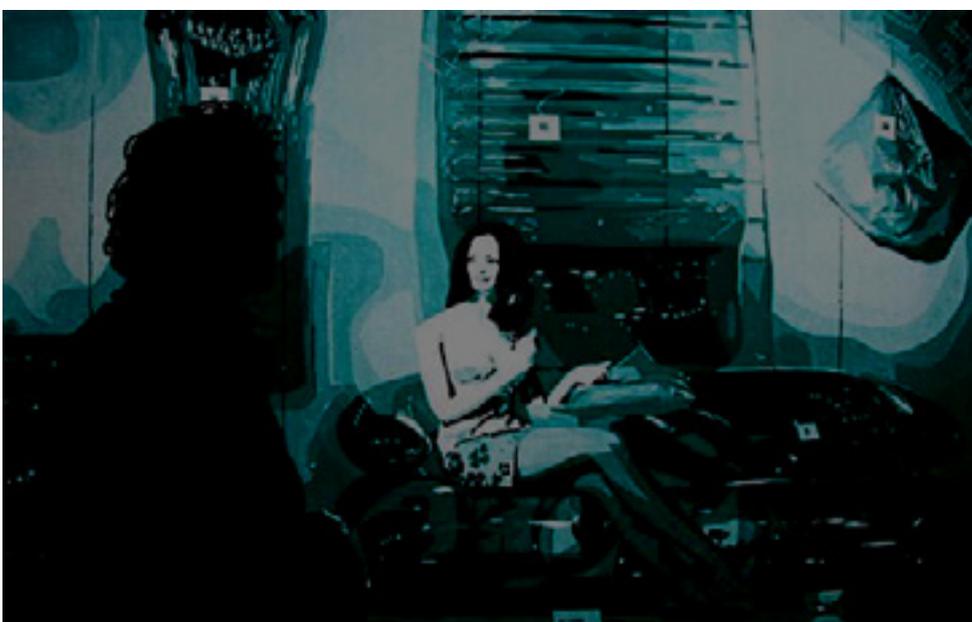
Gérard Fromanger, Foucault, 1974.



**Gérard Fromanger, Rouge de Chine vermillonné, Série Le peintre et le modèle, 1972.**



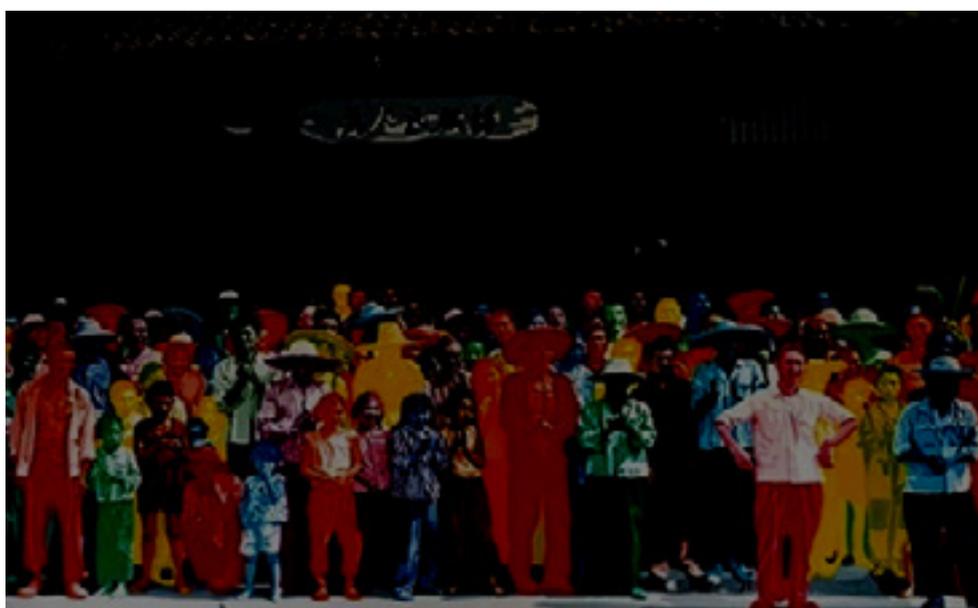
**Gérard Fromanger, Vert Véronèse, Série Le peintre et le modèle, 1972.**



**Gérard Fromanger, Vert Aubusson, Série Le peintre et le modèle, 1972.**



**Gérard Fromanger, Violet de Bayeux, Série Le peintre et le modèle, 1972.**



**Gérard Fromanger, En Chine, à A Hu-Xian, Série Le désir est partout, 1974.**



**Gérard Fromanger, A Hu-Xian, Portrait de Liu-Tchi-Tei, paysan peintre-amateur, Série Le désir est partout, 1974.**

### Referências Bibliográficas:

DELEUZE, Gilles, “L’homme, une existence douteuse”, in **L’Île déserte et autres textes - textes et entretiens 1953-1974**, éd. Préparée para David Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris: 2002. “O homem, uma existência duvidosa” (1966), in *A ilha deserta: e outros textos*, Trad. e org. Luiz B. L. Orlandi. Iluminuras, São Paulo: 2006.

\_\_\_\_\_, “Le froid et le chaud”, in **L’Île déserte et autres textes - textes et entretiens 1953-1974**, éd. Préparée para David Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris: 2002. “O frio e o quente” (1973), in *A ilha deserta: e outros textos*, Trad. Luiz B. L. Orlandi. Iluminuras, São Paulo: 2006.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix, **Mille plateaux - Capitalisme et schizophrénie**, Tome 2, Les Éditions Minuit, Paris: 1980. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5, Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Editora 34, Rio de Janeiro: 1997.

FOUCAULT, Michel, “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969), in **Dits et écrits I: 1954-1975**, Gallimard, Paris: 2001, Trad. de Inês Autran Dourado Barbosa. “O que é um autor?”, in *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, Coleção “Ditos & Escritos”, vol. III. Org. e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Forense Universitária, Rio de Janeiro: 2006.

\_\_\_\_\_, “La peinture photogénique” (1975), in **Dits et écrits I: 1954-1975**, is, Gallimard, Paris: 2001, Trad. de Inês Autran Dourado Barbosa. “A pintura fotogênica”, in *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, Coleção “Ditos & Escritos”, vol. III. Org. e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Forense Universitária, Rio de Janeiro: 2006.

IMBERT, Claude, “Les droits de l’image”, in **Michel Foucault, un regard**, Maryvonne Saison (org), Seuil, France: 2004.