



## Arqueología de Foucault y formalismo de Wölfflin: una propuesta metodológica complementaria para el análisis pictórico en historia del arte

### Foucault's Archaeology and Wölfflin's Formalism: A Complementary Methodological Proposal for Pictorial Analysis in Art History

**Abraham G. Aldrete**

Universidad de Guadalajara, México

 <https://orcid.org/0000-0003-1525-7549>

 [abrahamgaldrete@gmail.com](mailto:abrahamgaldrete@gmail.com)



<https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i38.743>

**Resumen.** Esta investigación se desarrolla en el marco de estudios heurísticos de la obra de Foucault. En este artículo se explora el uso de la arqueología foucaultiana como un método posible para analizar obras pictóricas en Historia del Arte. El objetivo de este trabajo es aportar elementos metodológicos para realizar investigaciones que puedan usar el método arqueológico de Foucault en combinación con el formalismo de Wölfflin. Se describe el fundamento filosófico que permite elaborar trabajos interdisciplinarios y se proponen cuatro principios que permiten combinar ambos métodos: analizar los estilos artísticos con base en la práctica discursiva para dilucidar la relación entre imagen y comprensión del mundo, utilizar los conceptos de organización perceptiva o esquema óptico como nociones bisagra entre imagen y práctica discursiva, realizar análisis comparativos entre estilos y discursos para establecer regularidades y discontinuidades, reemplazar la referencia mimética por el estudio de las reglas internas de cada estilo artístico. Se argumenta que estos principios de método se basan en el análisis de las condiciones de posibilidad de las obras pictóricas. Al final se concluye que los conceptos y estrategias de análisis de Foucault se pueden combinar con el análisis de la forma de Wölfflin para aclarar el modo en que una práctica discursiva produce temas pictóricos y esquemas de representación.

**Palabras clave:** Foucault, arqueología, pintura, Wölfflin, formalismo.

**Abstract.** This research is developed within the framework of heuristic studies of Foucault's work. This paper explores the use of Foucauldian archaeology as a possible method to analyze pictorial works in Art History. The aim of this paper is to provide methodological elements to carry out research that can use Foucault's archaeological method in combination with Wölfflin's formalism. The philosophical foundation that allows the elaboration of interdisciplinary works is described and four principles that allow combining both methods are proposed: to analyze artistic styles based on discursive practice to elucidate the relationship between image and understanding of the world, to use the concepts of perceptual organization or optical scheme as hinge notions between image and discursive practice, to carry out comparative analysis between styles and discourses to establish regularities and discontinuities, to replace the mimetic reference by the study of the internal rules of each artistic style. It is argued that these principles of method are based on the analysis of the conditions of possibility of pictorial works. In the end it is concluded that Foucault's concepts and strategies of analysis can be

combined with Wölfflin's analysis of form to clarify the way a discursive practice produces pictorial themes and schemes of representation.

**Keywords:** Foucault, archeology, painting, Wölfflin, formalism.

**Cómo citar:** Aldrete, A. G. (2025). Arqueología de Foucault y formalismo de Wölfflin: una propuesta metodológica complementaria para el análisis pictórico en historia del arte. *En-Claves del Pensamiento*, (38), 150-171. <https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i38.743>.

## Introducción

En el ámbito de los estudios foucaultianos, Rodrigo Castro<sup>1</sup> (2023) distingue dos tipos de investigaciones: los trabajos que se desarrollan en un registro hermenéutico y las indagaciones que se realizan en un registro praxeológico. La primera perspectiva consiste en el análisis monográfico de los conceptos en la obra de Foucault y la segunda radica en la aplicación de estas nociones para resolver problemas prácticos. Francisco Vázquez clasifica este segundo tipo de investigaciones en el marco de estudios heurísticos que “consiste en utilizar el instrumental foucaultiano (conceptos, estrategias de análisis, periodizaciones) para ponerlo a prueba críticamente”.<sup>2</sup> El objetivo de este artículo no es presentar una monografía sobre los trabajos de Foucault en todas sus etapas —arqueología, genealogía y ética—, sino realizar una aplicación de la arqueología al análisis de obras pictóricas. El propósito de esta investigación no está enmarcado en el registro hermenéutico, sino en la construcción —en un registro praxeológico— de un método complementario entre el formalismo de Wölfflin<sup>3</sup> y la arqueología de Foucault<sup>4</sup>.

Si se revisa el estado del arte en bibliografía hispana y anglosajona, se verifica que Arnold Davidson es el filósofo norteamericano que más ha trabajado la articulación entre Wölfflin y Foucault. Davidson y Hacking renombran la noción de ‘estilo artístico’, le llaman ‘estilo de razonar’ y la utilizan para analizar las reglas que se relacionan entre sí para producir

---

<sup>1</sup> Rodrigo Castro Orellana, *Dispositivos neoliberales y resistencias* (Barcelona: Herder Editorial, 2023).

<sup>2</sup> Francisco Vázquez García, *Cómo hacer cosas con Foucault. Instrucciones de uso* (Madrid: Dado Ediciones, 2021), 26.

<sup>3</sup> Wölfflin es un historiador del arte formalista que publicó estos libros: *Renacimiento y Barroco* (1888), *El arte clásico: una introducción al Renacimiento italiano* (1899), *Conceptos fundamentales para la historia del arte* (1915), *Reflexiones sobre la historia del arte* (1941).

<sup>4</sup> Este artículo no pretende abarcar una reflexión total sobre el Arte desde todos los ángulos posibles a partir de la obra de Foucault. Debido a la necesaria acotación por los límites de extensión para un artículo, y acorde con el objetivo de esta investigación, no es posible incluir la reflexión genealógica ni la consideración ética sobre las formas de subjetivación en el arte. Este trabajo se limita a la aplicación de los estudios arqueológicos al formalismo de Wölfflin.

un campo de posibilidad de conocimiento. De acuerdo con el método arqueológico, estas reglas definen las combinaciones posibles entre los conceptos para producir un saber en un discurso específico. Para definir la noción de ‘estilo de razonar’, Davidson se apoya en la obra de Wölfflin: “Deseo insistir en que la estructura del análisis de Wölfflin posee una fuerza inexplorada e inexplorada cuando se aplica al razonar en las ciencias”.<sup>5</sup> Sin embargo, Davidson no describe el modo en que la arqueología de Foucault puede colaborar con el formalismo para analizar obras pictóricas.

En el presente artículo se exploran los principios metodológicos que permiten combinar el formalismo de Wölfflin y la arqueología de Foucault para analizar obras pictóricas. Para aclarar el principio filosófico que faculta elaborar trabajos interdisciplinarios se parte de la definición de ambos métodos de investigación. Después se exponen las principales tesis de los trabajos en los que Foucault incluye el análisis de obras pictóricas a sus investigaciones arqueológicas: *Historia de la locura en la época clásica* (1961), *Las palabras y las cosas* (1966), *La pintura de Manet* (1971), *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte* (1973). Los dos primeros libros citados están enmarcados en el ámbito del método arqueológico, y los trabajos sobre la obra de Manet y Magritte acontecen en el tránsito de la etapa de estudios arqueológicos al periodo de trabajos genealógicos.<sup>6</sup> Estas tesis se organizan mediante cuatro principios metodológicos compatibles con el método formalista de Wölfflin. Al final se expone una conclusión que valida el uso de un método complementario entre la arqueología y el formalismo para el análisis de obras pictóricas.

### **Principio de compatibilidad filosófica entre la Arqueología de Foucault y el Formalismo de Wölfflin**

Foucault desarrolló dos métodos de investigación filosófica: la arqueología y la genealogía. De acuerdo con *Las palabras y las cosas*, la arqueología es un método de investigación que “define las condiciones de posibilidad de todo saber, sea que se manifieste en una teoría o que quede

<sup>5</sup> Arnold Davidson, *La aparición de la sexualidad*, trad. J. G. López (Barcelona: Ediciones Alpha Decay: 2004), 199.

<sup>6</sup> Ricardo Viscardi dice 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 de la propia declaración del autor, surge que esos análisis dedicados a la pintura y los pintores corresponden a una preocupación centrada sobre el saber” (Ricardo Viscardi, “Los pintores de Foucault”, *Revista latinoamericana del colegio internacional de Filosofía*, núm. 1 [2016]: 72-73). El marco de esta investigación se reduce a la revisión de la primera etapa de las investigaciones de Foucault con mayor acento arqueológico, antes de *Vigilar y Castigar*, y no aborda el problema en el ámbito de la genealogía.

silenciosamente investido en una práctica”.<sup>7</sup> La arqueología analiza las formas mediante las cuales se piensa el ser, la genealogía analiza las prácticas mediante las cuales se establecen estas formas<sup>8</sup>. El método arqueológico se basa en el análisis de las reglas que estructuran los conceptos, y permite advertir los límites y las posibilidades del saber producido por un discurso.<sup>9</sup>

El formalismo es un método de investigación en Historia del Arte cuyo objetivo es analizar la forma visible de las obras artísticas. En el formalismo hay una preponderancia metodológica del análisis de la imagen sobre el significado de la obra pictórica.<sup>10</sup> Las tesis fundamentales del formalismo son estas: 1) en el arte hay una evolución interna de las formas; 2) la evolución de las formas produce una disposición general a crear un tipo de obras artísticas; 3) la evolución de las formas sigue reglas que pueden ser investigadas. Algunos historiadores del arte han realizado una crítica al método formalista de Wölfflin. Desde la perspectiva de la Iconología, Gombrich argumenta que el análisis de la forma es inseparable del análisis del significado<sup>11</sup>. De acuerdo con Edgar Wind, el método formalista de Wölfflin conlleva un “impulso hacia la generalización”<sup>12</sup> —plantea una supresión de las diferencias y una visión esquematizada—. El objetivo de esta investigación no es discutir el problema crítico sobre la distinción entre forma y discurso o debatir sobre la conveniencia de establecer leyes generales en la evolución de las formas artísticas y el carácter único de la obra de arte, sino analizar la pertinencia de combinar el método formalista de Wölfflin con la arqueología de Foucault. Para cumplir con este propósito, se tomará la premisa del análisis de la forma sobre el significado sin validarla o rechazarla y se indagará la generalización del arte a partir de esta premisa de

<sup>7</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, 2º ed. Revisada y corregida (México: Siglo XXI, 2010), 183.

<sup>8</sup> “La dimensión arqueológica del análisis permite analizar las formas mismas de la problematización; su dimensión genealógica, su formación a partir de las prácticas y de sus modificaciones”, dice Michel Foucault en *Historia de la sexualidad, 2. El uso de los placeres*, trad. Martí Soler, 14ª edición en español [México: siglo XXI, 2001], 14).

<sup>9</sup> “Un límite que opera como condición de posibilidad de lo que se enuncia y como frontera entre lo pensable y lo impensable”, dice Castro Orellana, *Dispositivos neoliberales y resistencias*, 32.

<sup>10</sup> “Quien se atenga sólo al aspecto temático de la obra de arte tendrá bastante con ello; pero en cuanto queremos medir las cosas con juicios de valor artísticos nos vemos forzados a recurrir a elementos formales que son inexpressivos en sí y que pertenecen a un desarrollo puramente óptico”, dice Wölfflin en *El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano*, trad. Antón Dieterich (Madrid: Alianza, 1982), 320.

<sup>11</sup> “Sin esta primacía absoluta del significado no se hubiera llegado jamás a la apreciación de la forma”, dice Gombrich en “Sobre la importancia de la ciencia del arte en la investigación de los símbolos” en Ernst Gombrich, *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*, trad. Ricardo Domingo (Barcelona: Barral editores, 1971), 58.

<sup>12</sup> Edgar Wind, “El concepto waburgiano de ‘ciencia de la cultura’ y su importancia para la estética” en Edgar Wind, Ernst Gombrich, *Una laboriosa curiosidad, dos conferencias sobre Aby Warburg*, trad. Nicolás Trujillo (Viña del Mar: Catálogo libros, 2015), 28.

Wölfflin: aunque los artistas son singulares y las obras de arte son heterogéneas, en cada etapa de la Historia del Arte hay principios de forma que coinciden en un mismo esquema óptico.<sup>13</sup>

En *Conceptos fundamentales para la Historia del Arte*,<sup>14</sup> Wölfflin analiza las diferencias entre el Renacimiento y el Barroco —pintura, escultura y arquitectura—, y encuentra patrones de representación de cada época que él examina mediante cinco pares de conceptos opuestos: figura lineal o pictórica, representación plana o profunda, forma cerrada o abierta —tectónica o atectónica—, composición múltiple o unitaria, imagen clara o indistinta. Estas categorías dialécticas definen dos estilos artísticos que obedecen a esquemas visuales diferentes. Un esquema óptico contiene las posibilidades ópticas de las que surge el arte de cada época: supone una disposición general que no es igual en todas las naciones, y que tiene especificidades en cada artista.

La compatibilidad entre la arqueología y el formalismo puede constatarse por la enunciación de metodologías similares. Wölfflin y Foucault parten de esta premisa: No todo es posible en todos los tiempos.<sup>15</sup> De acuerdo con *Conceptos*, las obras artísticas dependen de pautas representacionales que se desarrollan en cada estilo. Estas condiciones ópticas funcionan como categorías kantianas:

Todo el proceso del cambio de representación ha sido sometido en su latitud a cinco dobles conceptos. Se los puede llamar categorías de la visión, sin riesgo de confundirlas con las categorías kantianas. Aunque tienen una tendencia manifiestamente igual, no son deducidas de un mismo principio (Para un modo de pensar kantiano resultarían sencillamente “apresuradas”).<sup>16</sup>

Desde esta perspectiva, las categorías de la visión se comportan como un esquema visual: una forma prefigurada de la mirada que determina las posibilidades de un estilo artístico. Lo

---

<sup>13</sup> “Es evidente que en una determinada etapa, incluso las individualidades heterogéneas coinciden en los principios de la forma, y que los temas que no tienen nada que ver entre sí en cuanto a la tonalidad se someten al mismo esquema” dice Wölfflin en Heinrich Wölfflin, *Reflexiones sobre la historia del arte*, trad. Jorge García. (Barcelona: Ediciones península, 1988). 28-29.

<sup>14</sup> En las siguientes menciones al libro *Conceptos fundamentales para la Historia del Arte* de Wölfflin, solamente se escribirá *Conceptos* para referir a esta obra.

<sup>15</sup> El concepto metodológico común denominado “condiciones de posibilidad” se puede definir así: mientras que Foucault dice que “no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa” (Michel Foucault, *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón, 23ª edición [México: Siglo XXI, 2007], 73), Wölfflin afirma que toda obra artística está determinada por las posibilidades visuales de su época: “Todo artista se halla con determinadas posibilidades ópticas, a las que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos” (Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, trad. José Moreno, 5ª edición, [Barcelona: Espasa Libros, 2020], 33).

<sup>16</sup> Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, trad. José Moreno, 5ª ed. (Barcelona: Espasa Libros, 2020), 418.

importante es observar que el formalismo y la arqueología comparten un fundamento kantiano<sup>17</sup>: el entendimiento depende de los conceptos con los que se piensa el objeto de la intuición sensible.<sup>18</sup> Advertir que todos los conocimientos sobre los objetos están determinados por los conceptos con los que se piensa permite limitar el uso de la razón a fin de que la racionalidad pueda ser crítica consigo; con base en el análisis de los conceptos, se puede definir el marco de un saber posible. En esta perspectiva, Foucault define su obra como un proyecto de crítica filosófica.<sup>19</sup> En una perspectiva similar, Wölfflin define su obra como una historia crítica del arte.<sup>20</sup> El objetivo de Wölfflin no es examinar las obras pictóricas en toda su diversidad o de modo particular, sino analizar las condiciones de posibilidad de cada estilo.<sup>21</sup> Wölfflin estudia las condiciones de posibilidades necesarias para que se produzca un estilo artístico. Mediante principios filosóficos similares, el objetivo del proyecto de Foucault es analizar las condiciones de posibilidad del saber para que se formen o modifiquen las relaciones entre sujeto y objeto.<sup>22</sup>

El método arqueológico de Foucault y el método formalista de Wölfflin pueden combinarse en la medida en que ambos analizan las condiciones de posibilidad que determinan un saber o un estilo artístico; sin embargo, la arqueología se concentra en el análisis del discurso y el formalismo se fundamenta en el análisis de la forma visible. Estos dos procedimientos coinciden filosóficamente con la crítica kantiana, pero se diferencian de Kant al seguir un

<sup>17</sup> De acuerdo con F. Ewald, el proyecto filosófico de Foucault se fundamenta en la tradición crítica de Kant: “si cabe inscribir a Foucault en la tradición filosófica, es en la tradición crítica de Kant”, dice Ewald en “Foucault” en *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales, vol. III*, trad. Ángel Gabilondo, (Barcelona: Paidós Ibérica, 1999), 363. Castro Orellana dice que en la obra de Foucault hay dos referencias importantes a Kant: 1) la referencia en *Las palabras y las cosas*, que plantea la cuestión de las condiciones de posibilidad del conocimiento verdadero; 2) la referencia a la ontología del presente, que “se pregunta por el presente y por las posibilidades y límites de la experiencia en la actualidad” (Rodrigo Castro Orellana, “Foucault y el retorno de Kant”, *Teorema, Revista Internacional de Filosofía*, Vol. XXIII, núm. 1-3 [2004], p. 177). El argumento de este trabajo se fundamenta en la referencia a Kant que se encuentra presente en *Las palabras y las cosas*.

<sup>18</sup> Kant, *Crítica de la razón pura*, Trad. José del Perojo y José Rovira (Buenos Aires: Losada, 2003), 226.

<sup>19</sup> “¿Qué es la filosofía hoy —quiero decir la actividad filosófica— si no el trabajo crítico del pensamiento sobre sí mismo?”, dice Foucault en *Historia de la...*, 12.

<sup>20</sup> “Es una idea falsa creer que los medios artísticos han tenido en todas las épocas el mismo valor expresivo, y que el arte antiguo ha podido elegir con la misma libertad que un hombre moderno que tiene a su alcance todas las posibilidades ya realizadas. A esto lo llamo historia ingenua del arte por oposición a una historia crítica”, dice Wölfflin en *Reflexiones sobre la...*, 25.

<sup>21</sup> “No pretendíamos analizar el arte de los siglos XV y XVII, este es mucho más rico y exuberante, sino sólo el esquema, las posibilidades de ver y dar forma”, dice Wölfflin en *Conceptos fundamentales de...*, 418. Al destacar este fundamento del formalismo, Davidson describe el proyecto de Wölfflin en estos términos: “Escribir una historia de las posibilidades visuales a las que están abocados los artistas” en Davidson, *La aparición de la*, 196.

<sup>22</sup> En el *Diccionario de Filósofos* —compilado por Huisman— Foucault define su obra como una historia crítica del pensamiento que analiza “las condiciones en las que se han formado o modificado ciertas relaciones entre sujeto y objeto, en la medida en que éstas constituyen un saber posible”, “Foucault” en *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales, vol. III*, trad. Ángel Gabilondo (Barcelona: Paidós Ibérica, 1999), 363.

método de investigación en donde las condiciones de posibilidad históricas sustituyen al sujeto trascendental. En *El nacimiento de la clínica*, Foucault define la crítica como condición histórica: “Estamos consagrados históricamente a la historia, a la construcción paciente de discursos sobre discursos, a la tarea de oír lo que ya se ha dicho”.<sup>23</sup> Con un punto de vista similar, Wölfflin dice que “la capacidad de ver tiene su historia, y el descubrimiento de estos estratos ópticos ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística”.<sup>24</sup> Así como el formalismo analiza el estilo artístico desde la perspectiva de las categorías de la visión de cada época, la arqueología foucaultiana indaga las condiciones históricas de los discursos.<sup>25</sup> Desde la perspectiva de ambos autores, hay una coincidencia filosófica con Kant: indagan las condiciones que hacen posible una experiencia —ya sea el saber o el arte—, pero ambos consideran que estas facultades no están dadas *a priori* por un sujeto trascendental, sino por pautas históricas.

En *La arqueología del saber*, Foucault esboza tres posibles proyectos de investigación arqueológica: “una arqueología de la sexualidad, una de la pintura y otra de la política”.<sup>26</sup> El método arqueológico puede aplicarse a múltiples problemas de investigación cuando se parte de este principio: la comprensión del mundo depende de la práctica discursiva de cada época.<sup>27</sup> Una práctica discursiva consiste en la puesta en acción de elementos heterogéneos que se encuentran vinculados entre sí: “instituciones, técnicas, grupos sociales, organizaciones perceptivas, relaciones entre discursos diversos”.<sup>28</sup> La vinculación entre estos componentes produce condiciones de posibilidad del conocimiento que Foucault define como ‘positividad de un saber’. Entre los factores que interactúan en una práctica discursiva destaca la noción de ‘organización perceptiva’ que puede ser similar al concepto de ‘esquema óptico’ de Wölfflin.

<sup>23</sup> Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica, una arqueología de la mirada médica*, trad. Francisca Perujo, 22<sup>o</sup> ed. (México: Siglo XXI, 2006), 10.

<sup>24</sup> Wölfflin, *Conceptos fundamentales de...*, 33.

<sup>25</sup> Javier de la Higuera destaca este énfasis histórico de los estudios arqueológicos de Michel Foucault: “El saber no pertenece al orden del conocimiento, de la verdad, del sujeto; el saber pertenece al orden de la historia, es un producto histórico” Javier de la Higuera, *Michel Foucault: La Filosofía como crítica*, (Granada: Editorial Comares, 1999), 9.

<sup>26</sup> Edgardo Castro, “Presentación. El hombre como sujeto del deseo y animal de confesión”, Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 4, las confesiones de la carne*. Trad. Horacio Pons. (México: Siglo XXI, 2019), 11.

<sup>27</sup> De acuerdo con Foucault, una práctica discursiva está compuesta por un conjunto de reglas que definen la compatibilidad e incompatibilidad de una red de conceptos que interactúan con imágenes, textos y actos legitimados por un tipo de razonamiento autorizado: “La arqueología pretende definir no los pensamientos, las representaciones, las imágenes, los temas, las obsesiones que se ocultan o se manifiestan en los discursos, sino esos mismos discursos, esos discursos en tanto que prácticas que obedecen a unas reglas” (Foucault, *La arqueología del saber*, 233).

<sup>28</sup> Foucault, *La arqueología del saber*, 119

## Las obras artísticas y la práctica discursiva interactúan en una forma de comprensión

En *Historia de la locura*, Foucault analiza la relación existente entre algunas obras pictóricas del Renacimiento y la experiencia trágica de la locura. La importancia de las imágenes en la investigación arqueológica de la locura se integra con el estudio de textos filosóficos y literarios. De acuerdo con Foucault, en el siglo XVII se presenta una disputa entre la concepción trágica y crítica de la locura. La concepción crítica —con sus formas morales, médicas y científicas— se impone como un discurso dominante, y la visión trágica de la locura es relegada a las noches del pensamiento y de los sueños. En el primer capítulo, Foucault describe la comprensión trágica de la locura como principio irracional y destructor del mundo. En el ámbito pictórico, la experiencia renacentista de la locura surge entre las ruinas del simbolismo gótico. En el Renacimiento las imágenes dejan de cumplir con una función de enseñanza y exponen la condición trágica y fascinante de los delirios. En este contexto, Foucault interpreta la *Nave de los locos*<sup>29</sup> y *Las tentaciones de San Antonio*<sup>30</sup> de El Bosco y menciona una pintura de Thierry Bouts (*El infierno*) y dos grabados de Dürero: *La Nave de los locos* y *Caballeros del Apocalipsis*. Estas obras participan de las ‘imágenes fantásticas’ que circulan en el Renacimiento, y conforman el ámbito imaginario de la experiencia trágica de la locura: tienen la capacidad de representar “esas grandes amenazas de invasión que hostigaban la imaginación de los pintores”.<sup>31</sup> Los materiales visuales forman parte de los relatos de la época. Las narraciones producen temas que las imágenes visibilizan. Desde esta perspectiva, las reglas que interactúan en una práctica discursiva producen un tipo de experiencia que incluye el ámbito imaginario que puede ser analizado en las obras pictóricas de cada tiempo.

Gilian Rose utiliza el nombre de ‘análisis del discurso’ para describir el método que Foucault usa para analizar materiales visuales en las prácticas discursivas. Rose divide los análisis foucaultianos de imágenes en dos grupos: ‘Análisis de discurso I’, tipo de análisis que presta atención a la noción de discurso comprendido como una articulación de imágenes y

<sup>29</sup> *La nave de los locos* de El Bosco, 1475-1505, óleo sobre tabla. Obra actualmente expuesta en el Museo del Louvre en París, Francia. De acuerdo con Foucault, la *Nave de los locos* representa el triunfo de la concepción trágica de la locura en el Renacimiento.

<sup>30</sup> *Las tentaciones de San Antonio* de El Bosco, 1500, óleo sobre tabla. Tríptico que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Arte Antiguo en Lisboa, Portugal. Según Foucault, la representación de San Antonio demuestra que —en los siglos XV y XVI— la locura tiene mayor poder de atracción que otras tentaciones

<sup>31</sup> Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica I*, trad. Juan José Utrilla, 2° ed. (México: FCE, 1976), 46.

textos, interacción puesta en acción por las prácticas discursivas; ‘Análisis de discurso II’, tipo de análisis que centra la atención en la relación entre las prácticas materiales de las instituciones y la administración de imágenes y textos verbales. El primer tipo de investigación está interesado en el análisis del discurso, las formaciones discursivas y su productividad, mientras que el segundo tipo de análisis “tiende a estar más explícitamente interesado en los temas de poder, los regímenes de verdad y las tecnologías”.<sup>32</sup> El primer análisis del discurso descrito por Rose corresponde a la observación del material visual basado en el método arqueológico. El segundo tipo de análisis del discurso corresponde a la aplicación del método genealógico al arte en donde se puede analizar, por ejemplo, el modo en que las tecnologías de la Galería y el Museo instalan dispositivos para producir objetos definidos como arte y crear subjetividades como el “curador” y el “visitante”.<sup>33</sup>

El análisis del discurso I basado en el método arqueológico exige reconocer el hecho de que los discursos producen los objetos a los que se refieren. De esta manera, el discurso es tratado como un ‘acto de habla’. En la perspectiva de la arqueología, el discurso es una actividad pública que produce pensamientos, temas y esquemas de representación en el imaginario social.<sup>34</sup> En este tipo de análisis la obra de arte no es producto solamente del genio de un artista, sino que forma parte de un discurso: una práctica discursiva puede disponer temas pictóricos, juegos de conceptos artísticos, estilos de formas, elección de representaciones, clases de diseños escultóricos. A partir de este principio, las obras artísticas forman parte de las prácticas discursivas que producen un modo de comprensión del mundo. El objetivo de este tipo de análisis es describir “cómo las imágenes construyen los relatos del mundo social”.<sup>35</sup>

El análisis del discurso I puede combinarse con el formalismo, porque Foucault y Wölfflin consideran que la visión se comporta como un modo de comprensión. Las obras artísticas no son solamente objetos sensibles, sino que representan un conjunto de ideas: “La

<sup>32</sup> Gillian Rose, *Metodologías visuales, una introducción a la investigación con materiales visuales*, trad. Isabel Garnelo (Murcia: Centro de Documentación y Estudios avanzados de Arte Contemporáneo, 2023), 309.

<sup>33</sup> “Esta segunda forma de análisis del discurso se centra muy claramente en las relaciones de poder en que funcionan las instituciones de exposición visual”, dice Gillian Rose en *Metodologías visuales, una introducción*, 393. Este segundo tipo de análisis, basado en el método genealógico en el campo de la constitución de subjetividades, no es objeto de estudio de este artículo porque Wölfflin nunca aborda la relación entre poder y arte. Para proponer un método interdisciplinario entre el método genealógico y la Historia del Arte es necesario considerar un método diferente al formalista, un método basado en la historia de la sociedad (Cf. Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y el arte I y II*. Trad. A. Tovar. F.P. Varas-Reyes [México: Penguin, 2018]).

<sup>34</sup> “Del mismo modo que el pensamiento no es una precondition del discurso sino un efecto del mismo, los objetos y los sujetos deben ser considerados, no como realidades previas al discurso, sino como productos de la propia práctica discursiva”, dice Vázquez en *Cómo hacer cosas...*, 95-96).

<sup>35</sup> Rose, *Metodologías visuales, una...* 310.

visión no es precisamente un espejo, idéntico siempre, sino una forma vital de comprensión”.<sup>36</sup> Las obras artísticas dependen de los sistemas de comprensión de cada civilización, y las concepciones de mundo de cada época pueden analizarse en los textos que se han conservado. Ningún estilo artístico es superior a otro, sino que responde a esquemas visuales diferentes. Desde esta perspectiva las imágenes integran un modo de entender el mundo, cada obra pictórica debe analizarse en el discurso de su época:

Para analizar un cuadro [...] el análisis arqueológico [...] haría por descubrir si el espacio, la distancia, la profundidad, el color, la luz, las proporciones, los volúmenes, los contornos no fueron, en la época considerada, nombrados, enunciados, conceptualizados en una práctica discursiva; y si el saber a que da lugar esta práctica discursiva no fue involucrado en unas teorías y en unas especulaciones quizá, en unas formas de enseñanza y en unas recetas, pero también en unos procedimientos, en unas técnicas, y casi en el gesto mismo del pintor.<sup>37</sup>

Tal como se puede constatar en la cita, sin desatender el examen de la forma, el análisis arqueológico de una obra pictórica se interesa en analizar el discurso en el que se desarrolla el estilo artístico. Así como Foucault considera que las obras pictóricas corresponden a una práctica discursiva — la pintura está toda atravesada por “la positividad de un saber”—,<sup>38</sup> Wölfflin afirma que la visión es una “forma vital de comprensión, que tiene su historia propia”.<sup>39</sup> A juicio de Foucault, la obra pictórica “reposa silenciosamente sobre un espacio discursivo”;<sup>40</sup> a juicio de Wölfflin, los principios de los estilos artísticos se basan en el “órgano de la comprensión”.<sup>41</sup> Si en la obra de arte se manifiesta un tipo de visión derivada de la comprensión del mundo, combinar el formalismo con la arqueología permite analizar la concepción del mundo en el discurso de una época y explicar el modo en que este conjunto de ideas produce temas pictóricos.

### **El esquema óptico condiciona la representación de obras pictóricas**

Aunque las obras pictóricas no deben ser consideradas como una realidad ajena al discurso de su tiempo, éstas tienen una materialidad no discursiva que debe ser atendida. ¿Qué relación hay

<sup>36</sup> Wölfflin, *Conceptos fundamentales de...*, 417. “En cada nueva forma de mirar cristaliza un nuevo contenido del mundo” (Wölfflin, *Reflexiones sobre la historia...*, 26). Con base en este principio, en *Conceptos*, Wölfflin realiza comparaciones entre el estilo lineal y pictórico y funda su referencia en la comprensión del mundo: el Renacimiento y el Barroco son “dos concepciones del mundo” (Wölfflin, *Conceptos fundamentales de...*, 55).

<sup>37</sup> Foucault, *La arqueología del saber*, 327.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 328.

<sup>39</sup> Wölfflin, *Conceptos fundamentales de...*, 417.

<sup>40</sup> Foucault, *La arqueología del saber*, 70.

<sup>41</sup> Wölfflin, *Conceptos fundamentales de...*, 422.

entre discurso e imagen? ¿Cuál es el elemento bisagra entre arqueología y formalismo? En *Las palabras y las cosas* Foucault analiza *Las meninas* de Velázquez para exponer el modo en que la *episteme*<sup>42</sup> de una época se hace visible en esquemas visuales. Según Foucault, *Las meninas* expone los elementos básicos de la episteme de la Época clásica: “Quizás haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre”.<sup>43</sup> Para explicar el análisis del cuadro es necesario definir estos elementos: 1) el cuadro de Velázquez (*Las meninas*); 2) el cuadro representado dentro del cuadro (imagen que nosotros no podemos ver, pero Velázquez sí); 3) el espejo en el fondo que refleja aquello que el cuadro representa. A través del espejo, aparece el objeto de la representación que la pintura reproduce: ahí se reflejan las figuras del Rey Felipe IV y su esposa Mariana, personajes que posan para ser pintados por Velázquez. *Las meninas* es un cuadro de representaciones: El lienzo representa una escena que los reyes miran, y el cuadro de Velázquez —que nosotros no podemos ver— probablemente reproduce la imagen de los reyes. Sin embargo, en la representación del espejo —en donde aparecen reflejados el rey Felipe IV y su esposa Mariana— hay dos faltantes: “En el fondo del espejo podrían aparecer —deberían de aparecer— el rostro anónimo del que pasa y el de Velázquez”.<sup>44</sup> La tesis de Foucault es ésta: “Este sujeto mismo —que es él mismo— ha sido elidido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación”.<sup>45</sup>

De acuerdo con *Las palabras y las cosas*, en toda imagen existe la dificultad de reproducir la acción de representar y las funciones del sujeto. Este problema es invisible en el campo epistemológico de la Época Clásica basado en el orden limitado por el espacio del cuadro que organiza los saberes en claves de taxonomía, teoría general de los signos, divisiones y clasificaciones. Al no poder pintar al espectador, Velázquez recurre a representar a un sustituto —al fondo— en la puerta: “No se sabe de dónde viene; se puede suponer que, siguiendo los inciertos corredores, ha llegado al cuarto en el que están reunidos los personajes y donde trabaja el pintor; pudiera ser que él también estuviera, hace un momento, en la parte delantera de la escena, en la región invisible que contemplan todos los ojos del cuadro”.<sup>46</sup> El problema es que

<sup>42</sup> Foucault dice que una episteme es “el conjunto de relaciones que puede unir, en una época determinada, las prácticas discursivas que dan lugar a figuras epistemológicas, a unas ciencias, eventualmente a unos sistemas de formalización” (Foucault, *La arqueología del saber*, 322-323)

<sup>43</sup> *Ibid.*, 32.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, 34.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 28

el observador de la representación solamente puede pintarse como ‘intruso’, el verdadero espectador que ahora mira el cuadro es irrepresentable.

Al comentar el texto de Foucault, Dreyfus y Rabinow enfatizan que el artista del barroco español pinta “las tres funciones del sujeto”:<sup>47</sup> el intruso comprendido como espectador de la representación en el fondo, el rey como objeto de la representación en el espejo y Velázquez como creador de la representación enfrente del cuadro. Cuando Foucault dice que “la representación puede darse como pura representación”<sup>48</sup> indica que las tres funciones del sujeto —artista, modelo y espectador— pueden ser pintados en distintos espacios del cuadro, pero es imposible representar el acto mismo de la representación como función unificada. La función del sujeto no puede entrar en la pintura clásica y esta carencia es esencial: la mirada del espectador “transforma el cuadro en un objeto”,<sup>49</sup> y la estabilidad de la representación depende de la elisión de la actividad de representación.

La episteme de la Época Clásica no solamente organiza el saber, también produce un esquema visual. Los problemas presentes en la obra de Velázquez corresponden a las dificultades existentes en las ciencias de la Época Clásica. La episteme define las reglas de construcción del saber, y las condiciones de posibilidad del discurso se manifiestan silenciosamente en las obras pictóricas. La arqueología supone que cada práctica discursiva produce “sus propias formas de visibilidad”.<sup>50</sup> En una práctica discursiva interactúan reglas que producen enunciados y posibilidades ópticas. En una perspectiva similar, Wölfflin utiliza el concepto de ‘esquema óptico’ para describir el conjunto de reglas que determinan un estilo pictórico:

La sustancia material imitativa puede ser todo lo diferente que se quiera, pero lo decisivo es que en el fondo de la interpretación hay, acá y allá, otro esquema óptico, un esquema que radica mucho más hondo que en el mero problema de la evolución imitativa y condiciona tanto el fenómeno de la arquitectura como el del arte representativo.<sup>51</sup>

Este concepto de Wölfflin, esquema óptico, funciona como condición de posibilidad del “estilo de época”.<sup>52</sup> Por ejemplo: las condiciones de posibilidad de las obras renacentistas es el

<sup>47</sup> Hubert L. Dreyfus, Paul Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, trad. Rogelio C. Paredes (Buenos Aires: Nueva Visión, 2001), 52.

<sup>48</sup> Foucault, *Las palabras y...*, 34.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 322.

<sup>50</sup> Vázquez, *Cómo hacer cosas...*, 100.

<sup>51</sup> Wölfflin, *Conceptos fundamentales de...*, 36.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 31.

esquema representacional lineal, claro, plano, plural y tectónico de las formas. En el Barroco, el esquema se transforma y el gusto por lo ilimitado, el movimiento, lo indistinto, la unidad y lo amorfo comienza a verse. La noción formalista de esquema óptico es compatible con la organización perceptiva, concepto que Foucault alude como componente de las prácticas discursivas.<sup>53</sup> Se puede afirmar que el método arqueológico analiza las obras pictóricas como producto de una organización perceptiva que interactúa con elementos discursivos. Tal como se expone en el análisis de *Las meninas*, la noción de organización perceptiva de Foucault puede funcionar como bisagra entre la formación discursiva y las obras pictóricas de igual manera en que el concepto de esquema óptico de Wölfflin es gozne entre la comprensión del mundo y el estilo artístico de una época. Las imágenes forman parte de un discurso que produce saberes y visibilidades. El esquema óptico se encuentra asentado en un modo de comprensión que puede analizarse en la práctica discursiva de cada tiempo. Un objetivo común entre la arqueología de Foucault y el formalismo de Wölfflin es describir la organización perceptiva y el esquema óptico como condiciones de posibilidad de las representaciones pictóricas.

### **Análisis comparativo: formas regulares y discontinuidades**

En *Las palabras y las cosas*, Foucault analiza dos grandes discontinuidades en la historia epistemológica de Occidente: la discontinuidad entre el Renacimiento y la Época Clásica, y la discontinuidad a principios del siglo XIX acontecida entre la Época Clásica y el inicio de la Modernidad. De acuerdo con el filósofo de Poitiers, el problema de la unificación de las funciones del sujeto no existe en la conciencia epistemológica de la Época Clásica: “Antes del fin del siglo XVIII, el hombre no existía”.<sup>54</sup> A partir del siglo XIX, momento en que aparecen las ‘Ciencias Humanas’, la episteme moderna establece relaciones entre el ser y la representación, así se incluye al sujeto en el campo del saber.<sup>55</sup> Las dos epistemes producen esquemas visuales distintos. De acuerdo con el nuevo campo epistemológico de la época moderna, el lugar del sujeto tendría que aparecer en el espejo de *Las meninas* para romper el orden establecido y problematizar el espacio elidido:

<sup>53</sup> Cf. Foucault, *La arqueología del saber*, 119.

<sup>54</sup> Foucault, *Las palabras y...*, 322.

<sup>55</sup> De acuerdo con *Las palabras y las cosas*, la episteme de la Modernidad se basa en un discurso antropocéntrico que se funda en el sujeto cognoscitivo duplicado como objeto de conocimiento y agente del saber.

Aparece el hombre con su posición ambigua de objeto de un saber y de sujeto que conoce: soberano sumiso, espectador contemplado, surge allí, en este lugar del Rey, que le señalaba de antemano *Las meninas*, pero del cual quedó excluida durante mucho tiempo su presencia real. Como si, en este espacio vacío hacia el cual se vuelve todo el cuadro de Velázquez, pero que no refleja sino por el azar de un espejo y como por fractura, todas las figuras cuya alternancia, exclusión recíproca, rasgos y deslumbramiento suponemos (el modelo, el pintor, el rey, el espectador) cesaran de pronto su imperceptible danza, se cuajaran en una figura plena y exigieran, por fin, se relacione con una mirada carnal todo el espacio de la representación.<sup>56</sup>

De acuerdo con Foucault, en *Las meninas* todas las líneas del cuadro se dirigen al espacio exterior —en donde deben de estar el rey, el espectador y Velázquez— y apuntan a la función del sujeto que no puede ser representada más que por una duplicación. La organización perceptiva en la obra de Velázquez, es decir el esquema óptico en el Barroco de acuerdo con Wölfflin, impide representar la función del sujeto como imagen móvil. En la época moderna esta función aparece representada de modo radicalmente distinto en *Un bar del Folies-Bergère* (1882) de Manet.<sup>57</sup>

En 1971 Foucault dictó una conferencia sobre la pintura de Manet en Túnez. Ahí analiza el cuadro *Un bar*. De acuerdo con Maryvonne Saison, Daniel Defert dice que para Foucault *Un bar* es el cuadro contrario exacto de *Las meninas* de Velázquez.<sup>58</sup> Con base en esta observación, se puede suponer que el filósofo de Poitiers realiza un análisis comparativo entre estas obras pictóricas en dos trabajos distintos: *Las palabras y las cosas* (1966) y la conferencia *La pintura de Manet* (1971). Así como sucede con *Las meninas*, el fundamento de la interpretación del cuadro *Un bar* es el espejo que ahora se encuentra atrás de la mujer representada en primer plano. En esta obra de Manet se manifiestan desplazamientos que ponen en juego las propiedades de la representación en función del sujeto mediante la reproducción de tres sistemas de incompatibilidad.

El primer sistema de incompatibilidad es la posición de la modelo con relación al espectador. La representación clásica está constituida para ser mirada desde un ángulo específico: “[la pintura clásica] con su sistema de líneas, de perspectiva, de punto de fuga, etc. asignaba al espectador y al pintor un lugar exacto, fijo, inamovible, desde el cual contemplar la

<sup>56</sup> *Ibid.*, 326.

<sup>57</sup> *Un bar del Folies-Bergère* de Édouard Manet, 1882, óleo sobre lienzo. Obra que actualmente se expone en el Courtauld Institute of Art en Londres, Inglaterra. En las siguientes menciones a la obra *Un bar del Folies-Bergère* de Manet, solamente se escribirá *Un bar* para referir a esta pintura.

<sup>58</sup> Cf. Michel Foucault, *La pintura de Manet*, trad. Roser Vilagrassa (Barcelona: Alpha Decay, 2004), 60 (nota al pie 2 de Maryvonne Saison)

escena”.<sup>59</sup> En el caso de *Un bar*, no se puede definir el lugar que la modelo debe tener de acuerdo con la perspectiva del espectador: si se mira de frente, la figura de la mujer que se encuentra en primer plano aparece en la perspectiva precisa, pero el reflejo de la mujer en el extremo derecho en el espejo no podría ser correcta. Esto significa que el cuadro presenta dos lugares sucesivos e incompatibles desde los cuales se puede apreciar la imagen. La perspectiva frontal y la perspectiva lateral izquierda movilizan a la modelo que aparece en dos lugares distintos.

El segundo sistema de incompatibilidad es la presencia y la ausencia de un hombre con sombrero de copa que tendría que estar en escena según se encuentra reflejado en el espejo. De acuerdo con Foucault, este hombre es la representación de Manet: “El rostro de este personaje (que podemos atribuir al pintor, aunque se le parezca en nada) contempla a la camarera desde arriba, tiene una visión elevada de ella y, por consiguiente, del bar”.<sup>60</sup> Si el pintor estuviera presente en el lugar indicado por el reflejo en el espejo, espacio próximo a la mujer —hablándole de cerca—, tendría que haber una sombra sobre la barra de mármol o sobre ella. La sombra está ausente, por lo tanto, el reflejo del hombre que aparece en el espejo es incompatible con la escena que se representa fuera del espejo. La existencia de la segunda figura solamente es posible si el espectador se coloca a la izquierda, nunca de frente.

El tercer sistema de incompatibilidad es la mirada del espectador conformada por la perspectiva del cuadro. Tal como lo muestra el reflejo en el espejo, el pintor contempla a la camarera desde arriba; sin embargo, la perspectiva del cuadro representa una visión a la misma altura —o acaso una altura inferior, por eso casi no hay diferencia entre la elevación del borde del mármol y el límite del espejo—. Ambas perspectivas interactúan en una imagen móvil.

Epistemes diferentes crean esquemas ópticos distintos. El esquema visual de la Época Clásica se modifica en *Un bar* para introducir la función del sujeto en las tres acepciones descritas: espectador, objeto y creador. El espectador no puede mirar la escena desde un lugar fijo, y el lugar de la modelo es ambiguo: su presencia y su reflejo aparecen en dos lugares incompatibles. A la vez, el artista se encuentra presente y ausente. Manet pinta una representación imposible: la modelo debe estar aquí y allá; debe haber un hombre —Manet mismo— delante y no debe haber nadie; debe existir una mirada descendente y una mirada

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, 59.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 58.

ascendente a la vez. En vez de pintar una representación organizada y posible, al estilo de la Época Clásica, Manet crea una representación oscilante y contradictoria.

El análisis comparativo entre *Las meninas* y *Un bar* permite definir dos esquemas ópticos completamente diferentes. Manet crea una obra móvil e inestable basada en la distorsión óptica, mientras que Velázquez fija al sujeto de la representación en tres funciones visibles y estables. Manet pone en juego el problema del sujeto en una visión múltiple; Velázquez pinta una representación que “recubre y señala un vacío inmediato: el del pintor y el espectador cuando miran o componen el cuadro”.<sup>61</sup> Manet crea una imagen dislocada de acuerdo con la posición de la visión de un sujeto que ve y otro que es representado; Velázquez clasifica las funciones visibles del sujeto en lugares fijos del cuadro. En conclusión: Manet hace visible la pluralidad de las funciones del sujeto en una representación múltiple y móvil, mientras que Velázquez fija las figuras en una visibilidad que elide a los faltantes en el espejo —el rostro anónimo del espectador y el del pintor—. La comparación entre *Las meninas* y *Un bar* pone en evidencia una discontinuidad que produce esquemas ópticos totalmente distintos. El sujeto es representado radicalmente diferente por Velázquez y Manet. El método arqueológico demuestra el modo en que “un régimen discursivo opera al mismo tiempo como régimen visual”.<sup>62</sup>

¿Qué camino seguir para analizar las relaciones entre práctica discursiva y obras pictóricas? Mediante el análisis comparativo se pueden identificar las relaciones regulares entre prácticas discursivas e imágenes, para lograr esto es necesario analizar las discontinuidades entre épocas. Al inicio de la conferencia de 1971, Foucault define oposiciones entre la pintura del *quattrocento* y la obra de Manet. Del mismo modo, en *Conceptos*, Wölfflin define las fronteras entre dos esquemas ópticos distintos: “el cambio de estilo del Renacimiento al Barroco es el mejor ejemplo de cómo el espíritu de una nueva época desentraña una forma nueva”.<sup>63</sup> Con un procedimiento similar, Foucault dice que el método arqueológico debe destacar las discontinuidades entre las prácticas discursivas: “La historia del pensamiento, de los conocimientos, de la filosofía, de la literatura parece multiplicar las rupturas y buscar todos los erizamientos de las discontinuidades”.<sup>64</sup> Y agrega: “La de discontinuidad es una noción paradójica, ya que es a la vez instrumento y objeto de investigación”.<sup>65</sup> Por eso la arqueología foucaultiana puede describirse como una historia de las discontinuidades: “los análisis de

<sup>61</sup> *Las palabras y...*, 32.

<sup>62</sup> Vázquez, *Cómo hacer cosas...*, 96.

<sup>63</sup> Wölfflin, *Conceptos fundamentales de...*, 31.

<sup>64</sup> Foucault, *La arqueología del saber*, 8.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 14.

*Historia de la locura o de Las palabras y las cosas* parecen suponer una periodización enteramente construida a partir de una lectura discontinuista de la historia”.<sup>66</sup> Con un método análogo —mediante el análisis comparativo basado en cinco categorías de la visión— Wölfflin describe las regularidades entre las obras del siglo XVI, destaca los rasgos generales entre las pinturas del siglo XVII, realiza una comparación entre las dos épocas, y así define las discontinuidades entre el Renacimiento y el Barroco.

Al estudiar obras pictóricas, desde una perspectiva arqueológica y formalista, hay que realizar análisis comparativos entre las imágenes de distintas épocas para poner de relieve los límites —las discontinuidades— de cada esquema pictórico. En este tipo de análisis hay que partir de esta pregunta: ¿qué relación existe entre las reglas internas de cada estilo artístico y las regularidades discursivas de cada época? ¿Qué diferencia hay entre las regularidades de una época y otra? Cada obra de arte representa un movimiento en los modos de representación, y el análisis arqueológico debe atender estos desplazamientos en atención a los discursos. Combinar el método formalista y arqueológico exige realizar una descripción comparativa entre distintas etapas de la historia; ambos utilizan la historización del límite como un paso necesario para describir regularidades y exponer discontinuidades.

### **Sustitución de la referencia mimética por el análisis de las reglas internas del estilo artístico**

En *Historia del Arte* existe un debate acerca de la mimesis: se afirma o se niega que la pintura sea una representación del objeto. En esta discusión, Wölfflin abandona cualquier perspectiva mimética. Las posibilidades representativas de una época se basan en el esquema óptico, por esa razón el análisis de un estilo es independiente de la mimesis: el valor de una obra pictórica no radica en el parecido entre representación y objeto. De un modo similar, el método arqueológico abandona la concepción de la verdad como una adecuación entre enunciado y objeto. La arqueología advierte que la posibilidad de que un enunciado sea considerado verdadero depende de la práctica discursiva de la época. En vez de estudiar la relación veraz entre enunciado y objeto, la arqueología realiza una historia de la positividad del saber, así como el formalismo abandona la referencia mimética y hace una historia de los estilos artísticos con base en los esquemas ópticos.

<sup>66</sup> Judith Revel, *Foucault, un pensamiento de lo discontinuo*, trad. Irene Agoff (Buenos Aires: Amorrortu, 2014), 34.

Foucault expone el problema de la mimesis en *Esto no es una pipa*: mientras que la semejanza [*ressemblance*] es la base de las obras renacentistas, “la pintura imitaba el espacio”,<sup>67</sup> Magritte crea simulacros. El texto comienza con una mención a *La traición de las imágenes* (1929).<sup>68</sup> Foucault propone el modelo del caligrama para comprender el cuadro: Magritte crea un caligrama y luego lo descompone al re-establecer la discontinuidad entre la imagen y la palabra con un discurso negativo. La negación corresponde a una disociación sin contradicción: crea una similitud [*similitude*], pero destruye el parecido [*ressemblance*].<sup>69</sup> El pintor belga establece una desigualdad que no anula la relación entre figura y discurso.<sup>70</sup> En esta estrategia, Magritte otorga prioridad a la imagen y rompe la mimesis con un supuesto modelo original. Al disociar el parecido [*ressemblance*] y la similitud [*similitude*], según Foucault, Magritte abre la posibilidad de producir imágenes sin referencia mimética con un objeto:

Estos elementos [el dibujo y el texto escrito] anulan la semejanza intrínseca que parecen llevar consigo y poco a poco se esboza una red abierta de similitudes [...] Y cada uno de los elementos de “esto no es una pipa” podrían sostener un discurso en apariencia negativo, porque se trata de negar con la semejanza la aserción de realidad que conlleva, pero en el fondo es afirmativo: afirmación del simulacro, afirmación del elemento en la red de lo similar.<sup>71</sup>

Al crear un caligrama y después descomponerlo, *La traición de las imágenes* expone una ruptura entre figura y objeto: esta fractura posibilita la circulación de las similitudes [*similitude*] sin referencia al modelo. A juicio de Foucault, en la pintura de Magritte actúan —en el mismo acto— dos intenciones: crear un caligrama y destruir el parecido [*ressemblance*]. Hacer y deshacer un caligrama es destruir la identidad mimética.

Andrea Pinotti destaca que la interpretación de Foucault separa el parecido [*ressemblance*] de la similitud, y produce “una serie sin principio ni fin, carente de orden

<sup>67</sup> Foucault, *Las palabras y...*, 35.

<sup>68</sup> *La traición de las imágenes* de René Magritte, 1929, óleo sobre lienzo. Obra que se encuentra actualmente en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, California, Estados Unidos.

<sup>69</sup> En *Las palabras y las cosas*, Foucault realiza una distinción importante entre las palabras francesas *similitude* y *ressemblance*. El parecido (*ressemblance*) es el fundamento de las cuatro figuras principales de la similitud: la conveniencia, la emulación, la analogía, la simpatía. Elsa Cecilia Frost, traductora al español de *Las palabras y las cosas*, transcribe *ressemblance* por ‘semejanza’ y *similitude* por ‘similitud’. Pablo Esteban Rodríguez explica que *ressemblance* podría traducirse también por ‘parecido’: la palabra ‘parecido’ evidencia que algo se parece pero no es igual, cuando la palabra semejanza —en español— alude a un paralelismo casi igual. En este artículo se traduce la palabra *ressemblance* del francés al español indistintamente por ‘semejanza’ y ‘parecido’. Para evitar la confusión con el término *similitude* que se traduce al español como ‘similitud’, siempre se agregará entre paréntesis la palabra francesa *ressemblance* o *similitude*.

<sup>70</sup> Imagen y palabra se oponen sin contradecirse, así se establece un punto de quiebre imposible de unir que no anula la relación entre figura y discurso. Foucault reconoce que en la obra de Kandinsky y Klee también existe la presencia de imágenes y palabras mezcladas, pero en el caso de Kandinsky las palabras se asimilan a la imagen y en el caso de Klee las palabras afirman la imagen. Cf. Foucault, *La pintura de...*

<sup>71</sup> Michel Foucault, *Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte*, trad. Pablo Esteban Rodríguez (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012), 63.

jerárquico, sin referencia a ningún modelo original”.<sup>72</sup> Mientras que la semejanza [*ressemblance*] tiene un referente originario, y el artista produce una serie de imágenes más o menos parecidas al original, mediante la similitud el pintor crea una sucesión de imágenes reversibles que remiten a sí, sin hacer referencia a ningún modelo original. Mientras que el parecido [*ressemblance*] siempre alude a un objeto en el mundo, las similitudes [*similitude*] sin semejanzas [*ressemblance*] construyen una ficción sin poder decidir qué representa. De un modo similar, Wölfflin argumenta que las obras pictóricas no se realizan por un parecido a la realidad, sino por similitudes entre ellas: “en la historia del arte representativo es más importante el efecto de obra a obra, como factor de estilo, que lo procedente de la observación directa del natural”.<sup>73</sup>

Los análisis arqueológico y formalista rechazan contundentemente toda referencia mimética: La pintura no imita el mundo visible, sino que es producto de un esquema óptico o una organización perceptiva. Según Foucault, la obra de Magritte rompe radicalmente con la semejanza [*ressemblance*], por lo tanto, el análisis pictórico no puede basarse en la mimesis. En una perspectiva metodológica similar, el objeto de estudio de Wölfflin corresponde al análisis de las reglas de formación de los estilos. El desarrollo y el fin de un estilo está condicionado por sus propias leyes: “la necesidad de cambiar no proviene del exterior, sino del interior; el sentimiento de las formas se desenvuelve según sus propias leyes”.<sup>74</sup> La similitud [*similitude*] produce el estilo artístico, no el parecido [*ressemblance*]. La arqueología y el formalismo coinciden en analizar las leyes internas en las que se conforman y se transforman los estilos: “No existe un esquema óptico sin otro origen que el de sus propias premisas [...] no excluye esto la posibilidad de que obre una ley en toda transformación. Dar con esa ley: he aquí un problema de cardinal importancia”.<sup>75</sup>

## Conclusión

Al estudiar obras pictóricas, los métodos de Wölfflin y Foucault describen el límite entre los diferentes espacios de representación en las discontinuidades de cada estilo artístico. El objetivo común entre la arqueología y el formalismo es analizar las reglas que funcionan como

<sup>72</sup> Andrea Pinotti, *Estética de la pintura*, trad. Juan Antonio Méndez (Madrid: Machado libros, 2011), 194-195.

<sup>73</sup> Wölfflin, *Conceptos fundamentales de...*, 423.

<sup>74</sup> Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, trad. Alberto Corazón. 2º ed. (Barcelona: Paidós, 1996), 80.

<sup>75</sup> Wölfflin, *Conceptos fundamentales de...*, 41.

condiciones de posibilidad. La diferencia entre ambos autores es que Wölfflin centra el análisis en un ámbito completamente visual, y Foucault basa sus estudios en el análisis de una positividad de saber que forma parte de la puesta en práctica de un discurso que produce visibilidades. El análisis del discurso puede complementar el análisis de la forma: la combinación del método formalista y arqueológico permite establecer relaciones entre el estilo artístico y la práctica discursiva de cada época.

Con base en la revisión de los trabajos arqueológicos en los que Foucault analiza pinturas, se puede concluir que estos análisis pictóricos se basan en por lo menos cuatro principios metodológicos compatibles con el formalismo de Wölfflin: 1) los temas de las obras pictóricas y la práctica discursiva interactúan en una concepción de mundo; 2) el objetivo del análisis pictórico es describir el esquema óptico o la organización perceptiva que condiciona la representación; 3) el método principal para describir las posibilidades ópticas consiste en realizar un análisis comparativo que permita analizar las discontinuidades entre estilos y discursos de distintos tiempos para definir las relaciones regulares entre las obras pictóricas y las prácticas discursivas de una época; 4) el método exige sustituir la referencia mimética por el análisis de las reglas internas de cada estilo artístico. Los cuatro principios metodológicos están fundados en el análisis de las condiciones de posibilidad de las obras artísticas. Las reglas internas de cada estilo no pertenecen al sujeto trascendental, sino a la historia de las categorías de la visión y los discursos. Las formas de comprensión, de acuerdo con Foucault, están determinadas por las prácticas discursivas. Desde esta perspectiva, combinar el formalismo de Wölfflin con la arqueología de Foucault puede ser útil para definir el modo en que la práctica discursiva produce temas pictóricos y esquemas de representación. El concepto clave intermedio entre el análisis de las formas y el análisis de la práctica discursiva es el esquema óptico en el formalismo de Wölfflin y la organización perceptiva en la arqueología de Foucault. La combinación de la arqueología de Foucault y el formalismo de Wölfflin es filosóficamente válida: los conceptos, las estrategias de análisis y el método de Foucault para analizar obras pictóricas puede ser valioso para aclarar el modo en que los temas visuales y los esquemas ópticos de cada época están fundados en diversas concepciones del mundo.

## Bibliografía

- Castro, Edgardo. “Presentación. El hombre como sujeto del deseo y animal de confesión”, Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 4, las confesiones de la carne*. Trad. Horacio Pons. (México: Siglo XXI, 2019), 11.
- Castro Orellana, Rodrigo. “Foucault y El Retorno de Kant.” *Teorema: Revista Internacional de Filosofía* 23, no. 1/3 (2004): 171–79. <http://www.jstor.org/stable/43046540>.
- Castro Orellana, Rodrigo. *Dispositivos neoliberales y resistencias* Barcelona: Herder Editorial, 2023.
- Davidson, Arnold. *La aparición de la sexualidad*. Trad. López, J. G. Barcelona: Ediciones Alpha Decay: 2004.
- De la Higadera, Javier. *Michel Foucault: La Filosofía como crítica*. Granada: Editorial Comares, 1999.
- Dreyfus, Hubert L. Rabinow, Paul. *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Trad. Rogelio C. Paredes. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica I*. Trad. Juan José Utrilla, 2° ed. México: FCE, 1976.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Trad. Julia Varela y Fernando Alvaerz-Uría. 2° ed. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1979.
- Foucault, Michel. “Foucault” en *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales, vol. III*. Ed. y Trad. Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad, 2. El uso de los placeres*, trad. Martí Soler, 14° edición en español. México: siglo XXI, 2001.
- Foucault, Michel. *La pintura de Manet*. Trad. Roser Vilagrassa. Barcelona: Alpha Decay, 2004.
- Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica, una arqueología de la mirada médica*. Trad. Francisca Perujo, 22° ed. México: Siglo XXI, 2006.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón. 23° edición. México: Siglo XXI, 2007.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. 2° ed. Revisada y corregida. México: Siglo XXI, 2010.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte*. Trad. Pablo Esteban Rodríguez. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

- Gombrich, Ernst Hans. *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*, trad. Ricardo Domingo. Barcelona: Barral editores, 1971.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte I y II*. Trad. A. Tovar y F.P. Varas-Reyes. México: Penguin Random House, Grupo editorial, 2018.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Trad. José del Perojo y José Rovira. Buenos Aires: Losada, 2003.
- Pinotti, Andrea. *Estética de la pintura*. Trad. Juan Antonio Méndez. Madrid: Machado libros, 2011.
- Revel, Judith. *Foucault, un pensamiento de lo discontinuo*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2014.
- Rose, Gillian. *Metodologías visuales, una introducción a la investigación con materiales visuales*. Trad. Isabel Garnelo. Murcia: Centro de Documentación y Estudios avanzados de Arte Contemporáneo, 2023.
- Vázquez García, Francisco. *Cómo hacer cosas con Foucault. Instrucciones de uso*. Madrid: Dado Ediciones, 2021.
- Viscardi, Ricardo. “Los pintores de Foucault”. *Revista latinoamericana del colegio internacional de Filosofía*, núm. 1 (2016): 65-82. [http://revistalatinamericana-ciph.org/wp-content/uploads/2016/12/Nº1\\_PENSAR-LA-FORMA\\_RLCIF.pdf](http://revistalatinamericana-ciph.org/wp-content/uploads/2016/12/Nº1_PENSAR-LA-FORMA_RLCIF.pdf)
- Wind, Edgar. “El concepto waburgiano de ‘ciencia de la cultura’ y su importancia para la estética”. En *Una laboriosa curiosidad, dos conferencias sobre Aby Warburg*, eds. En Edgar Wind, Ernst Gombrich. Trad. Nicolás Trujillo. Viña del Mar: Catálogo libros, 2015.
- Wölfflin, Heinrich. *El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano*. Trad. Antón Dietrich. Madrid: Alianza, 1982.
- Wölfflin, Heinrich. *Reflexiones sobre la historia del arte*, trad. Jorge García. Barcelona: Ediciones península, 1988.
- Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Trad. Alberto Corazón. 2º ed. Barcelona: Paidós, 1996.
- Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Trad. José Moreno. 5º edición. Barcelona: Espasa Libros, 2020.