

PER PENSAR L'ART: ELS MOTS I LES COSES EN LA PINTURA*

LOUIS MARIN

En una sèrie de conferències i de trobades consagrades al tema general de *Pensar l'art*, ¿quina és la justificació d'aquesta exposició, el títol de la qual torna a agafar el d'un llibre important de Michel Foucault per desplaçar-lo, sinó en un altre camp epistemològic, almenys en un domini específic de l'art com és la pintura?

Pensar l'art, ja sigui per una primera focalització, pensar la pintura és, al meu entendre, enunciar, per un revirament dels termes d'aquesta fórmula, una primera evidència: que la pintura és d'entrada, sinó essencialment, pensament, forma de pensament, i que en tot estat de la qüestió no podem considerar-la com una matèria inert, passiva, sobre la qual pot intervenir el pensament filosòfic per dotar-la d'un pensament que li manca, al qual accediria per donar a les seves aparences mudes i fràgils, el discurs, els mots, les frases, conceptes i judicis que li fan falta. Per reprendre i parafrasejar els mots de Kant a propòsit del símbol, la pintura fa pensar, i pensar la pintura equivaldria aleshores, per al pensament filosòfic, a rebre aquest do amb gratitud, a intentar de descobrir-ne les riqueses i a treure'n profit en l'ordre que li correspon. Aquesta oblació de pensament que l'art fa a la filosofia revela a aquesta que el seu discurs no ha d'ésser, a menys que es tracti d'usurpació o de tirania, un discurs que sobrevoli l'art, un discurs de domini, de control i de supervisió o vigilància, un discurs dominant que donaria a l'art les seves categories, i a la pintura les seves significacions i els seus mots. O, per reprendre un dels motius fonamentals de la tradició filosòfica occidental, si el pensament filosòfic no té més objectiu de veritat que el de constituir-se com a projecte crític de les ciències de la natura, de l'home i de la societat, i que el de desenvolupar-se com a crítica de la racionalitat humana, caldrà que s'esforci a reconèixer-li, en totes les formes de la cultura, aquesta racionalitat a l'obra i, al mateix temps, esforçar-se a reconèixer-ne i definir-ne les operacions constitutives a fi d'assolir, com escrivia Cassirer, una «morfologia diferencial» de l'esperit, és a dir, «a una gramàtica de les formes (que Cassirer

* Traducció del francès de Roger Alier.

1. E. CASSIRER: *Philosophie der Symbolischen Formen*, Berlín, 1923-29; trad. francesa; *Philosophie des formes symboliques*, 3 vols. vol. I, Minuit, 1972. Introduction, p. 28.

anomena «simbòliques») en tant que ent que comprendria i determinaria d'una faisó general el conjunt de les expressions i dels idiomes particulars tal com els trobem en la llengua i en l'art, en el mite i en la religió». En aquesta perspectiva, «el llenguatge, el mite, l'art, constitueixen cadascun per la seva banda un sistema independent i característic que deu el seu fons propi no al fet de reflectir una realitat i exterior i transcendent, sinó, al contrari, perquè edifica, segons una llei interna i original de producció, un món d'un sentit particular i independent, coherent i clos. En tots hi opera un principi de formació i configuració objectives.»²

L'art, la pintura com el llenguatge, la religió o el mite pensen, és a dir, constitueixen per llurs representacions l'ordre i el sentit de les coses, i el discurs filosòfic i crític consisteix, des d'aquest moment en reconèixer les regles i les lleis històricament variables de la racionalitat productora de les formes simbòliques a la imaginació; aquesta forma simbòlica particular que és l'art, i dins de l'art, la de la pintura.

Pensar l'art vindria a ésser, doncs, reconèixer que l'art pensa; pensar la pintura, fer que la pintura pensi, reconèixer com pensa la pintura, és a dir, les operacions de la funció simbòlica a la imaginació productora de les seves formes.

Partint d'aquest fons molt general, voldria fer una segona focalització ja no teòrica o filosòfica, com la primera, sinó històrica, la justificació de la qual és, primerament, la limitació de les meves competències científiques: focalització sobre el segle XVII francès i molt precisament sobre l'elaboració filosòfica de la noció de representació i del signe com a representació.³

Quan es pren per fil conductor d'aquesta problemàtica restringida, la teoria general del signe tal com apareix formulada en els texts de la *Grammaire générale* i sobre tot de la *Logique de Port-Royal*⁴ que són en el pla de la història com si fos el mapa epistemològic de la racionalitat moderna —i aquí torno a trobar-me amb Michel Foucault i el seu estudi de *l'epistémé* classic— resulta colpidor de constatar que aquesta teoria es formula —i potser es construeix— per referència a un model doble que li és lògicament i epistemològica, anterior, icònic d'una banda, escriptural de l'altra.⁵

Els exemples que son escaients per aclarir la definició del signe com a representació són els del mapa de geografia i del quadre pictòric i especialment el del retrat. Quan els lògics de Port-Royal volen donar una il·lustració de la distinció tradicional entre el signe natural i el signe convencional, és amb la imatge d'un home en un mirall que fan el paradigma del primer, i amb un mot escrit, el del segon. Hi hauria molt a dir sobre els encavalcaments i els esllavissaments que afecten les diverses classificacions dels signes com a representacions que ells proposaven. Només formularé tres observacions sobre aquesta qüestió.

2. E. CASSIRER, op. cit., vol. III, p. 110.

3. Jo m'uneixo per aquí al punt de vista de Cassirer del qual havia partit: «No és sinó per i en la representació que esdevé possible el que anomenem la presència d'un contingut». La relació fonamental de la representació és la condició de possibilitat de tota coneixença objectiva. No hi ha cap fet o esdeveniment objectiu pertanyent al món de les coses que és fet possible d'entrada que pugui ésser reduït a la descripció d'aquest món. Cf. CASSIRER, op. cit., vol. I, Introduction, p. 41.

4. *Logique de Port-Royal*, 5.ª ed., París, 1683. En particular els capítols I i IV de la primera part, XIV de la 2.ª i XIX de la 3.ª.

5. Cf. L. MARIN: *La Critique du discours*, Minuit, París, 1975, pp. 79-113.

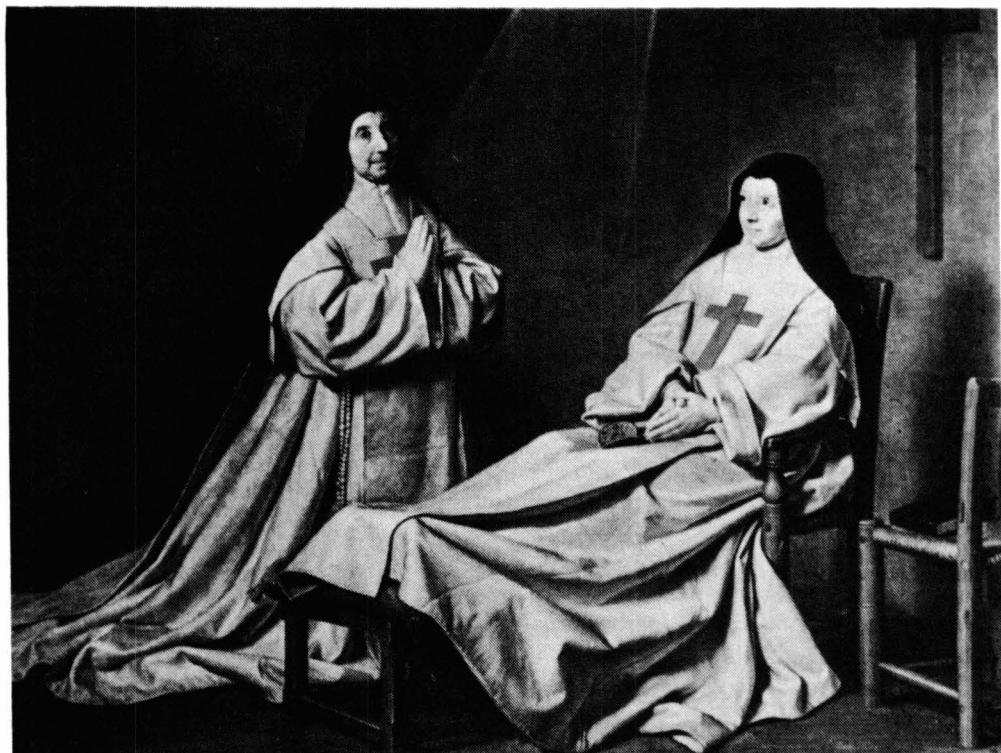


Figura 1. Ph. de Champaigne, *Ex-vot de 1662*.

El model del mapa geogràfic —posem, per exemple, aquest fragment d'un plànol de París, obra de Gombroust alçat per enginyers i dibuixants i gravat per artistes pròxims a Port-Royal—⁶ exemplificaria la dimensió que he anomenat transitiva del signe: tot signe representa alguna cosa; tot signe fa novament present una cosa que no ho és o que ja no ho és: el mapa de París ens posa sota els ulls per hipotiposi icònica un París que jo no he vist mai així i que no veuré mai com a configuració «real» de cosa. Gombroust ho sabia tan bé que va col·locar, a l'angle superior esquerre del seu mapa un cartell amb la llegenda «Paris vist des del Mont Martre», i a la part inferior esquerra (i també a la dreta) petites figuretes humanes sobre una colina fictícia des d'on «estarien contemplant» París si aquesta colina existís per la banda de Charenton, però en realitat mirem el mapa com ho fem nosaltres, de tal manera que —com haveu constatat— una gran part dels edificis de París hi son representats per llur plànol damunt del sòl i no com alguns altres segons la imatge que tindrien vists des d'una posició dominant o a vol d'ocell, és a dir, la mateixa que adoptarien les figuretes humanes que Gombroust va representar a la part inferior del seu mapa. Això no treu pas que, com diuen els lògics de Port-

6. Cf. el nostre estudi del mapa de Gombroust, a *Utopiques. Jeux d'espaces*, Minuit, París, 1971, pp. 267-283 i el seu desenvolupament a *Cartes et figures de la Terre*, Centre Georges Pompidou, 1979.

Royal, davant del mapa de París diem legítimament: «això és París». En aquest sentit, tot signe de representació té un efecte de realitat i de veritat aquí marcat en l'enunciat per «l'és».⁷

El model del retrat —posem, per exemple, aquest retrat de la Mare Angélique fet per Champaigne— com, més enllà o deçà, el de la imatge en el mirall, exemplificaria la dimensió reflexiva del signe. Tot signe presenta el propi fet de representar alguna cosa. Tot signe, en el mateix moment que fa present un ésser absent (o mort) redobla, reflecteix o insisteix en l'operació de representació. La presentació d'aquesta operació com a fet d'un tema de representació és particularment evident en el retrat. El «jo» es representa, el «jo» es presenta així mateix en el signe que el representa i més generalment en tot signe-representació. Tot signe té un efecte de tema.⁸

Però tant si es tracta del retrat com del mapa (per exemple, la part inferior dreta del mapa de Gombroust), els valors del tret, del traçat, del dibuix i del disseny insisteixen, amb la intenció significant i amb la seva inscripció, en la seva escriptura. El mapa no solament és un traçat, un tret, un dibuix, sinó que no és veritablement representació sinó quan es troba envaït pels noms escrits que identifiquen com a signe-representació, el lloc on es troben. Així, doncs, no és sorprenent que quan els lògics de Port-Royal, d'acord amb tota la tradició filosòfica occidental oposin als signes naturals —dels quals la imatge d'un home en un mirall n'és el model— els signes convencionals la relació dels quals és arbitrària i depèn d'una convenció social, el comble d'aquesta convencionalitat sigui la del *mot escrit*, ja que serà la representació traçada i visible, però arbitrària, d'una institució del llenguatge que representa els pensaments.⁹ En aquest sentit el retrat, posem per cas el del St. Cyran de Champaigne, almenys tant, sinó més que el mapa (anomenat també *portrait o portraict* en el segle XVII) tindria alhora el caràcter de la imatge d'un home en el mirall i el d'un nom inscrit; menys a títol d'una operació teòrica (el retrat d'aquest home és com el seu nom visible, el seu signe «natural»; el nom propi d'aquest home és com el seu retrat escrit, el seu signe «convencional»), que no pas a títol d'una operació d'inscripció, de traça i de traçament, de *por-traiture* i de *pour-traiture*, de dibuix i d'escriptura. I com fa un moment amb el retrat de la Mare Angélique, no és pas mancat de significació alhora semiòtica, històrica i filosòfica de notar que allò que hi ha escrit aquí no és pas el nom del model, sinó la seva edat (62) a la data de la seva mort (1643): un retrat com a signe-representació en la seva fidelitat, en la seva veritat pròpia (dimensió transitiva) sempre té una relació amb la mort (dimensió reflexiva).¹⁰ Podríem desenvolupar llargament aquest punt, referint-nos a Port-Royal en particular.

Voldria posar a prova aquestes poques observacions proposant-vos una doble experiència, una doble experimentació, però que la realitzarien uns quadres de

7. *Logique de Port-Royal*, p. 205.

8. Cf. el nostre *Portrait du Roi*, Minuit, París, 1981, p. 10.

9. *Logiques de Port-Royal*, p. 58.

10. Cf. el nostre estudi sobre aquest retrat a *Études sémiologiques, écriture, peinture*, Klincksieck, París, 1971; vegi's també Jean ORCIBAL: *Frontispices gravés des Champaigne*, al «Bulletin de la Société des Amis de Port-Royal», 1952, i la nota de B. DORIVAL: *Phillippe de Champaigne et Port-Royal*, Catalogue 1957, pp. 15-16.

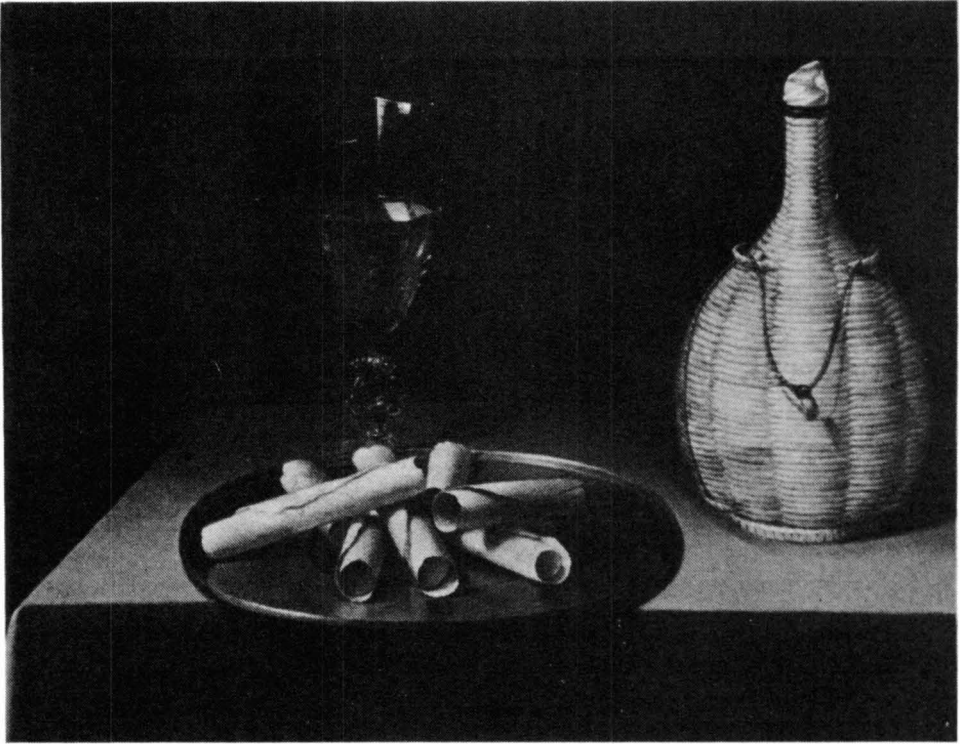


Figura 2. J. Baugin, *Postre de neules (Le dessert de gaufrettes)*.

pintura: una en la qual els signes «convencionals» de llenguatge, *mots escrits* penetrin, intervinguin, advinguin o sobrevinguin en la representació de la pintura, en la representació icònica: mots en la pintura, i una altra, inversa, si podem dir-ho així, en la qual la representació de la pintura aniria tan lluny en la seva intenció representativa o compliria tan perfectament la seva capacitat transitiva —representar alguna cosa— que la seva dimensió reflexiva —presentar el fet de representar tot representant alguna cosa— quedaria d'alguna manera esborrada, on en tot moment tot passaria *com si* la cosa mateixa fos la que hi ha present sobre el quadre: les coses mateixes en la pintura.

Aquesta doble experimentació té un doble propòsit alhora teòric o filosòfic i històric o ideològic. D'entrada, permetre una interrogació crítica precisa de la representació de pintura (i de la pintura com a representació), del seu funcionament i de la seva funció simbòliques, fent-la entrar en «crisi» dos cops: un primer cop per la introducció d'un element *heterogeni* en el quadre, que indiqui una altra substància semiòtica, els mots escrits llegibles i llegits a la imatge: interrogació del «mateix» per l'«altre» en tal mesura que, en la lectura, el lector o té consciència dels caràcters, sinó només de les idees, els caràcters de les quals, formats en paraules, són els signes i, tot i això, no accedeix a aquestes idees més que per l'acció intermèdia dels

signes:¹¹ aquesta és la paradoxa de la presència-absència del signe molt sensible en tota la literatura clàssica, que la inscripció de mots a la pròpia imatge fa sorgir irrecusablement, en particular perquè la representació de pintura, sigui quina sigui la seva capacitat mimètica, (o potser a causa d'aquesta) opera el procés invers, deturant, fixant la mirada sobre el signe representant que, alhora, amaga la cosa representada.¹²

Per segon cop, pel descobriment en la representació d'un «comble» de la representació, del seu excés intern, d'un embogiment del seu funcionament i d'una hipertròfia de la seva funció: interrogació del «mateix» pel «mateix». El joc d'ocultació del signe representant seria aleshores aquell que, lluny de reconèixer en el signe la cosa que representa, lluny de fer com si el signe no existís per arribar-hi, la cosa significada s'imposés com a cosa en el quadre.

En ambdós casos, la crítica de la representació es presentarà com una crisi de la representació.

El segon propòsit d'aquesta experimentació és històric i ideològic: es tractaria, en el pla d'una història de les formes simbòliques —en el sentit de Cassirer— de fer aparèixer, per mitjà d'aquests exemples, una mica marginals a primera vista, que les regles i les lleis de la racionalitat que produeix aquestes formes a la imaginació —per parlar novament el llenguatge de Cassirer— són històricament inseparables de llur desorganització, de llur transgressió. La intervenció de mots escrits a la representació pictòrica, la insistència d'una lectura de signes de llenguatge traçats i inscrits, com el sorgiment de les coses mateixes en el simulacre de llur presència real, manifesten (respecte del camp històric de la racionalitat moderna, és a dir, de la representació) el retorn d'una resta, d'un excés que el dispositiu de la representació no pararia d'intentar dominar, o controlar: transcendència de les forces, alteritat del desig, forces del que és religiós i sagrat, desig d'absolut, presència d'una indefinitat, irrupció d'una violència de mort que la reflexió retòrica i poètica clàssica assignarà al sublim, al mateix temps que elabora els codis de la representació artística, les regles i les normes del «sistema» representatiu.

Treballaré sobre dos quadres molt diferents: el primer, que pertany a la tradició clàssica, al camp francès, de la banda de Port-Royal, allí precisament on fou elaborada la teoria del signe-representació que encara avui és la referència històrica i filosòfica del pensament científic del signe i del llenguatge: un quadre de Champagne, del 1662 que evoca i magnifica un miracle del qual la seva pròpia filla s'havia beneficiat.¹³ L'altre quadre, totalment diferent, una *Anunciació* italiana pintada el 1486 per Crivelli, aquell venecià que va abandonar Venècia el 1457 per no tornar-hi mai més, i que va saber integrar en la seva obra pintada les aportacions de les escoles de Pàdua, de Verona i sobre tot de Ferrara.¹⁴

L'ex -vot de Champagne del 1662, planteja: ¿cóm el quadre, la representació s'escapa de si mateixa per complir-se en mitjà pràctic d'exercici, en instrument

11. Cf. François RECANATI: *La transparence et l'énonciation*, Le Seuil, París, 1979, pp. 15-22 i pp. 31-34.

12. L. MARIN: *La Critique du discours*, p. 58.

13. Cf. B. DORIVAL: *Phillippe de Champagne 1602-1674*, Laget, París, 1974, pp. 147-151 i el nostre estudi a les *Mélanges Mikel Dufrenne*, París, 1975, vol. 10/18, pp. 409-429.

14. Cf. Daniel ARASSE: *Les primitifs d'Italie*, Genève, 1978, p. 278, pl. 70.

espiritual d'adoració? ¿Com es desconstrueix la representació mimètica en la narrativitat sagrada de la imatge que es constitueix en text? Com? Simplement escrivint un text en el quadre, llegible, explícit, que distreu la contemplació no pas *de*, sinó *a dins* de la imatge mateixa per fer-la oscil·lar del signe que fa signe a la imatge que representa. Perquè es troba inscrit en el quadre, el text llegible adquireix una visibilitat «contra natura» que fa el paper d'una antivisibilitat antagonista de la del quadre. Però, inversament, pel fet que el quadre porta un text en un dels seus marges, la imatge visible adquireix una llegibilitat contra natura que impedeix que la llegibilitat del text es constitueixi en simple lectura, que dóna als signes escrits la opacitat d'una imatge abstracta.

En contemplar «la imatge» en la transparència de la seva dimensió transitiva, representació de les coses i dels éssers, descobrim excessos, incoherències, enigmes: una organització rigorosa, quasi cubista que és articulada per tota una geometria d'angles rectes, de triangles, de rectangles i de cubs en un conflicte ordenat dels uns amb els altres, i que amb prou feines dissimula l'aparència dels objectes. Però, alhora, sobre aquesta geometria-representació hi ha curiosament units els detalls hiper-realistes: claus del sostre, nerviacions de la fusta, l'escrostonament del mur del fons que provoquen en les estructures linials un efecte de realitat poderós i insignificant.¹⁵

La composició lluminosa subordinada a l'organització geomètrica de l'espai representat: la llum que ve de l'angle superior esquerre del quadre es troba regularment distribuïda sobre els plans distints dels objectes representats, plans definits ells mateixos per la composició linial i volumètrica de l'espai. Però, alhora, un raig de llum cau de dalt i no il·lumina res: a la vegada és a la representació i alhora n'és fora. S'hi troba present sense tenir funció representativa: hi apareix com a arbitrari.

Dues figures narratives harmònicament disposades, dues religioses de Port-Royal representades totes dues amb les mans juntes. Però només n'hi ha una que estigui agenollada: l'altra s'està ajeguda sobre una cadira de repòs. Només n'hi ha una que observi els signes exteriors de la pregària: mans juntes i agenollament.

Incoherències, distorsions, enigmes, ens remetent a una altra cosa, a l'esquerra: a un text. Aquest text és gràficament i jo diria fins i tot visualment compost per tres parts que es distingeixen per línies traçades o pel cos dels caràcter emprats: és un text perfectament llegible.¹⁶ Les tres parts són:

1. Al Crist únic, metge de les ànimes i dels cossos (en caràcters grans i amb una separació).

2. La segona part és una frase molt llarga, la primera part que hem llegit més amunt n'és una part sintàctica, però no tipogràfica: «La germana Catherine Suzanne de Champagne, després d'una febre de 14 mesos que havia espantat els metges

15. Vegi's, des d'aquest punt de vista, l'anàlisi del tractament de l'espai en l'ex-voto que fa B. DORIVAL, op. cit., p. 149.

16. Heus aquí el text en llatí: «Christo, Uni Medico/ animarum et corporum — Soror Catharina de Champagne post febrem 14 mensi / Cum contumacia et magnitudine / Symptomatum medicis formidatam / intercepto motu dimidii fere cor / poris, Natura jam fatiscente, medicis / cedentibus, junctis cum Matre / Catharina Agnete precibus puncto / temporis perfectam sanitatem / consecuta, se iterum offert. — Philippus de Champagne hanc / imaginem tanti miraculi et / laetitiae suae testem / apposuit. / A.º 1662. (Les barres marquen les línies).

pel seu caràcter tenaç i per la gravetat dels símptomes, quan ja fins i tot la meitat del seu cos estava paralitzat, i que la naturalesa estava ja esgotada i que els metges l'havien abandonada, havent-se unit en pregària amb la Mare Catherine Agnès, en un instant de temps, havent recobrat una salut perfecta, torna a oferir-se novament».

3. La tercera part és una fase completa, separada de la segona per un punt i part independent, per tant, sintàcticament i tipogràfica: «Phillippe de Champagne ha presentat aquesta imatge d'un miracle tan gran i un testimoni de la seva alegria posats de costat, en l'any 1662».

La utilització del llatí i del seu ordre sintàctic permet al que va escriure la lletra de construir el text en una extensió que és alhora una exigència sintàctica i una exigència escriptural.

Cal fer tres remarques sobre aquest text:

1. Les expressions «Al Crist... la germana Catherine Suzanne de Champagne ...torna a oferir-se», «Phillippe de Champagne... ha presentat... el 1662» dibuixen un espai de significació del qual formen l'enquadrament gramatical (sintàctic) i tipogràfic (d'inscripció).

2. D'aquestes dues expressions, la primera és performativa: els performatius són enunciats de forma indicativa que es presenten com a descripcions d'esdeveniments però que poseeixen aquesta propietat singular que llur enunciació apleix l'esdeveniment que descriuen.¹⁷

És quan la germana Catherine Suzanne enuncia els mots pels quals *torna a oferir-se a Crist* que l'acte d'oferir queda complet. El present ens ho indica. De tota manera, pel fet de donar a aquest verb en present un subjecte en tercera persona, i, més encara, en posar-ho per escrit, el qui transcriu el performatiu desplaça el valor de l'acte d'oferiment a fora del temps de la seva enunciació, el present, el qual manifesta la seva coincidència puntual amb el temps de l'enunciat, per significar alhora la repetició «excepcional» del vot perpetu de la religiosa a Crist efectuada en el temps ja passat del miracle i la continuïtat de l'ofrena en tant que es troba descrita en el quadre i representada a la imatge que se n'ofereix a la vista. El present, d'ençà d'aquest moment, ja no és sols un antic present re-presentat per l'obra: defineix el règim i l'aspecte temporals de la pròpia representació, el duratiu «monumental» del quadre, la presentació permanent d'allò que representa. D'on prové la conjunció de la fórmula de l'ofrena renovada amb la segona expressió de tipus constatiu. Aquesta és l'enunciat històric, descriptiu de l'esdeveniment que va tenir lloc el 1662, pel qual Philippe de Champagne ens ha presentat «al costat» là «imatge» de la iteració del vot de la germana Catherine Suzanne, filla seva, en el moment del miracle de què fou objecte. Aquesta anàlisi no és pas excessiva perquè sabem que el text va ésser redactat probablement per Arnauld, l'autor de la *Logique de Port-Royal*.¹⁸

17. Cf. J. L. AUSTIN: *Quand dire, c'est faire*, trad. francesa de Le Seuil, París, 1970. (Primera ed. anglesa, 1960); J. F. SEARLE: *Speech Acts*, Cambridge Univ. Press, 1969, en trad. francesa a Hermann, París, 1972, etc.

18. *Lettre de la Mère Agnès Arnauld, abbesse de Port-Royal*, datada del 8 de gener de 1662, publicada d'acord amb els texts autèntics, amb una introducció de M. P. Faugère, vol. II, París, 1858, pp. 31-33.

3. Les dues primeres parts del text escrit es troben inscrites sintàcticament i tipogràfica dins d'un quadre format per l'enunciat «performatiu»: «Al Crist ...la germana C. ... s'ofereix».¹⁸ Doncs bé, els mots així enquadrats expliquen una història, la d'una malaltia i d'una curació miraculosa. Des d'aquest moment la vàlua del text en el seu conjunt és complexa: el miracle, que és la història tinguda en compte per la narració no constitueix, però, el tema del text. És l'ofrena de la que ha rebut el miracle del Crist que repeteix en aquesta ofrena el seu vot de religiosa, de tal forma que el miracle mateix ens el fan llegir i veure com a la causa i l'efecte de l'acte d'oblació. La consecució temporal d'antecedència i de conseqüència on s'articula aquesta lògica de la causa i de l'efecte es troba alhora afirmada i suspesa. La fórmula d'oblació conté la narració que perd per això mateix la seva independència empírica, la seva autonomia de fet: integrats a la totalitat espacial del text, els fets passats deixen d'ésser coneixement més que per llur re-presentació. La història resta esborrada en la seva mateixa historicitat, per ésser conservada o més ben dit, feta notar com a element d'una relació intemporal de la religiosa amb Crist. De la mateixa manera, a la tercera part del text, per la mateixa presentació que en fa la pintura, el do que aquest fa a l'Església es mostra en la seva permanència. S'hi indica tota una teologia com a història santa, i la dimensió transitiva de la representació —re-presentar allò que ha desaparegut— es troba desplaçada en la dimensió reflexiva de la seva presentació perpètua: el quadre ha esdevingut un objecte sagrat.¹⁹

La tercera part del text (la seva segona frase) és una signatura de l'obra. Però és al defora de la pintura, ja que la frase designa o mostra a través del demostratiu «aquesta imatge» el quadre, i no obstant hi és, en el quadre, ja que, en el pla de representació no hi ha pas ruptura entre la imatge i el text. Desplaçament i destacament de la funció de signatura: no és un senyal d'apropiació sinó l'expressió del sentiment d'alegria del pintor. L'expansió narrativa de la qual és objecte explica una operació constitutiva del quadre per part del pintor, però no n'és la fabricació. El pintor signa el seu nom no com a autor del quadre, sinó com a donant.

Abordem ara l'estudi dels efectes d'interferència entre el text i la imatge en el quadre: hi hauria molt a dir, però anem a allò que és essencial:

Lettre CXXXVI de Messire Antoine Arnauld, Doctour de la Maison et Société de Sorbonne. Vol. I, Lausanne, 1775. Vegin-se igualment les cartes X i XI de la Mare Angélique de Sant-Jean a M. Liverdun (pseudònim d'Antoine Arnauld), juny 1662, publicades per Geneviève Delassault al «Bulletin de la Société des Amis de Port-Royal» del 1952, pp. 31 i 32. N'extrec dos passatges: «M de Champagne ha acabat el quadre i s'avorreix que no li donin encara el que cal escriure-hi. Vaig escriure ahir a M. Hamon, sense saber si això depenia d'ell potser no haurà rebut la meva nota, ja que va arribar ahir al vespre en aquesta població i vostè podrà fer-ho amb ell si no ho ha fet ja. El sr. Champagne se'n va de viatge a Flandes el dia 1: per això li corre pressa».

«M. de Champagne va dir ahir que no li han donat mitjans d'acabar el seu quadre; ell se'n va, però el seu nebot ho acabarà i no depèn sinó de vos o del Sr. Hamon que no tinguem la satisfacció de veure aquest quadre que es diu que és tot viu i un dels més formosos que hagin sortit de les seves mans.» Notem, de passada, que la inscripció pot haver estat redactada per M. Hamon en col·laboració amb A. Arnauld.

19. La tipografia de la inscripció «dins» del quadre provoca un remarcable efecte de sentit. «Christo uni medico animarum et corporum» és llegit immediatament com a fórmula que institueix el Crist com a destinatari de l'oblació de la germana Catherine de Sainte Suzanne de Champagne, figura particular de la «narració».

1. El text es troba inscrit sobre la pròpia superfície del quadre, sobre el pla de representació (i no en l'espai representat, com per exemple en el *Moïse de Champagne*, ni separat), i, d'un mateix cop, fa visible aquest pla la transparència invisible del qual defineix, amb tot, una de les condicions de possibilitat del dispositiu de representació.

Pel que es refereix a l'escriptura mateixa, l'anàlisi és semblant, però amb resultats inversos. Efectivament, com hem dit, són signes convencionals, i els caràcters escrits participen d'allò que és visible, però són transparents (no vistos com a tals) en la lectura. De tota manera, els cal un suport per ésser-hi escrits, un suport real, opac i neutre. Altrament dit, les lletres són visibles i no vistes sobre una superfície real, vista i opaca. En canvi, les coses representades són visibles, vistes sobre una superfície alhora real i invisible (suport) i transparent (pla de representació).

La introducció sobre el pla de representació de lletres escrites i d'objectes representats provoca una subversió recíproca de l'escriptura i de la representació:

1. El pla de representació esdevé visible i és vist com a tal.

2. La superfície d'inscripció esdevé invisible, transparent; no és vista com a tal. Altrament dit, el text flota entre dos espais: l'espai representat i l'espai «real». És escrit sobre un límit i el designa, el límit constitutiu del dispositiu de representació. Però, a la inversa, les figures, sense deixar d'ésser representades, esdevenen alhora signes que fan signe, vehicles d'un altre sentit i «presències», presentacions enllà o deçà de llur representació.

Dues remarques suplementàries:

1. A propòsit de la llum de composició i el raig lluminós suplementari: llur correspondència en el text és la narració de la malaltia i la fórmula del vot. Però la correspondència hi és invertida: quan l'acte de llenguatge performatiu enquadra el text narratiu sintàcticament i tipogràfica, el raig de llum interromp la unitat de composició de la representació perquè cau des de dalt, al mig i de l'exterior.

2. A propòsit dels noms propis i dels retrats: l'equivalent icònic del nom propi és el retrat. En aquest text, hi ha quatre noms propis que es troben lligats per a tres d'entre ells per identitats remarcables: la Mare Catherine Agnès, la germana Catherine Suzanne de Champagne, Phillippe de Champagne: la filiació religiosa i la biològica es creuen en el nom de la subjecte del miracle: només el nom del Crist resta aïllat. Doncs bé, dos noms troben llur correspondent icònic: els retrats de la Mare i de la germana. Hi manquen dues figures: el Crist i Phillippe de Champagne: el Crist que és *metafòricament* el tema del quadre, el seu contingut en tant que metge de cossos i ànimes, font i actor del miracle, hi és present i invisible en els seus signes: les creus, un raig de llum. Champagne és *metonímicament* el tema del quadre, ja que n'és l'autor, present per la imatge pintada i pel nom que la signa, la frase que el designa.

Tercera etapa: el treball intern de la representació entre imatge i text.

1. La religiosa que es troba ajeguda mira cap a una direcció concreta: si prolonguem la seva mirada trobarem els primers mots del text «*Christo uni Medico*»; ella hi és representada llegint l'element del text inscrit a la banda esquerra; no la narració, de la qual n'és un dels personatges, sinó el nom del Crist al qual ella s'ha



Figura 3. C. Crivelli, *Anunciació*, 1486.

ofert en el text i al qual prega en la representació: operació d'intercanvi entre text i imatge. En el text, s'ofereix al Crist; a la imatge, rep del Crist la guarició miraculosa.²⁰

2. A l'esquerra hi ha un text llegible desplegat com sobre una pàgina, que és el quadre. A l'extrem de la dreta, hi ha un objecte visible sobre la cadira: un llibre tancat (visible i no llegible) imatge i signe d'una lectura possible, com el text llegible i llegit ho és d'una visió real, la de la imatge que hi ha en la representació.

3. Al mig de la representació pròpiament dita, a la falda de la religiosa ajeguda, hi ha un objecte petit situat prop de les seves mans juntes. És un reliquiari petit i portàtil entreobert: conté una relíquia però és també una imatge de pietat; una imatge que no és vista, de la mateixa manera com el llibre no era llegit, però que és reconeixible com a reliquiari, espècie de signe entre text i imatge, que ja és un text religiós, però que encara és imatge, que recobreix i mostra alhora un signe cosa i una cosa-signe: una relíquia. I no és pas la transformació de la pintura en relíquia, és a dir, en signe eficaç transcendent de la seva representació que és operada pel text i en particular per la seva darrera frase.

Així, el petit objecte, al mig de la representació com una de les seves parts designada per la seva relació al llibre i al text, la producció, la generació de la representació total: text i imatge. Element de la totalitat, significa la generació d'aquesta totalitat, la transformació doble i recíproca d'una imatge en text i d'un text en imatge.

Per tornar al problema històric que plantejàvem al principi, hem intentat demostrar així a partir d'aquest exemple de juxtaposició i interferència de dues «substàncies» heterogènies com aquest *overlapping* semiòtic es troba investit a Port-Royal al tombant del segle XVII francès per una teologia de la Natura i de la

20. És possible donar el model estructural d'aquest dispositiu figuratiu i textual: 1) posició d'un destinatari: el Crist. 2) Posició d'un subjecte (l'heroi): la germana Catherine. 3) Enumeració (en el text) d'una sèrie de funcions negatives que s'hi oposen: (la febre, els símptomes, la paràlisi). Posició d'un ajudant transformat en oposat, o fins i tot un traïdor, antisubjecte: els metges. 5) Posició d'un ajudant veritable dotat d'una funció positiva: la mare Catherine Agnès i la pregària. 6) Victòria de l'heroi, assenyalada per la fi de la transmissió de l'objecte de valor: la salut. Però caldria afegir-hi que l'*Exvot* articula d'una forma complexa i en certa mesura transforma aquest model. En un primer temps podem notar que 1) la imatge redueix els actors d'oposició (febre, paràlisi, etc.) del text a un actuant oposant manifestat per l'actitud estirada; 2) L'actuant ajudant és representat per la conjunció de dues religioses (representades a l'espai de la imatge que visualitza una conjunció de pregàries a forma de l'espai (la mare Catherine Anglès i la germana Catherine Suzanne eren en dos llocs «reals» diferents, segons les relacions que hi ha del miracle); 3) L'oposició entre les dues actuants en la estructura narrativa textual és la mateixa de les línies de forc« de la composició del quadre i del seu disseny: el triangle central (oposant) és limitat perpendicularment pel rectangle de la cadira on hi ha el llibre d'oracions, i pel triangle rectangle de la pròpia mare Agnès (ajudant). Però en una segona mirada, es podrà notar que la religiosa estirada que llegeix «Christo Uni Medico» s'oposa a la mare Agnès, que ha girat l'esquena al text i, per consegüent qu'el ajudant (la mare Agnès) s'ha convertit parcialment en un oposant en el conjunt de la representació i del text: ella fa de pantalla entre el text i la paralítica, precisament quan l'oposant es converteix en un tema que rep una nota qualificadora. B. Borival, a l'*opus cit.*, p. 151. present, em sembla, aquesta operació de transformació i d'intercanvi entre text i imatge, però sense analitzar-ho, limitant-se a investir-ho d'un sentit «ideològic»: «A l'*Ex-Voto de 1662*, l'economia de la Gràcia respecta la jerarquia d'Església. Per arribar a la germana Catherine, passa per la mare Agnès... pel fet d'haver estat, durant cinquanta anys, al servei de Déu, Agnès Arnauld ha esdevingut el llaç d'unió natural entre el Totpoderós i les noies del seu monestir.»

Gràcia, per una filosofia alhora cartesiana i agustiniana de l'home i de Déu, o més breument dit, per una configuració ideològica, històrica, social, cultural determinada. En l'*epistémé* clàssic, sòcol constructor de les relacions entre els mots i les coses, es manifesta així un disseny contrari que és alhora la insistència en un arcaïsme, o d'una arqueologia del saber en les dimensions representatives del llenguatge, del discurs, de la imatge i de la figura, i també el treball intern, la crisi permanent de la representació moderna, el 1662, sota la forma d'un espai que no és ni de l'ordre de la imatge ni del text i que testimonia una «altra realitat» que Port-Royal llegeix com a la manifestació del Ben Altre, del Deu absent-present, com la seva Gràcia.²²

Se sap que el quadre de Champaigne alguns cops ha estat titulat «Dues religioses de Port-Royal» o bé «La Mare Agnès Arnauld i la germana Suzanne de Champaigne», abans de rebre el títol que porta avui, de l'«Ex-voto del 1662». Aquest dubte mateix entre el retrat i l'ex-vot és significatiu. L'ex-voto té una tradició llarguíssima que no es tracta aquí d'anar a resseguir, més que per evocar dos trets fonamentals de l'ex-voto en general, en els quals hom troba els dos elements essencials que són l'objecte del meu estudi.²³ El primer és la inscripció, la traça escrita que marca la cosa oferta i presentada com a ex-vot, com a ofrena i gràcia donada per un do d'un déu a una persona singular, a un individu. L'altre és que ben sovint l'ex-voto és constituït no pas per una imatge, sinó per un «doble» (o un objecte que té la funció no pas de representar icònicament sinó de doblar) una part del cos del que fa el vot; dit en altres paraules, el *votum* és alhora el rite religiós del vot i l'objecte votat, és a dir, promès, de tal manera que no podent fer ofrena del membre miraculosament guarit, el donador oferia la imatge doble de la seva mà, dels seus ulls, del seu ventre, del seu sexe, dels seus pits, de les seves orelles o dels seus peus. Oscil·lació de l'ex-vot entre la inscripció i el doble, entre el «nom» escrit que pot formar per sí sol, sense altra representació el tot de l'ex-vot i el doble, el simulacre de l'objecte que ha rebut el miracle (en defecte de la cosa mateixa) i amb això n'hi ha prou, per una mena de metonímia «màgica-real» per donar a aquest «doble» un caràcter sagrat.

Les coses, a la pintura, tal és la nostra segona proposició:²³ l'estudi de l'ex-voto de Champaigne ens hi introdueix indirectament, justament per la seva funció *votiva* posada en efecte pel text escrit a l'esquerra i pels dos retrats a la dreta, funció votiva que excedeix del dispositiu representatiu i de la seva metaforicitat, ja sigui mimètica, analògica o arbitrària convencional.

Jo voldria, doncs, presentar-vos ràpidament l'estudi d'un segon quadre, l'*Anunciació* de Crivelli, que ens introduirà aquest cop directament en la qüestió de

21. Sobre aquesta operació essencial característica del procés *econòmic* de la representació, cf. J. L. Schefer, *Scénographie d'un tableau*, París, le Seuil, 1969; el meu estudi del quadre de Poussin, *Les israelites collint el manà al desert*, a les *Actes* del Congrés Internacional dels Estudis Francesos, París, 1971, i el meu *Détruire la peinture*, Galilée, París, 1977.

22. Cf. la nostra *Critique du discours*, pp. 365-419, i també p. 359-360.

23. Sobre aquest tema es pot consultar amb profit, s. v. *Ex-Voto, vœu ou vœult de cire*, V. GUY: *Glossaire archéologique du Moyen-Âge et de la Renaissance*, París 1887; D. Fernand CABROL et Henri LECLERCQ: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, París 1919, de DAREMBERG i SAGLIO, i finalment, cal assenyalar alhora per les seves anàlisis i per la immensa documentació reunida, el llibre de Lenz KRIS-RETTENBECK: *Ex-Voto, Zeichen, Bild und Abbild im Christlichen Votivbractum*, Zürich i Freiburg im Brisgau, Atlantis Verlag, 1972.

«la cosa mateixa» en pintura, i entenent aquesta expressió d'«en pintura» simultàniament com la cosa mateixa en el camp d'un quadre o d'una representació de pintura, i com la pintura de la cosa mateixa —i no pas representada en pintura— però per la qual aquesta «alguna cosa» pintada accediria a l'estatut de la cosa mateixa, qüestió per la qual la representació de pintura en alguns d'aquest punts s'excediria a si mateixa sense transgredir-la, no obstant. Així, doncs, plantejaré una de les qüestions del *trompe l'oeil*.

A causa d'una confusió d'expressió corrent en els textos de la teoria i de la crítica de l'art al segle XVII, per a alguns, participaria del *trompe l'oeil* tot art la mímesi del qual sembli ésser-ne la principal preocupació i la finalitat última, tot art menys vinculat a la creació de formes que a la fabricació, al davant de la «realitat», un món il·lusori que només es justificaria pel fet d'assemblar-s'hi.²⁴ Així, segons Malraux, la pintura es lliura al *trompe l'oeil* en el segle XVI quan sistemàticament intenta col·locar-nos en un «país conegut» i renuncia a la grandiosa inversemblança del que és sagrat. En *Le Songe de Philomate* Félibien fa dialogar, entre 1666 i 1668, la pintura i poesia. La primera declara: «Jo exposo les coses que semblen tan reals que enganyen els sentits... jo faig mitjançant una agradable màgia innocent que els ulls més subtils creguin veure en les meves obres allò que no hi ha. Jo faig aparèixer cossos vius en temes on no hi ha ni cos ni vida. Jo represento mil accions diferents i per tot arreu hom diria que hi ha agitació i moviment. Jo descobreixo camps i prats, animals i mil altres menes d'objectes que no existeixen més que en ombres i llums i pel secret d'una ciència tota divina amb la qual jo sé enganyar els ulls».²⁵ Aquest text, dins de la seva ingenuïtat aparent, mereixeria una anàlisi minuciosa. Només en guardaré aquesta qüestió: Enganyar els sentits o enganyar els ulls és l'equivalent del *trompe l'oeil*? I si la característica més prestigiosa de la «realitat» consisteix, des del Renaixement, en l'organització tridimensional de l'espai, per ventura l'artista realitza el *trompe l'oeil* per excel·lència fent figurar sobre una tela, amb un compte particular, el reïlleu i la profunditat? Ben evidentment que no, ja que aquestes preteses reproduccions no enganyen ningú i davant d'un retrat tan fidel que sembli enganyar ningú no si enganya mai: hi ha reconeixement, i no pas il·lusió. L'aplicació de les lleis de la perspectiva permet al pintor de reproduir les tres dimensions d'un objecte, però de cap manera li permetrà *ipso facto* de fer-nos-el prendre per un objecte de tres dimensions.²⁶

Prenguem, doncs, l'*Anunciació* de Crivelli: un exercici d'estil sumptuós, esplendorós, una «demostració del *savoir faire* modern». La perspectiva hi és magnificada: un escalonament superb de plans, escandit per l'arquitectura i degudament confirmat per les proporcions dels personatges; alhora construcció de l'espai i dels llocs que el quadre representa i construcció —modelització— de la visió de l'espectador regulat pel dispositiu de les ortogonals en el pla de represen-

24. Pierre CHARPENTRAT: *Le trompe l'oeil*, a la «Nouvelle Revue Française de Psychanalyse», n.º 4 «Effets et formes de l'illusion». París, Gallimard, 1971. També cf. J. BAUDRILLARD: *Le trompe l'oeil*, a «Pre-publications de l'Université d'Urbino», n.º 62, série F, març de 1977.

25. FELIBIEN: *Le songe de Philomathe, Entretiens sur les Vies des plus excellents peintres anciens et modernes*, vol. IV, citat en l'edició David Mortier, Londres, 1705, pp. 355-356.

26. F. CHARPENTRAT, article citat, p. 161.

tació, i de paral·leles tendint cap a un punt de fugida, equivalent estructural del punt de vista que l'ull del contemplador ocupa en l'espai de visió.

I, no obstant, aquí o allí, el que sembla que caldria nomenar signes, i potser més que no pas signes, senyals, treballen la demostració geomètrica i òptica i el seu efecte visual, la mostració del món versemblant i fictici de la pintura. Ratllant tres quartes parts del quadre, el raig diví amb la seva llarga diagonal no recorre l'espai profund i il·lusori que ha construït la perspectiva, sinó la superfície del pla de representació, el dispositiu perspectiu del qual opera la denegació, fa visible contra la vista, contra la contemplació normativitzada per raó de ciència allò mateix que la vista pròpiament faria invisible, la quarta paret del cup escenogràfic; visible, o més aviat sensible, però en quin sentit? En l'ofici de raó —per emprar el llenguatge de Poussin—²⁷ o en l'ull de l'enteniment, geòmetra i òptica? Sens dubte, i potser més enllà de l'enteniment, a la punta fina de l'ànima, ja que allò que aquesta línia superbament abstracta significa, no és altra cosa que el misteri religiós de l'Encarnació, de la concepció virginal del Salvador. Dos figures subratllarien, amb llur mirada, aquest altre sentit: l'infant, oblidat pels adults, a l'esquerra del capdamunt de l'escala que percep d'entrada l'instant en què el raig generador penetra a l'estança de Maria per un petit orifici rodó que té per única justificació la de permetre aquesta penetració; i el personatge de robes llargues que es troba situat sota l'arc triomfal del pla intermedi i que, amb les mans sobre els ulls, reconeix o més aviat intenta captar, a deturar en la mirada la fulguració del raig misteriós. Invisible misteri diví que excedint de la raó nega les seves construccions de les quals el quadre senser és, no obstant això, l'aplicació impertorbable.

Un altre signe es manifesta aquesta vegada a la part superior, al marge de l'entablament de la *loggia* oberta al primer pis de la casa de la Mare de Déu, on hi ha un tapís de Turquia i un paó, o més ben dit, la seva cua plena d'ulls que no sols ultrapassen aquest marge sinó que freguen fins a depassar-la la *superfície del quadre*, que miren. Mil ulls (els d'Argos, encarregat per Juno de vigilar Júpiter, endormiscat per Mercuri i mort per ell) venen a trobar la nostra mirada, i ens miren des d'aquest lloc de la superfície pintada al costat d'una tela, d'un tapís: símbol de la vanitat de les glòries del món, i també el de la concòrida, però, a més, el de la immortalitat.²⁸ El simbolisme profà i religiós inclou dins de la cua de l'ocell de Juno i els seus ulls la polisèmia de les seves significacions. I sens dubte, més encara vanitat, de la representació pintada en la seva exaltació més sumptuosa per a la mirada, la representació amaga una força divina que fa presents els absents, escrivia Alberti:²⁹ presència d'una mirada absent del quadre.

Finalment, al primer pla, un cogombre i una poma, col·locats, incòngruament, en la rampa del sòl escènic. La poma del pecat de la primera dona, que Maria, com a segona Eva, redimirà mitjançant el fruit beneït de les seves entranyes, aquest fruit del qual la llavor misteriosa està essent col·locada en aquest moment en el seu si. El

27. *Correspondance de Nicolas Poussin*. Archives de l'Art français, N.S. E. Ed. C. Jouanny, París 1911, p. 143.

28. Cf. G. DE TERVARENT: *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*. Droz, Genève, 1958, pp. 297-299.

29. L. B. ALBERTI, *Della Pittura*, II, trad. anglesa de J. R. Spencer, Yale University Press, 1956, p. 63.

cogombre que apunta *cap a fora del pla de representació*, penetra en l'espai «real» de l'espectador. Entra en el seu espai de visió. «El *trompe l'oeil* tendeix a substituir la imatge transparent, al·lusiva que espera l'aimador de l'art, —com escriu Charpentrat— per l'opacitat intractable d'una Presència».³⁰ El *trompe l'oeil*, presència o més ben dit efecte de presència, és el comble de la representació òptica. Efectivament, mai no és, de cap manera, sentit com a imitació o reflex. No ens envia sinó a ell mateix. Siguin quines siguin les valències simbòliques i iconogràfiques del cogombre de la poma, Crivelli, per llur pintura doblement incògrua tan pel que fa al tema com pel que fa al dispositiu de representació, aspira a persuadir el seu espectador que el seu quadre, tot i el modern que és en la seva construcció, la seva organització, les seves referències estilístiques es remetien a una «altra cosa», que exigeixen una altra recerca, una altra interrogació diferent de la que es basava sobre la representació del món i de l'home, i que resultava notablement, ostensiblement satisfeta. Entre el raig diví que recorre la superfície, el pla de representació, el tapís i el paó, que el despassen, i finalment el cogombre, que l'ultrapassa, tot el misteri sagrat de l'Encarnació es compleix no solament com a tema del que el quadre representa, sinó com a quadre modern mateix que excedeix de les seves regles i de la seva llei capgirant-les contra elles mateixes, i per llurs propis mitjans. El quadre de l'*Anunciació* per això que apareix com a estrany i familiar en un lloc de la seva escena es troba globalment investit de l'Encarnació invisible i misteriosa per ésser lliurat a la cosa. I és precisament el cogombre, espècie d'emblema de la cosa en la seva facticitat que tendeix cap al que és informe, per la grolleria exagerada de la seva protuberància, és el cogombre el qual per la seva excessiva versemblança d'apariència pintada desfà la forma pintada de la seva referència a la llegum real que representa per transformar-la en aparició d'una familiaritat inquietant.³¹ Situat tant lluny com el simulacre de la cosa, i amb ell, l'efecte de la presència en el *trompe l'oeil* no apareix aquí o allí per pervertir i violar les regles del joc representatiu, ni que fos la representació, la «teoria» moderna de la mímesi que no tindria altra funció que la de dissimular, o fins i tot de dominar o de controlar la familiaritat inquietant dels espectres o dels dobles en l'univers de la ficció.

Aleshores, si històricament, culturalment i per prendre una posició exactament oposada a la de Malraux que he esmentat fa un moment, el cogombre de Crivelli resulta paradoxalment i per hiperversemblança de la representació moderna per la grandiosa inversemblança d'allò que és sagrat; filosòficament ens ensenyaria *a contrario* que la representació no té per efecte *fer-nos creure* en la presència de la cosa mateixa en el quadre, sinó *fer-nos saber* alguna cosa sobre la posició de l'individu modern, que pensa i contempla el món, i d'instruir-nos sobre els nostres drets i els nostres poders sobre la «realitat» dels «objectes», com a subjectes teòrics de la veritat.³² Ara bé, el *trompe l'oeil* s'esgota en els seus efectes; el simulacre no n'és més que la suma: ja no és l'objecte el que és damunt de la tela, és la cosa mateixa, intransitiva, suficient per ella mateixa, opaca, *sorprenent*, que deixa

30. F. CHARPENTRAT, article citat, p. 162, i el meu article a *Critique*, Minuit, París, n.º 373-374, juny-juliol 1978, «Représentation et simulacre».

31. Cf. FREUD, S.: *Das Unheimliche* (l'estranyesa inquietant) a *Essais de psychanalyse appliquée*, París, Gallimard, 1933, pp. 163-211.

32. Cf. M. DE CERTEAU: *L'invention du quotidien*, «Arts de faire», 10/18, París 1980, pp. 299-329.

estupefacta la mirada. La bella mentida de l'art es converteix ara en al·lucinació inquietant; la bella aparença, un fantasma; la representació de l'objecte, l'evocació màgica de la cosa. Aquesta entra en el nostre ull, i la nostra mirada, per respondre a aquesta intrusió de l'aparença en el seu espai de visió, es resol en el gest de tocar.³³ Certament que no estenem la mà cap al cogombre per tocar-lo —és un simple efecte compulsiu de la relitat. Però el *trompe l'oeil* ens cerca i ens encaixa en aquest lloc de contemplació i de lectura que ocupem, per les necessitats del dispositiu de la representació moderna, en la qual la cosa en el seu doble es troba per descomptat inserta, empresonada i començant a evadir-se del quadre; mimèic en excés, sense mai no concórrer a la constitució de l'ordre de la semblança. En aquest lloc de l'obra pintada, obscena. El veure és capgirat o invertit en «ser vist» per un apèndix informe i cec, mixt impur d'angoixa i de sideració.

No puc evitar de veure, en el cogombre de Crivelli, en la cosa i en el seu doble en la pintura, com el senyal de la transgressió del misteri que té lloc al damunt seu, com si el pintor ens corprengués amb la invisible concepció virginal sota la forma turgent, que s'infla fora del quadre, la forma informe d'un fal·lus diví, animada per la força divina de la pintura —com deia Alberti— que penetra en l'ull de l'espectador.

En conclusió, i per tornar-hi després més enllà dels investiments històrics i ideològics dels mots escrits en la pintura, i més enllà de la presència de les coses en el simulacre llur, i més ençà també de les derivacions psicoanalítiques a les quals provoca la intrusió de l'altre, com la insistència del mateix en la representació, el dispositiu de la qual no té altra funció que la d'assegurar la regulació de l'altre per i dintre del mateix —per tornar, doncs, a les formes i a les estructures del signe representació moderna, en la qual la cosa en el seu doble es troba per descomptat mots com els simulacres que s'hi presenten com a al·lucinacions de coses treballen, fan entrar en «crisi» el signe-representació de pintura pel que fa a les seves condicions formals i estructurals de possibilitat, unes i altres de manera diferent, ensenyant-les, exhibint-les en la representació mateixa que permenten.

1. Per l'escriptura dins del quadre, el pla de representació és posat en evidència, pla que neguen l'espai representat i les figures que s'hi disposen; així s'ofereix a una visió possible el límit del dispositiu de representació que no n'és solament el quadre, sinó el seu pla: consciència perceptiva parcial del rebuig, però mantenint-ne l'essencial, per parafrasar la definició freudiana de la denegació.³⁴

2. El *trompe l'oeil* posa igualment en evidència —en el sentit particular en què l'hem abordat— la superfície del quadre, que no n'és el suport, i que també és distint del pla de la representació ja que el *trompe l'oeil* en la majoria dels casos, va a fer els seus efectes més poderosos de presència en el marge del límit, *entre* el marge extern i el cantell, en un interval gairebe pla, inframinso, que ve a ocupar la representació d'un objecte, d'una figura plana; així el tapís de Crivelli en un *trompe l'oeil* (que el *trompe l'oeil* de la cortina de l'escala dels ambaixadors a Versalles tornarà a utilitzar amb finalitats polítiques i ideològiques, uns dos segles més tard) i

33. Cf. el nostre article, *Le Toucher en peinture*, a «Scalène», n.º 2, Liège, 1984.

34. Sobre el transferiment de la noció de denegació en el dispositiu de la representació, vegi's el nostre *Détruire la peinture*, pp. 58 i ss.. Cf. S. FREUD, *Die Verneinung*, 1925, i la trad. francesa per F. Lyotard *Discours figure*, Klincksieck, París, 1971, pp. 131-134.

que és en ell mateix una variant d'un dels gest fundadors mímic de la mímesi pictorial, la pintura per Zeuxis d'una tela que era el simulacre d'una tela de pintar.

3. És posat en evidència, finalment, l'espai de presentació de la representació de pintura per la pintura d'una cosa que, tot i restar «presa» realment en el dispositiu de la representació (entre el pla i el suport) sembla excedir-la *factíciament*, però en la realitat mateixa. Així el cogombre de Crivelli o el plat de galetes a la natura morta —o encara la cara de Crist en un Verònica de Champagne, objecte ja no pla, o extraplà, fins i tot, sinó protuberant que «empeny» la seva forma pintada com una presència real fora del pla, entre l'ull de l'espectador i el pla.

Louis Marin

*Profesor a l'Ecole Supérieur
des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
Paris.*