

# ELS DESSOTES DE LA PINTURA\*

HUBERT DAMISCH

«Aquí sota hi ha una dona»

«Dona per dona»: *Le chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac és d'antuvi el relat d'un intercanvi. Per la seva estructura aparent l'obra obeeix a aquest intercanvi articulante en dues parts de distinta dimensió: la primera duu como a títol «Gillette» i la segona «Catherine Lescault», pel nom de les dues dones la «circulació» de les quals —com diuen els etnòlegs— proporciona recursos a la intriga. Però *Le chef-d'oeuvre inconnu* és també, i indissolublement, el relat d'una invenció que l'intercanvi haurà fet possible, fins i tot haurà precipitat, i al qual es redueix en última instància: la invenció —en el sentit arqueològic del terme— d'una obra mestra desconeguda fins aleshores, obra mestra inaudita (si ho podem expressar així tractant-se d'un quadre: però d'aquest quadre, com a l'interior d'un somni, el lector no en sabrà més que allò que Balzac en diu); obra mestra inèdita, i que restarà inèdita no havent estat reconeguda com a tal pels qui en foren els inventors, i que —per l'astúcia precisament de l'intercanvi— van saber forçar el seu autor a descobrir-los la tela que amagava al seu taller. I encara: el pintor no s'hauria deixat portar pel joc (pel de l'intercanvi) sinó hagués duplicat aquest joc, el joc mateix de la pintura. Dona per dona, i una dona de carn i ossos per una dona en pintura: els tres companys estan d'acord en els termes del contracte, disposats a baratar la peça real per la il·lusòria si la segona els fa el pes. D'on deriva l'angoixa dels inventors en enfrontar-se, com escriu Balzac, amb «un suposat quadre» on de primer no veuen més que «colors confusament barrejats i continguts per una multitud d'estranyes línies» que formen com «una muralla de pintura». Angoixa que arribarà al límit quan, mirant-s'ho de més a prop,

«Veieren en un racó de la tela l'extrem d'un peu que sobresortia d'aquest caos de colors, de tons, de matisos indecisos, mena de boira sense forma. Un peu,

\* Traducció del francès de Pere Salabert.

però, deliciós: un peu viu. Quedaren petrificats davant d'aquest fragment salvat d'una increïble, lenta i progressiva destrucció. Aquest peu apareixia allí com el tors d'alguna Venus en marbre de Paros que sorgís d'entre les runes d'una ciutat incendiada. —Aquí sota hi ha una dona, exclamà Porbus, tot fent notar les diferents superposicions de colors amb les que el vell pintor havia successivament carregat cada part d'aquesta figura en l'intent de perfeccionar-la».

Com si l'art, treballant aquí en sentit contrari al de la invenció, hagués procedit pels mitjans de la pintura a enterrar el cos del delicte, un cos el retorn del qual —la seva reaparició inopinada i fragmentària— tindrà força de veritat: «Aquí sota hi ha una dona». Però per arribar fins aquí calia que els dos inventors no s'aturessin pel camí. És un quadre, el que cercaven? Desbordants d'imaginació, acabaren per entrellucar, sota les runes de l'obra mestra, el traç d'una dona que duia la marca d'aquest mestratge.

Però resumeixo. A finals de l'any 1612 un jove artista es presenta a casa del pintor Porbus, autor d'un cèlebre retrat de Caterina de Medicis (però dels peus de la reina el retrat no ens deixa veure res, amagats com estan pel llarg i aparatós vestit), i que treballava aleshores per la Cort de França abans que el 1620 (havia de morir dos anys més tard) Maria de Medicis preferís Rubens. Després de dubtar una estona al llindar de la porta, el jove acaba per entrar al taller seguint les passes d'un estrany personatge, un home vell molt ben vestit i amb un aspecte diabòlic i *indefinible* que el fascinen. Tot just dins, als dos visitants els crida l'atenció un quadre que representa *Maria Egipciaca*, la «bella pecadora» com l'anomenarà després el vell, al qual Porbus concedeix aparentment un gran respecte. I és aquí on té lloc en el relat una primera lliçó de pintura, lliçó articulada en dos temps diferents i complementaris: en primer lloc, una lliçó de teoria destinada a Porbus, i que resumeix allò que manca al quadre, «aquest no res que és el tot», la «vida» (és que el pintor, si s'ha de creure el censor, no ha sabut escollir entre el sistema dibuixístic i el sistema de color, i li ha faltat el geni que li hauria permès de fondre aquestes dues maneres rivals); en segon lloc, però, una demostració pràctica, adreçada ara al jove neòfit: el vell agafa els pinzells de Porbus i reprèn ràpidament el quadre. Una pinzellada per aquí, dues per allà, i sempre amb tanta precisió i desimboltura que un cop acabada la feina semblarà que ens trobem davant d'una nova pintura. «El que compta és l'última pinzellada. Porbus n'ha fet cent, jo només una. *Ningú* [subratllo] *no sap què hi ha dessota*». ¿I com no tirar mà de Proust, de l'embriaguesa que atribueix a Balzac «quan aquest, donant a les seves obres [subratllo de nou] *una mirada d'estranger i de pare alhora* [...] s'adonà bruscament, projectant-hi al damunt una il·luminació retrospectiva, que serien més belles reunides en un cicle de tal forma que els mateixos personatges es poguessin retrobar, i així afegí a l'obra, connector, *un cop de pinzell; l'últim i més sublim*.» I això, encara, que ens sona com una variació sobre el tema del *Chef-d'oeuvre inconnu*: «Unitat ulterior, no pas fictícia, car s'hauria disgregat com tantes sistematitzacions d'escriptors mediocres que amb reforç de títols i subtítols volen aparentar un sol i transcendental disegni».<sup>1</sup>

1. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la pléiade, t. III, p. 161.

Una nova pintura i, per dir-ho així, d'un altre autor: «Això no és encara la meua Belle-noiseuse; així i tot, un hom ja pot signar amb el seu nom una obra tal. Sí, la signaré, afegí tot incorporant-se per agafar un mirall en el qual mirar-se-la.» La de les firmes és la primera figura d'un intercanvi anticipant el dels noms. Mentrestant, la prova del mirall és com la prefiguració de la seva operació última, quan sigui l'hora, pel vell mestre, d'atenir-se al judici dels seus col·legues. El mirall, guia i mestre del pintor, com ja diu Alberti. Però el mirall, sobretot, perquè, com observa Leonardo da Vinci, inverteix la imatge: fa que sigui vista com si hagués estat pintada per algun altre<sup>2</sup> i permet de posar-hi «la mirada d'un estranger i d'un pare alhora». Però del mestre que diu estar disposat a signar l'obra de Porbus el lector n'ignora encara el nom. En l'interval, per contra, entre les dues etapes de la lliçó, ell ha après la del neòfit que venia a buscar un mestre i n'ha trobat un altre: havent-li demanat que mostrés alguna prova, el jove ha executat un croquis del quadre i, davant l'aprovació dels seus majors, l'ha signat amb el seu nom: Nicolas Poussin.

Els tres artistes se'n van tot seguit a casa del més vell. Allí, Poussin (car és ben bé ell) veu penjats a la paret dos quadres. De primer, el desconegut (aquell que encara no té nom, mentre que el neòfit comença ja a tenir-ne un) li aconsella de no mirar-se'l gaire, pel perill que corre de caure en la desesperació: vet aquí —li diu, parlant alhora de l'obra i del seu autor— l'*Adam* de Mabuse, aquella obra en la qual el mestre se sobrepassà, i on, a despit de tot, trobem que alguna cosa hi manca. No és pas la vida, ara, sinó («l'aire, el cel, el vent»). I encara més greu: *només hi ha un home aquí*, mentre que el primer, l'únic home sorgit de les mans de Déu, devia mostrar quelcom de diví (ara, que allí sota hi hagi un dona, i només una dona, és el que tranquil·litza els inventors d'una obra mestra que no és ja el garbuix innombrable que havien pensat d'entrada). I a propòsit de garbuix, aleshores, aquell altre quadre on el jove creu identificar un Giorgione. El vell mestre l'avisava del seu error dient-li, com per antífrasi o preterició, que es tracta precisament d'una de les seves primeres «potineries» de pintor: i el nom sorgeix aquí a propòsit del de Poussin —i com una firma— en resposta a la qüestió de l'atribució, de la paternitat del quadre, on en aquest precís moment Porbus s'adreça efectivament a l'hoste pel seu nom, «mestre Frenhofer», per demanar-li si al capdavant li serà possible de veure aquella a qui el pintor s'ha referit donant-li un sobrenom: «Belle-noiseuse».

Tal requeriment obeeix, de part de Porbus, a una preocupació explícita: la d'aprendre de Frenhofer la manera de produir «una pintura alta, ampla i profunda on les figures serien de mida natural» —com si la il·lúsió de vida fos qüestió d'escala. Però el vell es refusa a ensenyar la seva obra. Li cal perfeccionar-la encara —diu—, dubtós com es troba, i «com si massa ciència, igual que la ignorància, conduís a la negació». No és que hagués deixat de treballar i d'estudiar; ben al contrari, pot vanar-se d'haver analitzat i *aixecat capa per capa* els quadres de Tiziano, mestre del color, déu de la lum. ¿No serà doncs que el *dessotes* tenen la seva importància en la pintura?, ¿i que no és únicament l'última pinzellada allò que compta, si més no per la gent de la professió? És necessari admetre, almenys qui mira de més a prop, que

2. «Dic que tot pintant has d'aguantar un mirall pla i mirar-hi sovint la teua obra; la veuràs, aleshores, invertida (*al contrario*) i et semblarà de la mà d'un altre. Així, podràs jutjar millor els seus defectes», Leonardo da Vinci, *Codex Atlanticus*, fol. 360 r.

els realçaments d'última hora no tenen altre sentit en definitiva que en relació a tot el treball que els ha precedit i que contribueixen a valorar donant-los més relleu.

Damunt-dessota: el discurs de Frenhofer revela que l'oposició no és pas tan simple com podríem pensar, tot i que el final de la història («aquí *sota* hi ha una dona») sembla restituir-li *in extremis* un aspecte, si no de veritat, sí de paradoxal pertinència. Si s'ha de creure Frenhofer, és com si la pintura arribés a produir el seu complet efecte únicament en la mesura que procedeix, en la seva textura més íntima, d'un intercanvi regulat de posicions; intercanvi que equivaldria a una mena de trenat en què els fils s'alcessin i baixessin alternativament, de forma que un mateix, de fil, passés tan aviat per damunt com per dessota, sense que fos possible afectar-lo d'un significat unívoc. I això en la seva textura, si no en el seu mateix principi —de la manera almenys que els preceptes del vell mestre semblen expressar. Car, ¿no professa Frenhofer que les ombres han de venir *després*, sobre un to de mitges tintes i claredats, la transparència de les quals anirà així disminuint?, ¿i que cal *dibuixar modelant*, de tal forma que el contorn es desprengui del treball pictòric i no pas el contrari, sense arribar així a veure amb precisió l'indret on es troba amb el fons? Si ens atinguéssim rigorosament a aquest programa «potser no caldria dibuixar una línia, sinó que més valdria començar la figura pel mig dedicant-se primer a les parts més clares per tal de passar després als sectors més foscs». Però aquest capgirament, que comportaria un daltabaix de la tradició basada en la prioritat del dibuix sobre el color (el dibuix, podem llegir en Alberti, és la raó del color), Frenhofer admet implícitament que no l'ha dut a terme. S'accontenta d'escampar després i sobre els contorns un núvol de mitges tintes que pervé a esfumar-los a la manera de la vida i el seu excés desbordant: «aquest no sé què que és l'ànima, i que flota com un núvol sobre l'embolcall». De tal forma que el seu fracàs final podria ben bé trobar aquí la seva raó *tècnica*: més que produir-se la figura com el resultat d'un treball pictòric, Frenhofer l'ha feta quedar dessota a força de *raccords* (com diu Proust) i superposicions.

Aquest discurs, i les fantasies que absorbeixen tot seguit el vell, engendren en Poussin «una inexplicable curiositat d'artista». I és que el personatge sobre el qual l'autor mateix estén el núvol del «no sé què» i de l'*indefinible*, aquest personatge, està meravellosament concebut per «despertar mil idees confuses en l'ànima», a la manera —com escriu Balzac— d'un cant que recorda la pàtria en el cor de l'exiliat. ¿Vol dir això que un novell que tot just es troba en els primers balbuceigs de la seva carrera artística, està més indefens de cara als embats d'una memòria molt arcaica —amb la que secretament la pintura s'hauria acordat— que no pas l'artista consagrat que de bon començ havia escollit per mestre? Que hi ha aquí algun misteri, Porbus ens ho diu ja prou clarament, car per temptejar-lo no s'espera que el jove visitant el convidi a fer-ho. La curiositat que l'empeny, però, no és pas de la mateixa naturalesa que la que ocupa Poussin, i el discurs que li adreça ens ensenya bé que els interessos tampoc no eren comparables.

Aquest altre discurs —discurs de raó, discurs de seny— es presenta efectivament a continuació del de Frenhofer i a la meitat del text, a la manera de posta en guàrdia o de reacció preventiva. Sigui el que sigui de l'atracció del «misteri», Porbus evidentment no està pas disposat a deixar-se emportar per la seva fascinació ni a recórrer un camí que no sap on el portarà. Certament, Frenhofer sent una passió per l'art; a força de recerques, però, ha arribat a dubtar del seu objecte. ¿No ha arribat a

pretendre, en els moments de més gran desesperació, que *el dibuix no existeix?* Destacaré només que Porbus pren aquí l'efecte per la causa, car no és la desesperació el que empeny Frenhofer a parlar d'aquesta manera; sinó que se sent desesperat de pensar que a la naturalesa no hi ha línies. Sort que per un artista establert com és Porbus la qüestió no rau en desesperar-se de la pintura, ni tampoc dels pintors. Voler que amb la línia no sigui possible altra cosa que la representació de figures geomètriques és parlar —diu— «enllà de la veritat», car de fet no és necessari el color per produir una figura, sinó que allí on el programa de Frenhofer apunta a l'*indefinible* per ell n'hi ha prou per definir la figura el fet de circumscriure-la amb un traç, un simple contorn net.

Aquí es troba —sigui dit com de passada— una de les funcions d'aquella idea de «veritat» en pintura: la seva funció de límit i per dir-ho així de parapet, protecció contra tota manera d'incontrolada deriva. La veritat de la pintura és funció dels seus mitjans, i aquests mitjans són limitats; això, quan no participen per pròpia essència de la delimitació, com esdevé en la prioritat del dibuix. Pretendre infringir els límits de l'art és voler anar «més enllà de la veritat» (el qual equival, per Porbus, a anar «més enllà del traç»), i així no fem altra cosa que espatllar l'obra. «El dibuix —afegirà Porbus— proporciona l'esquelet, el color és la vida, però la vida sense esquelet resulta més incompleta que l'esquelet sense la vida» Afirmació que es troba al començament de totes les *vanitats*, però que de manera característica condueix a privilegiar el dibuix perquè sembla mantenir un vincle amb la carcassa de la pintura, amb l'estructura, és a dir: amb allò que se suposa que està *dessota* en detriment de la pell, de l'epidermis. De tal forma, això, que potser convindria que aquest recobriment exterior no deixés entreveure res de l'ossada, i, com ja deia Cesare Ripa en la *Iconologia*, que «les proporcions que són el fonament de la pintura, i que es troben ja en el dibuix abans de tirar mà del color [estiguin] recobertes i dissimulades en l'obra ja acabada»: motiu pel qual proposa de representar la pintura a la manera d'una dona amb un llarg vestit que li dissimularia els peus.<sup>3</sup> Aquest és el cas —ja ho he dit— de la *Caterina de Medicis* de Porbus, o de la *Maria de Medicis* tal com avui la podem encara veure al Louvre.

Però hi ha encara quelcom més vertader, que és la veritat del pintor Porbus i no de la pintura: el pintor no pensarà sinó ho fa amb els pinzells a la mà, i no es deixarà portar per divagacions. Malaurat sí, com Frenhofer, ha nascut ric: en no veure's empès per la necessitat trobarà tot el temps que vulgui per dubtar i perdre's entre els núvols de la teoria. Poussin, però, no l'escolta pas, Porbus. Ell no dubta, ja no dubta; ell també vol ser ric, i creu que l'ocasió se li presenta potser ara. Tot el que li cal és entrar a cal vell mestre i aprendre el seu secret, saber d'ell què és la «veritable» pintura, de la qual Porbus no en té idea. Quin és el seu projecte, si és que en té algun?

Si hem de creure Frenhofer, una part dels dubtes amb què es troba provenen del fet que fins aleshores no havia pogut trobar una dona de contorns irreprotxables (la naturalesa no presenta línies, però el cos humà —i el femení principalment— no deixa d'imposar la idea d'un contorn pel qual la figura es separa del fons): «la introvable Venus dels antics, naturalesa divina, l'ideal que només coneixem per lluis-

3. Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero Descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichità e de altri luoghi*, Roma, 1593. Citat per l'edició de 1603, segona part, p. 574-575.

sors disperses». Però com esperar trobar-la, aquesta dona, que seria la primera (re-  
cordem l'*Adam* de Mabuse), tal com va sortir de les mans del Creador per l'inter-  
mediari del cos d'*Adam*? No queda més que inventar-se-la, aquí encara en un sentit  
arqueològic i gairebé infernal: «Igual que Orfeu baixarà a l'infern de l'art per a tornar  
a portar la vida». L'art pot aspirar a la vida, però a condició de passar primer pel seu  
contrari enfrontant-se a la mort, i això no deixa de ser perillós. Podem concebre,  
doncs, que a la manera d'Orfeu l'artista es decanti pel dubte, que caigui en la  
temptació de tombar-se, de girar cua per posar la realitat a prova, i de buscar una  
dona perfecta però viva, no ja com a model, sinó per comparar-la a la seva obra i  
verificar així si s'aguanta enfront seu: dona contra dona com feia Braque — diuen—  
duent a vegades les seves teles al camp per tal de veure si feien el pes.

Els termes de l'intercanvi, doncs, han estat ja posats, i Poussin es trobarà, *sense  
pensar-hi* —la mecànica del desig així ho vol—, a casa de la seva amant que és qui  
dóna el seu nom, com cal, a la primera part d'aquest conte o d'aquest «estudi filo-  
sòfic» —això, almenys, en la seva versió definitiva (ja hi tornarem). Gillette  
endevina de seguit el seu desig, de tan transparent que és el joc —o almenys tru-  
cat—, desig d'aquell que ella ha malauradament traspasat tal com ho indica el  
sobrenom que li aplica just en aquest moment —cosa de fer-li la *nique*.<sup>4</sup> Desig que  
és desig de pintor, i no pas d'amant. Serà, com diu Porbus (això, però, Gillette no ha  
de saber-ho), dona per dona, dona contra dona. El canvi, així i tot, no es redueix pas  
a un simple troc, per tal com es fonamenta en una relació triangular entre tres ho-  
mes que encarnen les tres edats de la vida, com en el cèlebre quadre de Tiziano.  
Tres homes que són els subjectes de l'intercanvi o els seus actors, i dues dones que  
en són l'objecte: una d'elles ben real, provista d'un cognom o bé d'un nom, i que no  
és potser tan beneïta com aquest nom ens pot fer pensar,<sup>5</sup> una dona en qui  
Frenhofer (el denominat «Nick», almenys, que tracta de fer-li-ho creure i creure-  
s'ho ell mateix) no veurà sinó la Dona, aquella per a la qual no hi ha un nom. I des-  
prés l'altra, de dona, dona de pintura, dona en pintura, però que l'art hauria fet divi-  
na, i que rebria el seu nom en el moment just que Gillette perdi el seu. Dues dones, i  
potser fins i tot tres, car caldria no oblidar (cadascú la seva) la *Maria* de Porbus, la  
seva «bella pecadora», si no la *Caterina* (de Medicis), tot i que Balzac no en faci cabal.

En aquest cas què hi ha de l'operació del desig en la seva relació amb el de-  
sig de l'altre? Què hi ha del desig a l'altre, com diu Lacan, al final del qual trobem el  
*donar-a-veure*?<sup>6</sup> Car aquí ens trobem entre pintors que només tenen ulls per la  
pintura. Pel que fa a Gillette no té art ni part en llur afer, car només veu els pintors  
sense mirar la pintura. I el que conserva, d'haver posat per ell, és que Poussin tot  
dibuixant-la se la mirava sense pensar en ella (de la mateixa manera que havia vingut  
a casa seva, sense pensar-hi). I no és que digui, precisament, «sense desitjar-la»,  
car ja és una mena de desig voler que posi per ell, però no pas un desig del tot evi-  
dent, almenys per a qui n'és —per dir-ho així— l'objecte transitori. I la dona,

4. Segons el Robert «nique» derivaria de l'arrel *nick*, coneguda en galo-romà, d'on deduir (?) l'anglès *nickname*, «sobriquet» (de *sous-briquet*, «cop a la barbeta»); cf. *to nick*, 1r. fer una osca (a un bastó), marcar (les cartes), 2n. endevinar (la veritat, etc.).

5. El nom Gillette, traduït, significa aproximadament «beneïtona» (Pere Salabert).

6. Jacques Lacan, Le Séminaire, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, 1973, p. 105.

Gillette, també hauria pogut dir en el llenguatge de l'amor —segons Lacan— quan demana una mirada: «Maí no em mires allí on jo et veig». <sup>7</sup> En el qual s'hauria equivocat, puix que només en la pintura tal afirmació cobra un sentit i podem a la vegada (com indica Sartre) trobar bella una dona i desitjar-la allí on ens mira, en la tela. Però cal escollir: o ser amant o ser pintor. Per un moment el dubte s'imposarà a Poussin de pensar que un altre pugui mirar Gillette, i mirar-se-la tal como a ell li és permès: nua. Dubte, no obstant, que s'esvairà aviat: el jove oblidarà la seva amant, no voldrà altra cosa que ser pintor, *no veurà res més que el seu art*.

La primera part del conte s'acaba així, com s'acabarà la segona, per una fantasia —aquella, en tot cas, del primer terme de l'intercanvi, i que duu per nom «Gillette»—. Així, el pudor de Gillette fa de contrapès a la timidesa del pintor neòfit, al començament de la història: car no hi ha res, com ja ens fa notar Balzac, que s'assembla tant a l'amor com la jove passió de l'artista quan troba per primera vegada un home genial. A aquell que no s'hagi trobat en un cas així sempre li mancarà «no sé quina pinzellada», la que fa d'una obra que sigui mestra ja des del començament. Damunt/dessota: «El talent s'ha de mesurar per aquesta primera timidesa, per aquest pudor indefinible que la gent que accediran a la glòria van perdent en l'exercici del seu art, igual que les dones el perden amb els jocs de la coqueteria. El costum de triomfar disminueix el dubte, i potser el pudor és dubte.»

Quan la segona part de la història s'obre, en el moment d'entrar a casa de Frenhofer, Poussin ja ha perdut tota la vergonya. Ja no dubta. Vol veure l'obra que el mestre amaga (fins a aquest punt és cert que, com diu Lacan, «la veritat del subjecte, àdhuc quan es troba en una posició de mestre, no és en ell mateix que es troba, sinó —com l'anàlisi ho demostra— en un objecte de naturalesa encoberta»<sup>8</sup>). Com si d'aquesta invenció o fantasia esperés una revelació: la que l'ha de fer pintor. Aquí es troba el seu desig, relacionat amb el fonament de la pintura, amb allò que la fonamenta com a *praxis*. Però «fonament» té més d'un sentit, tal com ens ho recorda també Lacan, el qual indica que per la Kabala el mot designa una de les formes de la manifestació divina, precisament identificada al *pudendum*, pudor (que l'exigeix). Al pudor i —tal volta?— al dubte. Però el pintor, com l'analista, no podria deturar-se en el *pudendum* ni en el fonament que prendria forma de *dessota*.<sup>9</sup> La recerca de la bellesa —i és Frenhofer qui ho diu— implica una baixada a la *intimitat de la forma*. Així, la bellesa, fins i tot impúdica, no és mai fàcil al començament, tal com diu el vell després d'haver-ne fet l'experiència amb la «bella cortesana», la seva «Belle-noiseuse». *Qui té dona, té bronquina*<sup>10</sup> (i Littré, després d'haver recordat aquest proverbi, reprèn amb els «*impúdics* botafocs de gresques i baralles»<sup>11</sup>). Al pintor, doncs, li caldrà ser dues vegades púdic, més amant que pintor, i refusar d'ensenyar la seva criatura, la seva «esposa», denunciant allò que no és més que *prostitució*: «La meua pintura no és pas una pintura, no és pas una tela, sinó una dona». No ja *la* Dona, sinó *una* dona, a qui li dóna aleshores el seu cognom, o al-

7. *Ibid.*, p. 94-95.

8. *Ibid.*, p. 10.

9. *Ibid.*, p. 11.

10. *Qui femme a, noise a*, en l'original. *Noise*: raons, gresca, baralla, bronquina. «Belle-noiseuse», sobrenom de difícil traducció, vindria a ser la *Bella-busca-raons*. (P.S.).

11. *Impudents boute-feux de noise et de querelle*, en l'original (P.S.).

menys el nom, Caterina, sense aspirar a saber el nom de l'amant de Poussin (Caterina, naturalment, en resposta a la *Caterina* de Porbus).

Aquesta dona, per què refusaria d'ensenyar-la? Perquè això seria deixar de ser qui és: «pare, amant i déu», és a dir la figura trinitària del poder. Com si Frenhofer no pogués ser el mestre —aquest mestre frenètic que diu el seu nom— sense ensenyar la seva obra mestra, obra incestuosa que exhibida infringiria la prohibició en què es basa l'intercanvi de dones. ¿No diu que està disposat a matar qui l'embutaria amb la mirada, preparat a cremar-la (cosa que farà) abans d'exposar-la a la vista d'un home, i encara més (aquesta progressió apareix de manera explícita en el text) si la vista és la d'un jove, d'un pintor? L'home, el jove, hi veurà la dona o una dona, cosa que l'amant no podrà suportar; el pintor, per la seva banda, hi veurà un quadre, cosa que el creador no consentirà. I per tant Frenhofer caurà en el joc del *potlach*, del do i el contrado: i si hi sucumbeix és per efecte d'aquest mateix desig que havent d'ésser púdic resulta atacat nogensmenys pel dubte. Li cal trobar efectivament un model que pugui utilitzar com a mirall per tal de considerar el quadre. Quan veu Gillette, no ho resisteix: «Deixeu-me-la un instant, i la podreu comparar a la meua Caterina». *Vosaltres*, la podreu comparar: car des d'aquest mateix moment Frenhofer deixa el dubte, ha perdut tot pudor i ha escollit de sotmetre's a la mirada de l'altre. Amb antelació, frueix del triomf que aconseguirà la bellesa de la seva «Verge» (com llavors l'anomena) en comparació amb la d'una (diu ara) «autèntica noieta»: noieta que per «autèntica» que pugui ser ja no és verge, mentre que la Belle-noiseuse, impúdica cortesana, recupera per un instant la virginitat, en l'interval de les mirades, i per l'única gràcia de l'intercanvi.

Després del canvi de noms i de pudors, si no de virginitats, ve el canvi de mirades que clourà el cicle. Però no pensem en una triangulació de caràcter geomètric, car en aquest joc de les mirades l'estructura de l'intercanvi de seguida es desfarà, trencada tota la simetria. I d'entrada ja a través de la mirada que Frenhofer posa en Gillette, aquest esguard que la despulla i al qual ella mateixa respon amb un esguard espurnejant («¿Així per ell no sóc més que una dona?». Què més vol ser?, ¿la Dona que deia el seu amant?). I en aquest moment decisiu pel seu pudor, el seu amant la té tan oblidada que ni se la mira, absorbit com està en la contemplació d'aquella altra *Verge* que al començament pensava que era de Giorgione. Quan ho descobreix Gillette deixa qualsevol dubte («Pujem! Ell no m'ha mirat mai així»). Però un cop ha desaparegut Gillette la història és tan púdica que Poussin no pot suportar la idea que ella es desvesteix i que Frenhofer la mira. La prova serà breu, i quan el mestre els convida a entrar al seu taller («Entreu. La meua obra és perfecta; mai pintor, pinzells, colors, tela i llum constituïran rivals de Caterina Lescault, la bella cortesana, i ara ja la puc ensenyar amb orgull»: ensenyar-la, i dir-ne primer el nom, aquest nom que evoca la pàtria de qui serà rival de Porbus, Rubens, i a través seu evoca la «baralla del colorit» que troba en *Le Chef-d'oeuvre inconnu* una prolongació inesperada) ni Porbus ni Poussin no tindran una mirada per Gillette. No veuran altra cosa que llur art, i primer una figura, de tamany natural com ja s'esperava Porbus, la qual és suficient per a transportar-los d'admiració. Però Frenhofer els fa veure que tractant-se de pintura allò és, una vegada més, una empastifada. Busquen, doncs, el quadre anunciat —quadre a la mirada del qual tots els altres tornen a una condició d'esbós—, sense arribar a besllumar-lo. I és en aquest moment, per al pintor, l'ocasió d'adreçar-los un discurs exactament simètric a aquell el pretext

del qual li havia procurat abans la «bella pecadora» de Porbus. Si no veuen allò que busquen és que busquen un quadre allí on cal buscar una dona. I aquella dona és allí, davant seu, com la carta robada que dóna títol al conte d'Edgar Allan Poe és davant del policia que tampoc no saben veure-la.

¿Qui es confon, llavors?, ¿els visitants que no aconseguen veure res en la tela que el pintor els mostra (perquè de fet, com ho demostra la continuació de la història, és la dona que busquen, i no el quadre), i que per tant examinen escrupolosament, com si fossin detectius, o el mestre que els observa i assaja ara de desenganyar-los? Buscant com busquen el quadre, de primer no han vist la dona; ara que és allí, en canvi, davant seu, ja no veuen el quadre. Frenhofer, que fa una estona els prevenia del contrari, no veu ara el moment que la il·lusió s'esvaeixi: si hi ha dona, hi és només per efecte de l'art i tots els seus pertrets («Sí, sí, és efectivament una tela; teniu, vet aquí el bastidor, el cavallet, i els meus colors, i els pinzells»). Com si l'art no arribés al seu punt màxim sinó a condició d'abolir-se en tant que art, i que aleshores calgués escollir entre veure la dona o veure el quadre, amb el risc que tant l'una com l'altra acabin per sostreure's, com passa ara, en l'únic benefici de la pintura. En relació a la «Belle-noiseuse», és efectivament la pintura qui mereix aquest nom quan no ens dóna cap informació possible de traduir en termes de llenguatge, res que hom en pugui dir, que pugui declarar, que pugui ser sentit, sinó és *soroll*. Res, llevat d'aquest fragment, aquest peu salvat del desastre, d'aquest indici que testimonia per als dos inquisidors que allí hi ha, de fet, una dona, però que el pintor sotmès al dubte del pudor ha preferit guardar encoberta, ha dissimulat, como arrabassada per un núvol, una mena de boira de cent, mil, pinzellades *que no valen* —com diu fredament Balzac— *per a res*.

Però, com entendre aquest fragment (i no qualsevol fragment, car no es tracta ni d'una mà ni d'una sina; però d'aquest fet Ripa ens n'ha donat la clau, que no és únicament de l'ordre del fetitxe), que aquest peu retorni, *sota la pintura*, a través del enderrocs del quadre —allí, precisament, on ben aviat Manet farà sorgir sota el vestit dels seus models l'extrem incongruent d'una sabata? I, encara, com entendre aquest avatar del trenat pictòric que vol que per efecte del pudor, sens dubte fora de lloc, la dona, o més aviat *una* dona, hagi vingut així a establir-se en posició de fonament, de *dessota*, i la pintura a exhibir-se a costa seva, al defora, d'una manera tan indiscreta —i caldria dir fins i tot impúdica— sense dissimular res de les seves interioritats, àdhuc metafòriques? Ara, que sota la pintura que la sostreu a llurs mirades els dos visitants hagin sabut inventar una dona, vet aquí quelcom fet per a tranquil·litzar-los —i a nosaltres amb ella—. Sota la pintura, i com la seva «veritat», en lloc i a l'indret del pretès quadre, l'intercanvi es revesteix finalment de la seva autèntica figura: una dona per un quadre, i la pintura per allò que fa (o hauria de fer) el seu «subjecte». I és que en aquest punt del quadre on una presència subterrània, arqueològica, de la dona es denuncia, quelcom que pot ser dit se'ns dóna a veure, quelcom que pot ser anomenat, quelcom —encara més— de viu, deliciós, ofert com una presa per al desig, quelcom al capdavant *que ens mira*, a diferència de la innominable muralla de pintura on es troba agafat. Quelcom que fa sentit allí on semblava no haver-hi més que soroll, i la invenció del qual respon perfectament, nogensmenys, a l'esperança de Frenhofer. Car el desig, que tot ho posa cap per avall, que no deixa veure altra cosa que runes i enderrocs en lloc de l'obra mestra esperada, aquest desig, és finalment molt semblant a aquell que li haurà fet

espatllar el seu quadre al mestre. Tant en un cas com en l'altre, la seva dialèctica no s'adreça a altra cosa que a desorganitzar de cap a peus el camp de la percepció. Frenhofer ha acabat per acceptar i ensenyar el seu quadre: al capdavant es trobarà obligat a veure'l tal com l'altre el veu. Per retrobar-lo tal com el seu desig demana, li caldrà tombar-se, treure'l de la vista tot fent als dos intrusos una mirada espurnejant com la de Gillette fa una estona, una mirada que creu travessar-los, mirada policial que inventarà, en ells, l'únic desig que seria propi per a restituir a la «Belle-noiseuse» el seu valor de canvi: aquí sota hi ha gelosia —dirà Frenhofer—, me la volen robar. D'aquest últim intercanvi de mirades, l'obra mestra n'és exclosa, com també ho ha estat tot aquest temps la pobra Gillette. Però la mirada de l'altre serà en definitiva la més forta: quan Frenhofer es torni a trobar sol no li quedarà més que matar-se després d'haver cremat els quadres.

II

### «Frenhofer sóc jo!»

Em podria parar aquí, car Balzac potser ja ho ha dit tot, o tot allò que ens importa. Però em veig temptat d'inventar una continuació o un epíleg al *Chef-d'oeuvre inconnu*, i d'anar a buscar aquesta continuació (o aquest epíleg) en la correspondència del mateix Nicolas Poussin. A la primavera de l'any 1641, mentre treballava en els projectes de decoració de la gran galeria del Louvre, un jove artista que Poussin havia conegut a Roma vingué efectivament a proposar-li els seus serveis, tal com ell mateix va escriure-ho després a Chantelou: «Ha arribat a aquesta ciutat un jove que és pintor i que vós heu volgut veure a Roma; és aquell que pintà una capella en l'església del poble, en la qual són pintats diversos ornaments en grisalla, d'una manera que us complagué prou. Treballa força bé al fresc, com vós mateix heu pogut comprovar; m'ha vingut a veure i s'ha ofert per a servir en allò que calgui. Si us plau, li encomanarem de treballar en els ornaments de la galeria; composita, és inventiu i coloreja de manera competent».<sup>12</sup>

«Un jove que és pintor», és com Frenhofer veia Poussin —motiu suficient per inquietar-se—. Però de la falla a la història, o a la crònica, la situació queda capgirada: Poussin aquí ja no és l'adolescent que Balzac descriu d'entrada sense anomenar-lo (i del qual sabem que el 1612 havia fet realment una escapada a Paris), aquest neòfit que un pudor indefinible reté fora, al replà del taller de Porbus, aquest «aneguet», gosariem dir per emprar el terme que Poussin s'aplicava a si mateix,<sup>13</sup> sinó un mestre (quan no un àguila) ja consagrat, i com a tal destinat a jutjar els mèrits d'un novell del que únicament l'erudició ha retingut el nom.<sup>14</sup> Doncs bé, els considerants de la sentència demanen que ens hi parem. ¿I què és, inventar, doncs, efectivament, si en l'enumeració de les «competències» del pintor la capacitat ha de venir

12. Nicolas Poussin, *A Chantelou, 11 juny 1641. Correspondance*, ed. Jouany, Paris, 1911, p. 71-72.

13. «Je ferais donc [...] comme les oisons qui se partent des Palus Meotides pour passer le mont Taurin, craignant les aigles qui y habitent», Poussin a Chantelou, 20 març 1642, *Ob. cit.*

14. Cf. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, amb presentació d'A. Blunt, Paris, 1964, p. 56, n. 34. (El novell és Vincent Leckerbetien, de sobrenom *Manciolla*, manxol, pels romans. Morí el 1650. P.S.).

en segon terme, entre aquestes dues altres parts de la pintura que són la composició i el color —això, per no dir res d'una mà més estrictament tècnica com és la que exigia el treball al fresc? Quina és la part d'invenció, si compondre, com podem llegir-ho en l'*Enciclopèdia*, consisteix a «representar damunt una tela un subjecte tal com és, de la manera més adequada», i suposa «1r. que hom coneix bé, o en la naturalesa, o en la història, o en la imaginació, tot el que és propi del subjecte; 2n. que hom ha rebut el talent que li permet utilitzar totes aquestes dades amb el gust més convenient; 3r. que hom obté de l'estudi i el costum de treballar el manual de l'art, sense el qual totes les altres qualitats queden sense efecte»;<sup>15</sup> ¿hem de pensar que la invenció, ben a la inversa, es basa en les soles forces, en els sols recursos de la intel·ligència?

Si ens atenim al que diu Vasari en el prefaci de les seves *Vides dels més excel·lents pintors, escultors i arquitectes*, la invenció consistia essencialment per ell a saber combinar les figures per formar una «història» (una batalla, per exemple) on cada una es distingís per l'actitud, els gestos o l'expressió més apropiada,<sup>16</sup> mentre que el conjunt havia de traduir la intenció del pintor, i no —com afegeix curiosament Vasari— «allò en què no pensava»,<sup>17</sup> el que ens permet suposar que l'inconscient també tenia quelcom a dir en aquest cas, i que la invenció en corria el risc. Només que, la invenció així definida, no és fàcilment comprensible en què es pot distingir d'allò que l'Acadèmia anomenarà «composició». Si Vasari jutja que Rafaello ha sobrepassat el seu mestre Perugino pel que fa el dibuix, el color i la invenció, no hi ha cap mena de dubte que aquesta era per a ell —*arte ed ingegno*— qüestió d'intel·ligència més que no pas de «manual de l'art». A propòsit d'art, un lloc comú recurrent en el text de les *Vides*, i del qual Balzac no fa més que recollir-ne l'eco, és aquell que diu que allí on les obres dels seus col·legues podien ser estrictament qualificades de «pintures», les de Rafaello (com ja en el seu temps les de Masaccio) eren *coses vives*, i les seves figures semblaven fetes de carn i no de colors conjuntats sobre una tela.<sup>18</sup> Així, hi ha el retrat que havia pintat de la dona que estimava —molt de temps abans que Frenhofer i la seva bella cortesana—, igual que el del papa Juli II, que era d'aparença tan viva i «vertadera» que només veient-lo hom se'n sentia temerós con s'hauria sentit davant de l'home.<sup>19</sup> Tal seria, doncs, el nom, o un dels noms històrics de la veritat en pintura: la *vida*, aquest «nores que és el tot». Però no n'hi ha prou amb què el pintor doni a les seves figures l'aparença d'existència, ni que se'ns imposin amb la força d'allò vertader. Suposant que n'hi hagi prou amb la imitació per atènyer aquesta forma de veritat, la invenció és admissible cada cop que li pertoca la traducció en pintura d'una idea, o, com diu encara Vasari, una «imaginació» que pot ser tan complexa com es vulgui, i que no és

15. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. III, p. 772.

16. «L'invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro a sei a dieci a venti, talmente che si viene a formare le battaglie e l'altre cose grandi dell'arte», Vasari, *Vite*, Proemio, «Della pittura», cap. 1, ed. Milanese, Milano, 1878, t. I, p. 173.

17. «E rappresenti in uno tratto la intenzione del pittore, e non le cose che e'non pensava», *ibid.*

18. «E nel vero che l'altre pitture, pitture nominare si possono, ma quelle di Raffaello cose vive», *Id.*, «Vita di Raffaello di Urbino», *op. cit.*, t. 4, p. 350. «...oltre che sono tanto ben coloriti e con tanta diligenza condotti, che piuttosto paiono di carne viva che lavorati di colori», *ibid.*, p. 338.

19. «E di quella fece un ritratto bellissimo, che pareva viva», *ibid.*, p. 355. «Ed egli [...] ritrasse in questo tempo papa Giulio in un quadro a olio, tanto vivo e verace che faceva temere il ritratto a vederlo, come se proprio egli fosse el vivo», *ibid.*, p. 338.

ja únicament qüestió de denotació, sinó de pensament i d'expressió en el sentit més fort del terme: cada detall de les seves «històries» és testimoniatge de la cura que posava Rafael a fer conèixer els sentiments i les passions que movien els seus actors, «el dolor, la por i la mort», sense necessitar per això l'auxili del llenguatge (*senza lingua*), fins a tal punt que «tot, en el seu silenci, sembla parlar».<sup>20</sup>

Poussin no les tenia, aquestes pretensions. O les seves pretensions (pretensions a la veritat) es trobaven més aviat en un altre lloc. Per una banda dubtava que el seu art, enmig de la decadència on havia caigut, pogués aspirar a la vida: «Car la pobra pintura es veu reduïda a l'estampa, i encara podria dir millor a la sepultura (si fora de la mà del Grec algú l'ha mai vista viva)»;<sup>21</sup> per altra banda, insistia a fer professió de «coses mudes», o «tácites», com si per a ell, a diferència de molts altres, i sense que hagués de renunciar per això a qualsevol forma d'eloqüència, la pintura tingués una estreta relació en el fons, i per prioritat, amb el silenci. El problema no consistia doncs a fer veure que la imatge no mancava de paraula, i encara menys de donar-li'n (tal com farà, molt més tard i sense pensar-s'hi gaire, el cinema anomenat, per antífrasi, «mut»), sinó d'inscriure la pintura en l'element que és el seu, i de mantenir-la-hi per tal que pugui viure la vida que li és pròpia, no pas la dels éssers de carn, ni tampoc la dels textos, trobant-se com es troba la pintura, per analogia, més a prop de la música. Al pintor li cal mostrar-se *inventiu*; i això, no solament perquè Poussin no suportava repetir-se («Serveixo per innovar, no per copiar les coses que ja he fet una vegada»), i no veia la necessitat de passar per camins que d'altres havien recorregut abans que ell,<sup>22</sup> sinó també i sobretot perquè entenia que no es pot cantar sense *variar* i canviar de to, o de manera.<sup>23</sup> La invenció funciona al contrari que la repetició, que la reproducció, motiu pel qual es diferencia de l'estampa. Inventar és variar. Però la variació no solament respon a exigències formals o productives tal com esdevé en el registre de la decoració («Cada dia em cal inventar alguna cosa de nou per diversificar el relleu d'estuc, si no els homes s'haurien de quedar sense fer res»<sup>24</sup>). Tot l'artifici de la pintura —i és Poussin qui ho diu— consisteix en què cada subjecte que pot ser pintat vol ser-ho d'un o altre mode, del qual cadascú es guarda «un no sé què de variat (...) d'on prové un poder d'induir l'ànima dels observadors a passions diverses».<sup>25</sup> Així, qui diu mode diu modalitat, o modelització, però també moderació, mesura, per la qual un límit —aquí hi tornem— és imposat a la invenció que és la de la «vertadera pintura».<sup>26</sup>

Resta aleshores per explorar el *subjecte*, que l'Acadèmia defineix com «el tema sobre el qual hom compona», no essent altra cosa la composició que «l'art i manera

20. «Non se può constare minutissimamente le belle avvertenze che usò questo ingegnossissimo artefice [...] che senza lingua si conosco il dolore, la paura e la morte». *ibid.*, p. 360. «Non si può scrivere le minuzie delle cose di questo artefice che in vero ogni cosa, nel suo silenzio, par que favelli», *ibid.*, p. 361.

21. Poussin, A Chantelou, 7 abril 1647. *Op. cit.*, p. 353-354.

22. *Id.*, A Cassiano del Pozzo, 4 abril 1642. *Op. cit.*, p. 132.

23. «Je ne suis point de ceux qui, en chantant prennent toujours le même ton, et je sais varier quand je veux», *id.*, A Chantelou, 24 març 1647. *Op. cit.*, p. 352.

24. *Id.*, A Chantelou, 3 agost 1641. *Op. cit.*, p. 86.

25. *Id.*, A Chantelou, 24 novembre 1647. *Op. cit.*, p. 373.

26. «Cette parole "mode" signifie proprement la raison ou la mesure et forme de laquelle nous nous servons à faire quelque chose, laquelle nous astreint à ne passer par outre, nous faisant opérer en toutes les choses avec une certaine médiocrité et modération [...]», *ibid.*

amb què un pintor tracta el subjecte en un quadre». <sup>27</sup> Què passa amb el tema, si és ell qui pot i ha de donar *subjecte* per a fer quelcom ple d'enginy? <sup>28</sup> Que el tal subjecte sigui proporcionat per qui encomana l'obra, o que el pintor es trobi lliure per a escollir-lo al seu aire anant eventualment a buscar-lo en llibres, <sup>29</sup> cal encara «rumiar-lo» <sup>30</sup> abans de *trobar-ne el pensament*, i —com diu el propi Poussin— posar-lo «a terme per un esbós». <sup>31</sup> Aquesta operació, però, a diferència de la composició, no depèn en res del manual de l'art, com tampoc de la imitació. D'un quadre que Monsieur de Lisle li havia demanat, Poussin dirà haver-ne trobat el pensament, «vull dir la concepció de la idea, i l'obra de l'enginy és així acabada. El subjecte és un Pas del Mar Roig pels Israelians fugitius. La composició és, principalment, de 27 figures». <sup>32</sup> Entre el subjecte que constitueix el tema material de l'obra, si no la seva causa, o raó, o motiu, i la *composició* en què pren forma de proposta pictòrica hi ha lloc per allò que Poussin denomina encara el *pensament*, <sup>33</sup> i que correspon bastant bé al que Freud al·ludeix amb el títol de «la presa en compte de la figurabilitat», *die Rücksicht auf Darstellbarkeit*: car no lograríem posar en la pintura sinó allò que pot ser-hi posat, i l'obra de l'enginy no consisteix més que a trobar, pel pensament, el mitjà de representar un subjecte donat pel camí d'un joc de figures del qual Poussin sempre ha tingut el compte exacte. <sup>34</sup>

Per muda que la pintura sigui, el propòsit al qual obeeix la invenció no deixa d'atansar-se al de la retòrica. L'escriptor que era Poussin en els seus moments deia tenir «molta enveja de les Nacions, que no podent expressar de viva veu les més altes concepcions de llur esperit, han inventat certes figures per la força de les quals poden fer concebre als altres allò que tenen a l'intel·lecte». <sup>35</sup> I no és diferent en pintura: inventar, per aquell que fa professió de «coses mudes», és —com per un estranger que volgués fer-se entendre d'aquells de qui desconeix la llengua— trobar el mitjà d'expressar una idea o un concepte per mediació d'una imatge que, essent «tàcita», no en resulti ser menys la manifestació o bé la «il·luminació» sota una espècie visible. <sup>36</sup> Sigui una operació anàloga a la del somni: el somni que es

27. *Dictionnaire de l'Académie*, 1ra. ed., 1694, t. II, p. 283 i 516.

28. «J'aurais du goût à pouvoir m'occuper du sujet que V.S. me propose, des Noces de Pélée, parce qu'il ne s'en peut trouver un qui puisse donner plus de sujet de faire chose pleine d'esprit que celui-ci [...]», Poussin, A Cassiano del Pozzo, 4 abril 1642. *Op. cit.*, p. 130-131.

29. «J'emploie quelque heure du soir à lire les vies de Saint Ignace et Saint Xavier pour y trouver quelque sujet pour le tableau du Noviciat», *id.*, A Chantelou, 2 juliol 1641. *Op. cit.*, p. 83.

30. «Je ruminerai sur les deux matières que [Madame de Montmort] m'a proposées», *id.*, A Chantelou, 27 juny 1655. *Op. cit.*, p. 436.

31. *Id.*, A Chantelou, 25 abril 1644. *Op. cit.*, p. 266.

32. *Id.*, A Chantelou, 22 desembre 1647. *Op. cit.*, p. 376.

33. «Je vous enverrai le pensement du frontispice de la grande bible», *id.*, A Chantelou, 30 maig 1641. *Op. cit.*, p. 64.

34. «Pourquoi est-ce que, après vous avoir envoyé le premier de vos tableaux composé de seize ou dix-huit figures seulement, et que je pouvais faire les autres du même nombre, ou plutôt les diminuer, pour venir plus tôt à fin d'une si longue fatigue, je les ai enrichis de plus, sans penser à aucun intérêt autre qu'à gagner votre bienveillance», *id.*, A Chantelou, 24 novembre 1647. *Op. cit.*, p. 371-372.

35. *Id.*, A Chantelou, 5 novembre 1643. *Op. cit.*, p. 228.

36. «Puisqu'il vous a plu de me commander de faire le dessin du frontispice du livre de Virgile, et étant le premier que j'ai fait pour mettre en lumière, je viens avec simple et dévotieux silence vous le dédier tel qu'il est, étant assuré que, comme quelquefois les muettes images apendues à un temple par les hommes lais ne sont pas moins agréables à Dieu que les psaumes éloquents chantés par les prêtres», *id.*, A Monsieur De Noyers, 10 abril 1641. *Op. cit.*, p. 53-54.

presenta alhora com una mena de jeroglífic, o discurs críptic, i com l'única via oferta —sota aquests vels— a la satisfacció d'un desig reprimat. L'essencial, però, no està aquí. Més aviat es troba en aquella manera d'exfoliació, o de desmultiplicació, impositat al treball de traducció, o de transcripció, que és la invenció en tots els casos en què la pintura vol igualar-se al llenguatge pels camins que li són propis. En termes de Freud (i sense que hi hagi res d'anacrònic, puix que *La ciència dels somnis* es refereix explícitament a l'operació per la qual la pintura, passat ja el temps en què manllevava directament el llenguatge per filactèries i inscripcions variades, ha aconseguit les seves pròpies lleis d'expressió<sup>37</sup> tot seguint un procés invers al que ha permès de passar del cinema denominat —després— «mut» al cinema «sonor»), i sempre que el text d'on és manllevat el subjecte del quadre és massa abstracte per a permetre la immediata interpretació, el pintor haurà de començar per substituir-lo per un altre text més concret i amb imatges que lliguin amb ell d'alguna forma (per metàfora, simbolització, traducció al·legòrica, etc.), i que tot seguit puguin servir de punt de partença per al treball pròpiament compositiu.<sup>38</sup> En el llenguatge de Poussin, aquest text intermediari té un nom: és el *pensament* del quadre, que no hem pas de confondre amb el «subjecte», ni —de segur— amb allò que Freud ha anomenat el pensament del somni o el seu contingut latent. Però l'operació de pintar no deixa de donar-se en un mateix sentit que el treball del somni, especialment quan res no seria dit de la manera en què s'hi articula un desig —una fruïció, àdhuc— que no sembla admetre la repetició i que no es dóna sense risc: lligada a la novetat, en el registre de la invenció, la pintura pot pecar per falta d'artifici en el de la composició i l'execució, tot enganyant per les seves combinacions aquells que no saben què és la «vertadera pintura» i s'enganyen grollerament<sup>39</sup>.

No ens detindrem aquí en allò que d'invenció podia entrar en el propòsit de Frenhofer, en la mesura que la pintura no era per a ell única qüestió d'imitació, sinó que suposava que el pintor no es deturava pas en les aparences i que sabia remuntar de l'efecte a la causa, és a dir a la idea, si no —i en el sentit primer del terme— al *subjecte*, com ho demostra el fet que el mestre hagi pintat la seva obra mestra sense recórrer als serveis d'un model («La missió de l'art no és pas de copiar la naturalesa, sinó d'expressar-la [...] Hem d'apresar l'esperit, l'ànima, la fisonomia de les coses i dels éssers. Els efectes!, els efectes són els accidents de la vida i no la vida [...] Ni el pintor, ni el poeta, ni l'escultor no han de separar l'efecte de la causa que es troben irremeiablement l'un a l'interior de l'altra»). Gambara, l'heroi del conte que duu el seu nom, i que Balzac escriví al començament de l'estiu 1837, quan donava els últims tocs a la versió definitiva del *Chef-d'oeuvre inconnu*, aquest compositor genial tot i quedar ignorat, que presenta més d'un tret comú amb Frenhofer, Gambara, dic, també pensava que els músics fins aleshores mes aviat havien notat els efectes que no pas les causes, sense adonar-se que llur art obeïa a lleis no solament matemàtiques (l'harmonia) sinó també físiques (el so), el coneixement de les quals els hauria armat de mitjans i d'instruments nous. Però allò que val per la música val per la pintura, tot i que la pintura no fa més que donar a veure allí on la música informa directament el pensament i desvetlla en l'ànima «records embal-

37. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, cap. VI, iii. *L'interprétation des rêves*, Paris, 1967, p. 269.

38. Id., «Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre», *Ges. Werke*, t. X, p. 419, n. 1.

39. Poussin, A Jean le Maire, 19 febrer 1939, *Op. cit.*, p. 15.

bits): «El so és la llum sota una altra forma: tant l'un com l'altre procedeixen per variacions que desemboquen en l'home i que ell transforma en pensaments en els centres nerviosos. La música, igual que la pintura, empra cossos que tenen la facultat d'emetre tal o qual propietat de la substància-mare, per tal de compondre-ne quadres. En la música els instruments fan la funció dels colors que utilitza el pintor». <sup>40</sup> D'aquesta secreta connivència de les arts a esquena de la naturalesa, que a Rilke fa expressar-li una inquietud, *Le Chef-d'oeuvre inconnu* no ens en deixa endevinar res. Però fossin quines fossin les seves ambicions, Frenhofer no procedia de manera deductiva, esforçant-se més aviat a sorprendre la naturalesa *en les seves fuites* —segons els seus propis termes—, allí on fugia de si mateixa, per dir-ho així, i deixava besllumar quelcom de les seves operacions, començant per la del sol, «aquest pintor diví de l'univers». Però un del límits de la pintura, tal com ho entenia Frenhofer, és que pugui renunciar completament al traç en la mesura que reconeix la llum com el seu primer element: «La línia és el mitjà pel qual l'home es dona compte de l'efecte de la llum sobre els objectes».

Si la invenció, en l'accepció clàssica del terme, opera en la juntura de dos desigs, el del client que ha demanat l'obra proporcionant-ne eventualment el subjecte, i el del pintor que pretén posar-se a l'altura de la comanda, el funcionament és tot un altre quan l'artista no vol conèixer sinó el propi, de desig. Però hi ha una altra invenció, aplicada —com veiem— amb un art consumat, i que planteja una qüestió més urgent, qüestió l'actualitat de la qual por estranyar, tot i que sigui tan difícil d'apresar com ja ho era, per Frenhofer, la figura de la seva «Belle-noiseuse». Es tracta de la invenció per la literatura, i en l'element d'una ficció conduïda segons els mitjans del llenguatge, d'un quadre que ja no pot satisfer, en la seva aparença, a la condició de llegibilitat com a corolari de la de figurabilitat; un quadre —amb tant de soroll com es vulgui— perfectament *mut*. Una tal invenció ¿no és exactament simètrica (però invertida) a la del pintor (o de l'historiador d'art) quan pretén fer parlar quelcom de «tàctic» que és la pintura? I quin sentit —històric, crític, especulatiu, i àdhuc, per parlar com l'autor, «metafísic»— revesteix en efecte la publicació per Balzac d'un quadre tal, no solament quan hom la relaciona amb el seu context original (els anys 1831-1837, que corresponen a l'interval entre la primera versió de *Le Chef-d'oeuvre inconnu* i la seva redacció definitiva), sinó fins i tot per a nosaltres, que ja n'hem vist de tots colors en matèria de pintura i que tenim certes raons de creure que la lliçó de l'obra mestra en qüestió no s'ha quedat, històricament parlant, com a lletra morta? Cézanne n'és una prova, podent com podia exclamar davant l'explicació que Emile Bernard li'n feu, del compte de Balzac: «Frenhofer són jo!». <sup>41</sup> Com si hagués reconegut en el vell mestre foll l'eco del dubte que a ell mateix el rosegava. I si volem que la modernitat en pintura es distingeixi per la substitució en la superposició de preparacions, sotacaptes, *glacis*, transparències i vernissos, d'un altre ofici basat, aquest, en l'*à-plat* i la juxtaposició de pinzellades, el contrast simultani, com no veure que el problema dels «dessotes» no haurà estat més que desplaçat, transformat, guardant la pintura necessàriament alguna cosa del seu gruix, fins i tot

40. Balzac, *Gambara*, éd. Ducourneau, t. 15, Paris, 1967, p. 92.

41. Émile Bernard, «Souvenirs sur Cézanne», *Mercure de France*, 1 i 16 octobre 1907, reproduït en *Conversations avec Cézanne*, Paris, 1978, p. 65. Sobre la fortuna del mite Frenhofer cf. Dore Ashton, *A fable of Modern Art*, Londres, 1980.

d'apuntar només als efectes de superfície. Els estudis de Josef Albers sobre la interacció dels colors en donen fe tot revelant de quina manera, de diverses àrees juxtaposades de color, algunes semblen passar *sota* les altres, com si fossin trenades o entrelaçades.<sup>42</sup> El quadre de què Balzac ens parla no té ja, per al lector actual, res d'inquietant, a no ser que pensem, no sense una bona dosi d'ingenuïtat, que el seu lloc es trobaria ben naturalment en el museu, al costat no ja dels quadres de Cézanne o Seurat sinó de les «muralles de pintura» que són els grans plafons de Pollock, o millor encara, les produccions de l'art anomenat «informal». Així, la primera versió de la història, publicada en 1831 a *L'Artiste* (acompanyada, entre parèntesis, de l'advertència «conte fantàstic», etiqueta que desapareix de la versió definitiva, de 1837), aquesta primera versió, no s'acabava amb la destrucció de l'obra mestra i amb la mort del seu autor. L'autor feia fora del seu taller als visitants per tancar-s'hi de nou amb el seu quadre; aleshores, i en part d'aquest suspens, apareixia el «fantàstic», i es posava el quadre en una reserva a la que sembla que Balzac hagi pretès posar ordre més tard —com si hagués jutjat preferible de tallar la inopinada resurgència, el retorn incontrolat en el real de semblant fantasma.

És a dir, que Balzac hagi sabut inventar amb els mitjans de la literatura una nova varietat de quadre, a la manera en què Nabokov somiava inventar una nova varietat de papallona (i ja sabem gràcies a Roger Caillois, que l'ala és a la papallona allò que la pintura és a l'home), una varietat *possible* —tot i que el seu inventor pugui jutjar-ho diferent—, tal com la història ho suggereix, heus aquí el que ha donat a aquesta invenció una aparença consistent, aparença de possible en els termes mateixos de la teoria que el conte imposa. Avara com és d'argumentacions raonades sobre l'art de pintar, la primera versió de *Le Chef-d'oeuvre inconnu* no constitueix més —segons els especialistes— que en una mena de paràbola: la del creador que espatlla l'obra a força de treballar-hi i no saber-se parar a temps, que no acaba mai de tant d'acabar («Espereu!», crida encara Frenhofer, davant l'estranyesa de Porbus i de Poussin). ¿Paràbola, potser encara, com podem llegir en les notes de Balzac, del «cretí, que pot arribar a ser mort pel pensament»,<sup>43</sup> aquest pensament que li falta en la primera versió del text, tot esperant que Balzac, per aquest estudi que anomenarà «filosòfic», s'informi millor de les realitats de l'art —tal com fa, per la mateixa època, amb la música, i per *Gambara* i *Massimilla Doni*? ¿Un cretí, Frenhofer? Però aleshores, com explicar la deferència que té amb ell Porbus, l'admiració que les seves preteses «empastifades» pictòriques provoquen en els visitants; i, per començar, la fascinació que exerceix en el neòfit aquest indefinible personatge que sembla encarnar, «per una sobtada transfiguració, el propi art amb el seu secret, les seves fuites, el seu somieig»? Sí, com justificar-la, aquesta fascinació, si no, precisament, per tot allò que té d'*indefinible*, igual que la literatura fantàstica, que aleshores participa del mateix «cretinisme», almenys si hem de creure el propi Balzac i la primera versió de *Le Chef-d'oeuvre*: «Per a totes aquestes singularitats, l'idioma modern només té una expressió: *era indefinible*... Admirable expressió. Ella sola resumeix la literatura fantàstica, diu tot allò que escapa a les nostres limitades percepcions. I quan l'heu posada sota els ulls d'un lector, ja el teniu immers en l'es-

42. Josef Albers, *Interaction of Color*, New Haven, 1963.

43. Balzac, Carnets de l'année 1833, citats per Pierre Laubriet, *Un cathéchisme esthétique: Le Chef-d'oeuvre inconnu de Balzac*, Paris, 1961, p. 21.

pai de l'imaginari. Es aleshores que el fantàstic germina, es dreça com una herba verda al si de l'inaprehensible i de la impotència...»<sup>44</sup>.

En 1837 la moda ja no voldrà el fantàstic —almenys en literatura—, ni l'indefinible (allò que no pot ser *descriu*). I això en el cas que Balzac s'hi hagi dedicat mai i ho hagi utilitzat amb altres intencions que les de desemascarar els equívocs poders de la naturalesa que ell anomenava «artista». Aquests poders dels quals sovint abusa, «conduint la freda raó, la burgesia, i fins i tot alguns afeccionats, per mil camins pedregosos on, per a ells, no hi ha res; això, mentre que esbojarrada i fantàstica, aquesta noia d'alas blanques hi descobreix epopeies, castells, obres d'art». A propòsit d'art, ni l'expert Porbus, ni l'entusiasta Poussin no lograran veure res en l'obra mestra que Frenhofer acaba per mostrar-los, i de primer creuran, com a vulgars burgesos, que Frenhofer els ha volgut enganyar («El vell lansquenet es fot de nosaltres»); però per descobrir de seguida que era ell mateix l'errat (Frenhofer, deixeble, salvador i per tant pare de Mabuse, el del bell nom, a qui havia tret de la misèria i llegat el poder de donar a les seves «realitzacions» —com dirà Cézanne— aquest tot que és no-res, la vida, però que representa ell mateix una mena d'*abús*: Mabuse, de tal poder, que un dia que estava particularment desproveït sabé donar a un vestit de paper l'esclat del brocat, enganyant així a seu mestre; Mabuse, èmul per això de Raffaello, les robes del qual no semblaven pintades, sinó teixides d'or i seda)<sup>45</sup>.

«¿No hem vist la llibreria explotant la paraula *pintoresc* quan la literatura ja havia mort el fantàstic?»<sup>46</sup> Quatre anys després de la publicació de *L'illustre Gaudissart*, on traspua aquesta confessió palesant el seu propòsit, Balzac, en la versió definitiva de *Le Chef-d'oeuvre*, ja no fingirà un refús del pintoresc i una repugnància a descriure el taller de Porbus en el moment en què Poussin hi entra darrera de l'estrany vell que ha trobat al replà, i al qual un bri de llum diürna de l'escala dóna un color que romandrà —d'una versió a l'altra— *fantàstic*, color que és el de la pintura: «Hom hauria pogut confondre'l amb una tela de Rembrandt caminant silenciosa i sense marc en la negra atmosfera que aquest pintor s'havia apropiat». La primera versió ja ens feia veure, *sense marc*, aquest personatge sortit d'una tela holandesa; i sabem que el fantàstic sempre s'ha entès molt bé amb el pintoresc, encara que fos per denegació, tot i que Balzac, el 1831, pogués pretendre que les arts estaven tan malaltes «que constituïria un crim de fer encara quadres en literatura»<sup>47</sup>. Però una vegada el fantàstic mort per la literatura (¿com el «cretí» ho havia estat pel pensament?), què ens quedava de l'obra mestra desconeguda, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*? I quin espai podia la literatura encara deixar a la

44. Cf. la primera versió de *Le Chef d'oeuvre*, in Laubriet, *op. cit.*, p. 220.

45. Vasari, «Vita di Raffaello», *op. cit.*

46. Balzac, *L'illustre Gaudissart* (1833), ed. cit., t. 6, Paris, 1966, p. 323.

47. «*Ce serait chose assez importante, un détail artistiquement historique, que de dépeindre l'atelier du maître Porbus; mais l'histoire nous prend tellement à la gorge, et les descriptions sont si cruellement difficiles à faire, sans compter l'ennui des lecteurs qui ont la prétention d'y suppléer, que vous perdrez, ma fois, ce morceau par moi peint à l'huile, et peint sur place, où les jours, les teintes, la poussière, les accessoires, les figures possédaient un certain mérite [...] c'était aussi vrai, aussi faux, aussi peigné, léché, qu'une croquade d'amateur; mais les arts sont si malades qu'il y aurait crime à faire encore des tableaux en littérature. Aussi nous sommes généralement sobres d'images par pure politesse—, Le Chef-d'oeuvre inconnu, 1ra. versió, op. cit., p. 205-206.*



(«Sabeu que aquí hi veiem un gran pintor? —És encara més poeta que pintor, respongué seriosament Poussin. —Aquí, féu Porbus tocant la tela, acaba el nostre art sobre la terra. —I és d'aquí que anirà a perdre's en el cel?, digué Poussin»)? Sis anys separen el primer estat de *Le Chef-d'oeuvre inconnu* del seu estat definitiu, anys durant els quals Balzac no haurà parat de corregir aquesta curta història aportant-hi quantitat de noves pinzellades. És per dir la importància que donava a aquest «conte fantàstic» convertit per la gràcia de l'escriptura i sense que l'economia narrativa se'n ressentís, en un «estudi filosòfic». La literatura ha mort el fantàstic; i ho ha aconseguit, paradoxalment, donant a la història el pensament que en la primera versió mancava, allí on a aquest mateix pensament se'l suposa responsable d'haver «mort» Frenhofer, convertint-lo en un «cretí». Però el fantàstic no ha perdut per això els seus drets, amb el nom d'*indefinible*; indefinible és com s'ha quedat el vell mestre, en la seva aparença, d'un estat a l'altre de la història. I el pretès quadre és quadre tanmateix, malgrat no donar res de precís a veure, res de definit, sense que hi poguen reconèixer la prova del procés guanyat per l'esbós contra el quadre acabat. ¿Porbus i Poussin l'acceptaran, almenys, aquest quadre, tal com està, sense afegir-hi res, sense pretendre acabar-lo amb el pensament?: i com podrien, si Frenhofer ha dut massa lluny el seu treball, i per això mateix, també, qualsevol idea d'acabament, «més enllà de la veritat»? El quadre té un aspecte indefinible que escapa a la percepció, mentre que el fantàstic es dreça en el si mateix d'aquest magma on es disputa l'incomprensible a la impotència, sota l'aspecte d'un *peu* viu, deliciós. Damunt la tela, com dirà brutalment Poussin, no hi ha res. Res? Queda *per veure*. I Porbus trobarà el mot que cal, la nova paraula que confereix a aquest quadre aparentment insensat la seva significació última: «Quanta fruïció en aquest tros de tela!».

La fruïció no és poc. Però com trobar-la, en pintura, sobre una tela? I si és un tros de tela, ¿és que s'estén al conjunt del quadre —el tros que Porbus té aquí davant dels ulls— o a la seva sola porció, on s'inscriu aquest fragment miraculosament escapat a la destrucció? La pregunta no està fora de lloc, tal volta, en un temps en què la moda en l'anàlisi d'obres d'art tendeix a les enquestes de caire policial, enfocant el context de producció de l'obra, tractant de treure a la llum precisament els «dessotes», a fer parlar la pintura, a posar-la en qüestió, amb el risc subsegüent de deixar-la escapar. Balzac no anava tan lluny, proporcionant-nos així un mite la virulència del qual és intacta. En la seva versió definitiva —ja ho hem vist— *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, al mateix temps que la història d'un intercanvi al qual obeeix en la seva més fina estructura (i que el mateix autor ha ben mesurat, com ho demostra el fet que hagi substituït el nom de Gillette pel de Frenhofer en el títol de la primera part), és la història, també, d'una doble invenció. D'una banda la invenció, pels dos admiradors del vell pintor, del quadre que el tenia amagat; de l'altra banda, la invenció, per Balzac, d'una mena de quadre que no solament no descriuria res, sinó que també seria literalment indescriptible, enterrant així la pintura el pintoresc com la literatura ho havia fet amb el fantàstic, i com Póllock, un segle més tard, ho farà amb la figura, en el quadre tan ben anomenat *The Deep*. Amb una diferència, però: que la literatura pot *dir* l'indescriptible, rodejar-ho amb les paraules, declarar-ho com a tal, mentre que la pintura no pot més que produir-ho amb els seus propis mitjans. Cert, la versió definitiva de *Le Chef-d'oeuvre* no té res d'un apòleg, preparada com està la invenció del quadre per tot un aparell teòric del

qual poc importa, al capdavant, saber on o a qui Balzac n'ha agafat la idea —notarem, mentrestant, la resurgència simptomàtica de la qüestió del nom, en aquest punt, de l'*authorship*: Diderot, Théophile Gautier, Delacroix, Boulanger, etc. L'essencial es troba en la funció que aquests nous desenvolupaments assumeixen en el marc d'una història que un tal afegit no ha modificat substancialment, ni en el seu curs, ni en la seva economia, sinó que sembla no tenir altre *subjecte* que la pintura, pintura en allò que té de més material, i per tant —com deia Delacroix— de més íntim en el cor de l'home.<sup>54</sup> Però encara hi ha més, i fet per donar la raó a Frenhofer contra Porbus i Poussin, si no contra el mateix Balzac: si el pintor no ha de començar per dibuixar les figures, per delimitar-les, per descriure-les amb el traç abans de colorejar-les, i si el contorn, com també diu Delacroix, tot i que més tard, ha de venir al final, «al contrari del que és costum»,<sup>55</sup> el treball de pintar no té ja aleshores res d'assignable, llevat de virar, com ho ha provat la història, cap a l'abstracció. En 1845 Balzac adjunta a l'edició definitiva de *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, volum primer dels *Etudes philosophiques*, l'enigmàtica i anònima dedicació que coneixem: *A un Lord*, seguit de quatre línies de punts de suspensió. Però en el suspens que és el de la pintura, ¿com entendre que l'objecte del desig estigui encara tan present que creiem retrobar-lo sota l'acumulació de pinzellades de primera o de darrera hora, i que a Balzac li hagi calgut *inventar-s'ho* per tal de donar a la literatura matèria de descripció, en el revers de i contra la pintura, i així en el mateix moment que la pintura haurà acabat per plantar superfície (*faire surface*) en el quadre, en detriment d'allò que anomenem *subjecte*, però per replantejar obstinadament, sota mà, la qüestió?

*Hubert Damisch*

*Professor de l'Ecole des Hautes  
Etudes en Sciences Sociales, París*

54. Cf. Jerrold Lanes, «Art Criticism and the Authorship of the *Chef-d'oeuvre inconnu*: a Preliminary Study», in *The Artist and the Writer in France*, Essays in honor of Jean Seznec, ed. de F. Haskell, A. Levi i R. Shackleton, Oxford, 1974, p. 86-99.

55. Delacroix, *Journal*, París, 1980, p. 29.