

**La mirada del retrato**

**Jean-Luc Nancy**

**Amorrortu editores**  
Buenos Aires - Madrid

**2/1476 Cop 48**

Frontispicio de François Martin

Colección Nómadas

*Le regard du portrait*, Jean-Luc Nancy

© Éditions Galilée, París, 2000

Traducción: Irene Agoff

© Todos los derechos de la edición en castellano reservados por Amorrortu editores España S.L., C/San Andrés, 28 - 28004 Madrid. Amorrortu editores S.A., Paraguay 1225, 7° piso - C1057AAS Buenos Aires.

[www.amorrortueditores.com](http://www.amorrortueditores.com)

La reproducción total o parcial de este libro en forma idéntica o modificada por cualquier medio mecánico, electrónico o informático, incluyendo fotocopia, grabación, digitalización o cualquier sistema de almacenamiento y recuperación de información, no autorizada por los editores, viola derechos reservados.

Queda hecho el depósito que previene la ley n° 11.723

Industria argentina. Made in Argentina

ISBN-10: 84-610-9009-8

ISBN-13: 978-84-610-9009-9

ISBN 2-7186-0531-6, París, edición original

Nancy, Jean-Luc

La mirada del retrato. - 1ª ed. - Buenos Aires : Amorrortu, 2006.

96 p., il. ; 20x12 cm. - (Colección Nómadas)

Traducción de: Irene Agoff

ISBN 84-610-9009-8

I. Filosofía. 2. Filosofía de las artes. I. Agoff, Irene, trad.

II. Título

CDD 100 : 701

Impreso en los Talleres Gráficos Color Efe, Paso 192, Avellaneda, provincia de Buenos Aires, en agosto de 2006.

Tirada de esta edición: 2.000 ejemplares.

*Qué terribles amores no suscitaría el pensamiento, si hiciera ver por sí mismo una imagen sensible que fuese clara.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Platón, *Phèdre*, 250 d, traducción de Luc Brisson, París: Flammarion, 1989.

¿Cuál es el sujeto del retrato? Ningún otro que el sujeto mismo, absolutamente.

¿Dónde tiene el sujeto mismo su verdad y su efectividad? En ningún lugar más que en el retrato.

Por lo tanto, no hay más sujeto que en pintura, así como no hay más pintura que del sujeto.

En la pintura, el sujeto se va por el fondo («vuelve a sí»); en el sujeto, la pintura sale a la superficie, a la sobre-faz (excede a la faz).

Surgen entonces de un trazo, ni sujeto ni objeto, el arte o el mundo.\*

## Índice general

11	El retrato autónomo
37	Semejanza
53	Evocación
70	Mirada
89	Índice de ilustraciones*

\* «Superficie» traduce el francés *surface*: *sur*, «sobre»; *face*, «cara, faz». «De un trazo»: en el original francés, *d'un trait* («de un tirón»), pero *trait* es «trazo» y también «rasgo». (N. de la T.)

\* Los cuatro cuadros comentados en forma detallada aparecen en las primeras páginas del pliego de reproducciones, y sus referencias se consignan al final del volumen.

## El retrato autónomo

«La única frase de Rembrandt que se conoce es esta: *No he hecho más que retratos*».<sup>1</sup>

Según la definición o la descripción comunes, un retrato es la representación de una persona considerada por ella misma. Esta definición es tan correcta como simple. Sin embargo, dista de ser suficiente. Define una función o una finalidad: representar a una persona por ella misma, no por sus atributos o atribuciones, ni por sus actos, ni por las relaciones en las que participa. El objeto del retrato es, en sentido estricto, el sujeto *absoluto*: despegado de todo lo que no es él, retirado de toda exterioridad.

(En última instancia, nuestra pregunta no será otra que esta: ¿qué es pintar lo absoluto? Y, por consiguiente, también: ¿qué quiere decir pintura absoluta?)

Pero está claro que una finalidad como esta requiere numerosas precisiones: ¿qué es la «per-

<sup>1</sup> *Matisse. Écrits et propos sur l'art*, ed. de Dominique Fourcade, París: Hermann, 1972 y 1984, pág. 174 (mi agradecimiento a Jean-Claude Conesa). El editor indica en una nota la versión de las palabras referidas por Aragon en su libro sobre Matisse: «Se conoce una sola frase de Rembrandt: "¡Yo hago retratos!"». En la tempestad, muchas veces me aferré a esta frase».



sona» (o como se la quiera llamar: individuo, sujeto, particular, *quidam*, «alguien»), y qué es la persona «por ella misma», es decir, ni como personaje, ni como personalidad, sino *por sí*,\* sin extensión ni restricción? Como se ve, el solo propósito de pintar un retrato pone en juego la totalidad de estas preguntas, toda la filosofía del sujeto.

(También en última instancia, podrá tratarse de la filosofía puesta en juego en la pintura, por ella ejecutada o desbordada.)

Está claro, además, que la definición, al hablar solamente del objeto del retrato (de su *sujeto*), deja de lado esa obra que el retrato debe ser, la técnica o el *arte* que la realización de ese propósito debe posibilitar.<sup>2</sup> Tomada esta perspecti-

\* En el original, *soi*, pronombre personal traducible por «sí, sí mismo», y también por «uno, uno mismo», según los casos. Se emplea sustantivado, *le soi*, para designar la categoría conceptual de «el sí, el sí mismo». En esta obra, la traducción por «sí» o por «sí mismo» responde a necesidades estilísticas. Eventualmente, se da una segunda traducción entre corchetes para evitar ambigüedades. (*N. de la T.*)

<sup>2</sup> Se podría añadir ya mismo que pueden existir distintas artes del retrato: arte pictórica, escultórica, fotográfica, literaria, musical e incluso coreográfica. Es obvio que aquí debo limitarme a la pintura. En ella misma hay varios tipos de retrato (auto/alo, simple o múltiple, cap-

va, corresponde agregar esta otra definición: «El retrato es un cuadro que se organiza alrededor de una figura».<sup>3</sup> Queda por precisar, sin embargo, cómo se opera esta «organización alrededor» para que conduzca verdaderamente —orgánicamente— a una «figura» que no sólo concentre el interés, sino que también sea entendida como la de un sujeto considerado por él mismo. (Para tomar un ejemplo conocido, *El indiferente* de Watteau se organiza alrededor de una figura sin ser un retrato: al menos su título desmiente que lo sea. . .) Deberá tratarse entonces, por esta razón, de las marcas propiamente pictóricas que ese propósito de composición impone o suscita, de los rasgos propios del retrato y de lo que estos extraen de la pintura, de lo que sacan de ella y ponen a la vista.

— tado en una escena o autónomo). Se verá que me limito en lo esencial a este último, aunque, en su momento, indicaré de qué modo exhiben los otros sus características. — En el arte, todo va siempre en plural: esto hace más interesante aún preguntarse cómo puede proponerse el «retrato» identificar su «género» en medio de artes tan diversas. Pregunta que aquí no hago más que sugerir.

<sup>3</sup> Jean-Marie Pontévia, *Écrits sur l'art*, Burdeos: William Blake & Cie, 1986, vol. III, «*Diplinge sé. . .*», pág. 12. Tendré siempre en mente estas páginas magistrales sobre el retrato, como también las de Louis Marin.

La congruencia de las dos definiciones de- marca con gran precisión el género del retrato. Un cuadro se organiza alrededor de una figura que es propiamente, en ella misma, el fin de la representación, con exclusión de cualquier otra escena o relación, de cualquier otro valor o meta de representación, evocación o significado.<sup>4</sup> El retrato verdadero se concentra en aquello que los historiadores del arte han ubicado bajo la categoría del «retrato autónomo», donde el personaje representado no ejecuta ninguna acción ni muestra expresión alguna que aparte el interés de su persona misma. Podríamos decir: el retrato autónomo debe ser —y dar— la impresión de un sujeto sin expresión.

En cuanto a la acción, sin duda sólo hay una enteramente admisible: la acción misma de pintar, que aparece a menudo en los autorretratos y algunas veces en los retratos de un pintor eje-

<sup>4</sup> Continuando el ejemplo de *El indiferente*, aclaremos que deben descartarse ciertos cuadros que una primera mirada cree reconocer como retratos: al azar, la *Monomaníaca del ansia* de Géricault (Lyon) o *El desdén* de Joseph Soumy (1859, Lyon), y cualquier otra representación de afecto o de pasión, por más discreta que sea su expresividad. — (Aclaro que limitaré las referencias de fecha y lugar de los cuadros citados a los casos en que resulten necesarias por ser poco conocidas.)

cutados por otro.<sup>5</sup> Se trata de la acción cuya representación hace consumir el retorno a sí y que al mismo tiempo constituye dos veces el *su- jeto* del cuadro.

Así pues, el retrato no consiste simplemente en revelar una identidad o un «yo».<sup>6</sup> Esto es

<sup>5</sup> Dos casos sólo diferenciados por el título y no por el cuadro (cf. el artículo de Paul Ricœur «Sur un autoportrait de Rembrandt», en *Lectures 3*, París: Le Seuil, 1994). En última instancia, sería admisible otra acción, pero mucho menos frecuente: la que enuncia el siguiente título, *Retrato de mujer levantando una cortina* (Jean Raoux, 1720, Lyon); en efecto, una mujer levanta ante sí una cortina azul que ocupa el primer plano del cuadro: ella misma produce, pues, su aparición, y podríamos analizar en su gesto una transformación reglada del gesto de pintar (la tela desechada como tejido para hacerse figura, la cortina levantada sobre una presencia, etc.). También sería posible analizar en este sentido el caso frecuente de retratos que escriben o leen (*Erasmus* por Holbein o por Quentin Metsys), de retratos de escultores que sostienen una obra (*Jacopo de Strada* por Tiziano, Viena) o de músicos que sostienen una partitura o un instrumento, e incluso de pintores con el instrumento (Sofonisba Anguissola, *Autorretrato tocando el clavecín*, 1561, Althorp). Pero es obvio que podríamos extender y refinar tanto la búsqueda como el análisis. El retrato «autónomo» tiene especies variadas y acentos diversos.

<sup>6</sup> Esto es, por ejemplo, lo que certera y sutilmente expuso Milan Kundera en «Le geste brutal du peintre», *Bacon. Portraits et autoportraits*, París: Les Belles Lettres/Archimbault, 1996.

siempre, sin duda, lo que se busca: de ahí que la imitación tenga primeramente su fin en una revelación (en un develamiento que haría salir al yo del cuadro; o sea, en un «destelamiento»...). Pero esto sólo puede hacerse—si se puede, y este poder y esta posibilidad son lo que está precisamente en juego— a condición de poner al descubierto la estructura del sujeto: su subjetividad, su ser-bajo-sí, su ser-dentro de sí, por consiguiente afuera, atrás o adelante. O sea, su exposición. El «develamiento» de un «yo» no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en obra y en acto: pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo *expuesto-sujeto*. Producirlo: conducirlo hacia adelante, sacarlo\* afuera.

\* Se traduce por «sacar» el verbo francés *tirer*, empleado con singular frecuencia a lo largo de todo el libro, y en general poniendo en juego, aunque en un nivel de superficie, su acepción más habitual: «sacar», «hacer salir», y también «extraer». Pero el verbo *tirer* tiene, asimismo, una acepción que se corresponde con una de las numerosas del castellano «tirar», la que el Diccionario de la Real Academia Española define en octavo lugar: «Trazar líneas o rayas». Sin embargo, en la mayor parte de los casos, la traducción literal por «tirar» sería absolutamente errónea, porque este vocablo castellano no incluye entre sus acepciones la de «sacar, etc.», que es la única puntualmente apropiada para comprender la gran mayoría de

Así pues, la figura retratada debe organizar el cuadro no solamente en términos de equilibrio, líneas de fuerza o valores coloreados, sino también de manera tal que el cuadro venga, en suma, a absorberse y a consumarse en ella. Lo que la rodea, si algo la rodea, debe supeditarse estrictamente a su pura y simple posición para sí. Un sí en sí y *para* sí, tal es la tarea única y exclusiva del retrato: como sabemos de sobra, esta tarea iba a ser también la del pensamiento desde Descartes (o desde Agustín) hasta hoy (o hasta mañana...). Cómo es que esta doble tarea iba a ser *la misma*, esto es lo que nos preguntamos aquí, una vez más.<sup>7</sup>

las oraciones en que aparece. El lector tendrá, pues, en cuenta que, en general, cuando se usa este último verbo el autor está haciendo una alusión velada, pero muy insistente, al hecho de «trazar líneas o rayas». En ciertos casos, no obstante, se consideró necesario insertar el término francés entre corchetes; en otros, resultó inevitable traducirlo en forma literal. (V. de la T.)

<sup>7</sup> En 1979, Philippe Lacoue-Labarthe consagraba ya a esta pregunta su *Portrait de l'artiste, en général* (Paris: Christian Bourgois), con referencia a los autorretratos de Urs Lüthi, libro tenido en cuenta aquí en forma permanente (y seguido en 1982 por *Retrait de l'artiste, en deux personnes*, con François Martin, Lyon: Éditions MEM/FRAC Rhône-Alpes), como, asimismo, los de Pontévia y Marin. Lacoue-Labarthe escribía en este volumen, entre

Es posible, pues, y hasta sería legítimamente exigible, que nada rodee a la figura y que la «organización» del cuadro tienda al simple desprendimiento de dicha figura sobre un fondo monocromático de valor equivalente a una ausencia de fondo. Esta circunstancia no es excepcional, sin ser empero la más frecuente. El rostro puede surgir de la sombra; puede también, en medio de un decorado, llevar más bien hacia adelante esa parte de sombra que está en el centro de la mirada: en todos los casos, lo que se juega es *visiblemente* la relación de un cerco con una abertura, de una órbita con un agujero. Algo gira alrededor de la mirada: no basta con que el cuadro se organice alrededor de una figura; esta última tiene que organizarse, además, alrededor de su mirada, alrededor de su visión o de su videncia. ¿Qué ve el cuadro, qué debe ver o mirar? Aquí está, no cabe duda alguna, la entraña de la cuestión.

Es importante empero que la figura se desprenda e incluso se aísle, para que no devore todas las cosas: «Algo anuda oscuramente, para Baudelaire, estas dos cuestiones: la identidad de la pintura y la identidad del sujeto». Yo intento establecer ese mismo nudo de nuevo, y de otra manera, tras haberme ocupado un poco, también en 1979, de la cuestión del retrato en Descartes (*Ego sum*, Flammarion).

do el espacio del cuadro, con el consiguiente riesgo de comenzar a diluir el contorno del rostro y a penetrar en él; este es, por lo menos, otro proyecto pictórico.<sup>8</sup> Nada más que la figura, pero toda la figura, porque es ella entera la que hace la mirada, y no el ojo aislado.

Al mismo tiempo, el retrato no se inhibe de mostrar el resto del cuerpo, siempre y cuando ocupe sólo el puerto del rostro, siempre y cuando deje sin ocupar cualquier otra cosa y quede, en suma, como reserva y como acervo de la mirada. Muy a menudo, ese resto del cuerpo se reduce a la parte superior, con las manos (que organizan también, sin ninguna duda, algo del sujeto) o bien sin ellas, y, salvo rara excepción, a la línea de los hombros: la parte superior de un traje, por ejemplo, deja percibir que el cuerpo no está desnudo. Pues un rostro que indujera la desnudez desviaría todo el proyecto pictórico. Sea cual fuere el vínculo de un cuerpo desnudo con un ros-

<sup>8</sup> Los casos de grandes primeros planos parecen sobre todo contemporáneos y se vincularían tal vez a la fotografía. Por ejemplo, Chuck Close, con *Robert* (1974, Nueva York), aborda el grano de la piel, y tanto del soporte como del medio: el límite del retrato empezaría a ser roto allí donde la figura se abre por todos sus poros, aunado que la piel del rostro, también con sus demás orificios (nariz, boca, orejas: abiertos todos los sentidos), importe evidentemente para la disposición de la mirada.

tro, la desnudez expone una apuesta que no es la del sujeto o que no lo es exclusivamente: apuesta, no de la «persona», sino de la desnudez por sí misma (así fuese desnudez de la persona).<sup>9</sup> Tal vez hasta debería decirse que el retrato desecha la desnudez (sin por ello reprimirla), porque expone otra, la del sujeto.<sup>10</sup>

Es también posible que las figuras sean varias: Giorgione es conocido por ser uno de los iniciadores y maestros del llamado retrato «doble» o «triple». En casos bastante raros, podemos contar retratos de cinco y hasta de siete perso-

<sup>9</sup> Hay que renunciar a analizar aquí los casos de retratos desnudos. El género está representado sobre todo en la pintura contemporánea, y en particular en el autorretrato femenino; cf. Frances Borzello, *Femmes au miroir*, París: Thames & Hudson, 1998.

<sup>10</sup> Que la vestimenta, en cambio, se mantenga relativamente discreta es una exigencia correlativa que los más grandes retratos respetan: con ello quiero decir que es preciso poner un poco a distancia (aunque sea muy poca) buena parte de los retratos de etiqueta y, por lo tanto, un número considerable de los retratos del período clásico, que no suelen ser los mejores en términos de pintura: nos ocupamos también, entonces, de definir la verdad de la pintura. . . El denominado retrato «de corte» (más tarde, retrato burgués) suele poner la función por delante de la persona (es sabido cuánto zamarreó Goya a este género. . .): ya no es un retrato, es un emblema (acompañado de una filiación).

nas, incluso un poco más.<sup>11</sup> Sin embargo, es más que notable que la característica de un retrato plural sea siempre el mutuo evitamiento de las miradas: ellas no se cruzan, ni siquiera se buscan. Los personajes no se relacionan. Su presencia común en el cuadro constituye, en rigor, una suerte de redundancia y hasta de resonancia (canon o fuga, en términos musicales) del motivo del sujeto en persona. Sus miradas deben quedar sin atención recíproca,<sup>12</sup> y sólo compar-ten entre sí la autonomía de cada una.

¿Cómo es presentada la identidad de esta figura autónoma? La mayoría de las veces, por el título: *Retrato de Ugo Gino Martelli*, por ejem-

<sup>11</sup> En particular, por supuesto, las *Compañías*, *Regentes* o *Regentas* de Franz Hals, Thomas de Keyser y otros; pero también aquí es complicado trazar el límite entre retrato múltiple, retrato de grupo o retrato del grupo (podemos preguntarnos) y escena en la que se juega al menos la acción de posar de una cofradía, con sus atributos y funciones. . . Por eso me aventuro a decir que los retratos numerosos son bastante raros: el número organiza por sí solo su escena.

<sup>12</sup> Pueden agregarse, además, los retratos dobles o triples de la misma persona, que tampoco aquí «se» mira; por ejemplo, el *Retrato de la madre del artista* de Rigaud (Louvre). Pero se da el caso de que una misma figura desdoblada sumerja su mirada en la de su doble, o pareciera hacerlo (Philippe de Champaigne, *Triple retrato de Ri-*

plo.<sup>13</sup> En ocasiones, el nombre figura en el propio cuadro, costumbre más bien antigua e infrecuente o que (como se verá más adelante con el retrato de Gumpff) puede responder a una intención deliberada. Pero en estos casos el cuadro puede ir acompañado de una inscripción concerniente, por ejemplo, a la gloria y los méritos del personaje,<sup>14</sup> o bien a la verdad o fidelidad de la

*chelieu*, Londres); se trata, entonces, de una variación sobre la mirada inmersa en la nuestra. . . — En cambio, no es menos cierto que, también en la pintura o en las escenas llamadas antiguamente «de historia», encontramos muchas miradas tanto sin dirección fija como apuntando a la del espectador, y a veces con desprecio de la convención narrativa: el motivo de la mirada atraviesa la pintura entera. Por lo demás, en el interior de muchas escenas hay también retratos, disimulados o no.

<sup>13</sup> Bronzino (1537, Berlín). Como algunos de los demás cuadros citados, se lo encuentra reproducido en Norbert Schneider, *L'art du portrait*, Colonia: Benedikt Taschen, 1994, que menciono aquí para todo el resto de este volumen. También, Flavio Caroli, *L'anima e il volto*, Milán: Electa, 1998.

<sup>14</sup> Por ejemplo, Moroni, *Retrato del duque de Albuquerque* (1560, Berlín), o alguno de los autorretratos de Chirico. Hay en estos casos un desplazamiento de las prácticas del medallón (donde el consenso encuentra uno de los orígenes del retrato) y de la estatuaría. Pero se ve a las claras en qué forma el traslado de la inscripción conmemorativa al espacio del cuadro desplaza las funciones o los sentidos de la primera y (o) del segundo.

representación misma,<sup>15</sup> es decir, a la gloria de la pintura: de su autonomía. . .

Sería factible analizar con minucia todas las variaciones posibles de estos enunciados identificatorios, que van desde la exterioridad de un nombre inserto fuera del cuadro hasta la inclusión de una autorreferencia de la pintura: en última instancia, siempre se trata, no de una remisión del cuadro a la persona real que él representa (en todo caso, no solamente), sino de una forma general de relación a sí,\* forma del nombre propio y su no-significancia o de la pintura postulándose como verdad. Dicho de otro modo, la identidad referencial y la identidad pictórica (autónoma o autorreferencial) se identifican asintóticamente la una con la otra; a menos que el retrato proceda ante todo de su identidad inicial. . .

<sup>15</sup> Caso de Holbein, *El jurista basiliense Bonifacius Amerbach* (1519, Basilea), donde, en definitiva, la figura misma declara en primera persona que su arte no es inferior a la naturaleza.

\* La obra presenta numerosas ocurrencias de la forma francesa *à soi*, que no es posible traducir aquí, como sería natural, por «consigo» o «consigo mismo», pues de ese modo se perdería el doble acento semántico buscado por el autor (sobre la preposición *à* y sobre el pronombre *soi*) y su contraste deliberado con *pour soi*, «para sí», y *en soi*, «en sí». (*N. de la T.*)



La identidad presentada eventualmente fuera de la figura no es, en última o primera instancia, sino la identidad *de la figura misma*. Así se explica también que, junto a los retratos que llevan por título un nombre (y condenados de entrada a que sólo este nombre certifique para el futuro la referencia del retrato), la pintura haya producido tantos retratos titulados *Retrato de una muchacha*, *Retrato de un anciano*, o simplemente *Anciana*, o incluso *Cabeza de hombre*, etc. O bien la identidad referencial se mantiene extrínseca, o bien se identifica con la identidad pictórica. El estado civil del retrato es su estado *figural*.

Pero esto mismo se entiendo de dos maneras:

1. cuando el retrato da preeminencia al estado civil, cuando se hace referencial e individualizador (retrato para el reconocimiento — en todos los sentidos del término — de la posteridad, el pueblo, la familia y hasta la policía, como ocurrió más de una vez), la identidad de la persona se encuentra fuera de él y la identidad pictórica se pierde al ajustarse a la otra.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Por eso, durante mucho tiempo se consideró que el retrato, por ser utilitario, era un género inferior de la pintura y que el género noble era la «pintura de historias». Los documentos de esa historia pueden ser hallados en

2. la pintura es ella misma su propio estado «civil»: ella pone en juego su propia civilidad o socialidad, y quizás en ninguna otra parte sino en ella y de ningún otro modo que por ella entran los sujetos en una relación de sujetos, y no de objetos identitarios. Dicho de otra manera, el horizonte de nuestros interrogantes no tiene nada de solipsista; por el contrario, es aquel donde

Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, París: Gallimard, 1998. — Uno de los signos más llamativos de ese rebajamiento está en la oposición — que tuvo vigencia en Italia — entre «*ritrare*» (hacer un retrato de identidad, por decirlo así) e «*imitare*» (pintar corrigiendo lo real para perfeccionarlo). La necesidad de «perfeccionar» o, en todo caso, de rehacer parcialmente, embellecer o ennoblecer el rostro pintado, que fue discutida en toda la historia del retrato, se remonta como mínimo a Aristóteles, para quien los buenos pintores, «al hacer retratos semejantes, los pintan también más bellos» (*Poética*, 54 b 8). (Por otra parte, se sabe de una preceptiva jurídica por la cual los pintores y escultores griegos se comprometían a embellecer a los personajes representados; cf. Claudius Aelianus, *Varia Historia*, mencionado por Reinhold Hohl en *Face to Face to Cyberspace*, catálogo de la exposición homónima, Basilea: Fondation Beyeler, 1999, pág. 10.) Pero ese suplemento de «belleza» es quizá lo que termina de consumir la «semejanza» moral o espiritual, o incluso la «semejanza» al despejar como tales los rasgos «propios» del sujeto. Cf., en este aspecto, los comentarios sobre el mencionado pasaje de Aristóteles en la edición de Roselyne Dupont-Roc y Jean Lalot, París: Le Seuil, 1980.

siempre se trata del retrato del otro, pero donde, por añadidura, el valor del rostro en tanto *sentido* del otro<sup>17</sup> sólo se da, en verdad, en el retrato (en el arte).

La imagen identificatoria se relaciona con su modelo. El retrato sólo se relaciona a sí porque sólo se relaciona con el sí: con el sí en tanto otro, precisamente, única condición para que haya relación.

El retrato no alcanza, pues, su dignidad artística sino a condición de ser, como lo formula la tradición, retrato del «alma» o de la interioridad, y ello, no *con preferencia* a la apariencia exterior, sino cabalmente *en lugar de* esta apariencia, en su propio espacio, directamente al nacer sobre la tela del pintor. El retrato de Giovanna Tornabuoni por Ghirlandaio muestra esta inscripción: «Arte, si pudieras representar [*effingere*, verter y producir, expresar y ejecutar, hacer salir y moldear] el carácter y el espíritu, no habría sobre la tierra un cuadro más bello».<sup>18</sup> Esta exclamación

<sup>17</sup> «El rostro del otro es su manera de significar», escribe Lévinas, *Altérité et transcendance*, Montpellier: Fata Morgana, 1995, pág. 172.

<sup>18</sup> Édouard Pommier, *Théories du portrait*, op. cit., pág. 55. La traducción adoptada por el autor del libro desplaza un poco, y equivocadamente, el acento de la primera frase. — Por lo demás, habría que observar la manera en

mación vale para todos los retratos y para toda la pintura: bien escuchada, no se limita a expresar un anhelo ni a la sensación de insuficiencia que este sugiere, pues no alude a otro cuadro, sino que enuncia que este cuadro en particular tiene que poder ser visto como si hiciera ver, en efecto, *mores animique*. Al mismo tiempo, quizá, que la humildad del pintor, la firmeza de su diseño nos invita a mirar un alma *en o sobre* la figura que presenta.

La identidad del retrato está toda en el retrato mismo. La «autonomía» formal de la figura compromete nada menos que la autonomía del sujeto que se da en ella y *como* ella, como la interioridad de la tela sin profundidad y, por consiguiente, también como la autonomía de la pintura que, ella sola, *hace* aquí el alma. La persona «en ella misma» está «en» el cuadro. El cua-

que se fue modificando la relación del rostro con el alma o el espíritu, y paralelamente con la historia del retrato: de «espejo del alma», el rostro pasó a ser más bien un efecto móvil de la agitación de las pasiones (concepción desarrollada por Le Brun), antes de las aventuras azarosas de las «fisiognomías» del siglo XVIII y de las diversas características y tipologías del XIX (donde el retrato se pierde en la identificación clasificatoria, al servicio de la cual se pretende poner a la fotografía). Cf. Jean-Jacques Courtine y Claudine Haroche, *Histoire du visage*, Paris: Rivages, 1988 y 1994.



dro sin interior es la interioridad o la intimidad de la persona; es, en suma, el sujeto de su sujeto: su soporte y su sustancia, su subjetividad y su subjetilidad,<sup>19</sup> su profundidad y su superficie, su mismidad y su alteridad en una sola «identidad» cuyo nombre es *retrato*. (Quizá, más allá, este nombre sea *pintura* en general, si se entiende que ninguna pintura puede ser, digamos, «sin alma», ni por ende sin «sujeto», ni tampoco, entonces, sin «figura», *incluso* cuando se la llama «abstracta» y hasta «monocromática». No podemos detener la extensión conjunta de nuestra doble interrogación: si todo sujeto es retrato, entonces, toda pintura es tal vez figura y mirada.)

El sujeto del retrato es el sujeto que el retrato mismo es: tanto por el hecho de que el retrato es el sujeto (el objeto, el motivo) de tal o cual pintura, como por el hecho de que esta pintura es el lugar donde tal o cual sujeto (persona, alma) nace. O también: el sujeto del retrato es el sujeto que es sujeto en tanto y en cuanto es *a sí* («presente a sí»), y no es a sí sino por cuanto es aquel que vuelve del afuera de la tela al adentro y del

adentro al afuera, al tiempo que la delgada superficie de la tela pintada no es otra cosa que la interfaz o el intercambiador de ese ser-a-sí.

Sabemos con qué perspicacia (para su época) supo protestar Hegel contra el rebajamiento del género del retrato y ver en él, por el contrario, la consumación verdadera de la pintura.<sup>20</sup> Esta consumación (de la que podríamos decir que también es, en Hegel, la consumación media del arte en general: la pintura es el punto de equilibrio entre exterioridad e interioridad) consiste en la expresión de la «vida interior» o del «carácter espiritual». Hegel entiende esta «expresión» como una traducción o una reproducción de la vida del espíritu por la habilidad del pintor; pero lo que se precisa no es cualquier pintor, sino una «mano de maestro» (la de Tiziano, por ejemplo). El secreto de esta mano —secreto de la buena imitación— es saber plasmar con vida lo que constituye la vida del espíritu. Así, es la vida misma la que se reconoce y se reproduce. En cierto modo, nada hay que retirarle a esta consi-

<sup>19</sup> Cf. Jacques Derrida, «Forcener le subjectile», en

*Artaud. Dessins et portraits*, Paris: Gallimard, 1986, que no habla de otra cosa que de una identidad inidentificable entre sujeto y soporte pictórico.

<sup>20</sup> *Leçons d'esthétique*, parte III, sección III, cap. I, 2 C.

—Aprovecho la ocasión para recordar que, en francés, la palabra *portrait*, «retrato», designó primero a toda la pintura. (Cf. el *Livre de peinture* de Villard de Honnecourt, siglo XIII, que contiene modelos para toda clase de representaciones. El uso moderno se impuso gracias a Félibien.)

deración que hace justicia a la singularidad del artista. Pero, sin duda, no le hace total justicia al arte en la verdad de su ejecución, es decir, también de su exterioridad. Paradójicamente, la materialidad y el tecnicismo del retrato quedan afuera (Hegel no examina de cerca ningún retrato), en provecho de una *mimesis* de la que el concepto, aquí, impone simultáneamente la diferencia de un original y una copia y la identidad de una pura expresión por sí de la vida del espíritu.

Sin adentrarnos ahora más en la cuestión —aporética y/o dialéctica— de esa doble asignación auto-alomimética,<sup>21</sup> observaremos más bien que Hegel, al no detenerse en la consideración del retrato mismo (al no preguntarse dónde ni cómo *figura* la «expresión de la vida», ni, para terminar, cuál es exactamente esa *vida*), tampoco se detiene en un aspecto del proceso del espíritu (o sea, de su vida) sin embargo esencial: el de que no es otra cosa que la relación a sí mediada por la salida de sí. He aquí, además, y lo sabemos de sobra, la verdadera cruz de todo

<sup>21</sup> A todas luces, esta imitación contradictoria pertenece de pleno derecho a la problemática, largamente desarrollada por Lacoue-Labarthe, de una *mimesis* «original» de la que ya era deudor su estudio sobre el autorretrato.

pensamiento dialéctico: o el momento de la exterioridad (la negatividad) subsiste por y para él mismo, o es solamente negado a su turno en la interioridad. (También por eso el arte es la cruz de este pensamiento.)

Si elegimos detenernos en el momento de la exterioridad y sostener firmemente su subsistencia *autónoma*, entonces habrá que sostener, conjuntamente con la lógica de una *mimesis* contradictoria, una lógica distinta, desfasada, en cuyos términos ya no nos preguntaremos de qué modo el retrato es retrato del sujeto, sino de qué modo él mismo es la ejecución de dicho sujeto. No ya de qué modo la pintura representa al espíritu, sino cómo lo presenta y cómo nunca será presentado en otra parte. Es indudable que esto no puede hacerse sin tomar algunas graves decisiones respecto de la dialéctica; y en primer lugar, la de afirmar que la exterioridad no es solamente un momento, sino la sustancia, soporte y superficie, del sujeto «mismo», sin perjuicio de suspender de este modo el retorno dialéctico hacia sí, o de hacer de ese retorno lo que jamás un pensamiento del sujeto soñó hacer, aunque todo en él conduzca a ello: la relación del retrato con su espectador.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Como volveremos a ello en relación con el retrato, hagamos aquí furtivamente esta pregunta: ¿por qué Hegel

Al inventar el retrato, el sujeto no se procuró el placer de una imagen, sino que se aseguró la certeza de una presencia (la «suya»): en el retrato se inventó él mismo. (O bien, placer y certeza son aquí ejercicio de un único goce.)

Mucho más profundamente —o más superficialmente: en este caso no hay diferencia. . . — que cualquier imitación de un rostro, el retrato

no habla de esta mirada cuando menciona la pintura del rostro (de ese rostro «modelado por el trabajo del espíritu», y que, por lo tanto, es ya él mismo una suerte de trabajo artístico. . .)? Comete aquí un olvido singular, puesto que, por otro lado, declaró que el arte transforma todo fenómeno en mirada —«el arte hace de cada una de sus obras un Argos de mil ojos, a fin de que el alma y la espiritualidad interiores sean vistas desde todo punto» (*Esthétique*, I. 3. A. 1, traducción francesa de Jean-Pierre Lefebvre y Veronika von Schenk, París: Aubier, 1996, vol. I, pág. 207)—, y no omitió mencionar la ausencia de mirada en la estatuaria. Sin insistir demasiado en ello, dada la brevedad del pasaje sobre el retrato, propongo la hipótesis de que Hegel se niega inconscientemente a conceder demasiada «espiritualidad» a la pintura, para dejarle así su espacio en un plano diferente del de la música y la poesía, donde lo «sensible» tiende a disolverse. Por lo demás, antes de este pasaje y justo a continuación, Hegel busca preferentemente en los temas religiosos esa «vida espiritual» que reconoce en el retrato (Madona y Cristo, de quienes precisamente no puede haber retratos o a cuyo respecto, al menos, la pintura no se presenta como tal).

compromete, desde el abordaje,\* una relación: es incluso la pintura por excelencia de la que se puede decir que hay un *abordaje* y que ella nos *aborda*, al mismo tiempo que este abordaje procede de toda la pintura (de su esencia, si se quiere) y se comunica a todas sus obras y a todos sus géneros.

La «autonomía» del retrato no lo sustrae de toda relación de escena o de representación más que para, con eso mismo, de inmediato, situarlo en una relación a la vez única, exclusiva y renovada sin fin: relación con el sujeto y los sujetos a los que, por designio, el retrato es presentado o expuesto. La exposición no es un apéndice ni es mostración de la cualidad o la esencia del retrato: es consustancial a la pintura, y lo es todavía más, si tal cosa fuera posible, al retrato. La «interioridad», como se ha dicho, tiene lugar en *el espacio mismo* de la «exterioridad», y en ninguna otra parte. La «exposición» es esa *puesta en espacio* y ese *tener lugar* ni «interior» ni «exterior», sino *en abordaje* o *en relación*. Se podría decir: el retrato *pinta la exposición*. Es decir que

\* Este término traduce el francés *abord* y termina siendo usado aquí en contraste con *débord*, «desborde». Su empleo en este libro es deliberadamente ambiguo: entre la acción de «abordar», de «acceder», y la situación tópica del «acceso», la «entrada». (N. de la T.)

la pone en obra. Pero la «obra», aquí, no es la cosa o el objeto «cuadro». La obra es el cuadro *en tanto relación*. En este sentido, *el sujeto es la obra del retrato*, y es en esta obra donde él se encuentra o se pierde.

El retrato no pinta un sujeto sino poniendo en juego él mismo una relación de sujeto, y de ese modo pone a un supuesto sujeto (yo, usted, su pintor) en relación con un sujeto expuesto. Pone a un sujeto en relación de sujeto, o sea, en relación a sí, es decir, en relación a él. El retrato es el sujeto de un sujeto que está delante (o detrás) de él. ¿Cómo lo es, y adónde va esa relación, que es el ser-sujeto mismo (si un sujeto es, por fuerza, un ser-para- (y por-) otro-sujeto)?

A menudo se ha repetido que todo retrato es un autorretrato y que *ogni pittore dipinge sè*.<sup>23</sup> Sin entrar a discutir las interpretaciones posibles de este adagio (que alcanza, además, sin cambiarle una letra, a todos los géneros de la pintura), ni sus aciertos respectivos, podemos, sin embargo, plantear que es indisoluble de su simétrico: *todo autorretrato es primeramente un retrato*. En efecto, la circunstancia que pone al

<sup>23</sup> «Todo pintor se pinta a sí mismo», frase atribuida a Cosme de Médicis. Cf. Jean-Marie Pontévia, *Écrits sur l'art*, op. cit., pág. 38.

propio pintor en posición de modelo (circunstancia que puede ser de pura comodidad, aunque esta explicación jamás será suficiente) no cambia nada esencial en la empresa del retrato como tal. Este no es la representación de un sujeto: es, cada vez, la ejecución de la subjetividad o del ser-sí como tal. Su *autonomía* debe comprenderse, más allá del sentido técnico del término, como la puesta en obra del *autos* o del *sí*, del *ser-a-sí*. El retrato sólo tiene relación con él mismo, o, mejor dicho, no es sino relación con él mismo. Pero esto, lo es exactamente en la medida en que nos es expuesto: él es la puesta en obra de la exposición, es decir, de *nuestra* exposición, de nuestro ser-frente —y solamente así dentro— de nosotros mismos.<sup>24</sup> Por consiguiente, si todo retrato es un autorretrato, es ante todo por rea-

<sup>24</sup> No cabe la menor duda de que este ensayo toca de cerca cuestiones vinculadas al pensamiento heideggeriano del arte como «puesta en obra de la verdad», que se pretende también puesta a distancia de una concepción mimética o representativa del arte, de la cual el retrato podría parecer la manifestación máxima. (Al fin y al cabo, Heidegger parece no aludir en lo más mínimo al retrato, y en cambio sí lo hace, en el *Kantbuch*, a la máscara mortuoria e incluso a su fotografía; pero, precisamente, uno y otra no tienen nada en común, según veremos más adelante.) De todas formas, no avanzaré aquí en el análisis que así se abriría.

lizar lo propio del *auto*: la relación a sí, o la relación a (un) «yo».

Esta relación que el retrato establece se articula en tres tiempos: el retrato (me) semeja, el retrato (me) evoca, el retrato (me) mira.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Estos tres tiempos son momentos lógicos, o dialécticos: la mirada asumiré o tomaré el relevo de los otros; tienen también, por lo menos en algunos aspectos, cierta pertinencia histórica: se podría mostrar de qué modo, entre el siglo XV y nosotros, un acento se desplazó sucesivamente sobre cada uno de los tres; se les encontraría incluso un valor tópico o taxonómico en cuanto a géneros diferentes de retratos (al fin y al cabo, no pretendo hablar del retrato en todos sus estados: sólo de lo que en él me interesa). Pero es obvio que se trata también de tres rasgos simultáneos e indisolubles del retrato.

## Semejanza

«Como poco a poco se fue advirtiendo, un retrato no es semejante por hacerse similar al rostro, sino que la semejanza comienza y existe con el retrato y sólo en él; ella es su obra, su gloria o su desgracia, en lo que se expresa el hecho de que el rostro no está allí, está ausente y no aparece sino desde esa ausencia que es precisamente la semejanza».<sup>1</sup>

Semejar parece ser toda la tarea del retrato, que legítimamente puede constituir entonces el paradigma del arte representativo; arte que con mucho acierto es denominado también «figurativo». Todo lo que le sucede a la figura del retrato le sucede en consecuencia a este arte, y en primer término aquello que lo enlaza fuertemente a la problemática de la semejanza.

El retrato parece consagrado a la semejanza, a punto tal que puede mostrarse como el único género de la pintura que ha tenido una finalidad práctica precisa; alrededor de esta finalidad, además, se dividió durante largo tiempo el juicio acerca de su dignidad artística. (En tal sentido, puede señalarse que el retrato sería portador por excelencia, en el arte, de una huella de fun-

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *L'arrivé*, Paris: Gallimard, 1971, pág. 43.

ción o servicio: servicio de verdad y de homenaje que no estaría lejos del servicio religioso. Resulta entonces notable que el retrato se separe también, por excelencia, del ícono religioso. Volvemos sobre esto: entra aquí en juego toda la autonomía ateológica del arte.)

El imperioso deseo de semejanza respecto de la singularidad individual situó al retrato en la posición fuertemente contrastada —rozando la contradicción o la oposición— de valer unas veces como embarazoso artesano y otras como cima del arte de pintar. (Todavía hoy, y pese a la fotografía, los hacedores de retratos rápidos atraen en las plazas a turistas o paseantes: como si pudieran satisfacer a la vez el placer del reconocimiento y el de verlo surgir de una habilidad manual, y no de un aparato registrador.) «¡Es él, es igualito!», se repite a porfía en la *doxa* más tradicional, agregando muy a menudo esta frase que invitaría a un largo comentario: «¡Sólo le falta hablar!».<sup>2</sup>

<sup>2</sup> La frase enuncia un deseo de reproducción integral, mientras que al mismo tiempo expresa cabalmente lo que le importa a la pintura: que su sujeto no hable, *es decir, que hable sólo en pintura, y que diga solamente* «ego sum». . . — Con respecto a la frecuencia de esta frase, cf. Édouard Pommier, *Théories du portrait, op. cit.*, así como los debates sobre la dignidad del retrato. — En cuanto a la semejanza en su precisión individual, hay que obser-

No obstante, como ya sabemos, mientras que la identificación del modelo es esencial en un retrato concebido para el reconocimiento,<sup>3</sup> no lo es en el arte del retrato, y ello hasta el extremo de poder decir, con toda legitimidad, que el modelo es inesencial al retrato o, para ser más exactos, que el modelo es lo esencialmente ausente y de

—  
var el modo en que sucedió al Renacimiento, oponiéndose a los caracteres de la tipología convencional que todavía se asignan a veces a los primeros retratos. Lo notable del retrato es que debe ser opuesto a un *tipo*, y por consiguiente, en este sentido, a un *modelo* (modelo de santidad, de divinidad, de virtud o de vicio, de carácter o de función, etc.). Enrico Castelnuovo habla de un pasaje del retrato «típico» (ligado, por otra parte, al medallón) al retrato «auténtico», en *Portrait et société dans la peinture italienne*, traducción de Simone Darses, París: Gérard Monfort, 1993. Pero algo más tarde habrá también *tipos de retratos*, retrato de corte, retrato moral, retrato «en cuadro» (él mismo dentro de otro retrato), etc. Cf., con respecto a este punto, *Visages du grand siècle*, París: So-mogy, 1997.

<sup>3</sup> Habría que hacer un estudio sobre la frecuencia y el carácter típico (precisamente) de las historias de reconocimiento por retratos, de flechazos ante/con motivo de retratos, etc., en los relatos, tanto históricos como ficticios, del Renacimiento en el siglo XVIII. Estas escenas están a veces representadas e incluso puestas en abismo en retratos como el de *Enrique IV admirando el retrato de María de Médicis*, de Rubens (Louvre). En *La flauta mágica*, Pamina exclama: «Este retrato es de una belleza que embruja».

él sólo importa la ausencia, no el reconocimiento. La semejanza no tiene *nada que ver* con el conocimiento. Jamás vemos los originales de la inmensa mayoría de los retratos que contemplamos, y no es por azar que la identidad de Mona Lisa, arquetipo del retrato, permanece incierta hasta en su sexo y tanto como el sentido o la inflexión de su sonrisa (o bien es precisamente esta incertidumbre la que le otorgó su lugar legendario). Hasta puede ocurrir que admiremos retratos que en su momento fueron juzgados insatisfactorios desde el punto de vista del reconocimiento.<sup>4</sup>

Tenemos aquí el autorretrato de Johannes Gumpff (hacia 1646),<sup>5</sup> cuya singular composición le valió cierta notoriedad. Como muchos autorretratos, se consagra menos a la representación de una persona que a la del acto o el proce-

<sup>4</sup> La cuestión de la referencia del retrato y del autorretrato, a la que volveré necesariamente desde otros ángulos, fue desarrollada, entre otros textos, en *Portrait, autoportrait*, de Jean-Louis Déotte, Éric Van de Castele y Michel Servière, París: Osiris, 1987. Destacamos estas vigorosas fórmulas de Michel Servière: «Si hay que pintar, si hay que pintarse, es también para des-pintar, des-hacer y rehacer. Una sola orden: desentenderse del modelo» (pág. 110).

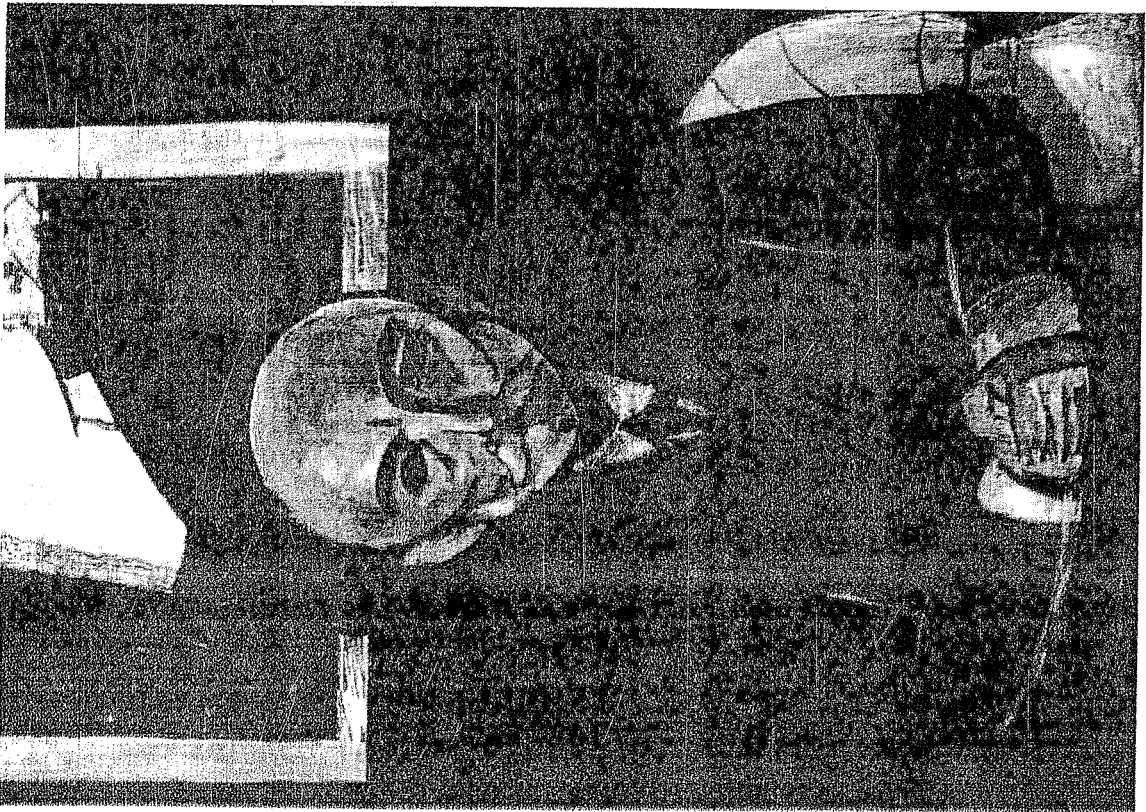
<sup>5</sup> Nº 1 del pliego de reproducciones.





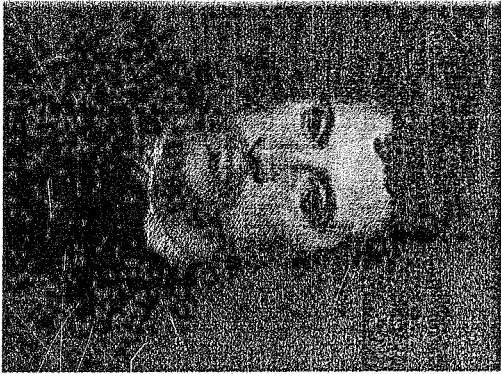
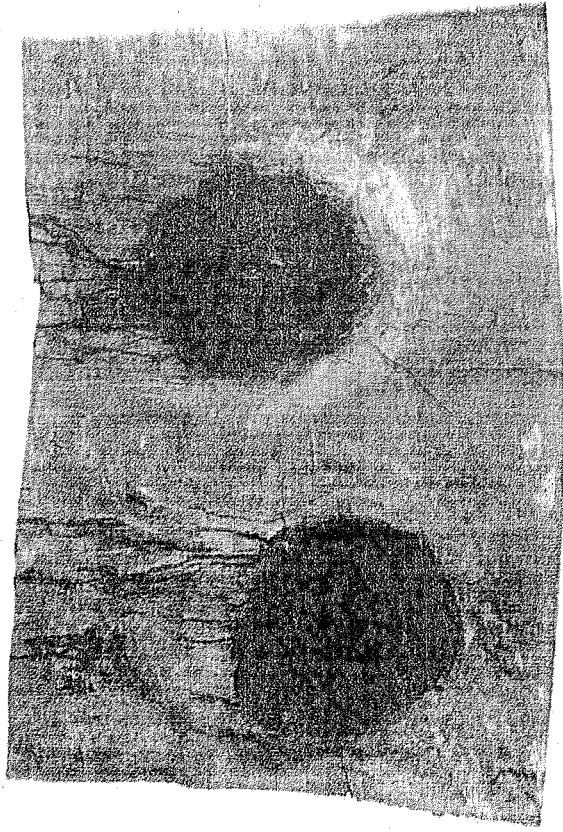


3



2

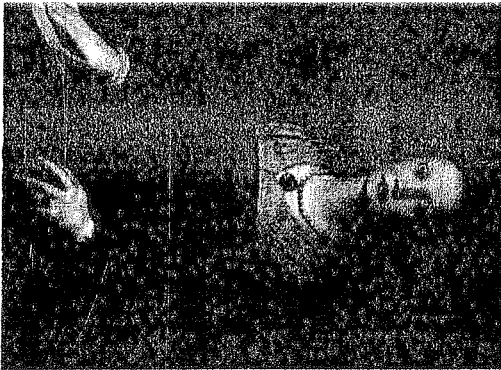




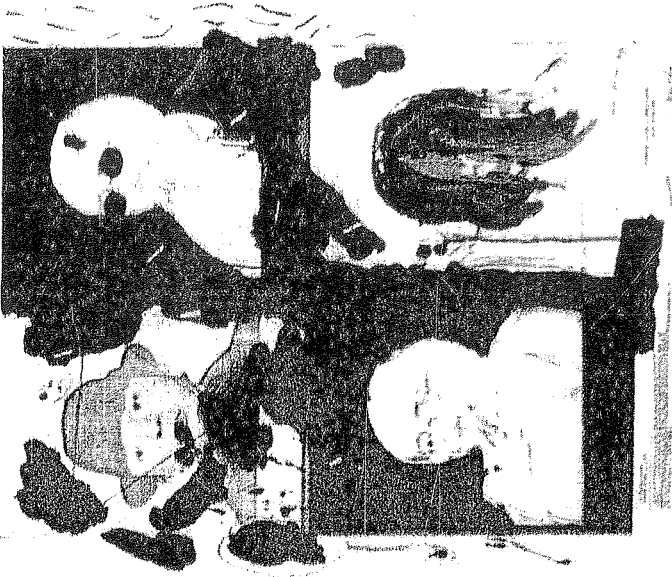
7



5



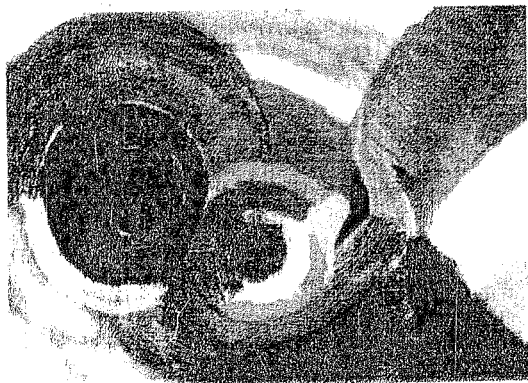
6



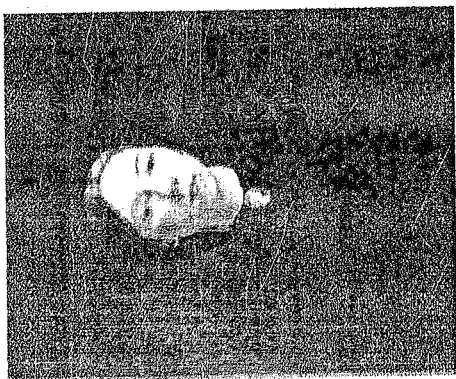
11



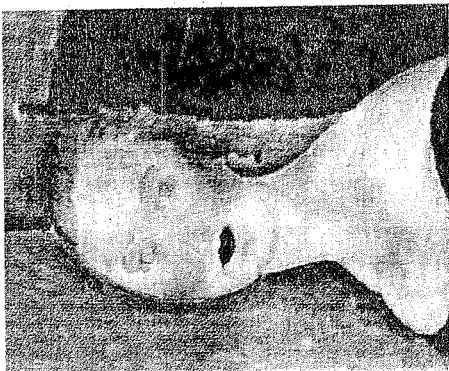
12



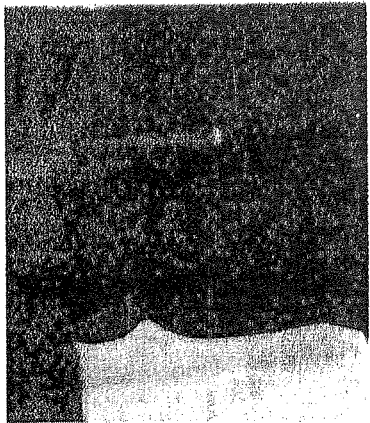
9



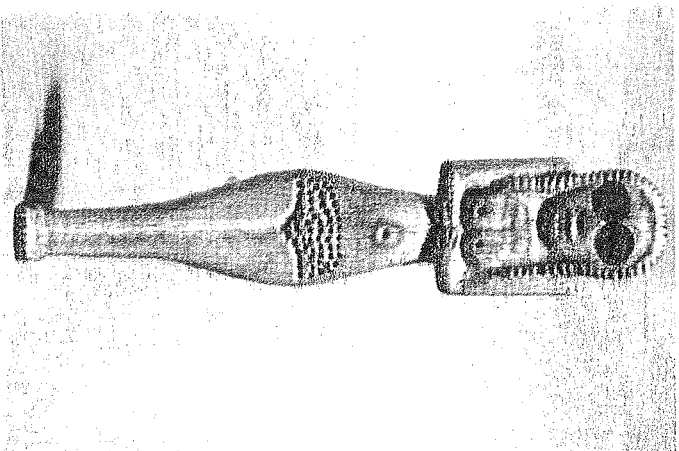
8



10



13



14

dimiento de la representación. Menos que del pintor pintándose, se trata del *pintar*, y la pintura es aquí el sujeto en todos los sentidos del término. De manera bien ostensible, la pintura es el sujeto de su semejanza.

El pintor o el pintar pintan la escena entera, que implica dos representaciones de su rostro: la del espejo, donde él deviene su propio modelo, y la del cuadro que ejecuta.<sup>6</sup> La semejanza está, pues, dos veces, de lo que resultan, como se ve de inmediato, dos semejanzas distintas. El cuadro muestra la desemejanza de las semejanzas.

La imagen del espejo y la del retrato son idénticas (el retrato está invertido lo mismo que el espejo, tal como lo muestra el mechón de pelo), salvo la diferencia de miradas: la mirada del espejo se sumerge en la del pintor que se mira; la del retrato, en cambio, mira al costado, es decir, reproduce el movimiento de ojos que debe hacer el pintor para pasar del espejo a la tela. De ahí que la mirada del retrato ya no se mire, sino que mire al que mira la tela; y, en consecuencia, mire al pintor que está pintando, al «mismo» que de-

<sup>6</sup> El autorretrato tomado del espejo es frecuente y antiguo: uno de los primeros que se conocen es el de Marcia, del que existen dos miniaturas (1402 y 1404). Cf. las imágenes y los textos en Frances Borzello, *Femmes au miroir*, *op. cit.*, págs. 19-21.

viene así «otro», y mire también, al «mismo» tiempo, a un futuro espectador del cuadro. La mirada del o en el espejo está clavada sobre el original o el modelo, la mirada del o en el cuadro se dirige al pintor/pintar.<sup>7</sup>

¿Dónde figura entonces la exacta semejanza? ¿En el espejo o en el retrato? El cuadro nos brinda expresamente la respuesta a través de los dos animales domésticos tensados con furia el uno contra el otro: el perro, situado bajo el retrato y en primer plano, simboliza la fidelidad,<sup>8</sup> mientras que el gato, bajo el espejo y más hacia atrás, indica, si no la infidelidad, al menos una fidelidad menos patente o menos viva. (Para subrayar más la diferencia, el nombre de Johannes Gumpff figura sobre el papel colgado de la parte superior del retrato.) Si el espejo es menos fiel, ello se debe a que la semejanza formalmente exacta que ofrece (con la inversión de los lados) no es todavía la semejanza que produce la pintura. Y como no es cuestión de rectificar la inversión del espejo, la diferencia tiene que estar en la diferencia de miradas. La mirada en el espejo sólo se ocupa de escrutarse, y no ofrece más que una atención técnica. La mirada del retrato

<sup>7</sup> «... verso il riguardante», dice Roberto Contini en Flavio Caroli, *L'anima e il volto*, op. cit., pág. 284.

<sup>8</sup> Debo a Sergio Risaliti esta valiosa indicación.

va hacia otra parte, escudriña una mirada lanzada sobre él, escudriña una posibilidad de atención o de encuentro indefinido movilizándolo así, con unos pocos trazos discretos, el rostro en su totalidad (para no hablar de la diferencia de iluminación); por último, muestra una persona, antes que los rasgos de un modelo. La semejanza fiel consiste cabalmente en mostrar otra cosa que la correspondencia de rasgos.

La semejanza fiel muestra la vida o la entraña del espíritu, como lo quiere Hegel, pero no lo hace de otro modo que mostrándose al mismo tiempo —y es la misma cosa— como el propio arte de pintar. Algunos detalles subrayan esta (re)presentación del arte como tal: mientras que el espejo está flanqueado por una botella cuyos reflejos destacan el carácter, en suma, puramente mecánico de la reflexión, y mientras que en el espejo, aparte del rostro, se refleja un elemento del taller, el cuadro está acompañado no sólo de dos herramientas del pintor (conchilla con diluyente<sup>9</sup> y frasco), sino también de una flauta (el retrato no habla: el arte se hace oír), e incluso de un rosario que cuelga debajo (¿signo de una de-

<sup>9</sup> Sugerencia de Roberto Contini, *L'anima e il volto*, op. cit. — En cambio, confieso mi desazón por no saber interpretar el cordón dorado que se halla a la izquierda del gato.

voción de arte ligeramente burlona o sulfurosa, metáfora de recogimiento?).

El espejo muestra un objeto: el objeto de la representación. El cuadro muestra un sujeto: la pintura en acción, en obra.

En el retrato — en la pintura — no hay *objeto*: nada es *ob-yectado*\* ante nosotros. En este sentido, el cuadro no está nunca *ante* nosotros. No está «frente»,\*\* sino más bien «adelante», en el sentido de que yo estoy detrás o dentro del cuadro, en su presencia. Pero esto mismo, digamos la presencia íntima en cuestión, no se define y no se da ante el pintor como una imagen en un espejo, como un modelo tomado en el taller: no es un modelo; es, por decirlo así, una Idea, pero esta Idea no es otra que la de la pintura misma. Ella no preexiste a la pintura: la pintura es quien la ejecuta. La «Idea» del arte es siempre el arte mismo, y cada vez diferente.

En pintura, la oposición entre la conformidad representativa y la semejanza es siempre apa-

\* El francés *objet* y el español «objeto» integran la misma raíz griega *εἶcere* del verbo francés *jeter*, «arrojar», y del español «eyectar». (N. de la T.)

\*\* A lo largo de la obra se insiste en las formas adverbiales francesas *au-devant* y *en avant*. Por razones de contexto lingüístico y semántico, se decidió traducirlas siempre por «frente» y «adelante», respectivamente. (N. de la T.)

sionada. No por nada el perro y el gato se tienden furiosos el uno contra el otro. Son dos formas de pasión que se desafían gruñendo (único ruido audible en esta escena en que la flauta reposa para modular el silencio elocuente del arte). Podría decirse que una de ellas es el narcisismo del reflejo,<sup>10</sup> mientras que la otra sería la pasión — a la vez más pasiva y más activa — de una relación con el otro en sí [en uno mismo], o a sí [a uno mismo] como otro. El reflejo (o el doble) no tiene lugar más que *in praesentia*, el retrato es *in absentia*: por esencia, y en todos los sentidos, está expuesto a la ausencia.

Empero, el cuadro de Gumpff presenta todavía otra cosa: nada menos, para concluir, que al pintor mismo, en una tercera semejanza de la cual nos inclinamos a decir que, esta vez, es la que vale.

Porque es él, en efecto, quien está pintando en el primer plano del cuadro. Es él quien se resume en el gesto de la mano provista del pincel

<sup>10</sup> Abundantemente ilustrado en la pintura de «vanidades», en ciertas «*toilettes*», etc. Habría que estudiar aparte todas las asociaciones entre retrato y espejo que se hicieron en pintura, y todos los usos del segundo, así como los nexos entre este tema y los de Narciso, Sosa y el doble en general; esta familia de motivos revela diferencias de fondo con la problemática del retrato.

(cargado del rojo de los labios), y de tal modo que, con su brazo, esta mano casi podría incorporarse al cuadro que ella ejecuta, como pintándose pintar al contacto de la tela; pues, aparte de esa mano, el pintor no es más que una espalda y una cabellera oscura apenas subrayadas y situadas por el cuello blanco que capta la luz. Esa espalda oscura del pintor, la espalda de su mirada, de la que sólo nos vuelven los reflejos y los efectos; esa sombra igual a la que evoca la leyenda del nacimiento de la pintura; esa masa sombría vuelta hacia nosotros y plantada sobre nuestros ojos como un desafío a las convenciones pictóricas, es la que porta, al final, la semejanza en su extrema verdad: la porta y la expone como una ausencia. (También en *La pintura de Vermeer* el pintor es visto de espaldas, mientras una máscara descansa sobre la mesa.)

Pero, en realidad, ni siquiera se acabó aquí: todo podría ser pintado por otro pintor que pintaría toda esta escena colocada delante de él, y sin ver el rostro del primer pintor, el cual podría, además, llevar una máscara. . .<sup>11</sup>

<sup>11</sup> A decir verdad, este es el caso de todo «autorretrato». . . — También podríamos remitirnos a una versión aún más desarrollada de esta representación de la representación de sí, en el irónico *Autorretrato* de Norman Rockwell (tapa del *Post* del 13 de febrero de 1960), donde

Esta ausencia nos significa que el cuadro no es semejante sino en la medida en que expone esta ausencia, la cual, a su vez, no es otra cosa que la condición en la que el *sujeto* se relaciona con él mismo y así se semeja. «Semejarse» no es otra cosa que ser sí mismo o lo mismo que sí. Lo que el cuadro pinta es esta mismidad. Pero esta mismidad es la remisión interminable de una mirada sobre sí a una mirada fuera de sí y a una exposición de sí. Esta mismidad llega hasta la identidad irreconocible de una espalda oscura tendida hacia mí como mi propia espalda y como si yo mismo fuera la superficie del cuadro; por consiguiente, mi cara, adelante, en la del pintor, *mi rostro invisible, como lo es siempre para mí*. En primera o en última instancia, la semejanza del retrato pone en relación con la ausencia del rostro propio, con su ser-adelante-de-sí.

—  
figuran varios autorretratos célebres, además del pintor en el espejo y en la tela, con y sin ojos y/o lentes, etc. (cuadro ya mencionado en J.-L. Déotte, É. Van de Steele, M. Servière, *Portrait, autoportrait, op. cit.*). Del mismo pintor, compárese con *Mirror*, que concentra los signos del narcisismo. Pero este tipo de representación nos hace salir de la pintura, no porque el propósito se haya vuelto humorístico, sino porque el humor procede de una sobrecarga signifi-cante: el propio cuadro de Gump no está exento de ella. . .



Yo no «me semejo» sino en un rostro siempre ausente para mí y por fuera de mí, no como un reflejo, sino como un retrato portado frente a mí, siempre adelantado a mí. El retrato retrata ese adelanto y esa avanzada, esa roda que abre en el oleaje del afuera el delgado surco, rápidamente borrado, de un «sí mismo».

Así pues, el cuadro semeja en tanto semeja un «semejarse», y el retrato semeja en tanto «semeja un retrato» (como decía Pontévria, recogido por Marin), y, por ende, en tanto *se* semeja: la mismidad se identifica con la pintura, en la pintura y como pintura.

No semeja un original,<sup>12</sup> sino que semeja la Idea de semejanza a un original; o, mejor dicho, él mismo es el «original» de la semejanza-a-sí de un sujeto en general, pero cada vez también de un sujeto singular: Llegado el caso, sólo en mi retrato o en mis retratos puedo enterarme de mi «mismidad». Y cada retrato de mí identificará otra semejanza.<sup>13</sup> En un mal retrato, los ele-

<sup>12</sup> Respecto de todo retrato, lleve nombre o no, es rigurosamente imposible decidir por el cuadro mismo si está hecho o no según un modelo (o según un modelo único).

<sup>13</sup> La palabra francesa *ressemblance*, «semejanza» en español, tuvo en el siglo XVI el sentido de «retrato»; por ejemplo, en la expresión «*ressemblance faite sur le vif*», «pintado del natural». También deberíamos comentar

mentos de la representación no se disponen en la unidad de una semejanza, sino en una enumeración de rasgos característicos. En un buen retrato, la semejanza moviliza todos los rasgos para llevarlos hacia la ausencia —«adentro» y «afuera» a la vez, detrás y delante del cuadro—, de la cual la semejanza es propiamente la ausencia [*semblance*] y el ensamble.

Un retrato de Auguste Pellerin por Matisse (el de 1917)<sup>14</sup> hace salir del cuadro colgado detrás del rostro (pintura también aquí expuesta en abismo) una ancha estela negra que desborda el marco para fundirse o bien para desplegarse en el fondo del retrato mismo, fondo negro en el que va a perderse también el traje y que pone adelante, frente al marco que le hace también como de aureola,<sup>15</sup> el rostro cuyo óvalo se desta-

que sólo por un valor aproximado difiere *ressemblance* de *reproduction* (en español, «reproducción») o de *copie* (en español, «copia»). La que «semeja» es solamente la *semblance* (en español, aproximadamente, la «aparientia»), un «aire», una «fisonomía», un «aspecto», pues, de hecho, lo que se retrata no son más que aires aproximados de la ausencia. . . *La semejanza gira alrededor de su propia ausencia*, y girar así alrededor es propiamente el gesto de la mano del pintor.

<sup>14</sup> N° 2 del pliego de reproducciones. — Auguste Pellerin era un gran coleccionista y vendedor de cuadros.

<sup>15</sup> Igual dispositivo que en el retrato de 1916.

ca de manera incisiva, mientras se abren dos ojos rellenos de negro a través de los cuales, en suma, el fondo del cuadro (el de la semejanza) se deja ver pero de este modo *se ve*.

Al semejar a alguien, y a un aspecto singular de alguien, un retrato no semeja al mismo tiempo a nadie, salvo a la semejanza misma, o a la «persona» en tanto ella se semeja. Al semejarse, ella es ella misma, es decir, una identidad *para sí*, y no una cosa *en sí*. La pintura pinta el para-sí, y no el en-sí: este no es para ser pintado, si el sentido primero de pintar o retratar es justamente trazar líneas [*tirer*],<sup>16</sup> o sea, sacar fuera del «en-sí» (que, estrictamente hablando, ahoga en su interior, en su fondo nocturno, la identidad

<sup>16</sup> O *traire*, «ordenar, hacer salir»: tal es el primer valor del *trait*, «trazo». El trazo es primero *ex-tractio*, *ex-trait*. La pintura es la extracción del trazo. El «*por*» o «*pour*» de *portrait* es un intensivo (como el «*re*» de *représenter*, «representar», o de *ressembler*, «semejar»). *Portraire*, «retratar», es sacar hacia adelante, afuera; es presentar, del mismo modo que «*praesentatio*» (anterior a «*praesentatio*») es puesta adelante, puesta en presencia, e incluso ejecución ahí mismo (primer empleo conocido, en Cicerón o César). Es *hacer* presente. Retratar es sacar la presencia afuera, así sea presencia de una ausencia. [Más adelante, el autor se referirá al antiguo término *pour-trait*, primera forma del vocablo francés *portrait*, «retrato». (N. de la T.)]

misma de un «a sí»). La semejanza se *saca* [se *tire*] de lo idéntico oscuro inidentificable.<sup>17</sup>

No se trata, pues, de reproducir lo reconocible, y tampoco se trata de dar la apariencia fenoménica de algo que permanecería en el fondo (el en-sí como «vida del espíritu», como «personalidad profunda», etc.). Se trata de sacar a la luz el fondo mismo, de sacar la presencia, no fuera de una ausencia, sino, al contrario, hasta la ausencia que la porta frente a «sí» y que la expone a la relación a sí exponiéndola a «nosotros».

Callándose con el silencio esencial de las artes plásticas, pero portando hacia adelante este silencio mediante una marca visible de la boca (toque rojo, en Gumpff, de las dos bocas y del pincel; prieta estrechez de la boca de Auguste Pellerin).<sup>18</sup> También la boca del retrato se abre

<sup>17</sup> Esta es la razón del placer que procura la *mimesis*, según reza el conocido enunciado de Aristóteles. No es placer de repetición, sino placer de salida a la luz y de extracción (o bien, si se prefiere, ambas cosas son estrictamente indiscernibles).

<sup>18</sup> Se podría establecer toda una tipología de las bocas en los retratos: más adelante veremos la que entreabre apenas el joven de Lotto (nº 3 del pliego de reproducciones). Schelling: «El arte plástico no es sino el verbo muerto, todavía verbo sin embargo, todavía palabra, y cuanto más perfectamente muere —hasta el sonido petrificado en los labios de Níobe—, más elevado en su género es el arte plástico» (*Philosophie de l'art*, § 73).



(se cierra) sobre el fondo oscuro: ella expone un sentido que no es ninguna significación, nada articulable, sino la articulación de la presencia misma o lo *pre-sentido de la presencia*.

## Evocación

«Imágenes de imágenes, sombras proyectadas del "sueño de una sombra" que pasó, pinturas: con ellas atravesamos las sombras y los sueños —la sombra donde la muerte se acurruca, el sueño que la vida condensa— para volver al punto de partida mágicamente dirigido: una mirada que no es ni pregunta ni respuesta, sino silencio y detención, testigo mudo de lo que fue».<sup>1</sup>

El retrato está hecho para *guardar* la imagen en ausencia de la persona, se trate de un alejamiento o de la muerte. El retrato es la presencia del ausente, una presencia *in absentia* que está encargada no sólo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente: de evocarla (y hasta de invocarla), y también de exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene. El retrato evoca la presencia, con los dos valores de la palabra francesa «*rappel*»: \*hace volver de la ausencia, y rememora

<sup>1</sup> Jean-Christophe Bailly, *L'apostrope muette*, París: Hazan, 1997, pág. 165.

\* El francés *rappel* —que da título a este capítulo— significa, en sentido estricto, «llamamiento, llamada»; en sentido figurado, «recuerdo, evocación». El término español que más se acercaría a esta doble vertiente semántica es «evocación» (del latín *evocāre*, «llamar») y es el que, en

ra en ausencia. El retrato, pues, inmortaliza: vuelve inmortal en la muerte.

(Pero, más exactamente quizá: menos que inmortalizar a una persona, el retrato presenta la muerte (inmortal) en (una) persona. Esta sería su diferencia esencial con la máscara mortuoria, que presenta *al* muerto y no *la* muerte. La máscara toma la impronta del muerto (la obra sellada de la muerte), el retrato pone a la muerte misma en obra: la muerte obrando en plena vida, en plena figura y en plena mirada. La muerte —o la castración—,<sup>2</sup> es decir, aquello que reduce a los conceptos de «finitud» o «división»: la salida del en-sí, la existencia, la exposición.)

El retrato romano, el de los antepasados así como el de los hombres ilustres, constituye el primer momento del retrato propiamente dicho

---

principio, se emplea en esta traducción para *rappel* (también, en principio, se usa «evocar» para *rappeler*). De todas formas, razones de contexto lingüístico y semántico obligan a veces a utilizar también «llamada» («llamar»), por ejemplo. (*N. de la T.*)

<sup>2</sup> En toda la pintura es notable la relación entre el autorretrato y las mutilaciones o decapitaciones que presentan el valor simbólico de castración. Cf. «Une signature du Caravage», artículo firmado «Aaaargh» (y que remite, entre otros, a Lebenstejn), en *Avant-guerre*, n° 1, París, 1980, y Julia Kristeva, *Visions capitales*, París: Réunion des Musées Nationaux, 1998.

y, con él, es el medallón el que transmite a los tiempos modernos uno de los modelos del retrato.<sup>3</sup> Simultáneamente, con la formación del sujeto cristiano (por ende, del sujeto...) y de una relación distinta con la muerte y con la ausencia (con una ausencia abierta de pleno derecho en el *interior íntimo meo*), se conoce la versión egipcia del retrato grecorromano que constituyen los retratos del Fayoum y su *apóstrofe mudo*.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> De ahí los retratos de perfil, numerosos en los primeros tiempos del retrato (a veces, encargados también de disimular algún defecto del rostro, como el famoso Federico da Montefeltre, de quien Piero della Francesca pintó el perfil izquierdo pues el derecho era tuerto) (Florenca). De ahí, asimismo, los retratos cuyo personaje sostiene un medallón. Habría que hacer también la historia del paso paulatino al retrato de personas humildes (inicialmente proscrito), y luego al de los grandes pero sin adulación (cf. Goya).

<sup>4</sup> Según el título del bello libro de Jean-Christophe Bailly que ya citamos. — Es interesante comprobar que los retratos expresamente ligados a la muerte (con cráneo, por ejemplo, como en Vanidades o Magdalenas) no son muy numerosos, aunque haya algunos notables, en Holbein (los *Embajadores*) o en Lovis Corinth, Picasso o Barceño, o en el *Autorretrato* de Antonio Saura (1989), que es prácticamente el autorretrato de una calavera. Pero, la mayoría de las veces, todo se presenta más bien como si la muerte (la ausencia infinita) no debiera ser un tema del retrato, puesto que es ya su presencia o su sustancia (la subjetividad).

La gloria, el amor y la muerte comulgan en un mismo ausentamiento: retiran de la presencia ordinaria. Es decir, de hecho, de la presencia de objeto, del ser-ahí. Ponen al ser fuera de sí: de ese modo, él va hacia sí. La invención del sujeto consiste en la invención de un ausentamiento infinito, medida absoluta del retorno en sí o de la llegada a sí (al otro). Esta sustracción a la presencia de objeto, este acceso a la ausencia-sujeto, comanda el retrato y explica que el amor, la gloria y la muerte hayan sido los comanditarios del retrato antes de que este se volviera también el del sujeto desnudo, para él mismo, tanto como el del pintor y el del pintar para ellos mismos: la pintura se evoca indefinidamente a ella misma. Esta evocación es la evocación a sí de una presencia que se ha ausentado en sí.

La memoria a la que entonces se apela\* no es la conservación de un presente pasado: es retroceso o ascenso hacia el fondo siempre presente —y propiamente inmemorial— de la ausencia misma. Esta anamnesis en cierto modo hipermnésica (o amnésica) remite a esa región de la presencia ausente que en otro tiempo llamaban lo sagrado. El retrato atrae [*trve*] hacia él el destello oscuro de esa región donde la presencia se

\* En el original, permanente juego entre *rappel* y *appel* («llamada», pero también «apelación»). (N. de la T)

excede a ella misma sin dejar de proceder de ella misma a ella misma de la manera más original. He aquí el exceso «divino» (para Agustín) de la interioridad originaria como abertura imposible de cerrar: identidad constituida en infinito «para sí», es decir, idénticamente «para el otro».

Nada tiene de extraño que el documento prínceps de esta historia del sujeto (de su presencia y de su presentación) sea un gran retrato literario, las *Confesiones*, donde un sujeto se representa presentándose a Dios y presentándose la impresentabilidad de Dios como la verdad última de su propio rostro.<sup>5</sup>

Eso «divino» o eso «sagrado» no es otra cosa que el alejamiento y la cavadura por medio de los cuales se realiza el contacto con lo íntimo: por medio de los cuales se declara la pasión de su interioridad infinita, pasión de sufrimiento y pasión de deseo. Distancia necesaria para la comunicación de sí. En este sentido, todo retrato es «sagrado» (que es como decir, por lo demás, «secreto»).

<sup>5</sup> «No escondas de mí tu cara; ¡v muera yo, si es preciso, para no morir y contemplarla! [...] tú, culmen de la forma y que todo lo formas...», I, 5, 12. — *Formosissime*: lo más formado y más bello, siendo la belleza correlato de la forma, y la forma, consumación de la presencia.

O, para ser más precisos: el pasaje del ícono al retrato es exactamente el de la presencia divina, ofrecida en una cara de su ausencia (a la cual la palabra no le falta, pues ella misma es pasaje del Verbo y del Espíritu) a una figura «desacralizada», o sea, abierta sobre el silencio de la propia presencia ausente. De esta presencia, se trata entonces de tirar el trazo en todo rostro singular. No hay ninguna necesidad, pues, de hablar de «sagrado»: simplemente, se tira el trazo de la presencia, se tira o se evoca el trazo íntimo de su pasión. Se la *pour-trait* (según la primera versión de la palabra francesa *portrait*), se tira la *presencia a sí*. No hay nada menos en la pintura.

Consideremos este retrato de un joven por Lorenzo Lotto.<sup>6</sup> La primera mirada ya nos convence de un carácter en definitiva «icónico» de esta imagen, que, por otra parte, con la ancha extensión oscura del vestido, se presenta como una especie de revés de la escena de sombra en el cuadro de Gump. El gorro y los cabellos forman casi una suerte de aureola en valores invertidos sobre el fondo dorado —el decorado decorado— de la gran cortina adamascada. Todo anuncia aquí, como en millares de otros retratos, la

<sup>6</sup> N° 3 del pliego de reproducciones.

excelencia del modelo y cuánto habrá merecido ser así retenido y tenido presente en su ausencia. Pero no sabremos en absoluto de qué ausencia se trata,<sup>7</sup> ni sabremos si la razón del cuadro es de amor, de gloria o de muerte, o bien de las tres cosas juntas; o incluso puede tratarse de una razón muy distinta, pues tal vez el modelo no cumpla aquí (como lo confirmaría la ausencia de nombre) más que la función, precisamente, de modelo, es decir... de retrato, como sabemos.

La ausencia de estado civil lleva inmediatamente los retratos de este tipo a lo que habría que denominar estado de pura distinción. Por una parte, la semejanza es la de un individuo bien determinado (y hasta diríamos sobredeterminado por cierta cantidad de detalles, de los cuales el grano de piel en mitad de la frente es el más manifiesto, con otros detalles de piel y el pliegue preciso del labio superior sobre la boca apenas entreabierta), pero, por otra parte, es una semejanza inidentificable, excepto con ella misma. Ahora bien, al semejarse a ella misma, semeja ante todo su propio retiro en ella misma: este no es otra cosa que la presencia misma, su

<sup>7</sup> Como corresponde, no se omitió presentar hipótesis, pero sin poder concluir. Cf. Wendy Stedman Sheard, «Les portraits», en *Lorenzo Lotto*, París: Réunion des Musées Nationaux, 1998, pág. 44, notas y bibliografía.

*praesentia*, aquello que la pone delante de sí y, de este modo, capaz de volver a sí. El retiro en su «interioridad» es absolutamente igual a la precisión de su «exterioridad» física. Una pasa a la otra incesantemente: el retrato no está hecho más que para eso.

Así pues, al evocar la presencia pasada de un bello rostro a la vez vivaz y reservado, casi huraño o que desafia a tomarlo (¿a identificarlo, a confundirlo?), esta figura de un joven no hace otra cosa que evocar, no un individuo, sino la llamada a sí que hace un sujeto en general, pero que, por eso mismo, no se consuma de manera general, sino en una singularidad irreductible y sin fin, siempre renovada.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Cuántas figuras similares ofrecen de igual modo su reserva y su hundimiento en sí: *El hombre de los ojos grises* del Tiziano (Florenzia), *Carolina* de Giacometti (Basiléa), *Olga Koklowa* de Picasso (1917, col. Marina Picasso), *Retrato de hombre* de Memling (La Haya), *Ada con vestido blanco* de Alex Katz (1958, Robert Miller Gallery), *Homenaje a Marie Leconte* de Soutine (col. part.; véase Flavio Caroli, *L'anima e il volto*, op. cit., pág. 495), breve lista de encuentros confeccionada solamente para evocar el *et caetera* sin fin de lo que constituye, en suma, una de las mayores expresiones del retrato, para el caso de que sea posible indicar aquí una «expresión», o bien la de una inexpressión en la que se imprime indefectiblemente la *evocación de una intimidad*.

Podríamos decir que este joven ofrece en cierto modo una exhibición casi provocativa de su intimidad, de la reserva en que la tiene (en que se tiene). Por su aire desafiante, por cierta forma de bravata calma, aunque no exenta de tensión, proyectada hacia aquel espectador que pretendiera levantar su secreto, plantea a un mismo tiempo —al sostener la pose—\* que esa intimidad nos concierne (que ella *nous regarde*).\*\* El joven del retrato *se distingue* así, en todos los sentidos, pero al distinguirse nos llama a todos a esa distinción. Lo retirado, lo distinguido, es un secreto, el secreto de la intimidad; pero esta intimidad no es un secreto que el joven guardaría, como se dice, «de su lado»: lo que él hace es exponerla y sacarla hacia adelante.

De hecho, aquí no hay ningún «de su lado» [*devers soi*]. «*Devers*» quiere decir «del lado de»: no hay lado del «sí». El único lado es el lado visible de la tela, y sabemos que no tiene profundidad. La intimidad es el juego tenso de una profundidad que no está en ningún otro fondo que en el de la superficie donde este juego se juega y

\* Juego intraducible entre *poser*, «plantear», y *pose*, «pose». (N. de la T)

\*\* El verbo *regarder*, «mirar», se emplea también con el sentido de «concernir, ser de la incumbencia de alguien». (N. de la T)

se tensa. Lo que se tensa de ese modo es una pasión, una vez más, la pasión del *sujeto* presa del ser-sí mismo donde él se pierde, al tiempo que lo expone y lo comunica de una manera casi violenta. (Lo sagrado no es otra cosa que la comunicación de las pasiones, decía Bataille.) En términos hegelianos, podríamos decir: este joven es enteramente en-sí-para-sí, pero lo es sólo siéndolo *para nosotros*.

El retrato, menos que evocación de una identidad (memorable), es evocación de una intimidad (inmemorial).<sup>9</sup> La identidad puede estar en el pasado, la intimidad no está más que en el presente. Pero, además: el retrato no es tanto la evocación *de* esta intimidad como una llamada a esta intimidad. Nos convoca a ella o hacia ella, nos conduce en ella: ahí, en la propia pintura ofrecida a nuestra mirada, uno entra dentro tal como eso se presenta fuera.

Ahora bien, si miramos con atención, vemos lo que el pintor dispuso para atraer nuestra mirada. La cortina se descorre en el borde derecho

<sup>9</sup> Me permito remitir a otros dos textos: *L'image - le distinct*, alemán/inglés en el catálogo de la exposición *Heaven*, Kunsthalle de Düsseldorf, verano de 1999, y *L'inmemorial* en el colectivo *Cet objet...*, École Nationale des Beaux-Arts de Nancy, 1999.

de la tela, como si allí el cuadro descubriera su fondo, su reverso o «su lado». En el ángulo superior derecho, allí donde la gran cortina luminosa se repliega más visiblemente hacia nosotros, divisamos un trasfondo de la sala en el que se ejecuta la pintura. En ese ángulo oscuro brilla una lámpara —insólita, a decir verdad—, una lámpara de aceite cuya llama luce débilmente, suscitando reflejos sobre el cobre del que está suspendida.

Algunos comentaristas asociaron esta lámpara —extraña como lo son en Lotto muchos detalles simbólicos— con la fórmula de Juan: «*lux in tenebris lucet*». Pero, en verdad, no hace falta la alusión evangélica para comprender, de una manera, en definitiva, estrictamente ateológica, que la luz es exactamente la de la intimidad del joven. Mas no en el sentido de que el pintor quisiera sugerirnos y alegorizarnos la idea de una luz interior (aunque sea posible que este haya sido su propósito), sino, mucho más, en el de que esta lámpara, pintada en el plano mismo de la tela cuyo fondo, al descubrirse, no es aún otra cosa que la superficie, esta lámpara misma es materialmente, es decir, pictóricamente, el destello de la intimidad en cuestión. Esa llama en la sombra duplica la mirada del joven, constituyendo ella misma la mirada del cuadro. Así

pues, lejos de conducirnos sólo simbólicamente fuera del cuadro, hacia el trasfondo de un alma, la llama nos devuelve también a la inmanencia de la tela y de la pintura. O, si se prefiere: nos muestra que el fondo del alma tiene lugar aquí mismo y en ninguna otra parte, en ese retiro llevado\* hacia adelante.

Si no fuera así, ¿de qué serviría pintar? Más valdría que nos contaran la historia, tanto fuese ficticia como real, de este joven y de su inquietud. La pintura no es una alegoría del alma o del espíritu. No es de ningún modo la imitación de una interioridad que le vendría dada desde otro lugar, desde la vida de una Idea o de una persona. La pintura es la ejecución de la figura de esa interioridad, precisamente en la medida en que no se trata de un interior que pudiésemos ir a ver detrás de una figura. El retrato no apareció para convocar la memoria de las existencias amadas o admiradas (no es un monumento, y cuando lo es, ya está dejando de ser retrato).<sup>10</sup> Vino para llamar al sujeto a él mismo, para ejecutar su infinito retorno a sí.

\* En el original, «*retrait tiré en avant*», donde se reiteran *trait*, «trazo», y *tirer*. Nótese, asimismo, que «retirar» traduce *retirer*. (N. de la T.)

<sup>10</sup> Podríamos demostrarlo con los retratos de corte.

El retrato no evoca una presencia distante: él se llama en una ausencia ahora muy próxima, a punto tal que su llamada es silenciosa. Jamás alma o espíritu han estado tan cerca de sí y de nosotros, jamás se evocaron tanto a sí como a nosotros.

La luz del fondo —de ese improbable fondo abierto sin fondo en el fondo de la tela— es el destello de una presencia más acá y más allá de ella misma, y que la hace ella-misma. Lo que es retrato es nacimiento y muerte del sujeto, el cual no es nada más que esto: nacimiento a la muerte y muerte al nacimiento, o aun infinita llamada a sí.<sup>11</sup>

Si el retrato suscita y retiene en él esta llamada y esta anticipación —esta promesa deceptiva y receptiva— de una presencia equivalente a su ausencia, ello se debe a que es el depósito [*dépôt*], y el agente [*suppôt*], del vuelco de lo divino en la ausencia que forma el corazón del monoteísmo; para ser aún más precisos, del monoteísmo que habrá tenido en «Occidente» su

<sup>11</sup> II Genovesino pintó el retrato de un niño, *Sigismondo Ponzone* (Cremona), que llevaba esta inscripción: «Padre que contribuiste a mi formación, recíbeme formado de nuevo por el arte».



trayecto. Cada retrato juega en singular el im-  
 posible retrato de Dios, su retiro [*retrait*] y su  
 atractivo [*attrait*].<sup>12</sup>

En efecto, el monoteísmo se caracteriza no  
 tanto por la unicidad del dios (como si se tratara  
 de una simple reducción numérica) como por la  
 propiedad esencial de esta unicidad —aquella  
 que, a decir verdad, la funda como unidad—, a  
 saber: la invisibilidad. La multiplicidad de los  
 dioses forma su visibilidad, aun potencial o tra-  
 vestida, así como su presencia. El arte del poli-  
 teísmo proporciona la visión de los dioses,<sup>13</sup> y el  
 del monoteísmo llama a la invisibilidad del dios  
 retirado en su unicidad.

<sup>12</sup> Es sabido cómo Dureró se pintó a sí mismo al modo  
 de Cristo. La teología del hombre «imagen de Dios» y del  
 Hijo «imagen visible de lo invisible» (Pablo), la Encar-  
 nación y la Transustanciación constituyen a la vez (y en  
 la autodeconstrucción que el cristianismo es para sí) la  
 armadura de toda teoría del sujeto y el caballete de todo  
 retratar.

<sup>13</sup> Por supuesto, el movimiento real es más complejo. El  
 monológoteísmo fue preparándose desde muy largo tiem-  
 po atrás. Cuando Plotino dice que Fideas representó a  
 Zeus tal como sería si quisiera aparecer (*Enéadas*, V, 8,  
 1), estamos de algún modo en el punto en que un divino  
 encaminado a la presencia se convierte en otro que se re-  
 tira de ella. De Platón a Plotino, toda la filosofía se jugó  
 alrededor de una (in)semejanza del y al «Bien».

De ahí, como se sabe, el rechazo judeo-islámi-  
 co de la representación<sup>14</sup> y muy en particular  
 del retrato, y también, paralela y consecuen-  
 temente a la vez, la enorme importancia del deba-  
 te intracristiano en torno a las imágenes, desde  
 el Concilio de Nicea hasta la Contrarreforma.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Es decir, prohibición tanto de detenerse en visión al-  
 guna —así sea la del cielo y la luz— previamente a la de  
 Dios y en Dios (por ejemplo, *Deuteronomio*, IV, 19), como  
 de reproducir el gesto formador de Dios (por ejemplo, *Co-  
 rín.*, XL, 66): figura fuera-de-figura del figurador de todo  
 cuanto queda fuera de alcance. La historia del arte occi-  
 dental no cesa de estar tensada por la (a)teología de un  
 dios archi-artista.

<sup>15</sup> ¿No sintió el papa Juan Pablo II recientemente (en  
 1999) la necesidad de recordar que Dios el Padre no po-  
 día ser representado como un digno anciano de barba?  
 Sin embargo, los problemas de la representación de Dios,  
 de la imposibilidad de un «retrato» de Cristo, etc., esta-  
 ban resueltos desde hacía siglos, e incluso en el catolicis-  
 mo, así como la figuración constante del Espíritu por un  
 pájaro o por la luz, muy rara vez por una cara humana.  
 Por otra parte, podríamos decir que el retrato entró en  
 escena en el lugar del Espíritu, dejando sin retratar la fi-  
 guración del Padre y del Hijo, así como de la Virgen Ma-  
 dre. (Lo cual subraya aún más la importancia de la decla-  
 ración: una Madona puede ser un retrato y lo fue más de  
 una vez, pero en condición de no declarado, de no distin-  
 guido como tal. Lo cierto es que el cuadro de Madona, o de  
 Helena o de Venus, se organiza en una forma que difiere,  
 por poco que sea, del estricto «en torno a una figura».)



El arte del ícono<sup>16</sup> es el arte de una teología negativa y apofántica. Es un arte que niega representar lo que presenta. El ícono expone lo invisible: él mismo no es, en suma, propiamente visible, sino presencia de lo invisible, llamando entonces a una visión distinta de la que es propia de la vista. El dios invisible no está simplemente situado demasiado lejos de nuestros ojos: es invisible en sí y para sí, y por eso pudo ser pensado como invisible a su Hijo, haciendo así de este último «la imagen invisible de lo invisible». <sup>17</sup> El dios único es, a decir verdad, menos invisible (en el sentido de escondido) que inapareciente: del inaparecer, considerado como el acto mismo de Dios, su operación, no se podría dar la apariencia (cuestión de coherencia, no de capacidad), pero se debe presentar la presencia, que es ausencia. Por eso la figura icónica no es un rostro, sino una cara: la figura icónica expone la cara inapareciente de todo lo visible.

El retrato habrá retenido en él este rasgo fundamental del ícono: lo que él *tira* y *traza* es esto

<sup>16</sup> En un sentido amplio, en el que incluyo a la mayor parte de las figuras de Occidente, hasta Giotto.

<sup>17</sup> Como lo dice Orígenes más allá de Pablo, *Peri Archon*, 1, 2, 6. — Sobre el pasaje del ícono al retrato, consúltese la valiosa historia de Hans Belting, *Image et culture*, París: Cerf, 1998.

mismo, el inaparecer en tanto nacimiento y muerte del sujeto. Allí donde el ícono se ofrece a la adoración que lo atraviesa para ir en ella hasta el fondo divino, el retrato ofrece el fondo formando superficie como la propia luz del cuadro. De ese modo, el *Auguste Pellerin* de Matisse permite de manera simultánea, y más rotundamente todavía o en una tensión más grande que el *Joven de Lotto*, a un personaje, a la pintura, a la forma del ícono, al desborde del fondo en el abordaje del frente, a un sujeto cargado de la inquietud y del recogimiento de él mismo.

El retrato evoca al ícono y se le semeja como la ausencia de la presencia evoca, para semejar-sele, la presencia de la ausencia. El retrato evoca en cada quien, finito, la infinita distensión del uno.

## Mirada

«Esta "mirada", ¿qué expresa? Su ejercicio: su regularidad, su especie de constancia [...] El fondo ya no enmascara al personaje al que prestaba la coartada de una historia, de una ficción, es decir, a la vez de un sentido lejano y de un rol. Esto es lo que repiten, parece, incansablemente los retratos: ya no hay sentido atestado u organizado, pero ya no hay, sobre todo, delegación de sentido».<sup>1</sup>

La luz del retrato brilla desde su fondo oscuro. Emana del astro eclipsado para sí que define a un sujeto. Lo que visiblemente desaparece en el retrato, lo que en él se sustrae de nuestros ojos ante nuestros ojos, hundiéndose en ellos como en el infinito, es la mirada del retrato.

Antes que cualquier otra cosa, el retrato mira: no hace más que eso, y en eso se concentra, se envía y se pierde. Su «autonomía» reúne y aglutina el cuadro, el rostro todo, en la mirada: ella es la meta y el lugar de esa autonomía.<sup>2</sup> La pin-

<sup>1</sup> Jean-Louis Schefer, *Figures peintes*, París: POL, 1998, pág. 253.

<sup>2</sup> Se mostró tiempo atrás, por estadísticas sacadas de millares de retratos, que el eje medio vertical del cuadro pasa casi siempre por uno de los ojos. Sin embargo, la mirada no sale solamente de los ojos, sino al menos de la boca (a menudo central), de los orificios nasales y de las

tura de la mirada no puede ser solamente su imitación; o, más bien, en la mirada pintada la pintura deviene mirada, y si al fin de cuentas toda pintura deviene lo que ella pinta, esto sucede siempre, sin duda, a partir de la mirada; lo que quiere decir, en un mismo movimiento, a partir de la mirada de donde sale la pintura y a partir de la mirada que ella deviene al pintarla.<sup>3</sup>

orejas, de todos los poros, en fin, y de todos los toques del cuadro. — Giacometti: «Si tengo la curva del ojo, tendré también la órbita; si tengo la órbita, tengo la raíz de la nariz, tengo la punta de la nariz, tengo los agujeros de la nariz, tengo la boca. O sea, el todo podría al final dar de todos modos una mirada, sin que uno se centre en el ojo mismo» (conversación con Jacques Dupin en el filme *Alberto Giacometti*, de Ernst Scheidegger y Peter Mürger, 1965, en *Face to Face to Cyberspace*, op. cit.).

<sup>3</sup> Hay que analizar de cerca la ingeniosidad técnica empleada para captar la semejanza de la mirada, el brillo del ojo y la luz que se refleja en él de tal modo que de él vuelva a brotar. Da Vinci inventó completar mediante un tercer punto luminoso el dispositivo de dos puntos adoptado antes de él para plasmar la luz del ojo. Pero también es preciso considerar, en cada ocasión, de qué modo la mirada no mira sino con el concurso del rostro entero, de la boca y de los pómulos, de los orificios nasales, de las orejas... La mirada pone en juego, con el rostro y toda su avanzada, el conjunto del sentido, de la capacidad de ser afectado y de dejarse tocar. Con los tiempos modernos, son cada vez más la abertura del ojo, una opacidad negra o un vaciamiento los que habrán guiado la semejanza

Ahora bien, esa mirada no mira ningún objeto. Está siempre vuelta, ya sea hacia el pintor/espectador,<sup>4</sup> ya sea hacia un afuera indeterminado. (El joven de Lotto, de muy ligero estrabismo, hace una cosa con el ojo izquierdo y otra con el ojo derecho.) A veces está más bien perdido o recogido en sí mismo (como se dice), modo distinto e igual de infinito.<sup>5</sup>

[*res*]semblance] de la mirada. — Que la mirada sea el bien más propio o el sujeto de la pintura lo ilustraría la técnica de Bernini, quien, para terminar el busto del rey, prepara el detalle del ojo a esculpir dibujándolo sobre la piedra (precisión debida a Stefano Chiodi).

<sup>4</sup> Giulio Paolini reprodujo otro retrato de Lotto, otro *Joven* de la misma época (Florenzia), titulándolo *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967, col. del artista); en 1981, el mismo joven, la mirada muy ligeramente desfasada, recibe el título de *Contrafigura (critica del punto di vista)* (reproducidos en particular en *Giulio Paolini. Images, Villeurbanne: Le Nouveau Musée, 1984*, y que se pueden comparar con otros trabajos del mismo autor sobre el retrato de Poussin o de Ingres, por ejemplo; mi agradecimiento a Jean-Claude Conésa). Barcelo escribe: «A menudo trabajo con un ciego [..] Cuando se hace un retrato, hay una cosa que jamás se puede evitar, y es la mirada del modelo [..] Con el ciego, hay una especie de *impunidad naravillosa* que permite evitar ese miedo a la mirada» (*Miquel Barcelo, París: Jeu de Paume/Réunion des Musées Nationaux, 1996*, pág. 128).

<sup>5</sup> Entre tantos ejemplos, Rogier van der Weyden, *Retrato de mujer* (hacia 1460, Washington); Renato Guttuso,

La mirada del retrato no mira nada, y mira la nada. No apunta a ningún objeto y se hunde en la ausencia del sujeto (la mía, la suya: la nuestra a la vez, por definición, común y dividida). Mirar nada es, en primera instancia, la contradicción íntima del sujeto (la contrariedad donde tiene lugar una intimidad). Pero la contradicción se disuelve o bien se suspende si comprendemos que la mirada no es *en el fondo* una relación con el objeto. Quizás el «ver» es una relación de ese tipo; y en este sentido el retrato no ve nada y no está ahí para ver (ni visión, ni mira, ni videncia). El ver se hace conforme con el campo de los objetos. El mirar lleva al sujeto adelante. «Mirar» [*regar*der] vale primeramente como *garder, warden* o *warten*, vigilar, tomar al cuidado, tomar en guarda [*prendre en garde*] y tener cuidado, guardarse [*prendre garde*]. Ocuparse e inquietarse. Al mirar, yo velo y (me) guardo: estoy en relación con el mundo, no con el objeto. Y es así como «soy»: en el ver, yo veo, por razón de óptica;

—  
*Mimise col cappello rosso* (1940, Verona). En muchos menos casos, la mirada está casi cerrada, o ausente o vacía (reduciéndose a un agujero negro): Holbein el Joven, *Erasmus de perfil* (1523, Louvre); Picasso, *Autorretrato* (1906); Hockney, *Autorretrato* (1983, col. part.); Monet, *Carnille en la playa* (1870, París); Modigliani, *Retrato de Jeanne Hebutène*, etcétera.

en la mirada, soy puesto en juego. No puedo mirar sin que *eso me mire, me incumba [me regarde]*.<sup>6</sup> Lo que el retrato presenta es siempre esa guarda de sí; y junto con ella, esto: de qué manera el *sí* se guarda [*se garde*] porque se extravía [*s'égarer*]. De qué modo su ser-a-sí no tiene lugar sino en ese fuera-de-sí, frente a sí, donde un rostro desconocido para él mismo toma al mundo en plena cara.

Nada hay aquí que tenga que ver con el fenómeno ni con alguna fenomenología. No hay mira. Hay, al contrario, un ausentamiento de la mira y, para terminar, de la visión. Tampoco nada responde al aparecer: la mirada del retrato no verá nunca surgir nada, sólo verá la nada, la cosa misma que no surge. Nada emerge de la profundidad: lo que está ahí, en plena superficie, es el fondo. No forma superficie: lo es, como el bonete y el vestido negros del joven, como los de Gump o Pellerin son siempre el fondo haciendo frente, y haciéndose frente.

El retrato extrae y expone la presencia inmóvil, inmutable y muda, eterna e instantánea, del fondo. El fondo es una mirada. Por eso, todo el rostro deviene un ojo, como ocurre con el rostro

<sup>6</sup> Eso se vuelve hacia mí, me clava la vista y me concierne, es mi asunto, y como se dice: «sólo me incumbe [*regarde*] a mí».

entero del joven engastado en el lienzo oscuro. Ya no se trata de órgano de la visión: se trata de una presencia en guardia [*en garde*], acechándose ella misma y acechando al otro. Todos los retratos guardan y se guardan: se vigilan [*se surveillent*] (su compostura, su reserva) y se veían [*se veillent*] (su defunción, su pasaje y su abandono).

Pero lo que abre esa mirada y su guarda, el retrato mismo, no es otra cosa que el cuadro entero, que todo entero mira; por ejemplo, con ese ojo que una lámpara alumbra en el fondo de la tela. Lo que pende [*pendre*] mira con todo su ser de pintura [*peinture*].

Cada retrato —poco a poco, cada cuadro— se abre de su fondo a su superficie, va adelante de él mismo, sale al frente: conjuntamente a su encuentro y a lo lejos. Esa mirada del cuadro duplica la mirada del retrato (pero toda mirada es doble: un ojo mira a sí, un ojo mira al otro). Toma formas innumerables para multiplicar o para intensificar la mirada del personaje, al tiempo que lo deporta o lo transporta como mirada de la pintura misma: la lámpara en este Lotto, pero en *Auguste Pellerin*, el cuadro colgado de la pared o bien el toque rojo del decorado al dorso de la chaqueta; en otro cuadro será una perla, un anillo, el ojo de un animal, un espejo, la punta de

un seno, una lupa, un reflejo sobre un cobre, la boca roja o aun la puesta en evidencia de otro dibujo, y hasta de la mirada misma de la Pintura en alegoría, como en uno de los autorretratos de Poussin: maneras multiplicadas de hacer de la pintura la mirada de la mirada, su guarda, su puesta a la vista y su en-contral[encontré].<sup>7</sup> Maneras de *tirar el ojo* — *de tirarlo a sí fuera de sí*.

<sup>7</sup> O bien el *Autorretrato como alegoría de la Pintura* de Artemisia Gentileschi, donde la mirada del personaje se concentra en la pintura que la artista ejecuta, mirada que se aparta del espectador, pero que le hace mirar esa mirada sin dejar de mirar al pintor pintar esa pintura, o a la pintora pintar, ella, esa mirada del cuadro que deviene la piel luminosa de una frente y de un cuello. De una manera diferente, Vuillard hace un autorretrato que consiste, ante todo, en distribuir su rostro en amplias playas de colores fuertes, transformándolo en paleta (1891, col. part.). Por supuesto, hay que recordar todas las miradas carentes de pupila, como en Matisse o Modigliani, y en muchos otros más donde los ojos se agujerean, se ahuecan, se abisman en el fondo y ya no son más que los ojos del cuadro. O bien la asociación que hace Pollock median- te este título: *Portrait and a dream* (Nueva York), mirada hacia afuera y mirada hacia adentro lado a lado como los dos ojos del cuadro. O *Der rote Blick* de Schönberg (Nueva York), donde el rostro tanto como todo el cuadro se reducen a un ojo en medio de una piel como un ombligo sobre un vientre, un nacimiento de mirada. Después, las aberturas en el cuadro, las ventanas o las logias (*Mona Lisa*), los espejos donde aparece la espalda del modelo, en

En 1994, Miquel Barcelo pinta el *Doble retrato*.<sup>8</sup> Recoge de este modo, o restablece, un género tradicional del retrato doble o triple, que se remonta por lo menos a Giorgione y a Rafael (Juego, a Rigaud y muchos otros). Lo que hay para ver de entrada, lanzado ante nosotros, es la metamorfosis del cuadro en un plano corto de mirada, en una suerte de ultrarretrato único cuyas dos cabezas serían los dos ojos.

Estos ojos devoran los retratos propiamente dichos, que primeramente el título solo, como corresponde, identifica como retratos. En cada una de las masas redondas y oscuras<sup>9</sup> es posible, pero en el límite, discernir algunos rasgos o algunos toques evanescentes de un rostro — nariz y boca mejor que ojos —, hasta el punto, sin embargo, de poder estimar, vagamente, que el re-

Ingres o en ese *Bar en las Folies-Bergère* de Manet, donde la mirada de la camarera ve detrás de nosotros toda la escena que nosotros vemos detrás de ella en el inmenso espejo, y los innumerables destellos de los vasos, para no hablar de la mirada del rey en *Las meninas*, ni de los dispositivos ópticos en Bacon, y así cada vez más, fuera del género del retrato, todas las miradas que surgen hacia nosotros en escenas de «historia» o en paisajes, hasta el *Paisaje que mira* de Alechinsky (1957).

<sup>8</sup> N° 4 del pliego de reproducciones.

<sup>9</sup> La pintura viene de un viaje a África (al dorso, el artista pintó *Dos papayas*).

trato de la derecha mira hacia la derecha, y el de la izquierda se sitúa frente a él. Pero estos rostros vestigiales no son tampoco más que las masas de dos ojos, e incluso de dos pupilas abiertas, puesto que ya no tienen abertura en su centro y son ellas mismas lo abierto del cuadro.

De las masas de ojos, una mirada hecha masa, arrojada, arrancada y hasta reventada, que deja correr una sangre negra. Puede y debe ser vista como una mirada de muerto, como la muerte de la mirada y la muerte en la mirada. Pero puede y debe, otro tanto —y sin la menor contradicción—, ser vista como aquello a lo que invita su título: como la plenitud de una doble mirada de la que el fondo viene todo entero a la superficie, como dos sujetos juntos y su sociedad en la cual nosotros mismos hundimos los ojos porque ella tira de nosotros con ellos, en la asociación de las miradas vueltas en sentidos diversos.

Su profundidad oscura no es otra cosa que el desborde de la mirada en su propia superficie: el color espeso de los dos retratos corre fuera de los ojos, se expande sobre el fondo y va a mezclarse con él. El sujeto anda por el decorado, se vuelve decorado él mismo o el decorado se vuelve sujeto. Pero, ¿qué es un decorado? Es lo que dispone un lugar para una mirada, a una mirada. Es el

acuerdo<sup>10</sup> en la llegada y en la presencia de un sujeto, es una acogida y un recogimiento para que él venga al mundo.

Al mismo tiempo que el sujeto se ha consumado íntegramente como obra —si la obra es el lugar único y exclusivo donde un sujeto vuelve íntegramente a sí, donde una sustancia se ciñe a ella misma— *bajo* ella misma —como la pasta coloreada se ciñe a la tela que ella impregna—, al mismo tiempo la obra-sujeto no hace otra cosa que abrirse y desbordar en una mirada que ya no es una sustancia sino una abertura, que ya no es un retorno a sí sino una exposición de sí.

Wittgenstein escribe: «No vemos el ojo humano como un receptor. Cuando ves el ojo, ves que algo sale de él. Ves la *mirada* del ojo». <sup>11</sup>

La mirada es la cosa que sale, la cosa de la salida; y, para ser más precisos: la mirada no es nada fenoménico; por el contrario, es la *cosa en sí* de una salida de sí, por la cual solamente un sujeto se hace sujeto, y la cosa en sí de la salida o de la abertura no es una mirada sobre un objeto, sino la abertura hacia un mundo. En verdad, ya no es siquiera en absoluto una *mirada-sobre*: es

<sup>10</sup> *Decet, decorum.*

<sup>11</sup> *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, traducción de Gérard Granel, Mauvezin: TEF, 1989, vol. I, § 1100.



una mirada a secas, abierta no sobre sino *por* la evidencia del mundo.

En la mirada del retrato, el cierre de la obra sobre sí coincide de manera restallante (coloreada, luminosa) con un exceso infinito sobre este cierre. Ya no es la representación de un sujeto colocado ante un mundo: es nada menos que la presentación de un mundo surgiendo a su propia visión, a su propia evidencia.

Solución del sujeto o del *auto-*: su disolución y su resolución. El problema de la relación a sí se expone y se desanuda en una mirada sin relación, que sólo se mira a sí misma en la exacta medida en que se pinta y sale así de ella misma.

El retrato habrá efectuado la problemática ontológica del sujeto en toda la amplitud de su distensión constitutiva y en toda la tensión de su ambivalencia. Por una parte—presencia en sí—, cierre en la obra, figura soberana y amurada, puesta en gloria del rostro y de la visión; por la otra—puesta fuera de sí—, gesto y toque del pintar, figura extraviada, mirada que se pierde al ritmo de su propia captura. Pero los dos lados son las dos caras de la misma tela: no un cara a cara, sino, al revés, la comunidad interna de una *misma cara espaldada contra espaldada*. Así pues, sólo la pintura formula rigurosamente la entera estructura y génesis del sujeto,

*la intimidad negra de la superficie figurada y coloreada*, la sombra proyectada en el cuadro por el retrato.

Sólo la pintura da así al sujeto la palabra propia y sin voz ni lenguaje que ningún discurso puede ofrecerle, ni siquiera el nombre de «sujeto». Lo que designa o convoca se muestra aquí como un único trazo: no una relación a sí, ni apariencia [*semblance*] ni evocación de sí, sino el trazo que lo saca frente a todo volviéndolo al adentro: el trazo único de una desunión íntima, el plano de eclipse de una cita frustrada de antemano, pues vira instantáneamente, con el mismo trazo, con el mismo toque del pintar, a espaciamiento de un mundo, con su atracción [*attrait*] y su inquietud. «Arte» es el nombre frágil de esta otra cita.<sup>12</sup> ¿No es el retrato ante todo, y para terminar, una cita?

Y a esto responde la edad contemporánea, que simultáneamente cava y agujerea la mirada del retrato, pero también (y así) la exacerba o la exorbita, la abre de par en par y la saca del rostro (Picasso), la hace venir como sola de lo más lejano en la tela (Giacometti), la atormenta (Bacon) o la lleva adelante, hiperrealizada en una

<sup>12</sup> Habría que retomar aquí el análisis de la «cita» en el *ready-made* de Duchamp. Remito a los análisis de Thierry de Duve y a los trabajos en curso de Tomás Maia.

ácida claridad acrílica, la bosqueja o la borrona, la transforma también en bloque blanco, y de viene así, de manera más y más vertiginosa, mirada que se hunde en la escapada de la mirada misma, la del pintor tanto como la de otro —una sumergida en la otra, en la guarda de la fuga misma.<sup>13</sup> cita en un relámpago del *su(b)* y del *jet\** (del soporte y de la pintura) —.

<sup>13</sup> Cf. el *Autorretrato (I)* de Jean-Pierre Raynaud (1980, Osaka), escultura en forma de paralelepípedo cuya única «figura» son las separaciones de los cubos que la componen; sobre la mirada de Picasso, citemos, entre las innumerables referencias, estas frases de Françoise Gilot: «Cuando nos conoció, vio en Geneviève una perfección de formas y en mí una inquietud que hacía eco a su propia naturaleza. Y para él, este contraste hizo imagen [...] Dijo en algún lado: "Me encuentro con seres a los que pinté hace veinte años"» (citado por Rosalind E. Krauss, «Vivre avec Picasso», en *Je suis le cahier: Les carnets de Picasso*, París: Grasset/Fasquelle, 1986, pág. 121); sobre Giacometti, cf. el ensayo de Reinhold Hohl, *Das blicken de Bildnis*, en *Face to Cyberspace*, op. cit., y «Giacometti ou l'autoportrait-défi», en Joëlle Moulin, *Autoportraits du XX<sup>e</sup> siècle*, París: Adam Biro, 1999, y también Genet en *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Barbezat,

\* El término francés aludido es *sujet*, «sujeto», cuya raíz griega se comentó en nuestra primera nota de página 44, si bien referida a *objet*, «objeto». Añadimos aquí que *jet*, por su parte, tiene, entre otros, los significados de «chorro, efusión, salida». (*N. de la T.*)

1963; Bacon declara: «... con los rostros tiene que atraer par usted la energía que emana de ellos» (citado en *Face to Cyberspace*, op. cit., pág. 71); sobre los retratos hiperrealistas, cf. en particular las obras de Chuck Close o de Franz Gertsch; cf. también los textos y documentos de Dubuffet, *ibid.*

El *sujeto*, aquí, ya no es la evidencia a sí de una interioridad retenida en sí por suspensión del mundo, como lo es o parece serlo en el modelo cartesiano y filosófico en general. Por eso, se despoja cada vez más de la semejanza y de la evocación entendidas en los términos del humanismo (a los cuales, sin embargo, como ya se ha podido comprender, el retratar nunca dejó de sustraerse). Empero, al cavar la mirada, al vaciarla o exasperarla, al mismo tiempo que se hurta a sí misma y a sus propios ojos, la pintura intensifica esa mirada hasta, si es necesario, crisparla. Es así como ella retrata más allá del propio retrato.

En un sentido, la pintura no cesa nunca de hacer lo que Hegel dijo que ella hacía cuando habló de *vida del espíritu*, y en este aspecto todos los retratistas son hegelianos hasta el tráfondo de la demolición misma del retrato (tanto como desde mucho tiempo antes de Hegel). Lo importante es saber cómo «la vida del espíritu» se

considera y se desconsidera:\* cómo el retorno a sí se extravía en su mirada.

Extraviarse en su mirada, ¿no es pintar? Pero, sacada de este modo fuera de sí en su *pintar*, la mirada deviene la evidencia del mundo que se expone menos *ante* mí como un espectáculo que *a través* de mí como la fuerza que abre mis ojos en los ojos del cuadro, en el abrirse de par en par y en el encandilamiento que la pintura por cierto no representa, sino que ella *es* o que ella *pinta*, por cuanto *pintar* o *retratar* no tienen, en lo que se llama el «arte», un sentido menor que el sentido de *ser*; por lo tanto, de ser en/al mundo. La mirada pintada se sumerge en este *en/al*.

\* En el original, *s' envisage et se dévisage*. Juego de palabras intraducible en el que intervienen, entre otros, los sentidos de *visage*, «rostro»; *envisager*, «considerar»; *dévisager*, «mirar fijamente», pero también «romper la cara, desfigurar». (N. de la T.)

La mirada de la imagen es un guiño de la libertad, que nos hace señas. La libertad expresa: «¡Ven afuera!...».<sup>1</sup>

...frente a la pantalla en la que inscribo mis perplejidades, frente a la pared y a la abertura de la ventana, «mi cuerpo» («yo», o mejor «el lugar de mí») es una suerte de rectángulo negro en mitad del cuadro que funciona como distribuidor de regiones [...] El cuerpo es el lugar donde se diversifican los *a priori* de lo visible. Es el lugar ontológico puro.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Günter Wohlfart, «*Das Schweigen des Bildes*», en *Was ist ein Bild?*, Gottfried Boehm (ed.), Munich: Fink, 1995, pág. 181; «guiño» = *Augenblick*, que compone *Blick*, «mirada», con *Augen*, «ojo», y significa primero «instante». «*Komm! ins Offene...*» = «ven a lo abierto...», es el comienzo de la elegía de Hölderlin «Paseo por el campo».

<sup>2</sup> Gérard Granel, «Loin de la substance: jusqu'où?», *Études Philosophiques*, París, diciembre de 1999. — Dos primeras versiones de este trabajo fueron presentadas en conferencias, respectivamente, en Siena (Centre d'Art Contemporain, dir. Sergio Risaliti) y en Villeurbanne (Institut d'Art Contemporain, dir. Jean-Louis Maubant). Cada una de ellas fue seguida de una publicación (la de Siena, en una compilación sobre el retrato; la de Villeurbanne, en los *Cahiers de l'Institut*).

## Índice de ilustraciones

1. Johannes Gump, *Autorretrato*, Florencia, Museo de los Oficios.
2. Matisse, *Retrato de Auguste Pellerin*, 1917, París, Centro Georges Pompidou.
3. Lorenzo Lotto, *Retrato de joven* (llamado «de la lámpara» o «ante una cortina blanca»), 1506/1507, Viena, Kunsthistorisches Museum.
4. Miguel Barcelo, *Doble retrato*, 1995, colección del artista (mostrado en la exposición «Miguel Barcelo: Impresiones de África», París, Centro Georges Pompidou, 1996, y publicado en el volumen *Miguel Barcelo*, Jeu de Paume/Réunion des Musées Nationaux, 1996).<sup>1</sup>
5. Rafael, *Francesco Maria Della Rovere, duque de Urbino*, Florencia, Museo de los Oficios.
6. Bronzino, *Lucrezia Panciatichi*, Florencia, Museo de los Oficios.
7. Tiziano, *Retrato de desconocido* (llamado «El hombre de los ojos grises»), Florencia, Galería Pitti.

<sup>1</sup> Además de los cuatro cuadros comentados en el texto, se eligieron otros para evocar brevemente, sin sobrecargar, el rasgo único y múltiple de la mirada de los retratos.

8. Gwen John, *Autorretrato*, circa 1899-1900, Londres, Galería Tate.
9. Sonia Delaunay, *Autorretrato*, 1916, colección particular; Nueva York (reproducido en Frances Borzello, *Femmes au miroir*, París: Thames & Hudson, 1998, pág. 152).
10. Modigliani, *Retrato de Germaine Surrage*, Nancy, Museo de Bellas Artes.
11. Philippe Lacoue-Labarthe, François Martin, *Retrait de l'artiste, en deux personnes*, 1981, FRAC Rhône-Alpes (publicado en volúmenes, Lyon: Éditions MEM/Arte Facts, 1985).
12. Franz Gertsch, *Verena*, 1982, Hess Collection, Napa Valley y Berna.
13. Fotografía de Simon Hantai pintando, por Antonio Senerano, en 1994, cortada y pegada por Hantai con el acuerdo del fotógrafo, titulada al dorso y a mano *Retrato del pintor*, con este comentario: «He pasado mi vida en cuatro patas. Escultura hecha por [*palabras tachadas*: la vida del] el cuerpo (Duchamp). Autorretrato, pues» («en cuatro patas» alude a las grandes telas trabajadas en el suelo; en cuanto al pantalón, es manifiesta la alusión a Beckett). Propiedad del pintor.
14. Figurilla de mujer en marfil, Egipto, período predinástico antiguo (alrededor de 4000 a.C.), Londres, Museo Británico.