

EL PODER I LES SEVES REPRESENTACIONS

GIUSEPPE DI GIACOMO
Università La Sapienza

Les arts en general i les representacions en particular reproduïen l'estat d'una societat i el seu sistema de valors, però també els seus moments de transformació i de crisi. Tot i això, és indubtable que un canvi de sistema polític pot conduir al desenvolupament d'un nou llenguatge visual que reflecteixi, de manera essencial, l'evolució de la mentalitat al mateix temps que es produeix. Des d'aquest punt de vista, la forma de la imatge és segurament tan interessant com el seu contingut, car l'«estil» és un testimoni històric complex. És a través de les imatges com l'home representa la concepció que s'ha format del món i que vol mostrar als seus contemporanis. Perquè les imatges siguin eficaces, però, es precisen dos elements connectats entre ells: la nostra facultat d'animar les imatges inanimades, per la qual ens apareixen com si fossin vives, i la capacitat de les mateixes imatges d'encarnar-se en aquest *mitjà*.

L'experiència de la mort ha estat un dels motors més potents per a la producció humana d'imatges: les imatges es presenten com una resposta a la mort. Així doncs, si la presència d'una absència constitueix la propietat més universal de la imatge, aleshores, és pròpiament en referència a la mort que les imatges adquireixen llur vertader significat ontològic. I és en aquest sentit que nosaltres, a través de les

imatges, imaginem com a present allò que està absent; en l'enigma de la imatge, presència i absència estan inextricablement units, com demostra el fet que utilitzem les imatges per abastar quelcom que està més enllà del visible: en paraules de Paul Klee, veiem a través de i en les imatges allò que no podem reproduir, però que, malgrat tot, cal que es faci visible.

És cert que, després de Michel Foucault, sempre més s'ha tingut consciència d'una vertadera i pròpia «crisi de la representació», en el sentit que nosaltres no creiem que les imatges tinguin una funció referencial. Les imatges semblen anar a menys perquè ja no veiem en elles una analogia amb allò que seria llur exterior, al qual podrien referir-se. No és d'estranyar, doncs, que Jean Baudrillard consideri les imatges com a «assassines del real»; en aquest sentit, una imatge en la qual no pot trobar-se un testimoni de la realitat ha de considerar-se com un «simulacre». Si tenim en compte la serigrafia realitzada per Andy Warhol, ens adonem que es tracta d'una obra que nega la representació epistèmica, perquè impedeix a la representació de poder presentar a l'esguard un objecte idèntic al seu objecte de referència. Aquesta tasca mostra que la representació no remet a un objecte, puix aquesta ja està aquí però encara no presenta l'objecte al que creiem que es refereix exactament, és a dir, l'objecte representat *in absentia*.

El fet és que la representació, o sigui, l'objecte representat *in praesentia*, és l'únic espai ontològic que existeix, car és l'únic espai que el nostre esguard té a la seva disposició. Per aquesta raó, anomenem «simulacre» a allò que simula unes referències que, en realitat, no existeixen. Així doncs, les serigrafies warholianes de la Marilyn semblen fer referència a l'actriu americana, però la repetició obsessiva del seu rostre fa que la referència sigui buida. Diguem-ho breument, hem d'entendre les representacions artístiques com a simulacres que no tenen model o, dit d'altra manera, encara

que elles es presentin com a còpies d'un model, el model no existeix més enllà de les còpies. Des d'aquest punt de vista, té raó Walter Benjamin en afirmar a *L'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, que la nostra percepció, les darreres dècades, ha patit un canvi cultural, tot i que els nostres òrgans sensorials no han estat modificats des d'un temps immemorial.

Avui, ens sentim fascinats per l'anul·lació de l'espai operada per les imatges televisives. La nostra manera de veure una transmissió en directe no és quelcom diferent de la manera que sempre hem tingut de veure les imatges; allò característic de l'emissió televisiva és que implica una absència que no s'inscriu en el temps sinó en l'espai. Això comporta que el ritme accelerat amb el qual les imatges ens assalten és compensat per la rapidesa amb la qual desapareixen de nou. Des d'aquesta perspectiva, el famós crític americà Clement Greenberg sostenia que la pintura hauria d'alliberar-se de les imatges del món per limitar-se a mostrar el seu propi *medium*, és a dir, la tela i els colors. Així Greenberg fundava un iconoclasme d'una nova mena, abandonant les imatges als *mass media* i assignant a l'art la missió de produir la seva «pròpia representació»: els pintors havien de convertir el *medium* de l'art en llur únic objecte i, en coherència amb aquest objectiu, entenien l'abstracció com un alliberament de totes les imatges provinents del món circumdant. La conseqüència de tot això no és només que en l'època moderna els museus s'hagin convertit en un refugi per a les imatges que han perdut el seu lloc al món, sinó també que en lloc d'anar a veure les imatges al lloc determinat on es troben, avui preferim visitar aquest lloc «en imatges». Els *media* han produït una tal alteració a la noció de «lloc» que, en comptes d'anar a veure'ls físicament, són els llocs els que vénen a nosaltres en imatges. Aquesta situació és allò que anomenem la «crisi contemporània de la imatge».

En el passat, una manera fonamental que les imatges tenien de representar el poder era configurar-lo en un retrat. En aquest sentit, Hans Belting, en el seu llibre *Per una antropologia de les imatges*, sosté que al mateix moment que neix el retrat modern, apareix la calavera com el motiu pictòric que constitueix el revers del retrat. I si de vegades ocupa el lloc del retrat és per evidenciar la nostra condició mortal; el rostre vivent és l'expressió d'una concepció individual de la vida que s'oposa radicalment al rostre anònim de la mort; la qüestió que es posa sobre la taula en aquest període es la de la identitat personal: el retrat es presenta com una imatge-records que consola de la mort i, en aquest sentit, el retrat individual és la posada en escena del «jo». És indubtable que no existeix cap concepció del cos que no hagi estat produïda en una època i en una societat determinades; a causa d'això, les imatges del cos i la visió de l'home en el seu aspecte social, biològic i psicològic estan subjectes a transformacions.

El fet és que, si hi ha una relació entre la mort i la imatge, és perquè en la imatge —com ja s'ha dit— s'estableix una relació entre presència i absència. Avui s'ha perdut el convenciment segons el qual les imatges són el lloc de l'encarnació i, també, la idea que elles substitueixen el cos desaparegut del difunt. De la mateixa manera que, paradoxalment, en la imatge d'un mort, allò que se'ns ofereix a la vista és allò que no és allà, podem dir en general de la imatge que aquesta troba el seu vertader sentit a representar alguna cosa que és absent i que, per tant, només pot estar allà «en imatge». La imatge mostra allò que no és en ella però que, al mateix temps, només pot aparèixer en ella: així doncs, la imatge d'un mort expressa el sentit original d'allò que hi ha de comú, de regular, en totes les imatges. Ara bé, la imatge que encarna a un mort s'oposa completament a aquella altra que presenta a un cadàver, puix, com evidencia Maurice Blanchot, «el cadàver és la seva pròpia imatge»; això signi-

fica que el cadàver, com a imatge, no remet a un altre: és una imatge «muda».

Era necessari, doncs, que la imatge se separés del culte als morts perquè nasqués el concepte d'«imatge artística», on allò que ha de prevaldre no és l'«encarnació» sinó el «remetre-a». Es podria dir que la força de la imatge artística és la llum i el seu inseparable i transcendental revers, l'ombra: allò invisible de la llum en la llum mateixa. Si, com escriu Plini, la inventora de la pintura fou la joveneta de Corint que traçà sobre un mur el contorn de l'ombra del seu amat, aleshores, el primer document visual de la humanitat consisteix en la representació d'una ombra. El fet que el fonament de la imatge sigui sempre una absència cal entendre-ho en el sentit que no es tracta de buscar una veritat *rere* les imatges sinó una veritat *en* les imatges. La modernitat és l'única que considera les imatges com a obres d'art i, com a tals, aquestes han perdut el caràcter de «revelació» propi de les icones greco-russes. Les icones —com ja sabem— són executades pel pintor, però la idea-model pertany als Pares de l'Església: la veritat, en sentit artístic, no és el producte de la imitació de la natura sinó dels *arquetips*, dels quals les icones són *reproduccions*. No és casual, per tant, que les imatges culturals no siguin vistes com a obres d'art, sinó com a manifestacions d'una reialesa superior.

D'igual manera, les imatges representen una persona que no es pot veure, ja sigui perquè està absent (l'Emperador), o bé perquè és invisible (Déu) i, així, contribueixen a la creació d'una identitat col·lectiva. La imatge de l'Emperador era un gènere pictòric de l'antiguitat associat a la pràctica cultural; de fet, a l'època imperial, era objecte d'una veneració ritual: qui es prosternava davant d'ella, que representava el cap de l'Imperi assegut al seu tron, no honorava el quadre sinó a l'Emperador mateix. El culte a la imatge imperial considerava la persona i el seu retrat com a equivalents: la imatge havia de rebre el mateix honor que l'Emperador. L'esta-

tut legal del sobirà era transferit a la seva imatge, i aquest estatut permetia representar-lo correctament a la província, on el poble era obligat a inclinar-se davant d'aquestes imatges. D'aquesta manera, el retrat individual del sobirà és substituït per un *estil hieràtic*, les formes estereotipades del qual permeten a la imatge cultural de la majestat imperial manifestar un ordre superior. El primer teòleg de les imatges, Joan Damascè (680–749), escriu el següent: «La imatge és una semblança que reproduceix el prototip de tal manera que resta sempre la diferència entre ells». Una afirmació així deu la seva importància al fet que en ella emergeix la concepció segons la qual, només mantenint aquesta diferència, hom pot oposar-se a l'iconoclasme.

En canvi, quan es tracta d'analitzar les relacions existents entre les imatges i les persones en llur dimensió històrica, aleshores, com sosté David Freedberg a *El poder de les imatges*, sembla que l'eficàcia de la imatge procedeixi d'una mena d'identificació entre aquell que és representat en la imatge i la imatge mateixa, amb la consegüent negació de tota diferència. Això explica el fet que les imatges es trobin en el «punt de mira» i que en aquests períodes històrics la iconoclàstia hagi estat espontània i legítima: en tot cas, és propi de les imatges suscitar el rebuig de l'iconoclasta. El fet és que, com ja s'ha indicat, quan la representació es veu reduïda a la presència, aleshores, el signe esdevé l'encarnació vivent d'allò que significa, i això pot donar lloc tant a un acte de fe total, com a una posició iconoclasta radical. Per exemple, en el cas de la Mare de Déu, només algú que tingués fe en ella podria creure que Maria està en la seva imatge o, el que és més, que *és* la seva imatge; el pas de la representació a la presentació, de veure un signe de la Mare de Déu a veure-la allà, present, és crucial. Tan aviat com la imatge és consagrada, aquesta ha d'ésser venerada en qualsevol circumstància; un insult a la imatge és un insult a allò que aquesta encarna, repre-

senta o significa, i aquell que el comet es converteix en culpable de «lesa majestat». Si el déu és en la imatge o en l'estàtua, llavors, aquestes esdevenen animades i cal tractar-les com si fossin investides de vida: en això consisteix l'antropomorfisme de la imatge.

Hans-Georg Gadamer ha posat en evidència com «només la imatge *religiosa* pot evidenciar tota la càrrega ontològica de la imatge. [...] En ella resulta inequívocament clar que la imatge no és còpia d'un ésser representat, sinó que hi ha una comunió ontològica amb allò representat» (*Veritat i mètode*, p.177). Una mica abans, Gadamer havia observat: «Que només als orígens de la història de la imatge o, per dir-ho així a la seva prehistòria, es trobi la màgia de la imatge, que es funda sobre la identitat i la indistinció de la imatge amb el subjecte representat, no significa que, a partir de llavors, hagi tingut lloc un procés d'eliminació de la identitat màgica vers una creixent consciència de la diferència de la imatge, ni que aquest procés hagi culminat amb la seva completa extinció. Més aviat el contrari, la indistinció roman com una característica essencial de l'experiència de la imatge» (*Ibid.*, pp.173-4). Això significa que no és legítim distingir entre les reaccions suscitées per les imatges religioses de les reaccions suscitées per les imatges de caràcter no religiós. De fet, com ha fet evident el mateix Gadamer, la imatge no és una *còpia* d'un ésser representat, sinó una *comunió ontològica* amb allò representat.

I si ja Dionís Areopagita (o Pseudo-Dionís) afirmava que, a través de les imatges, s'avança des del visible cap l'invisible de manera successiva, més tard, en aquesta mateixa línia, Gregori Magne afirmarà que les imatges mostren l'invisible per mitjà del visible. A més, com que el diví no és quelcom sensible, només el podem percebre a través de la seva reïficació en les imatges. Tota representació, per la seva pròpia natura, manifesta visualment a l'invisible, i això significa que és una fusió entre la imatge i el prototip. Pel

que fa a les imatges artístiques, allò que és important és la relació entre l'art i la vida. En el relat del mite de Pigmalíon que fa Ovidi, l'estàtua és tan bella que amenaça d'esdevenir viva, és a dir, amenaça de no ser més art sinó vida. D'aquí ve la paradoxa: és art, però, com diu Ovidi, «l'art ha nascut de l'art». De fet, no pot ser d'altra manera, perquè una vegada esdevinguda viva, aquesta ja no podria ser més art: és art perquè sembla viva. La paradoxa rau en el fet que l'objecte construït per l'artista és bell només pel mèrit de la seva habilitat, perquè és art, però així que prengui vida, ja no serà més quelcom artístic, sinó un mer cos.

Durant la Revolució francesa, les Mares de Déu van ser prohibides, puix eren considerades com a suports de la monarquia; els nous símbols provenien d'una gran varietat de fonts, com mostra el fet que amb la implantació de la Festa de la Deessa Raó, que substituïa les antigues festivitats eclesiàstiques, la destrucció de les imatges portà a una nova iconografia, rica en invencions, en la qual, entre altres aspectes, es recuperaren els temes de la història «clàssica pagana», ja reivindicada anteriorment des del laïcisme dels crítics de la Reforma; això explica com l'adveniment del neoclassicisme no fou casual. Amb la Revolució russa, que va ser d'una altra mena, desaparegueren les estàtues del tsar, que se substituïren per les dels herois de la Revolució. En aquest cas, el neoclassicisme es considerava com el símbol de l'ordre antic, sobretot pel que fa als seus monuments arquitectònics i, per això, de mica en mica, va anar deixant pas a estils més moderns. En els règims feixistes del segle xx, en canvi, aquests estils són el testimoni visible i evident de l'autoritarisme que apel·la a la idea de puresa. Durant l'Alemanya nazi, es fomentava un art figuratiu, fortament realista, que pretenia ésser respectuós amb l'objecte i el personatge del retrat. No obstant això, a l'Alemanya de Weimar dels primers anys del règim nazi, hi havia encara moltes formes artístiques que es resistien al passatge fàcil a la vida o a la

realitat: eren les formes que podien veure's a les grans exposicions d'«art degenerat».

En algunes ocasions pot semblar que la iconoclàstia derivi d'una preocupació per la natura i per l'*status* de les imatges en general, és a dir, per llur ontologia i llur funció; en altres ocasions les motivacions semblen molt més clarament polítiques. En aquests casos, l'objectiu és abatre qualsevol cosa que representi l'antic ordre, habitualment repressiu, que vol substituir-se per un altre de millor i de nou. S'eliminen els vestigis visibles d'un passat dolent: abatre les imatges d'un ordre refutat o d'un d'autoritari i odiat significa fer foc nou del passat i establir els fonaments d'una nova utopia. De la mateixa manera que les estàtues de Napoleó III foren enderrocades pels comunards, la destrucció de monuments durant la Revolució russa i després de la caiguda d'Stalin tenia motivacions clarament polítiques. Aquesta mena d'iconoclàstia és una de les més antigues i, al mateix temps, de les més modernes. Es troba a Egipte, a Bizanci i a aquells països que volen alliberar-se del jou imperialista: com ara les Filipines del 1986 o bé l'Iran des de la caiguda del Shah fins al present.

En aquest sentit, pot sostenir-se que la iconoclàstia no és mai altra cosa que l'eliminació dels símbols d'un ordre odiat: agredint les imatges s'agredeixen els homes i dones que hi són representats. Així és com hem de considerar la qüestió del significat de l'eliminació dels símbols del Rei, de l'Emperador i del Dictador; quan la imatge de l'Emperador circulava per les ciutats i per les províncies bizantines, també ell hi estava present idealment: estava present en la seva imatge. No podia concebre's una acció més eficaç per disminuir el seu poder vital que la destrucció de la imatge. Afirmava Atanasi d'Alexandria: «En la imatge [de l'Emperador] hi ha la idea (*eidos*) i la forma (*morphé*) de l'Emperador [...]. La imatge podria dir perfectament: 'L'Emperador i jo som una sola cosa'. 'Jo sóc en ell i ell és en mi'. [...] Per tant, qui

adora la imatge adora també l'Emperador que és en ella. Perquè la imatge és la forma de l'altre i la seva idea».

Les implicacions per a la iconoclàstia són clares: si la imatge és percebuda com a idèntica al seu model, aleshores és possible que hom senti una necessitat imperiosa de mutilar-la, destruir-la, arruïnar-la i danyar-la; tal com passa amb gran freqüència amb les imatges de l'Emperador. Es té la sensació que, danyant la imatge, es danya en realitat a la persona que aquesta representa. Això és el que trobem amb la destrucció del retrat del president Marcos després de la seva expulsió de les Filipines el febrer de 1986. L'odi vers ell es converteix en odi vers el seu retrat, com si el President fos present en ell mateix. No hem d'estranyar-nos que l'iconoclasta es mogui per un odi particular: no és contra una imatge que ell actua, sinó contra el President que està present en ella. Clarament, una gran quantitat d'agressions a les imatges es funda d'una manera o altra en l'atribució a la figura representada d'una funció vital, o sobre la hipòtesi relacionada que el signe és efectivament el significat, que la imatge és el prototip, que el deshonor infligit a la imatge no es transfereix simplement al prototip, sinó que, de fet, el danya. Això significa que reaccionem davant les imatges com si fossin vives, reals. Qui agredeix la imatge, ho fa per mostrar que no té por, encara que d'aquesta manera, mostra la pròpia por.

També en referència als resultats més pròpiament «iconoclastes» de la representació del poder a la contemporaneïtat, a part de la destrucció de l'estàtua de Saddam Hussein a la ciutat de Bagdad després de la caiguda del règim, es pot citar en un altre sentit l'eliminació, l'any 2001, pels talibans, de dues enormes estàtues de Buda construïdes entre els segles III i V a la vall de Bamiyan a l'Afganistan (les estàtues ja eren considerades per la UNESCO «patrimoni mundial de la Humanitat» i, no obstant això, van ser condemnades igualment pels talibans com a exemples d'«idolatria»).

Dins de l'àmbit de la iconoclàstia també pot parlar-se de l'ocultament, per part de l'administració Obama, del cadàver del terrorista Osama Bin Laden, del qual ha estat negada qualsevol imatge de la seva mort als *media*.

Aquesta actitud pot explicar-se per reacció, i «en contrast», respecte la línia político-mediàtica adoptada al passat per l'administració Bush; si aquesta última, de fet, pretenia produir un efecte de «xoc» a gran escala, a través de l'exhibició «bàrbara» dels cadàvers desfigurats dels fills de Saddam Hussein, o de l'execució d'aquest últim, transmesa en directe per tot el món via web, això s'explica per la voluntat del mateix govern americà d'assumir una posició simètrica en relació a l'estratègia comunicativa adoptada per l'enemic, és a dir, el terrorisme islàmic –estratègia que culminà, com és ben sabut, amb la destrucció de les Torres Bessones de Nova York: un esdeveniment «absolut», que es configura com un vertader «simulacre», des del moment que les seves imatges, transmeses en directe a tot el món via web, han consumat en si mateixes tota la realitat.

Pensem ara en un altre cas, de notable rellevància històrica, en el qual la imatge del cadàver d'un *leader* polític assassinat és coneguda internacionalment per l'ús ensems ideològic i mediàtic que se'n fa, encara que els subjectes que van promoure aquesta difusió no havien previst les múltiples versions que es farien de la imatge: es tracta de la fotografia del cos d'Ernesto *Che* Guevara, assassinat a Bolívia, l'exhibició en l'àmbit mundial de la qual volia testificar-ne la mort (i, per tant, infligir un cop potencialment decisiu al projecte revolucionari encarnat per ell), però, inesperadament, es va conferir a la mateixa imatge una dimensió «mítica», com testimonia la seva assumpció per part de les masses com a símbol de la revolució socialista.

A més d'això, podem dir que és indubtable que pot estudiar-se el passat, adoptant el mètode d'estudiar la imatge que el passat mateix ha deixat d'ell. Durant molts segles, els

retrats foren el més important, i sovint únic, testimoni figuratiu del passat, als quals els lectors i autors d'obres històriques podien accedir sense dificultat. Entre els molts historiadors del segle XIX que han mostrat un interès genuí per l'art, tres en particular han afrontat la qüestió de com utilitzar de manera sistemàtica els testimonis provinents de l'arquitectura, de l'escultura i de la pintura en l'estudi del passat: John Ruskin, Jakob Burckhardt i Hippolite Taine. Ha estat l'art italià de diversos períodes on aquests autors han fixat llur atenció a l'hora d'abordar aquest problema. Per Ruskin, la idea d'acudir a les arts amb la finalitat de comprendre el passat sembla néixer súbitament a partir d'una intuïció imprevista davant les *Noces de Canà* del Veronese al Louvre, l'any 1849. En aquella ocasió, ell afirmà que sentia que la pintura mai no havia estat compresa en la seva vertadera essència d'interpretació de la humanitat.

Cal dir que aquests estudiosos estaven d'acord sobre el fet que l'art figuratiu era capaç d'il·luminar el passat, sota la condició, però, que l'obra fos autèntica i contemporània als personatges i als esdeveniments representats. Però sobretot coincidien a sostenir que a la comprensió real del passat no s'hi arriba mitjançant l'estudi d'allò que és gran i excepcional: és una guia molt fiable a l'hora de conèixer la mentalitat d'una època allò que és ordinari, que és «mitjà», és a dir, l'obra de segon ordre; per aquesta raó, la bellesa d'una obra d'art pot esdevenir una guia enganyosa. Fou Aby Warburg el primer a demostrar que un estudi sobre monstres i dimonis, sobre deformacions astrològiques i sobre allò que és convencional, elements usats per la gran pintura tan estimada per Burckhardt, eren capaços de transformar la nostra comprensió de tal pintura, sense posar en dubte la seva qualitat. L'art renaixentista, que pels historiadors precedents era interpretada sense temps i separat del món, podia ara ésser interpretat com una conquesta essencialment dinàmica, és a dir, com el producte d'una dura lluita. Aquest art, més enda-

vant, es revelarà com un testimoni essencial de la història italiana.

L'any 1635, Van Dyck fou comissionat per fer un retrat de Carles I que mostrés la testa del monarca des de tres angles diferents. Carles, aleshores a l'apex del poder, feu exposar el retrat a Roma perquè servís de model a Bernini, al qual el Papa havia concedit una autorització especial per esculpir un bust del rei en marbre. Observant el quadre, Bernini s'adonà que quelcom trist i funest havia de passar, com deixava traslluir l'expressió de Carles. És cert, el triple retrat transmet una sensació de malenconia, molt llunyana a la que comuniquen els retrats d'altres sobirans de l'època. Ara bé, no tothom està disposat a acceptar que Van Dyck havia demostrat una intuïció profètica en retratar al rei. No obstant això, la idea que l'art és capaç de captar els primers símptomes de transformacions imminents —en la política, en la moral, en la societat o en la religió—, ha exercit i exerceix una fonda influència sobre la imaginació històrica.

A París, des de l'època de David fins a l'Impressionisme, els artistes han afirmat que els nous desenvolupaments del progrés de la humanitat només poden ésser registrats per mitjà de noves formes. El fet és que, com afirma Franz Marc, l'artista posseeix el do de la «segona vista»; en aquest sentit, l'artista és sovint un profeta, la visió del qual no és tant el producte del propi temps, com la predicció de l'esdevenidor. Això significa que hem de veure l'obra d'art com una anticipació o una correspondència, més que no pas com una conseqüència. Com sosté Theodor W. Adorno, és la immanència de la societat en l'obra d'art la relació social essencial de l'art, i no la immanència de l'art en la societat. Avui, però, el principal motiu de la ineficàcia social de l'obra d'art és que no cedeix a la propaganda i que, per poder resistir-se al sistema de comunicació omnidominant, ha hagut de renunciar als mitjans de comunicació que potser la portarien a prop de la població.

És important aclarir la noció de «representació», en alemany *Repräsentation*, en llatí *repraesentatio*. És d'una importància particular l'àmbit, ensems teològic i filosòfic, que implica la relació entre l'arquetip i la còpia; en aquesta relació la imatge ocupa un lloc rellevant en relació amb allò que sembla excedir la capacitat del pensament humà. Amb aquesta finalitat pot recordar-se la definició que Carl Schmitt dóna de la «representació» com a «presència de l'absent», que reclama per una banda la concepció teològica de l'excedència del diví per damunt de les possibilitats del pensament, i de l'altra, aquella que posa en relació la idea amb la capacitat de veure. Un segon àmbit rellevant és aquell que té el seu origen en el llenguatge de la litúrgia i que determina la representació en el sentit jurídic d'«estar en lloc de». Cal indagar el nexa entre la representació entesa com a «estar al lloc d'algú», i la representació entesa com a «presència de l'absent», en sentit teològic-filosòfic. Això significa que molts termes utilitzats per indicar en varies llengües el procés de representació poden agrupar-se al voltant de dos punts focals, o sia, al voltant del *procés de representació* i del *vicariat*. En conseqüència, si el «representant» s'ocupa de les exigències derivades d'un cert ésser que es troba en un altre lloc, el vicari, en canvi, s'ocupa de les exigències d'un cert lloc en nom d'un altre ésser; com veiem, però, les dues nocions es pressuposen recíprocament.

El terme «representació» és molt usat en l'àmbit de la teoria de la imatge i, en particular, entre els autors circumscrits dintre la «filosofia post-moderna». A la base de tal perspectiva hi ha segurament la reflexió de Nietzsche, que, anunciant la «mort de Déu», volgué posar de manifest el final de qualsevol metafísica i de tot «rere-món», entès com a dimensió plàtonicament separada de la immanència. Des d'aquest punt de vista, avui, el terme «representació» és útil sobretot a l'hora de posar en qüestió el principi generalitzador que presideix el funcionament de la racionalitat instrumental i que, en apuntar

a una plena conceptualització de l'experiència, és típic del món modern. Encara resta el fet que no pot donar-se cap representació capaç de transcendir la pròpia particularitat i de presentar la societat com un tot, dins de la mateixa societat; així doncs, no és una part subordinada que tingui el privilegi de representar el tot. Com ha expressat Niklas Luhmann, una representació d'aquestes característiques ja no pot existir: la societat no pot proporcionar una representació de la societat en la societat. Això també val per a Wittgenstein a propòsit dels «jocs lingüístics».

Interpretar el terme «representar» com «fer present» o «presentar de nou» no significa conferir al *repraesentare* el sentit universal d'«estar per» (lloctinència, vicariat). Així, podem distingir entre tres usos lingüístics ben diferents de *repraesentare*: el primer és el teològic, que és assumit com a propi per la filosofia vinculada a la dialèctica entre imatge-original i imatge-còpia; el segon deriva del llenguatge de la litúrgia, i entén la representació en el sentit típicament jurídic d'«estar per»; i el tercer és aquell que Hasso Hofmann designa com a «representació identitària». Tot això ens indica que és impossible obtenir un significat unitari del terme. A més d'aquests tres sentits, però, la paraula també posseeix el significat de «fer present en imatge», en referència a la representació literària, pictòrica i teatral. De fet, els termes *repraesentare* i *repraesentatio* posen de relleu una realitat present i manifesta, en el sentit que allò que manifesten és l'acte de «fer visible». Com afirma Gadamer, «*repraesentare*» significa «*fer estar present*»; no es tracta d'un mer «fer present», sinó de l'experiència d'alguna cosa que «es representa», o sigui, que «esdevé present» en imatge.

Podem dir que *repraesentare* equival a «significar», en el sentit de «*presentificar* una cosa absent» o, dit d'altra manera, de «fer present una cosa». D'això deduïm que «representació» equival a «*presentificar* alguna cosa que està absent», a partir de la visualització per imatge-còpia i de la

correspondència. És en aquest sentit que Leibniz afirmava que «Les ànimes coneixen les coses perquè Déu ha posat en elles una capacitat de representació d'allò que hi ha fora d'elles». Analitzant l'evolució semàntica de la noció de «representació», es fa evident que aquest concepte no pot entendre's sense una relació de semblança, ni sense una relació causal entre el representant i allò representat. Des del punt de vista de la «representació identitària», representar significa refigurar i posar de manifest la unitat política de la nació en una assemblea pública; en canvi, el nucli conceptual de la *presentificació* ideal de quelcom, que està estretament unit a la teoria del coneixement moderna, consisteix en la *presentificació* de la seva absència real. Per això, segons Cassirer, la representació és el punt central de qualsevol activitat humana espiritual.

Cal aclarir en quin context, i a través de quines mediacions, el terme *repraesentatio* s'ha convertit en equivalent de la «*vicarietat*» jurídica: entenent per vicari l'individu que ocupa el lloc d'un altre. Gadamer, en aquest sentit, reflectint l'evolució semàntica del terme i posant l'accent a «ocupar el lloc de», indica, com a factor determinant per a la seva comprensió, la idea cristiana de l'Encarnació: la *repraesentatio* pot assumir el sentit de la «representació legal», car «en la refiguració ja hi ha la presència d'allò refigurat mateix» (*VM*, p.176 i nota). El terme *repraesentatio* rep el significat de la vicarietat (o de la representació, en el sentit assumit per la jurisprudència moderna) quan està vinculat al concepte de «persona». D'aquesta manera, durant el sacrifici eucarístic, la persona del sacerdot assumeix un «caràcter essencialment representatiu», de tal manera que en aquest cas, *repraesentare* significa, literalment, «fer present en imatge». Des d'aquest punt de vista, la noció de «representació identitària» significava originàriament que el representant personificava el poble, i que allò «fet visible» no *era* altre que el poble mateix.

En relació amb la representació artística, si prenem en consideració l'obra mestra de Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656), ens adonem que aquí la representació artística no apunta tant a l'objecte representat com al funcionament de la representació i, per això, aquesta obra reflecteix de manera exemplar la noció moderna i contemporània d'aquesta última. Si observem les variacions que Picasso pintà d'aquesta obra mestra l'any 1957, veurem com tals variacions ja no conserven l'objecte representat, sinó el mecanisme de la representació. Tot i que representar sembla al·ludir a la utilització d'una imatge, cal tenir present que «imatge» deriva de la paraula llatina *imago* que, al seu torn, prové de la paraula grega *mimos* (imitar): el significat d'«imatge» està determinat per un acte d'imitació que el significat de representació, en canvi, no exigeix; una representació té la capacitat d'articular una relació entre dos objectes encara que l'objecte representant no s'assembli a l'objecte representat. La representació substitueix, certament, l'objecte, però aquesta tant pot ésser un *medium* capaç de portar un objecte *in absentia*, com un objecte en si mateixa.

Pel que fa a la relació entre presència i absència en la imatge, Ernst Gombrich, a *Art i il·lusió*, sosté justament que allò que «sabem», és a dir, allò que està «absent», perfila el contorn d'allò que «veiem», és a dir, d'allò que està «present»: el «saber» i el «veure» no caracteritzen solament la pintura contemporània sinó, com ja hem vist, la totalitat de la història de la representació artística, la representació *tout court*. Sobretot en l'art abstracte, tal com sosté Gombrich, la representació no remet a res diferent de si mateixa sinó que mostra en primer terme la seva pròpia naturalesa de *medium*, és a dir, el seu ser abans que res tela, línia i color. Per Ludwig Wittgenstein, en aquesta mateixa direcció, la representació no només és l'«eco d'un pensament» a la vista, sinó que la imatge, tal com afirma a les *Investigacions filosòfiques*, és representació des del mo-

ment que no diu «altra cosa que no sigui ella», sinó que primerament «es diu a si mateixa».

Poques vegades a la història l'art, la representació ha estat al servei del poder polític de manera tan directa com va estar-ho en l'època d'August. És significativa la imatge canònica i idealista d'aquest moment que trobem en l'art a la dècada dels anys trenta del segle xx, quan el règim feixista i llurs partidaris utilitzaren la totalitat de l'art romà i, en particular, el de l'època d'August, per tal d'aconseguir una «estetització» del nou poder (en el sentit benjaminià del terme). D'alguna manera, la nostra visió de l'art augustí encara està condicionada per les imatges establertes durant aquells anys. Com subratlla Paul Zanker a *August i el poder de les imatges*, el valor de l'obra d'art augustina està vinculat al seu classicisme: el significat atemporal d'aquest art deriva, com encara veiem en Virgili i Horaci, de la seva capacitat de renovar i de transmetre les formes gregues. Per analitzar la particularitat del període augustí, cal examinar les complexes relacions existents entre la instauració de l'Imperi, la reforma de la societat i els canvis sobrevinguts a l'esfera de les imatges. Entenem per imatges no només les obres d'art, els edificis i les visions poètiques, sinó també els rituals religiosos, l'abillament, les cerimònies d'estat i el mostrar la figura del sobirà; cal dir que a l'època augustina, sobretot a través de les imatges, pogué prendre forma un mite imperial capaç d'imposar-se com una realitat autònoma damunt de les circumstàncies històriques efectives, un mite capaç de filtrar la realitat mateixa.

En l'enfrontament entre Marc Antoni i Octavià, hom pot veure com les imatges i les figures del mite van influir sobre la ideologia privada dels diversos protagonistes i van condicionar llur manera d'actuar. Després de la batalla d'Àccium, August havia de demostrar que no només li interessava consolidar el seu poder personal, sinó, sobretot, posar ordre a l'estat i a la societat. Mai abans la conquesta del poder ha-

via anat acompanyada d'un vast programa de política cultural tan elaborat; no per casualitat, els dos decennis següents van veure néixer un nou llenguatge visual. És sorprenent la rapidesa amb la qual la totalitat del sistema de comunicació visual va doblegar-se al servei de la nova causa, i la facilitat amb la qual els *slogan* i els conceptes programàtics es fusionaren en un quadre unitari, sense que, per altra banda, pugui parlar-se d'una vertadera estratègia oculta o d'una campanya propagandística concertada pel renovament de la romanitat. El nou Estat necessitava imatges capaces d'idealitzar la realitat i de celebrar la felicitat present: necessitava un «mite». Allò que prengué forma durant el principat augustí no pot definir-se d'altra manera que com un mite d'Estat, que es configurà sobretot amb el llenguatge de les imatges.

L'època d'August irromp en l'*Eneida* sota la forma d'una anticipació visionària i és presentada com un futur esdeveniment d'ordre mundial: per mitjà de la suggestió de les seves imatges, Virgili creà una epopeia nacional encaminada a reforçar l'orgull patriòtic dels romans. Fins i tot en el cas de l'*Eneida* ha tingut un paper molt important el vincle amb els models grecs. No obstant això, la fama que Virgili gaudí en vida demostra com els seus contemporanis estaven enormement predisposats a identificar-se amb aquest mite nacional. Mite i història trobaren el seu compliment en un present etern; no és casual, per tant, que el sistema augustí no tingués en compte la possibilitat del seu desenvolupament històric. Així doncs, després d'un període de canvis ràpids i dramàtics, s'enceta una època d'estancament, una mena d'etern present míticament idealitzat.

D'aquesta manera, la mitologia del règim, amb el seu aparell d'imatges, esdevingué un element important d'estabilitat. La nova cultura havia d'ésser una mena de super-cultura, capaç d'unir el millor de la tradició grega amb el millor de l'herència romana, de fondre l'estètica grega amb el sentit romà de la moralitat i de la *virtut*. En definitiva, es tractava d'una cultura

exemplar, digna d'un poble dominador, que havia d'imposar-se a la totalitat de l'Imperi. No hi ha dubte que el sever classicisme i arcaisme de la primera etapa augustina havia d'entendre's sobretot, com una reacció envers l'estil cultural d'Antoni i dels seus seguidors. Durant els anys de gran rivalitat es dibuixaren dues ciutats, la dionisiaca i l'apol·línica, que eren, al mateix temps, dues visions del món: després d'Accium, el classicisme i l'arcaisme esdevingueren el llenguatge formal de la «cultura apol·línica» i l'expressió simbòlica de la renovació moral.

En aquest cas, el contingut del missatge es converteix en la forma, en l'estil mateix. I si bé la predilecció per allò arcaic nasqué de la *pietas* del programa cultural augustí, l'art clàssic conservà la seva primacia en la representació de la figura humana: la dimensió estètica i la religiosa havien de fondre's en un nou estil més elevat, capaç d'expressar plenament els valors de la nova època. A més, l'alta consideració que l'art clàssic gaudia a l'època d'August se sostenia sobre un criteri més ètic que *estètic*. Aquest tema el recull Hermann Broch a la seva novel·la *La mort de Virgili*: en un moment crucial, poc abans de morir, Virgili vol cremar la seva obra mestra, l'*Eneida*, no perquè sigui dolenta sinó perquè és «massa bella» i, com a tal, es caracteritza per la primacia de la dimensió estètica per sobre de l'ètica.

Gairebé totes les còpies de les obres mestres hel·lenístiques que van realitzar-se a l'època imperial porten el segell formal de l'art clàssic, és a dir, el refrenament, per dir-ho així, del *pathos*. Si Marc Antoni hagués vençut a la batalla d'Accium, és probable que els tallers d'artistes romans haguessin adoptat un rumb diferent, més clarament hel·lenístic. De fet, des de la institució de l'Imperi, es va desenvolupant un llenguatge figuratiu unitari que gira al voltant de les celebracions de la casa imperial: es tracta d'un procés en gran mesura espontani, sense directrius explícites des de dalt. El «segle d'August» es presenta com un mo-

ment d'inflexió, no només pel que fa al vocabulari artístic i arquitectònic, sinó també pel que ateny a la totalitat del sistema de comunicació visual, que té el seu centre en l'estat i en l'Emperador. És cert que va assolir-se un llenguatge visual homogeni però, tot i això, si la situació no va donar lloc a un anivellament general de tipus modern, es deu al fet que no existien normatives imposades des de dalt ni hi havia campanyes de propaganda.

Pel que fa a la dimensió celebrativa de les representacions del poder a la contemporaneïtat, entre els molts exemples possibles, Nicolas Mierzoeff en suggereix alguns en el seu interessant volum *Guardar la guerra. Imatges del poder global*. Aquí, entre altres coses, fa referència a la utilització propagandística que els *mass media* americans —influïts per la ideologia «neoconservadora» propugnada pel president George W. Bush— han fet de la imatge del mateix Bush, o del Secretari de Defensa Donald Rumsfeld. Si, en el primer cas, la representació del President americà es tradueix en una efectiva assimilació a la imatge èpica i convencional del «cowboy» (de la qual s'ha fet un ús ideològicament «invertit» respecte a aquell altre, més aviat crític i desmitificador, que a la dècada dels anys vuitanta la premsa satírica havia aplicat a la figura de Ronald Reagan), en el cas de Rumsfeld, la premsa ha intentat assignar a la seva persona, des d'una òptica publicitària que parteix de la idea tradicional de «virilitat» d'encuny republicà, un rol improbable de «sex-symbol».

L'«Institut de recerca per la iconografia política» d'Hamburg, ha dut a terme un interessant estudi sobre l'ús polític de les imatges que la CDU utilitzà durant la campanya electoral alemanya del 1994: la campanya, de fet, pel que fa als mitjans de comunicació, consistia en la difusió d'una fotografia del conseller Helmut Kohl en la qual el *leader* polític es presenta com una figura tan estimada pel poble, que no ha de témer per la pròpia integritat física; en

aquesta imatge, en particular, és extremadament interessant el fet que Kohl, posat al centre de la multitud, apareix no només somrient, sinó a més «estranyament» no envoltat per guardaespalles o per guàrdies de seguretat, com si l'afecte del poble vers ell fos tan intens que convertís en inútil la presència de tota possible estructura defensiva i protectora; es tracta, a més, d'una imatge que no sembla al·ludir de cap manera al partit al qual pertany el *leader*: cap *slogan* no acompanya la representació «cap», ni tampoc cap referència als continguts del seu programa polític. Kohl, en definitiva, s'ofereix a l'elector-espectador com una mena de «rei nu», col·locat més enllà de qualsevol «mediació» (entre la seva persona i l'electorat).

Hi ha molt a dir, també, sobre la imatge que, a Itàlia, un personatge com Silvio Berlusconi s'ha construït de si mateix: per mitjà d'una exaltació carismàtica i populista del propi rol, Berlusconi sempre ha intentat presentar la seva persona, i la seva imatge, com un objecte d'autèntica ostentació-veneració, sovint amb trets descaradament grotescos i propis del «clown», cercant sempre la posada en acte d'un espectacle integral de la pròpia acció política (el filòsof i psicoanalista eslovac Slavoj Žižek ha parlat, en referència a aquesta qüestió, d'un procés d'«ubuïtzació» del poder —fent referència així a l'obra d'Alfred Jarry *Ubu rei*, que es caracteritza per una deformació surrealista i caricaturista del poder— que estaria connectada a una progressiva afirmació d'una nova mena d'«autoritarisme» de tipus paradoxalment «permissiu»). Són de particular importància, sobre aquest assumpte, les observacions que M. Belpoliti fa en el seu volum *El cos del capo*: des de la manipulació fotogràfica de la pròpia imatge, fins a l'exhibició complaent dels efectes produïts sobre el propi cos per una intervenció de cirurgia estètica (el transplantament de cabells, la liposucció, el *lifting*), la imatge de Berlusconi —sistemàticament «retocada» i programàticament «rejuvenida»— es presenta com un po-

tent instrument de seducció, o com un mitjà conscientment utilitzat per induir l'espectador a un estat de total identificació, sobretot emotiva, amb la figura del *capo*.

[Traducció d'Abel Miró i Comas]



Giuseppe di Giacomo



Vicenç Mateu Zamora