

Εἶδωλον i εἰκών. Dos noms i una problemàtica sobre la representació de la imatge en la Grècia antiga

ANTONI BOSCH-VECIANA

Grup de Recerca «Filosofia i Cultura» (Universitat Ramon Llull)

Grup de Recerca «Eidos. Hermenèutica, platonisme i modernitat» (Universitat de Barcelona)

Departament de Filosofia Teorètica, Història de la Filosofia i de la Ciència

Facultat de Filosofia

Universitat Ramon Llull

Diputació 231

E-08007 Barcelona

abosch12@xtec.cat

Article rebut el 7 d'octubre de 2011 i acceptat el 10 de maig de 2012

Resum: Aquest text reproduceix, amb algunes modificacions bastant significatives, la comunicació que vam llegir en els Col·loquis de Vic que tingueren lloc els dies 6-7 d'octubre de 2011, i que van ser dedicats al tema de *La Imatge*. En aquest text tractem la noció d'*imatge* en la cultura grega, des dels seus orígens fins a Plató i Plotí. Abans que res es passa revista a l'estat de la qüestió sobre els posicionaments actuals més rellevants arran d'aquesta problemàtica. Hi exposem la problemàtica semàntica i filosòfica sobre la noció d'*imatge-representació* expressada a través dels mots *eidôlon* i *eikôn* en diàleg, sobretot, amb els treballs de Jean-Luc Marion, Jean-Pierre Vernant, Suzanne Saïd i Anca Vasiliu. Igualment es posa èmfasi en l'itinerari de la relació entre la *imatge* (*mythos*) i el *concepte* (*logos*) mostrant com n'és de necessària la seva complementarietat (Lluís Duch).

Paraules clau: Ématge-Ídol, Imatge-Icona, Paraula, Filosofia de la Imatge, Representació de la imatge a la Grècia antiga.

Εἶδωλον and εἰκών. Two names and one problem with the representation of image in ancient Greece

Abstract: The following text is a revised version of a paper on the subject of *image* in Greek culture originally delivered at the Col·loquis de Vic in October of 2011. The text discusses the concept of *image* from its origins to Plato and Plotinus and reviews the state of the question regarding the most salient current positions on this problem. It also describes the semantic and philosophical issues of the notion of *image-representation* expressed in the words *eidôlon* and *eikôn* in dialogue, especially as these appear in the works of Jean-Luc Marion, Suzanne Saïd, Anca Vasiliu and Jean-Pierre Vernant. Finally, it highlights the relationship between the path of the *image* (*mythos*) and *concept* (*logos*), emphasizing their mutually complementary nature (Lluís Duch).

Key words: image-idol, image-icon, word, philosophy of the image, representation of the image in ancient Greece.

En el nostre present, darrere els mots grecs εἶδωλον i εἰκών hi llegim

inevitablement una llarga filera de controvèrsies que han girat al voltant de la noció d'*imatge*. Molt sovint aquestes controvèrsies han adoptat formes altament combatives. Com amb raó ha fet notar Lluís Duch, la *idolatria* i la *iconoclàstia* són clarament dues *formes acrítiques* de llegir la *imatge*.¹ En efecte, si bé, per una banda, la *idolatria* no és altra cosa que una *afirmació acrítica* de la imatge; la *iconoclàstia*, per l'altra, no és sinó una *destrucció acrítica* de la mateixa imatge.² Ens trobem, doncs, davant de dos mots, εἰδωλον i εἰκών, els camps semàntics dels quals, al llarg de la història, han posat en relleu sovintejades turbulències fins arribar a conflictes d'un gruix antropològic, teològic i ontològic ben coneguts.

Els mots εἰδωλον i εἰκών són grecs, però la problemàtica que vehiculen és universal. De fet, en qualsevol cultura —grega o no, de tradició hel·lènica o no— ens podem topar amb *lectures acrítiques* de la *imatge* i, precisament degut a aquest *acriticisme lector* de la *imatge*, sovint ens trobem, en les diverses cultures, amb discussions que, a voltes, fins i tot arriben a adoptar formes de violència notabilíssimes. Resulta ben eloqüent en aquest sentit la narració bíblica del vedell d'or (Ex 32),³ precisament una narració no grega, el contingut històric de la qual es refereix a esdeveniments del segle XIII aC, molt anteriors al moment de l'aparició de l'escriptura alfabètica grega (s. VIII aC). Tant en el dur diàleg entre Moisès i Aaron, a la falda del Sinaí, com en el conjunt narratiu del capítol 32 del llibre de l'Èxode, hi podem llegir, d'una banda, la violència extrema que l'acte idolàtric del poble jueu va desencadenar, fins arribar a la mort de molts: «germans, amics i veïns» (Ex 32, 27); i, de l'altra, el record del manament iconoclàstic que no permetia de cap manera al poble jueu fabricar-se «déus d'or» (Ex 32, 31), és a dir, imatges idolàtriques de Déu.⁴ La narració mereix ser llegida una i altra vegada. Arnold Schönberg l'ha reinterpretada en la seva excel·lent òpera intitolada *Moses und Aron*. Precisament el *libretto* d'aquesta òpera, escrit per ell mateix, és una peça hermenèutica de primer ordre pel que fa a la problemàtica de la *imatge*.⁵

1. Lluís DUCH, «El context del mite», *Anàlisi* 24, (2000), p. 41. Podem dir, en general, que tota la voluminosa obra del professor Lluís Duch aborda aquesta temàtica de la *imatge* a través de l'anàlisi de la relació que existeix de «necessària complementarietat» entre *mite* (*imatge*) i *logos* (*concepte*).
2. Cf. *Ibidem*.
3. El text bíblic conté altres referències a aquest mateix episodi del vedell d'or en: Dt 9,7-10,11; Sl 106,19-23; Ne 9, 18; i Ac 7,39-41.
4. No es pot oblidar la importància teològica, filosòfica i antropològica que té el fet que l'home, d'acord amb el relat del *Gènesi*, sigui fet *per Déu mateix* (no pas per l'home) a «imatge de Déu» (Gn 1, 26-27). El ser «*imago Dei*» de l'home no constitueix cap excepció a la iconoclàstia jueva; amb tot, podria succeir que l'home esdevingués culte idolàtric de si mateix, objectivant-se, i deixant de ser, per això mateix, «*imago Dei*». Régis DEBRAY ha assenyalat com «tous les monothéismes sont iconophobes par nature, et iconoclastes par moments» (*Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident* (Folio essais, 261), París: Gallimard 1992, 101). La noció dinàmica i personal del *Déu-Trinitat* no permet *sensu stricto* de parlar del cristianisme com d'un monoteisme.

En aquesta narració jueva, la problemàtica sobre la *imatge* se'ns presenta com una problemàtica fonamentalment teològica i antropològica.

De fet, sigui com sigui, els mots grecs εἰδῶλον i εἰκὼν ens remetent inevitablement a aquesta problemàtica permanentment viva sobre la noció d'*imatge*. No és en l'actualitat de la problemàtica sobre la *imatge* que pararem la nostra atenció sinó en el moment grec en què aquesta problemàtica comença. Al llarg del temps aquesta problemàtica ha transitat per diversos camins. Jean-Luc Marion en *Fragments sur l'idole et l'icône* n'ha esbossat alguns:

«Que l'idole ne puisse s'aborder que dans l'antagonisme qui l'unit immanquablement à l'icône, il n'en faut sans doute pas discuter. Certes les deux concepts appartiennent à deux moments historiques distincts et, en bien de sens, concurrents: l'εἰδῶλον suppose la splendeur grecque du visible, dont la polychromie suscite la polysémie du divin, tandis que l'εἰκὼν renouvelée de l'hébreu par le Nouveau Testament et théorisée par la pensée patristique et byzantine, se concentre —et avec elle l'éclat du visible— sur l'unique figure de celui que, précisément, Hölderlin ne nomma *Der Einzige* qu'en lui comparant et, finalement, lui intégrant Dionysos et Hercule. Mais pareil conflit se déploie dans une dimension bien plus essentielle qu'une éventuelle polémique entre l'"art païen" et l'"art chrétien"».⁶

Ací ens proposem considerar la problemàtica semàntica continguda en el debat entre els mots εἰδῶλον i εἰκὼν fins arribar als plantejaments platònic i plotinià de la noció d'*imatge*. En aquests plantejaments hi és decisiu l'aclariment filosòfic del sentit dels mots εἰδῶλον i εἰκὼν. Per a molts, Plató ha estat qui primer ha formulat una condemna filosòfica de la *imatge* i, per això mateix, qui ha marcat un punt d'inflexió en la *noció (filosòfica)* d'*imatge*, cosa que ha significat, de retop, un canvi en la manera de veure i de comprendre les imatges. A partir de Plató, i de Plotí, els plantejaments filosòfics (i, sobretot, teològics) s'obriren pas, principalment dins del cristianisme, els quals, amb els segles, van possibilitar no només afinar la noció d'*imatge* sinó fer més aptes la *mirada* i el *llenguatge* humans per a la *imatge*. En aquestes pàgines, si ens apropem a la reconsideració de la problemàtica de la *imatge* és per tal de *reinterpretar*-la millor i poder, així, comprendre el rerefons discutit en les diverses posicions adoptades fins als moments platònic i plotinià.

En els itineraris semàntics que les paraules descriuen hi podem llegir

5. Sobre el *libretto* d'Arnold Schönberg vegeu els textos següents de Lluís DUCH: «Mite i cultura», dins I. ROVIÓ-J. MONSERRAT (ed.), *La cultura* (Col·loquis de Vic, 3), Barcelona: Universitat de Barcelona 1999, p. 29-44, esp. pp. 36-41; «El context del mite», *Anàlisi* 24, 2000, pp. 46-49; «Entre la música i la paraula: Arnold Schönberg»: *Qüestions de Vida Cristiana* 209, 2003, pp. 106-124; i, sobretot, l'edició catalana del *libretto* de *Moïses i Aaron*: Arnold SCHÖNBERG, *Moïses i Aaron*. Edició i traducció de Lluís Duch amb la col·laboració de Josep Barcons. Edició bilingüe, Barcelona: Fragmenta 2012).
6. Jean-Luc MARION, «Fragments sur l'idole et l'icône», *Revue de Métaphysique et de Morale* 84 (1979) 433.

les petges que amb els anys les paraules van dibuixant en el camí transitat. La lectura d'aquestes petges és una feina difícil encara que molt sovint apassionant. Amb freqüència, encara que no sempre, les petjades hi són força desdibuixades i, fins i tot, massa sovint, en alguns indrets, s'encavallen amb certa brutalitat, senyal inequívoc de combat. Les paraules εἶδωλον i εἰκὼν amb freqüència, massa freqüència, han resseguit itineraris de combat.

* * *

En la cultura grega, amb el temps, *l'art de la figuració* assolí una bellesa certament indiscutible, sobretot quan va aparèixer i desenvolupar-se *l'art de la imatge*. Tanmateix, com ha assenyalat el lingüista francès Émile Benveniste en un cèlebre article intitulat *Le sens du mot κολοσσός et les noms grecs de la statue*,⁷ els grecs, si bé van fabricar figures diverses des de molt antic (després del segle VIII aC), «ne possédaient aucun nom de la statue»,⁸ és a dir, cap de les figures fabricades inicialment tenia res a veure amb les idees de *representació* o d'*imitació*.⁹ La cultura grega, lentament, va anar *pensant* a fons, d'una manera originària, una noció essencial: *la noció d'imatge* (i, amb ella, les idees de *representació* i d'*imitació*). Però el primer que trobem, abans que *la noció d'imatge*, són *objectes figurats*.¹⁰ Benveniste nota agudament que «le peuple qui a fixé pour le monde occidental les canons et les modèles les plus achevés de la plastique a emprunté aux populations autochtones la notion même de représentation figurée».¹¹

Els arqueòlegs afirmen que en el món grec no trobem objectes figurats fins després del segle VIII aC, és a dir, quan justament en el món grec comença a haver-hi escriptura (alfabètica). És del tot significatiu que, en aquesta època d'aparició de l'escriptura (alfabètica), el verb γραφεῖν, volgués dir, alhora, «escriure» i «dibuixar» o «pintar». El primer sentit que tingué el verb γραφεῖν, primitivament, va ser el d'«esgarrapar», «rascar», «gravar»,

7. *Revue de philologie, de littérature et d'histoire ancienne* 6 (1932) 118-135.

8. *Ibidem*, 133.

9. Jean-Pierre VERNANT, a propòsit d'això, amb raó, ha escrit: «La catégorie de représentation figurée n'est pas une donnée immédiate de l'esprit humain, un fait de nature, constant et universel. C'est un cadre mental qui, dans sa construction, suppose que se soient déjà dégagées et nettement dessinées, dans leurs rapports mutuels et leur commune opposition à l'égard du réel, de l'être, les notions d'apparence, d'imitation, de similitude, d'image, de faux-semblant». (Jean-Pierre VERNANT, «Figuration et image», *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens* 5 (1990) 226). I afegeix tot seguit: «Cet avènement d'une pleine conscience figurative s'opère en particulier dans l'effort entrepris par les anciens Grecs pour reproduire dans une matière inerte, grâce à des artifices techniques, l'aspect visible de ce qui, vivant, manifeste d'emblée au regard sa valeur de beauté —de divine beauté— en tant que *thauma idesthai*, merveille à voir» (*Ibidem*).

10. Cf. Jean-Pierre VERNANT, «De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence», en: Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs* (Poche, 13), París: La Découverte 1996, p. 339 i, també, Jean-Pierre VERNANT, *Figuration et image*, 225.

11. BENVENISTE, 133.

«ratllar», «rautar» (cf. Il 17, 599).¹²

Naturalment, els primers objectes figurats van ser força rudimentaris i, segons els estudiosos, en ells s'hi reconeixien influències de models orientals.¹³ Tots ells tenien a veure amb la mort: eren de caràcter funerari. Régis Debray ha escrit: «La naissance de l'image a partie liée avec la mort».¹⁴ I afegeix: «C'est un constant banal que l'art naît funéraire, et renaît sitôt mort, sous l'aiguillon de la mort».¹⁵ La figuració s'inicia, doncs, com a expressió d'un sentiment religiós de l'existència humana (de *relligament* amb el grup humà i amb la natura) que *la mort* (d'un dels seus membres) suscitava en els éssers humans del mateix grup. Fustel de Coulanges, en la segona meitat del segle XIX, havia posat en relleu que el misteri de la mort fou allò que va permetre a l'ésser humà de fer *el pas del visible a l'invisible*.¹⁶ Aquesta obertura cap a l'*invisible* («un món "altre"», és a dir, «un altre món») permeté tant l'accés *del visible a l'invisible* com l'accés *de l'invisible a l'invisible*. I, en aquesta comunicació, es veié la necessitat de mediacions. L'*art figuratiu* funerari fou una de les primeres mediacions de l'ésser humà per tal de poder transitar *del visible a l'invisible*, i fer possible, alhora, el *pas de l'invisible al visible*. Molt aviat, obert el camí de l'invisible, aparegué l'*art figuratiu* referit a *figures divines*.¹⁷ Figuracions de la mort i figuracions divines tingueren un paper pioner en els inicis de la imatgeria grega.¹⁸ Com ho fa Jean-Pierre Vernant, cal insistir una vegada més en el fet que «une statue cultuelle, quelle que soit sa forme, même pleinement humaine, n'apparaît pas nécessairement comme

12. A. BAILLY, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris: Hachette 1963²⁶, s.v. γράφω, 418.

13. Jean-Pierre VERNANT, De la présentification de l'invisible, 339. Bernard Holtzmann, atenent el període colonitzador grec que havia començat en el segle VIII aC, i que abraçava tota la Mediterrània, parla del segle VII aC com a «phase d'expérimentation et d'assimilation des formes et des techniques orientales, [...] la phase orientalisante de l'art grecque» (Bernard HOLTZMANN, *La sculpture grecque. Une introduction*, París: Librairie Générale Française 2010, 118). Aquesta fase orientaltzant la trobem amb una intensitat particular a Creta, la Jònia i també a Samos (Ibidem).

14. DEBRAY, 24.

15. Ibidem, 26.

16. Fustel de Coulanges, en el capítol sobre *Le culte des morts*, escriví: «Cette religion des morts paraît être la plus ancienne qu'il y ait eu dans cette race d'hommes. Avant de concevoir et d'adorer Indra ou Zeus, l'homme adore les morts; il eut peur d'eux, il leur adressa des prières. Il semble que le sentiment religieux ait commencé par là. C'est peut-être à la vue de la mort que l'homme a eu pour première fois l'idée du surnaturel et qu'il a voulu espérer au-delà de ce qu'il voyait. La mort fut le premier mystère; elle mit l'homme sur la voie des autres mystères. Elle éleva sa pensée du visible à l'invisible, du passager à l'éternel, de l'humain au divin» (FUSTEL DE COULANGES, *La cité antique* (Champs classiques, 131). Préface par François HARTOG. Introduction par Bruno KARSENTI, Paris: Flammarion 1984 [1864 1a. ed.], p. 51. Les cursives són nostres).

17. Cf. Irini-Fotini VILTANIOTI, «La statue vivante en Grèce ancienne: de la représentation symbolique au réceptacle de la divinité», en: Alain DIERKENS-Sylvie PEPPERSTRAETE-Cécile VANDERPELEN (éds.), *Art et religion*, (Problèmes d'histoire des religions, 20), Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles 2011, 17-29.

une image, perçue et pensée comme tal».¹⁹

A més de les figuracions de la mort i de les divinitats, cal recordar que també el cos humà tingué un paper de gran relleu en l'art figuratiu.²⁰ El descobriment del cos humà es féu lentament en la cultura grega. En el vocabulari homèric només trobem paraules per dir *parts* del cos humà però no «cos».²¹ A Grècia, els exercicis atlètics, realitzats amb el cos nu, i molt lligats a l'àmbit (festiu) religiós, van influir notablement en la valoració del cos humà. Llegim en Jean-Pierre Vernant: «La victoire *consacre* le vainqueur. [...] il [le scénario rituel] élève l'homme sur le plan du divin».²²

* * *

Si parem atenció al vocabulari grec de la figuració ens adonarem que aquest vocabulari grec sorgeix, com ja hem assenyalat, a partir del segle VIII aC i lligat a l'art figuratiu de la mort. En aquest art figuratiu funerari trobem, en primer lloc, a finals del segle VII aC, les στήλαι («esteles» [funeràries]), que no són figures humanes, en els seus inicis, sinó tan sols pedres tostones amb una clara funció de record. En efecte, en aquelles esteles s'hi llegia la presència d'una absència i, per això mateix, són l'inici d'una obertura a l'àmbit de la invisibilitat. Les figures (funeràries), conegudes com a κούροι [ion.] o κόροι [at.] (*kouros* o *koros*, «jove» [tors de jove masculí]),²³ apareixeran durant el segle VI aC: són figures humanes amb nom (sempre de famílies

18. Émile Benveniste, en el seu estudi sobre els noms grecs de la imatge, ha escrit: «les termes appliqués à la statue sont imprégnés à l'origine de notions religieuses et traduisent certaines conceptions de la mort et de la divinité. C'est de cette connotation qu'ils tirent leur unité. Mais unité ne signifie pas identité, et dans la langue même, ces mots se comportent de façon différente» (BENVENISTE, 133).

19. VERNANT, *Figuration et image*, 225-226.

20. Cf. VERNANT, *Mythe et pensée*, 347-349.

21. Cf. Bruno SNELL, *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos* (El Acanalado, 156), Barcelona: Acanalado 2007. En el primer estudi d'aquest llibre, intitulat «El concepto de hombre en Homero», podem llegir: «En lugar de "cuerpo" [Homero] dice "miembros"» (SNELL, 24); i, més endavant, escriu: «que el cuerpo del hombre no se comprende como unidad, sino como pluralidad, nos lo enseñan también las representaciones humanas del arte griego primitivo. El arte clásico del siglo V es el primero en representar al cuerpo humano como unidad orgánica, que se hace visible en la tensión entre el apoyo y el peso del cuerpo, en el contraste entre la pierna de apoyo y la pierna libre y en la dependencia de todas las partes con respecto a esta oposición. Anteriormente el cuerpo no consistía realmente sino de partes sueltas añadidas, como lo ha demostrado Gerhard Kramer [sic!] [es refereix a: Gerhard KRAHMER, *Figur und Raum in der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst* (Hallesches Winckelmannsprogramm, 28), Halle: M. Niemeyer 1931]» (SNELL, 26-27).

22. VERNANT, *Ibidem*, 348.

23. En femení (κορή, o κουρή), significa «noia», «donzella», «verge» i, més estranyament, «filla»; igualment significa «nina (joguina)» i «nineta (dels ulls)», a causa de les petites imatges que en ella s'hi reflecteixen (Cf. BAILLY, s.v. κορή, 504-505). Pierre Chantraine defensa que en arquitectura vol dir «statue féminine, notamment les caryatides», (Pierre CHANTRAINE: *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots. T-II E-K*. Paris: Klincksieck 1970, s.v. 2 κόρος, 567).

aristocràtiques).²⁴ Com assenyala Jean-Pierre Vernant, amb el *koros* la mort ja no s'evocarà amb una pedra tosca no escrita «mais par la beauté visible d'une forme corporelle que la pierre fixe à jamais, avec le nom, comme la mort l'a fixée sur le cadavre de jeune guerrier héroïque que tous admirent, parce qu'en lui, même ou surtout mort, "tout convient, tout est beau", comme les disent Homère et Tyrtée».²⁵ Les figures funeràries dels torsos joves (*koroi*) són situades al damunt d'on és enterrat el difunt, el qual resta visible en aquella estàtua: l'estàtua funerària del *koros* hi és «en comptes del» (ἀντί) difunt, és a dir, n'és la seva presència visible, el seu «equivalent».²⁶ La bellesa de la figura prolongava la bellesa del difunt.²⁷

També en l'art figuratiu més arcaic hi ha diverses paraules: βαίτυλος («*pedra bruta*» caiguda del cel i tinguda per sagrada); δόκανον («*biga*», fustes relligades, símbol de la unió de Càstor i Pòl·lux o, més probablement, es tracta d'un esquema que simbolitza i evoca la casa que protegeixen); κίων («*pilar o puntal*», columna que separa el cel de la terra); στῦλος («*columna o pilar*»); ἱ ἔρμα («*estela*»)).²⁸

En l'art figuratiu referit a les divinitats trobem també una colla de paraules, si bé cap d'elles no suposa la noció d'imatge. Algunes d'aquestes paraules, les més antigues, no arriben ni a mostrar la figura divina o ho fan molt rudimentàriament. Émile Benveniste n'ha estudiat algunes, bo i agrupant-les.²⁹ Així, algunes són del gènere inanimat: βρέτας («*estàtua [de fusta]*»), ξόανον³⁰ («*estàtua [de la divinitat, de fusta o de pedra]*»), ἄγαλμα³¹ («*estàtua*

24. Cf. VERNANT, *Mythe et pensée*, 350.

25. VERNANT, *Ibidem*.

26. Recollim de Jean-Pierre Vernant els fragments següents: «a la place», *anti*, signifie tout à la fois que la figure s'est substituée à la personne comme son «équivalent», qu'elle fait d'une certaine façon la même chose que faisait le vivant [...] la formule, dans ses variantes, montre bien que la personne, dont les substitut prend la place, n'est envisagée dans rien d'autre que ce qu'elle vaut. [...] Dans la représentation figurée du mort, la beauté de l'image prolonge, comme son équivalent, celle du défunt» (VERNANT, *ibidem*, 350-351). Cf., també, l'interessant estudi de Suzanne SAÏD, «Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône», *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 131 (1987), 310.

27. Més tard, a Roma, veiem com es remarcava en extrem la força de la figura (*imago*), sobretot de les famílies més nobles. Com assenyala Régis Debray, en el món romà «le *jus imaginum* était le droit réservé aux nobles de promener en public un double de l'aïeul. [...] Donc beaucoup de statues funéraires au-dehors, portant bien haut le nom de sa *gens*» (DEBRAY, 28). I afegeix més endavant el mateix Régis Debray, referint-se als grecs: «cette culture du soleil éprise de la vie et de la vision au point de les confondre: vivre, pour un ancien Grec ce n'est pas, comme pour nous, respirer, mais voir, et mourir, perdre la vue. Nous disons "son dernier soupir", mais eux "son dernier regard"» (*Ibidem*).

28. VERNANT, *Mythe et pensée*, 340. Cf. VERNANT, *Figuration et image*, 226.

29. BENVENISTE, 133.

30. De fet, el ξόανον, encara que sigui una estàtua de la divinitat, no s'*assembla* a cap déu. Els grecs, en el període arcaic, consideraven que un ξόανον no l'havia fet cap home sinó que era un regal de la mateixa divinitat sense que tingués cap *semblança* amb ella. És un ídol i, com diu Jean-Pierre Vernant, «l'idole n'est pas faite pour être vu. La regarder, c'est

[d'ofrena]») i ἔδος («estàtua [de culte]»); i, d'altres, del gènere animat, com ara: κολοσσός («estàtua [funerària, doble del mort]»), ἀνδρίας («estàtua [en forma humana]») i εἰκόν («figura» [figura d'un vivent, que té una certa ressemblança amb el representat; pot ser esculpida, gravada, dibuixada i, fins i tot, brodada, sense encara dir la *noció d'imatge*]). Segons Émile Benveniste, si prenem en consideració l'origen d'aquests paraules de l'art figuratiu podem parlar de figures prehel·lèniques (βρέτας³² i κολοσσός) o bé de figures hel·lèniques (ξόανον, ἀνδρίας, εἰκόν, ἔδος i ἄγαλμα).³³ Dins l'art figuratiu també caldria considerar-hi les ἑρμαῖα («hermaies» [pilons de pedres amb el bust d'Hermes]), els ἑρμῆς («hermes», caps o bustos fal·lics del déu Hermes)³⁴ i, igualment, el Παλλάδιον («pal·ladion», estàtua de Pallas).³⁵

En el vocabulari grec del camp semàntic de la *representació* hi trobem paraules més *genèriques* que les esmentades anteriorment. Ens referim, sobretot, als mots εἶδωλον, μῖμημα, φάσμα, φαντάσμα i εἰκόν.³⁶

La paraula εἶδωλον significa «*espectre*», «*simulacre*», i ja la trobem 13x en Homer; μῖμημα³⁷ significa «*imitació*», «*modeb*», i, segons Pòl·lox de Naucratis (7, 60), la llegim per primera vegada en Èsquil; φάσμα vol dir «*forma*», «*si-*

devenir fou» (VERNANT, *Mythe et pensée*, 343). Els ξόανα es guardaven en una petita caixa per tal que els homes no el poguessin veure (cf. *ibidem*). Aquesta qüestió de la contemplació de les figures divines era fonamental en el món grec arcaic perquè la contemplació d'una divinitat suposava el desvetllament d'alguna realitat fonamental invisible que, com a tal, calia que restés en la seva invisibilitat. El culte i els rituals fets amb la imatgeria permetien que el poder diví actués en els homes. Aquest culte i rituals es realitzaven, als inicis, de manera privada (a la llar), després, de manera pública (en els temples). Per això, més endavant, en molts llocs de Grècia, hi haurà un estret lligam entre imatgeria religiosa i poder polític. Pel que fa a tota aquesta temàtica, vegeu: VERNANT, *ibidem*, 345-347.

31. Vegeu l'estudi de Karl KERENYI, «ΑΓΑΛΜΑ, ΕΙΚΩΝ, ΕΙΔΩΛΟΝ», *Archivio di Filosofia* (De mitizzazione e Imagine), Padova 1962, 161-171. Com podem llegir en aquest estudi Kerenyi posa en relleu la claredat del concepte ἄγαλμα: «Trasparente è la parola *agalma* perché questo termine, usato per lo più per le immagini sacre, non sta a indicare presso i Greci una cosa solida e determinata, ma (anche questo detto metaforicamente) è la fonte perpetua di un evento al quale si suppone che la divinità prenda parte non meno dell'uomo. L'*agalma* ha, sì, una superficie, ed è sempre una bella superficie, ma da ciò deriva sempre anche un'altra dimensione, la dimensione dell'evento» (KERENYI, 170).
32. Jean-Paul Vernant sosté que «*bretê et xoana* constitueraient, dans leur archaïsme, la première ébauche de la représentation anthropomorphe de la divinité» (VERNANT, *ibidem*, 227). A. A. Donohue, citat per Vernant (*ibidem*, 227), ha mostrat com els mots βρέτας i ξόανον s'usaren per primera vegada en Èsquil (βρέτας) i Sòfocles (ξόανον) (Cf. A. A. DONOHUE, *Xoana and the Origins of Greek Sculpture* (American Classical Studies 15), Atlanta (Georgia): American Philological Association 1988).
33. *Ibidem*.
34. Cf. BENVENISTE, 129; VERNANT, *Mythe et pensée*, 340; SAÏD, *Ibidem*.
35. Cf. VERNANT, *Ibidem*; VERNANT, *Figuration et image*, 226-227.
36. Totes les referències que donarem a continuació, en el paràgraf següent, han estat tretes de BAILLY (*sub vocibus*).
37. Resulta important tenir present que, abans del segle v aC, no hi ha cap especialització en l'ús dels mots μῖμημα, ἄγαλμα i εἰκόν. Tots ells s'utilitzen com a sinònims d'estàtua

mulacre» i és usada per primera vegada en Sòfocles [Tr. 507]; també significa, segons altres, «*somni*» i «*prodigi*»; en el sentit d'«*aparició*» i «*visió*» el llegim en Heròdot (VI, 69.117); en el sentit d'«*aparença*» i d'«*imatge*» no la trobem fins a Plató (*Thaet* 155a; i *Phaedr* 250c); φαντάσμα, en el sentit d'«*aparició*», «*visió*», «*somni*», la trobem per primera vegada en Plató (p. ex.: *Resp* 150a), i, en el sentit d'«*imatge*» que se'ns fa present a l'esperit, la llegim, també, en Plató (p. ex. *Phaedr* 81d); i, finalment, εἰκών, que significa «*estàtua*» i la trobem per primera vegada en Heròdot (II, 130. 143);³⁸ no serà fins a Xenofont i Plató que εἰκών començarà a tenir el sentit d'«*imatge*» (incorporant-hi, en alguns textos, el sentit de la *noció d'imatge*).

Així doncs, de cara al nostre propòsit de tractar la *representació*, ens cal posar en relleu com els mots εἰδῶλον i εἰκών s'han de tractar tenint sempre ben present que estan a una distància d'ús de més o menys tres segles: εἰδῶλον

imitació. L'especialització arribarà quan ja estigui esbossada una teoria de la imitació per part de Xenofont i de Plató. Això ho deixen ben patent els següents estudis de Jean-Pierre Vernant: «Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double: le *colossos*», *Mythe et pensée*, 325-338; «De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence», *Mythe et pensée*, 339-351; i «Aspects de la personne dans la religion grecque», *Mythe et pensée*, 355-370. Cf. Anca VASILIU, «EIKŌN et EIDŌLON (Aperçu théorique)», en: Anca VASILIU, *EIKŌN. L'image dans le discours des trois Cappadociens* (Épiméthée), Paris: PUF 2010, 143-144.

38. El primer ús que ens consta del mot εἰκών el trobem en HERŌDOT, *Historia* II, 130 i 143 (cf. BAILLY, s.v. εἰκών, 588). En ambdós fragments Heròdot (484-425 a.C.) ens parla d'estàtues mortuòries que es trobaven a l'interior de temples egipcis («les estàtues de les concubines de Micerí», en 130; i «[cada summe sacerdot del temple de Tebes d'Egipte] ja en vida es va fer una estàtua d'ell mateix», en 143). Notem que en aquell període, llevat de μῦθημα i d'εἰκών, cap dels mots anteriors no fa referència ni té cap mena de relació amb la *noció* o *idea* de semblança, d'*imitació* o de *representació figurada*. Serà, doncs, amb els mots μῦθημα i εἰκών que es podrà pensar la problemàtica a l'entorn de la «imatge», sobretot concebuda com un artífici que reproduïa, d'alguna manera o altra, amb semblança o falsedat, allò que volia imitar. Anca Vasiliu, en parlar del període arcaic, expressa amb rigor el sentit de les paraules εἰκών, ἄγαλμα i εἰδῶλον. Ens permetem transcriure un fragment força extens del seu estudi: «Une *eikōn* ou un *agalma* sont réellement: des images vraisemblables, des imitations censées renvoyer l'esprit vers l'identité vraie de ce qui se révèle de cette manière. L'homme qui les voit n'a pas besoin de contact physique avec eux, pas plus qu'avec un nom qu'il entend et qui signifie pour lui tel être ou tel objet. Bien qu'une *eikon* ou un *agalma* aient nécessairement un support matériel [...] une *eikon* ou un *agalma* n'a pas besoin d'une expérience directe de leur présence mais seulement de ce que l'*eikon*, l'*agalma* ou l'*onoma* lui fait voir et entendre. [...] ces images sont donc principalement transitives et référentielles. [...] *Eidōlon*, en revanche, désigne une réalité purement visuelle, une forme visible sans support ontologique propre et précis, du même ordre que l'image du rêve (ὄνειρος), l'ombre (σκιά) ou une apparition surnaturelle (φάσμα) d'âme, d'esprit ou de dieu. L'air est plein d'*eidōla*, disent les philosophes archaïques, sages ou mages «barbares», comme il est plein de dieux pour Thalès, et comme il est plein de simulacres (*eidōla*, encore) chez Démocrite, Épicure et Lucrèce (*simulacra*, *imagines*), a fin d'assurer la possibilité de la saisie visuelle des choses. *Eidōlon*, visibilité de l'invisible, est toutefois trompeur alors qu'*eikōn* et *agalma* ne le sont pas» (VASILIU, 145-146).

s'usa d'ençà d'Homer (aprox. s. VIII aC); en canvi, εἰκών no apareix fins al segle V aC, amb Heròdot.

* * *

Per tal de comprendre millor la problemàtica que hi ha al darrere de la polèmica dels mots εἶδωλον i εἰκών, cal adreçar-se, ni que sigui sumàriament, a l'etimologia. Molt sovint es parla de Plató (o del pensament platònic) com l'origen de la polèmica, en tant que hauria estat el primer em promoure una condemna de la imatge amb fase filosòfica, la qual cosa arribaria teològicament formulada en la polèmica de les imatges que tingué lloc en l'imperi de Bizanci entre idòlatres i iconoclastes a partir de la qual l'ídol seria llegit negativament i la icona positivament. Això voldria dir que Plató hauria estat a l'origen de la polèmica entre εἶδωλον i εἰκών.

Si resseguim l'etimologia tal com la proposa el diccionari de Chantraine,³⁹ podem veure com les paraules εἶδωλον i εἰκών provenen d'una mateixa arrel *wei-, encara que difereixen en el tema: εἶδωλον està formada pel tema *weid-, que expressa la idea de *veure* (en llatí, *video*, i, en grec, *ιδεῖν*, d'on prové *εἶδος*, que primerament significa l'*aparença visible*); i, en canvi, εἰκών (com els verbs *εἶσκω* i *εἰκάζω*, que volen dir *assimilar*, i l'adjectiu *εἶκελος*, que té el sentit de *semblant*) està formada pel tema *weik-, que expressa la idea d'*adequació* o de *conveniència*.⁴⁰

L'etimologia, que ens ajuda a veure el sentit autèntic (ἔτυμος) de les paraules, ens fa adonar d'una *diferència* entre εἶδωλον i εἰκών. La interpretació d'aquesta *diferència* ha estat diversa, sobretot en relació a comprendre on caldria situar l'origen de la disputa sobre l'estatut de la imatge en la cultura grega. En aquest punt, Suzanne Saïd i Jean-Pierre Vernant, han fet aportacions rellevants que no voldríem deixar de banda i que exposarem a continuació. Ens referim als textos ja citats de Suzanne Saïd (*Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône*, 1987) i de Jean-Pierre Vernant (*Figuration et image*, 1990). Cal tenir en compte que l'estudi de Jean-Pierre Vernant és una resposta crítica a l'estudi de Suzanne Saïd. Deturem-nos en aquest dos autors.

* * *

En el seu article, Suzanne Saïd sosté que la *diferència* que mostra l'etimologia dels mots εἶδωλον i εἰκών és l'expressió de dues maneres ben diferents de comprendre la *representació* que suposen les figures i les imatges.⁴¹ Si, d'una banda, l'εἶδωλον, és «une simple copie de l'apparence

39. Cf. CHANTRAINE, II, s.v. εἶδος, εἶδωλον, εἶδομαι, 316-317 i II, s.v. εἶκος, εἶσκω, εἰκών, 354-355.

40. Cf. SAÏD, 310 i VERNANT, *Figuration et image*, 229-230.

41. Suzanne Saïd fa servir l'expressió «deux modes de représentation différents» (SAÏD, 311).

sensible, le décalque de ce qui s'offre à la vue»;⁴² de l'altra, l'εἰκὼν és «une transposition de l'essence».⁴³ I afegeix: «en empruntant des expressions communes au vocabulaire de la linguistique, je dirais volontiers qu'il existe entre l'*eidolon* et son modèle une identité de surface et de signifiant, tandis que la relation entre l'*eikon* et ce qu'elle représente se situe au niveau de la structure profonde et du signifié».⁴⁴

L'εἶδωλον, segons l'autora, *simula* l'aspecte exterior de la figura i expressa aquesta *similitud* amb formes analògiques allunyades del vocabulari emparentat amb el mot εἰκὼν. És per tot això, que Suzanne Saïd defensa que es tracta d'una distinció neta que «rend compte des fortunes diverses de ces deux mots et de leurs emplois les plus tardifs. Car l'*eidolon* visible a fini par se réduire à une pure apparence et à s'appliquer à des dieux qui n'existent que par leur image, tandis qu'*eikon* finissait par être réservée aux représentations de Dieu».⁴⁵ És important, doncs, fer notar com Suzanne Saïd posa en relleu el fet que és l'estudi de l'etimologia allò que *ens fa adonar que no és pas Plató el primer que ha establert una diferència rigorosa sobre el sentit que εἶδωλον i εἰκὼν vehiculen sinó que aquesta diferència la trobem ja en els temps arcaics, com ho mostra clarament l'estudi etimològic*. I és d'ençà dels temps arcaics que, amb modulacions diverses, la *diferència* perdurará fins a l'època bizantina i fins al nostre present, sovint adoptant, com és prou sabut, formes explícites de violència.

L'estudi de Suzanne Saïd fa un recorregut força detallat i profund dels usos dels mots εἶδωλον i εἰκὼν a través del llarg període que va des d'Homer fins a Bizanci, tant resseguint l'itinerari que va des de l'*eidolon* fins als ídols com el que va des de les *ícones* fins a la icona del Crist.⁴⁶

Jean-Pierre Vernant escriu l'article *Figuration et image* com a resposta crítica a l'estudi de Suzanne Saïd. Ho acabem de dir més amunt. Val a dir, d'entrada, que Jean-Pierre Vernant reconeix com a molt meritori el text de

42. *Ibidem*.

43. *Ibidem*.

44. *Ibidem*.

45. *Ibidem*.

46. *Ibidem*, 311-330 («De l'*eidolon* aux idoles», *Ibidem*, 311-319; «Des *eikones* homériques à l'icône du Christ», *Ibidem*, 310-330).

47. «Les analyses de S. Saïd ont le très grand mérite de ne pas traiter l'image comme une réalité simple, allant de soi et dont la nature ne ferait pas question. Elles cherchent précisément à répondre au problème de ce qu'étaient les images dans l'esprit des Grecs. [...] L'enjeu est de taille. Il ne s'agit pas seulement de savoir s'il y a eu dans la culture grecque, des temps homériques à l'époque byzantine, continuité par maintien d'une structure polaire de l'image, ou si au contraire il faut faire une place dans l'histoire de la représentation figurée à des moments de crise, de rupture, de renouvellement. Derrière cette première question s'en profile une seconde qui lui est liée et qui concerne directement le statut psychologique de l'image. A quel moment a-t-elle acquis les caractères qui permettront à Platon de la définir comme une fiction, un non-être, qui n'a pas d'autre

Suzanne Saïd,⁴⁷ si bé, després, en fa una crítica, amb arguments textuals extensos (sobretot de la *Iliada* i l'*Odissea*), que en força punts compartim, i que són fruit del gran coneixement dels textos i de la cultura gregues que té l'eminent hel·lenista. La crítica que formula Jean-Pierre Vernant, i que té a veure amb la problemàtica que tractem, la podríem resumir així, amb el benentès que aquests punts es van interrelacionant i complementant, els posteriors amb els anteriors:

- Segons Jean-Pierre Vernant, l'autora no té en compte un fet de capital importància: que els mots εἶδωλον i εἰκών no són contemporanis (εἰκών no s'usa abans del segle v aC);⁴⁸ això és molt significatiu perquè l'aparició d'εἰκών en el segle v aC coincideix, com hem assenyalat abans, amb la dels mots μῆμος, μῆμημα, μιμῆσθαι i μῆμησις, tots ells del vocabulari de la simulació i de la imitació, els quals s'apliquen tant a les figures plàstiques, com a la poesia i a la música, però que, com assenyalava amb raó, Jean-Pierre Vernant, «sont spécialement liés à l'instauration d'un nouveau type d'oeuvre littéraire, le spectacle dramatique, dont l'originalité consiste à rendre présents aux yeux du public, pour qu'il les voie directement sur la scène, les personnages et les événements "fictifs" que l'épopée relatait sous forme de récit, en style indirect»;⁴⁹ i afegeix una dada del tot rellevant: «*Eikôn, mimesthai*, tragédie – la simultanéité de ces trois ordres de faits paraîtra d'autant moins fortuite que si Platon est le premier philosophe à élaborer une théorie générale de l'image comme imitation de l'apparence, le spectacle tragique constitue, selon lui, le prototype par excellence de ces techniques illusionnistes mises en oeuvre par la *mimesis*».⁵⁰
- La dificultat més gran de la interpretació de Suzanne Saïd és el rigor amb què planteja l'oposició en els camps semàntics dels mots εἶδωλον i εἰκών. Jean-Pierre Vernant mostra, a través de textos de la *Iliada* i l'*Odissea* que això no és així. Ens en dona un cas prou significatiu: «il n'est pas exacte, en particulier, que dans les cas où les dieux sont assimilés aux hommes, contrairement à ceux où les hommes sont comparés aux dieux, "cette assimilation est toujours exprimée par des

réalité que cette "similitude" avec ce qu'il n'est pas: en bref quand l'image a-t-elle été appréhendée comme un faux-semblant, produit illusoire d'un artifice imitatif?» (VERNANT, *Ibidem*, 231).

48. De fet, en l'estudi de Suzanne Saïd llegim: «Le nom *eikon* n'apparaît, lui, qu'au v^e siècle» (SAÏD, 320). El que passa és que d'això no en treu conseqüències, i tracta aquests termes gairebé com si fossin termes contemporanis.

49. VERNANT, *Ibidem*.

50. *Ibidem*.

51. *Ibidem*.

mots de la famille d'*eidôlon*».⁵¹

- Davant l'afirmació de l'autora, segons la qual l'εἶδωλον *simula* l'aspecte exterior de la figura amb formes analògiques allunyades del vocabulari emparentat amb el mot εἰκών, Jean-Pierre Vernant sosté que «c'est le contraire qui est vrai».⁵² Això vol dir que «la “semblance” de l'*eidôlon* s'exprime par les termes mêmes dont *eikôn* est un dérivé».⁵³ En els textos més antics de la *Iliada* i l'*Odissea*, els camps semàntics de les famílies d'aquestes paraules, quan es dissocien, no s'oposen sinó que es barregen.
- Jean-Pierre Vernant defensa⁵⁴ que la paraula εἶδωλον caldria traduir-la per «doble» o «fantasma» més que no pas per «imatge», perquè en els textos antics amb la paraula εἶδωλον es designen tres tipus de fenòmens que mostren una «complète similitude» amb l'ésser humà del qual n'és el doble, que són: l'aparició sobrenatural (φάσμα), el somni (ὄνειρος, ὄναρ), i l'ànima-fantasma dels difunts (ψυχή). I cal no oblidar que mai no es fa servir el terme εἶδωλον quan un déu adopta forma d'un mortal.
- Per tant, contra Suzanne Saïd, si no hi ha cap incompatibilitat entre la paraula εἶδωλον i el vocabulari de la *semblança* (εὐκώς) —sinó que, tot al contrari, la *semblança* de l'εἶδωλον s'expressa sempre amb les paraules de la família del segon (εὐκώς)—, aleshores, «l'opposition idole/icône n'est plus pertinente pour l'époque archaïque; elle ne peut plus servir de cadre à une enquête sur le statut de l'image, ses fonctions, sa nature», és a dir, «on ne trouve pas d'un côté une image-idole simulant l'apparence, de l'autre une image-icône orientée vers l'essence».⁵⁵

A banda d'aquesta crítica a Suzanne Saïd, Jean Pierre Vernant continua el seu estudi mostrant la importància de la lectura que ell ens brinda de l'εἶδωλον —sobretot en els textos de la *Iliada* i l'*Odissea*— de cara a comprendre el problema de l'estatut de la *imatge* en el període que va del moment arcaic fins als moments platònic i plotinià que, d'altra banda, és el període que aquí ara ens ocupa. La lectura de Jean-Pierre Vernant la podem resumir així:

- L'εἶδωλον, sigui *simulacre* o *somni* fabricats per un déu, sigui *ànima-fantasma*, mai no fa referència, en cap de les seves formes, a les categories de *semblar/ésser* —que sorgeixen en el segle v aC guiades per l'impuls de l'escola eleàtica—, sinó que se'n situa fora. Això vol dir

52. *Ibidem*.

53. *Ibidem*.

54. *Ibidem*, 233.

55. *Ibidem*. La cursiva és nostra.

que l'εἶδωλον, «sans traduire l'essence il n'est pas non plus simple apparence».⁵⁶ Ara bé, l'εἶδωλον, si bé no és ni aparença ni essència, es manifesta «comme l'«apparaître» de quelqu'un», un «apparaître équivoque» perquè «il est bien l'apparaître, mais de qui n'est pas là; sa présence est celle d'un absent. Mais l'absence que l'*eidôlon* portée en lui n'est pas toute négative; elle n'est pas l'absence de ce qui n'existe pas, d'un rien, mais celle d'un être qui n'est pas d'ici-bas; si on ne peut le joindre ni l'étreindre [...] l'*eidôlon* est apparition».⁵⁷

- Segons Jean-Pierre Vernant, l'εἶδωλον arcaic, com a figura invisible, és *presència* d'una identitat reconeguda en la visió i, alhora, *absència* d'un ésser que, per al qui té la visió, ha abandonat la llum del dia (ψυχή) o que li és d'origen estrany (provingui d'un ὄνειρος, o provingui d'un φάσμα).⁵⁸ Això, és del tot rellevant per a Jean-Pierre Vernant, i amb raó, perquè tenir com a punt de partida en la història de la representació figurada, aquesta dada, això, precisament, «*donne la mesure des changements qui, du VIII^e au IV^e siècles, ont affecté le statut de l'image pour aboutir, chez Platon, à une théorie générale faisant de toutes les formes d'*eidôla*, qu'il s'agisse d'*eikones* ou de *phantasmata*, des faux-semblants produits d'une même activité "mimétique", fabricatrice d'un monde d'illusions par son aptitude à simuler, comme en un jeu de miroir, l'apparence extérieure de tout ce qui existe de visible dans l'univers*».⁵⁹
- Jean-Pierre Vernant reconeix que el fet de passar «du double à l'image, de la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence»⁶⁰ planteja una qüestió (doble) nova i difícil: com que l'εἶδωλον no imita l'aparença d'allò que n'és el *fantasma* sinó que es *presenta* com el seu *doble* o *simulacre*, aleshores caldrà saber: a) «en quoi consiste alors sa "semblance" avec ce dont il manifeste ici-bas la présence-absence»;⁶¹ i b) «comment cette similitude pourrait-elle être autre chose que la ressemblance physique entre la copie et son modèle —leur identité d'aspect».⁶² Jean-Pierre Vernant sosté que «au delà du simple aspect physique, ce qui simule l'*eidôlon* c'est l'identité d'un individu».⁶³ Amb la «identité de l'individu» no fa refer  ncia només a l'aspect *visual* en

56. *Ibidem*, 234.

57. *Ibidem*.

58. *Ibidem*, 235.

59. *Ibidem*. La cursiva   s nostra.

60. *Ibidem*.

61. *Ibidem*.

62. *Ibidem*.

63. *Ibidem*. Jean-Pierre Vernant esmenta aquí, referint-la a l'*eid  lon*, el que ell en diu la "fórmula" d'A. Rivier (que és citada per Suzanne Saïd encara que referida, com l'original, a l'*eik  n*): «*l'eikon* rapporte chaque objet    son type...    l'image exemplaire de sa nature propre» (SAÏD, 322). El que li interessa a Jean-Pierre Vernant de la frase   s «   l'image

general sinó al *cos* (a la veu, a l'aspecte exterior, a la forma corporal, a l'estatura, a la manera de caminar, a la mirada, al vestit),⁶⁴ i, a través dels valors que el *cos* manifesta, sobretot, a «une première forme de ressemblance, la *similitude à soi*, l'adéquation de l'"apparaître" à ce qu'on est réellement, c'est-à-dire à ce qu'on vaut».⁶⁵ Aquesta primera forma de semblança no imita tota i cadascuna de les característiques «mais d'une congruence par rapport à une norme, d'une évaluation par rapport à un modèle exemplaire».⁶⁶ L'εἶδωλον, en tant que *doble*, ens presenta com un *duplicat* de l'aquella «similitude à soi» que és constitutiva de la *identitat*.⁶⁷

- Hi ha una altra semblança del tot rellevant per a l'ésser humà, segons Jean-Pierre Vernant: la «semblança als déus»: «pour qu'un homme soit pleinement lui-même, pour qu'il atteigne sa propre identité par conformité au type authentique du *kalos kagathos*, il faut et suffit qu'il apparaisse «semblable aux dieux».⁶⁸ I afegeix poc més endavant: «assimiler un homme aux dieux c'est reconnaître, chez ce personnage, une entière restauration de sa figure dans la plénitude et l'intégrité des valeurs qu'elle doit manifester».⁶⁹ En aquest cas, aquesta «restauration de l'identité» significa que «la divinité y mette un peu du sien en accordant à un mortel un surplus de cette grâce, cette force, cette beauté qui sont l'apanage des Immortels».⁷⁰ Hi ha un paral·lelisme entre la «semblance aux dieux» dels mortals i la «semblance aux hommes vivants» de les imatges fetes pels homes: en ambdós casos la *semblança* demana un «rayonnement de la *charis*». En el cas dels éssers vivents aquest «rayonnement de la *charis*» l'atorguen els déus; en el cas de les imatges, l'artesà que les fabrica.⁷¹
- També es pot produir el contrari, segons la lectura de Jean-Pierre Vernant, és a dir, «la négation de la semblance», la qual es mostra en «la détérioration ou même la totale dégradation de sa figure».⁷² El que formulat en positiu era *semblança* (εἰκῶς, εἰκέλιος), en negatiu és

exemplaire de sa nature propre». La frase d'A. Rivier es troba en el seu article: «Sur les fragments 34 et 35 de Xénophne», *Revue de Philologie* 39 (1956) 48, n1.

64. Per als grecs, tal com comenta Jean-Pierre Vernant, el *cos* no és només quelcom de físic sinó quelcom *portador de valors* (bellesa, noblesa, força, agilitat, elegància, esclat de la χάρις): «le corps est perçu comme un témoin de ce que sont, socialement et personnellement, un homme ou une femme» (*Ibidem*, 236).

65. *Ibidem*. La cursiva és nostra.

66. *Ibidem*.

67. Cf. *Ibidem*.

68. *Ibidem*, 237.

69. *Ibidem*.

70. *Ibidem*.

71. Cf. *Ibidem*.

72. Cf. *Ibidem*, 238.

dissemblança (ἀεικία).⁷³ És el que s'esdevé, per exemple, amb els cossos de l'enemic en la *Iliada* i l'*Odissea*: són ultratjats fins a fer que esdevinguin irrecognoscibles (*dissemblants*) perquè així mai no podran gaudir de la «semblance aux dieux», ni tan sols de la dels homes mortals, és a dir, als enemics, els grecs els redueixen «à un état de non-personne».⁷⁴

Els estudis de Suzanne Saïd i de Jean-Pierre Vernant que acabem d'exposar ens han permès comprendre com en els textos més antics de la literatura grega els problemes de «la representació de la imatge» ja hi és plantejat d'una manera aguda, sobretot, encara que no únicament, a través de la paraula εἶδωλον. A més, hem pogut veure com el valor d'una exegesi seriosa fa un gran servei de cara a poder escatir i comprendre el sentit dels plantejaments posteriors (fins a Plató, i fins a Plotí) sobre la problemàtica de «la representació de la imatge».

* * *

D'ençà del segle VIII aC, època en què neix l'art figurativa i l'escriptura, i fins al segle IV aC, en el qual es produiran canvis importants en relació a la noció d'imatge (amb el plantejament filosòfic de Plató i, després, de Plotí), hem pogut veure, tant en l'art figurativa com també en aquelles paraules que diuen la *figura*, ja sigui de manera especialitzada o de manera més genèrica, i que, algunes d'elles, precisament són les paraules que més s'acosten a dir la imatge (però que encara no en diuen la noció de representació, és a dir, la noció d'imatge pròpiament dita), repetim, hem pogut veure com totes aquestes paraules, unes i altres, tenen una significació arrelada en l'àmbit religiós de l'existència humana (i, de cap manera, tenen una significació filosòfica, encara). La imatge, doncs, en aquell període arcaic, no constitueix pròpiament un concepte. El *mythos* (imatge) roman encara dissociat del *logos* (paraula, concepte). Les paraules amb les quals designen el que per a nosaltres és la imatge o la representació tan sols diuen, per a ells, *realitats no-sensibles* que es revelen a la percepció i a l'enteniment com a actualitzacions de l'invisible, amb alguna forma o altra de presència-absència. En el període arcaic això s'esdevé, per exemple, com hem vist, amb els mots ξόανον, κολοσσός, entre d'altres, i, fins i tot, amb els mots εἰκών i ἄγαλμα, que també demanen alguna mena de suport material.⁷⁵ Per contra, εἶδωλον, designa una realitat purament visual, sense suport ontològic, amb tots els matisos a què ha fet referència l'estudi de Jean-Pierre Vernant. Aquí ve a tomb recordar que Anca Vasiliu té

73 Cf. *Ibidem*.

74. *Ibidem*.

75. VASILIU, 144-145.

en compte el què suposa l'ús del mot εἶδωλα per part de pensadors com ara Tales, Demòcrit, Epicur i Lucreci (*simulacra, imàgines*).⁷⁶

Com assenyalà Jean-Pierre Vernant, entre els segles v i iv aC s'esdevé una novetat important en la cultura grega perquè es passa, com hem dit anteriorment, de *fer present l'invisible a imitar les aparences*. Això és possible, sobretot, d'una banda, gràcies a Xenofont, que ha *esbossat una teoria de la imitació* (μίμησις) i, de l'altra banda, també gràcies a Plató, que ha elaborat de manera prou *sistemàtica una teoria de la mimesi*.⁷⁷ Tanmateix, passa que molt sovint no tenim suficientment en compte el paper que tingué Simònides de Ceos, a cavall dels segles vi-vi aC, en aquesta mutació.

* * *

Simònides (556?-467? aC) és un dels més cèlebres poetes lírics grecs.⁷⁸ Havia estat en diverses ocasions a Atenes. A través dels seus versos promogué una nova manera de comprendre l'home, i considerava la seva art poètica com un *ofici*, per la qual demanava precisament, remuneració. Es presenta a si mateix com un mestre de la il·lusió, i és el primer que oposa *veritat* (ἀλήθεια) a *aparença* (δόξα). D'ell és la cèlebre definició de pintura i de poesia, posades en relació: «La pintura és una poesia silenciosa; i la poesia una pintura que parla». Michael Psellos, un monjo bizantí del segle xi atribueix a Simònides de Ceos aquesta dita: «*La paraula és la imatge de la realitat*», «ὁ λόγος τῶν πραγμάτων εἰκὼν ἐστίν» (PG CXXII, 821).⁷⁹ La paraula és definida com a εἰκὼν. Aquesta és una novetat radical que aporta el pensament de Simònides de Ceos. Les estàtues ja havien començat a ser *imatges*, és a dir, signes figurats (*figures*), que miraven d'evocar una realitat fora d'elles mateixes. Això és ben palès en el fet que comencem a trobar signatures a la base de les estàtues i, també, d'algunes pintures. A partir d'ara, i gràcies a aquest posicionament de Simònides de Ceos, l'artista serà el creador de la imatge; la imatge ja no serà anònima, com abans. Aquesta és la consciència de Simònides: ell és qui *crea* els seus versos amb una tècnica que és *treball*, i que, com a tal, ha de ser remunerada. Tot això més endavant tindrà conseqüències en l'art figuratiu,

76. Vegeu el text d'Anca Vasiliu a la nota 37.

77. VERNANT, *Mythe et pensée*, 340-341.

78. Cf. Marcel DETIENNE, *Les Maîtres de Vérité dans la Grèce archaïque* (Le livre de poche, 611). Préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris: Librairie Générale Française 2006, 184-189.

79. La traducció del mot εἰκὼν per *imatge* resulta ací ambigua. Naturalment es refereix a *figura*. Certament podríem traduir: «*La paraula és figura de la realitat*». El que està en joc és el fet que Simònides de Ceos, partint del fet mateix que en l'*escriure* i el *figurar* (per mitjà de la pintura o de l'escultura) es diuen originàriament amb el mateix verb (γραφεῖν), ambdues arts siguin εἰκὼν (*figuració*) de la realitat (d'allò que s'esdevé en la vida corrent: πραγμάτων). No hi ha en aquests text de Simònides de Ceos una *noció d'imatge* sinó tan sols una comparació entre arts aparentment diverses. Tanmateix, resulta prou significatiu el fet d'establir aquesta metàfora i amb els termes que ho fa.

sigui pictòric sigui estatuari. D'ençà del segle VIII aC, com hem dit sovint, l'estàtua tan sols era un signe religiós, una *imatge* en el sentit de signe figurat, que evocava alguna cosa de més enllà d'ella mateixa. Ara serà la mateixa *paraula poètica* la que serà tinguda com a obra d'art feta artesanalment però amb l'esforç d'un treball humà que parla per a humans.

* * *

Abans hem fet esment de Xenofont (ca. 430 - ca. 355 aC) com aquell que havia *esbossat* una teoria de la imitació (μίμησις). Ací tan sols ens volem deturar en dos fragments de la seva obra: l'un, el trobem en *El Convit de Càl·lies* (Συμπόσιον [φιλοσόφων], IV, 21-23); l'altre, el més rellevant, en els *Records de Sòcrates* (Απομνημονεύματα [Ζωκράτους], III, 10,1-11,3).

El fragment de *El Convit de Càl·lies* (IV, 21-23) apunta a la relació de la *figura* (εἶδωλον) amb l'original en termes de *semblança* (ὁμοιον), tot assenyalant, alhora, la *distància* que hi ha entre la *figura* i l'*original* contemplat en la visió directa de l'objecte: la proximitat de la original causa goig (τέρψις) en el qui el contempla, mentre que la seva distància, que es viu en la visió tan sols de la figura (εἶδωλον), és motiu de nostàlgia (πόθος).⁸⁰ Hi ha doncs, insinuada, la relació de *semblança* i *dissemblança* entre *figura* i *original*, i les afectacions que en produeix la seva contemplació. De fet, això suposa que tota *figura*, d'alguna manera o altra, «traeix el seu model»:⁸¹ tota *semblança* suposa una *dissemblança*; així com tota *dissemblança* es pot predicar de quelcom en què hi ha una forma o altra de *semblança*.

En els *Records de Sòcrates* (III, 10,1-11,3) Xenofont narra algunes de les converses que Sòcrates, per si els podia ser útil (ὠφέλιμος, en *ibidem*), mantenia amb gent que exercia els seus oficis (τέχνας, en III, 10, 1). Primer, parla amb un pintor (τὸν ζωγράφον, en III, 10,1); tot seguit, amb un escultor (τὸν ἀνδριαντοποιόν, en III, 10, 6); i, finalment, amb un armer (τὸν θωρα-

80 En el fragment de *El Convit de Càl·lies* (IV, 21-23) s'esdevé que Critobul, un deixeble de Sòcrates, conversant amb Sòcrates, a casa de Càl·lies, davant tots els presents, parla sense parar de Clínia, el seu enamorat. En aquest moment de la conversa, Sòcrates li retreu que no pari de dir el nom de Clínia. Critobul contesta que encara que parlés menys de Clínia, això no significaria que no el porti dins el cor. Això ho diu amb aquests termes (IV, 21): «No saps [Sòcrates] que tinc tan clara la seva figura dins l'ànima (σαφῶς ἔχω εἶδωλον αὐτοῦ ἐν τῇ ψυχῇ) que si jo fos estatuair o pintor (πλαστικός ἢ ζωγραφικός) podria fer de la figura (ἐκ τοῦ εἰδώλου) una obra semblant a ell (ὁμοιον αὐτοῦ) com si l'estigués veient (πρὸς αὐτὸν ὄρων)?». Sòcrates li demana (IV, 22): «Així, per què si tens una figura tan semblant a ell (ὁμοιον εἶδωλον ἔχων πράγματα) em molestes fent que et dugui allí on el pots veure (ὅπου ὄψει)?». Clitobul respon a Sòcrates (IV, 22): «Perquè la seva visió (ἡ αὐτοῦ ὄψις) em pot causar gran alegria (εὐφραίνειν δύναται); en canvi, la de la seva figura (ἡ δὲ τοῦ εἰδώλου) no em produeix gaudi (τέρψιν) sinó nostàlgia (πόθος)».

81 Laurent Lavaud, parlant de la *imatge*, escriu: «être image, c'est en partie dissembler, trahir son modèle» (*L'image* (GF, 3026), Introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie par Laurent LAVAUD, París: Flammarion 1999, 27).

κοποιόν, en III, 10, 9). Les converses, plenes de matisos, en els quals ara no ens podem deturar per tal om no disposem d'espai suficient per analitzar-les, mostren un posicionament clar i nou de Xenofont respecte de la tradició anterior. Encara que, de manera succinta, i a través de la figura literària del diàleg, és ben patent que es comença a elaborar el problema de la *representació* de la *imatge*.

En la conversa amb el pintor, la pintura (γραφική) és definida com a «*representació* dels objectes que es veuen» (εἰκασία τῶν ὁρωμένων, en III, 10, 1). Aquesta *representació* és feta *per imitació* (ἀπεικάζοντες ἐκμιμείσθαι, en *ibidem*) de la *forma perfecta* (τὰ καλὰ εἶδη, en *ibidem*), fins arribar a *imitar* el caràcter de l'ànima (ἀπομιμείσθαι τῆς ψυχῆς ἥθος, en III, 10, 3), que *no* és del tot *visible* (μηδὲ ὅλως ὁρατόν ἐστιν, en III, 10, 4).

En la conversa amb l'escultor, s'esmenta que, a la mirada dels homes (τῆς ὄψεως τοὺς ἀνθρώπους, en III, 10, 6), allò que els captiva més (μάλιστα ψυχαγωγεῖ, en *ibidem*) de les escultures (τοῖς ἀνδριᾶσιν, en III, 10, 7) és el fet que «es mostrin plenes de vida» (τὸ ζωτικὸν φαίνεσθαι, en III, 10, 6). Aquesta *vivor* prové de copiar, bo i *representant-les, les formes originals vives* (τοῖς τῶν ζώντων εἶδεσιν ἀπεικάζων, en III, 10, 7). En aquesta *representació* no només s'hi *copien els trets corporals físics* (cf. ἐν τῷ σώματι, en *ibidem*) sinó que cal *imitar-hi* els *sentiments* dels cossos que tenen alguna activitat (τὰ πάθη τῶν ποιούντων τι σωμάτων ἀπομιμείσθαι, III, 10, 8), i, fins i tot, per tal que l'escultura sigui una bona escultura, el més essencial: cal *representar-hi les activitats de l'ànima* (τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα τῷ εἶδει πορσεικάζειν, en *ibidem*).

En la conversa amb l'armer es parla de l'art de fabricar cuirasses ben acabades (θώρακας εὖ εἰσγασμέμους, en III, 10, 9) i de la proporció que han de seguir en el procés d'adaptació-imitació del cos (proporcionat o no) de l'usuari de la cuirassa que serveix de model per a la confecció de l'encàrrec. Si bé, en principi, s'afirma, en general, per part de l'armer, que són les *més ben proporcionades* (εὐρυθμοτέρους, en III, 10, 10), en el preguntar de Sòcrates es veu la necessitat d'acotar el concepte de *proporció* que ha emprat l'armer, perquè la *proporció* pot ser que sigui obra, en un procés d'adaptació-imitació, sobre una altra *proporció* (p. ex.: εὐρυθμα, en III, 10, 9) o sobre una *desproporció* (p. ex.: ἄρρυθμα, en *ibidem*), depenent de com sigui el cos —proporcionat o no— per al qual se'n vulgui fer una cuirassa adaptada (cf. en III, 10, 10-13). En els cossos desproporcionats caldrà que la cuirassa s'adapti bé a aquest cos, i això significa que cal cercar *la proporció en una desproporció*. I aquest art de saber *adaptar-imitar els cossos proporcionadament* (sigui en una *proporció* o en una *desproporció*) és el que fa bona l'art de l'armer: «aquest és el motiu pel qual crec que les meves obres valen tant» (αὐτὸ δι' ὅπερ ἔγωγε τὰ ἐμὰ ἔργα πλείστου ἄξια νομίζω εἶναι, en III, 10, 14). De fet, s'està parlant *no «de la proporció en si mateixa sinó en relació a l'usuari»* (τὸ εὐρυθμον οὐ καθ' ἑαυτὸ λέγειν, ἀλλὰ πρὸς τὸν χρώμενον,

en III, 10, 12) perquè el que en aquest art se cerca és que les cuirasses fabricades artesanalment, en proporció a cada usuari, no molestin a qui les porti (cf. τοὺς μὴ λυποῦντας ἐν τῇ χρεΐᾳ, en III, 10, 15).

A continuació de les converses amb la gent d'oficis (III, 10,1–11,3) podem llegir encara una conversa amb Teodota (III, 11,1–18). Parem atenció al primer fragment (III, 11,1–3). Se'ns presenta el cas de Teodota, una dona bella (γυναικὸς καλῆς, en III, 11, 1) que feia de model de pintors. Sòcrates proposa anar-la a veure, i ell i els companys van a casa d'ella. La troben que posava per a un pintor. Sòcrates i els seus companys «van començar a contemplar-la» (ἐθεάσαντο, en III, 11, 2). Sòcrates comenta que són ells qui han d'estar agraïts a Teodota, i no tan sols Teodota als qui la paguen per tal de rebre beneficis de la seva exhibició (ἐπέδειξεν, *ibidem*). La raó és que ells han pogut beneficiar-se de la contemplació de la seva gràcia (χάριν, *ibidem*). Cert que ella, segons Sòcrates, es beneficiava (ὠφελιμωτέρα, en *ibidem*) de les lloances que ells li feien. Més encara, en fer córrer la veu de la seva gràcia i bellesa, ella en treuria encara més profit. Tanmateix ells, en el moment de la narració, afirmen que estan desitjosos de *tocar* el que estaven contemplant (ἐθεασάμεθα ἐπιθυμοῦμεν ἅψασθαι, en III, 11, 3) i que se n'aniran frisosos; i, més tard, se n'enyoraran (ποθήσομεν, en *ibidem*). Teodota tanca aquest fragment de la conversa dient que també ella els hauria d'estar agraïts a tots ells per la contemplació de què és objecte per part de tots ells de la seva *bellesa rebuda com a do* (τῆς θεᾶς χάριν ἔχειν, en *ibidem*).

Així doncs, el fragment de Teodota mostra com Xenofont distingeix entre la bellesa contemplada directament (que desitja ser fins i tot tocada amb les mans) i la bellesa que podria arribar a assolir la imitació que en fan els pintors. A més, dóna a entendre que la manca contemplació de la bellesa engendra enyorança, com ho ha dit en els fragments anteriors. El moment contemplatiu és un moment que es mou imperceptiblement en una permanència no sentida del moment present. El desig, un cop contemplada la bellesa, és el gran creador d'imatges.⁸² I Xenofont encara no distingeix, com Plató, entre la bellesa en si mateixa, la còpia de la bellesa (la bellesa de la model) i la còpia de la còpia (el quadre del pintor). Per tant, el desig encara es mou en l'àmbit de la temporalitat, si bé indubtablement apunta vers l'eternitat, almenys a restar fora del temps.

Aquests petits tasts de Xenofont, que mai no empren el mot εἰκών — tot i que Xenofont és un mot que coneix prou bé—⁸³ sinó que usa el mot εἰδῶλον, testimonien un canvi en la comprensió de la *representació* de la

82. Sobre la relació entre desig i imatge, Laurent Lavaud ha escrit, amb raó, el següent: «Le désir constitue la racine de toute production d'images: elles sont l'expression d'un rapport fantasmé à l'extériorité. Mais, par l'image, nous sommes doublement reconduits au réel. D'une part, parce que la représentation porte en elle la marque d'une insuffisance par rapport à l'épreuve de la réalité: la satisfaction qu'elle procure n'est que relative, et ne fait que renforcer le désir de la rencontre effective du monde. De l'autre, parce que l'image possède un pouvoir propre qui ne laisse pas le réel intact» (LAVAUD, 26).

83. Xenofont usa el mot εἰκών 160x en el conjunt del seu *Corpus*.

imatge, tot forjant inicialment la *noció d'imatge*. I això sembla ser així perquè en l'explicació de la *imitació* en els oficis en què es essencial la *imatge-figura* (εἰδῶλον) s'endinsa en la recerca del *sentit* i de la *problemàtica* que aquest *sentit* comporta. Xenofont és contemporani de Plató, encara que, resulta prou evident que, tot i el gran esforç *mimètic* de la seva narració-diàleg, no arriba al fons i ni a l'abast *conceptual* del plantejament, també narratiu i dialogal, de Plató.

* * *

No hi ha dubte que el pensament platònic produeix un canvi important en relació a la *imatge* i a la seva capacitat de relacionar l'invisible i el visible, el veritable i el fals. Amb Plató, la *noció d'imatge* i, per tant, de *representació*, pren volada.

Abans de res convé dir que en Plató encara trobem usos de la terminologia pròpia de l'art figurativa. Per exemple, trobem el terme εἰκωνές per dir tant les ἀγάλματα (per exemple, εἰκόνα en *Phaedr* 235d9; i ἀγάλματα en *Crítias* 116e4), com per dir les «realitats versemblants» (εἰκόνα en *Soph* 240b, i en diversos indrets del llibre VII de *La República*). Tanmateix, el gruix de la reflexió platònica s'adreçarà a abordar a fons, per mitjà dels termes εἰδῶλον ἰ εἰκόν, el problema de la *representació de la imatge*.

En general, podem afirmar que el que hi ha en joc en la reflexió sobre la *imatge* és l'estatut del *món visible* en el qual l'ésser humà es troba immers: l'estructura d'aquest *món visible* és de/en tensió constant entre *presències* i *absències*, en el benentès que en aquest *món visible* s'hi dona una relació de tensió de *presència-absència*, és a dir, de formes de *presència* que, alhora, ho són d'*absència*; i de formes d'*absència* que, alhora, ho són de *presència*. Caldrà doncs, demanar-se: aquesta *tensió* en el món del *visible* que suposa la *imatge*, pot de debò arribar a ser *pensada*? Laurent Lavaud ho formula així: «Comme s'opère le passage de la *visibilité* de l'image à son *intelligibilité*?». ⁸⁴ I, en aquest «passage», podem afegir-hi nosaltres: quin valor hi té la *paraula*? En aquest *sentit* Anca Vasiliu es pregunta: «Comment se fait-il que l'on doive recourir aux mots pour distinguer réellement ce que nous regardons volontairement ou intentionnellement, alors que les mêmes mots butent et s'effaissent pauvrement lorsqu'il s'agit d'observer l'acquis silencieux du regard et d'en rendre compte, en aveugle, à autrui? Le visible n'est-il pas d'emblée clair et évident, ne suffit-il pas comme preuve de vérité à l'égard d'un objet vu en absence des paroles et des discours?». ⁸⁵ I Plató, cercant aquesta *intel·ligibilitat* de la *imatge*, a través d'una anàlisi minuciosa de la realitat i del llenguatge per a dir-la, dedicarà tot el seu esforç, en aquest punt,

84. LAVAUD, 26.

85. Anca VASILIU, *Dire et voir. La parole visible du Sophiste* (Bibliothèque d'histoire de la philosophie), París: Vrin 2008, 7.

a parlar no només de la *naturalesa* de la imatge sinó també del seu *concepte*. La seva *noció d'imatge* li permetrà comprendre el *visible* a condició de *veure-hi* la realitat jerarquitzada, on no tot hi té el mateix grau de realitat. Davant d'aquesta problemàtica, alguns dels pensadors han optat per comprendre la *noció d'imatge* com a *homogeneitzadora del real*; d'altres, en canvi, com Plató, com a *jerarquitzadora del real*. Aquestes dues estratègies d'aproximació al real Laurent Lavaud les anomena «stratégies de la continuité» i «stratégies de l'écart», que intenten donar raó de la *tensió* entre *semblança* i *dissemblança*.⁸⁶ L'estratègia de Plató, que *jerarquitza* el món de la *invisibilitat* respecte del món de la *visibilitat*, seria una «stratégie de l'écart», de la qual de ben segur que n'és pioner, segons Lavaud.

En Plató llegim dues modalitats d'imatge: la *imatge* com a tal (l'*εἰκών*) i el *simulacre* (l'*εἰδῶλον*). D'una banda, l'*εἰκών* és la *imatge* que diu relació a l'*intel·ligible* i, com a tal, ens hi permet l'accés. Això suposa que a aquesta *imatge*, situada en el món de la *visibilitat*, li manca alguna cosa; que aquesta *imatge* no expressa la plenitud de l'imatjat sinó que la visió d'ella, i el llenguatge que la gosa dir, apunten vers una *intel·ligibilitat enllà del món visible, mostrant-ne a l'hora la seva distància*. En l'ordre jeràrquic de l'ésser, l'*εἰκών* apunta vers l'ésser real, l'ésser en la seva plenitud. Des de la visió d'aquesta no-plenitud de l'ésser, que és l'*εἰκών*, l'ésser humà pot arribar a la contemplació de l'ésser veritable, que no és altra cosa que la visió plena: la *contemplació de la idea*. D'altra banda, l'*εἰδῶλον* és la *imatge* que es llegeix a si mateixa com a *plenitud* de la realitat. És la imatge *mimètica* de l'original. En ella mateixa s'esgota el sentit de la realitat. No hi ha en ella cap deficiència, no apunta a res més que a si mateixa. En el fons és tinguda per una *imitació* tan perfecta de l'original que només n'és un *doble, el seu doble*. Podem dir que barra el pas al món de la *intel·ligibilitat*, fent del món de la visió sensible el món de la realitat. L'*εἰδῶλον* no fa més que entrar en un grau tan gran de rivalitat amb l'original que s'identifica amb ell sense mostrar-ne cap diferència (és identitat de la dissemblança) i, és per això mateix, que tan sols n'esdevé un *duplicat* seu que, com a tal, causa a l'ésser humà una *fascinació* visual sense cap mena de referent crític operat des del llenguatge (*logos*) que apunta en el seu dir/no-dir cap a la veritable realitat de l'*intel·ligible*. És *imatge sense logos*. En aquesta pretensió de plenitud de realitat de l'*εἰδῶλον* —quan, de fet, només n'és el seu *doble*— i sense cap *logos* que el critiqui, és a dir, que en jutgi la seva semblança i dissemblança amb l'original, l'original cau pròpiament en l'*oblit* i el doble esgota la totalitat de la realitat: esdevé autoreferent de si mateix i res més. O com ho ha escrit Laurent Lavaud, a propòsit de la *mimesis* de l'*εἰδῶλον*: «Dans cette seconde forme d'image, la *mimesis*, l'imitation, ne manifeste plus d'être, elle le recouvre, s'en approprie les prérogatives, et plus grave encore, le fait tomber dans l'oubli».⁸⁷

És prou coneguda la teoria de la imitació platònica que sota el principi de la

86. Cf. LAVAUD, 27.

87. LAVAUD, 27-28.

semblança ordena jeràrquicament la realitat (*ontologia*) i n'assenyala les *etapes d'accés gradual al seu coneixement*. El procés cognitiu, tal com ens el refereix el *fragment platònic de la línia*, que trobem en el final del llibre VI de *La República* (*Resp* VI 509d6-511e5), consta de quatre etapes, i en elles la *imatge* intervé en dos del quatre nivells del coneixement: el primer i més inferior, la *imaginació* (εἰκασία) que ens fa veure *imatges* (εἰκόνες, en *Resp* VI 509e1), on veiem «les ombres, els reflexos en l'aigua i totes les coses que per la seva índole són denses, llises i brillants, i tot el que és així» (*Resp* VI 510ba1-3); i el tercer, és a dir, el *coneixement discursiu* (διάνοια), on «l'ànima, emprant les coses abans imitades com si fossin *imatges*, es veu forçada a esbrinar a partir de supòsits» (τότε μμηθεῖσιν ὡς εἰκοσιν χρωμένη ψυχὴ ζητεῖν ἀναγκάζεται ἐξ ὑποθέσεων, en *Resp* VI 510b4-5). En els altres nivells del coneixement, el segon, anomenat *creença* (πίστις), i el quart, la intel·ligència (νοῦς), no hi intervenen les *imatges*. Les *imatges* es mostren en l'ànima depenent de la *direcció* de la seva mirada: les *imatges* no són constitutives d'elles mateixes sinó que depenen de l'*orientació* de la mateixa *mirada*, *orientació* que no té com a finalitat allò que mira sinó que, mirant la *imatge*, mira vers *una realitat enllà d'ella mateixa*, perquè l'εἰκόν ho fa possible: les *imatges* en les ombres i els reflexos en l'aigua permeten accedir a la realitat que representen i amb la qual hi tenen semblança-dissemblança; així mateix el qui fa geometria, a través de les *imatges* que utilitza, de fet pensa en els cercles i els triangles en si mateixos. Així doncs, aquestes *imatges-εἰκόνες* són mediacions d'accés al real i, per tant, permeten, com a tals, passar del visible a l'invisible, guardant la distància necessària que hi posa la tensió harmoniosa entre la semblança-dissemblança que suposa la possibilitat d'accedir al real.

En la narració platònica de la Caverna del llibre VII de *La República* (514a2-517a7) s'hi fa un plantejament semblant, no pas el mateix. Cal no oblidar de cap manera que en tres ocasions Plató mateix substantiva aquesta narració de la Caverna com a εἰκόν (cf. *Resp* VII 515a4; 517a8 i 517d1). També en aquesta narració hi té un paper rellevant la *imatge* i, sobretot, la relació entre la *imatge* i la *paraula*. En un altre lloc, en relació a aquesta narració de la caverna, vam poder escriure: «La relació que trobem entre la *imatge* i la *paraula*, que posen en joc la sensibilitat i la intel·ligència, conflueixen en la *mirada*, la qual, degudament *orientada* serà el començament de l'encaminament vers la *visió* del veritable. Però, segons Plató, la *mirada* no només pot arribar a ser sinó que hauria de ser emmotllada, conformada, *educada* en aquesta complementarietat entre *imatge* i *paraula*, i així poder possibilitar l'assoliment de la *visió* del Bé i del llenguatge adequat per a dir-lo veritablement. En aquest punt Plató presenta la novetat de mostrar-nos els límits de la *paraula* respecte del *visible* i igualment els límits de la *imatge*, de la qual n'ha definit el seu estatut ontològic d'intermediació. En Plató la *imatge* és llegida com a mediació del *pensament* i, per tant, d'alguna manera, necessitant de la *paraula* per tal de ser llegida. *Imatge* i *paraula* es complementen. Cal *exercitar-se* en la *mirada* tant com en el *pensament*; i, sobretot, cal

exercitar-se en la comprensió de la seva complementació autèntica que farà de la *imatge* i de la *paraula* *mediacions necessàries* de la realitat veritable». ⁸⁸

No podem passar per alt, després d'haver parlat de la comparació de la línia i de la narració de la imatge de la caverna, un fragment important: el fragment que llegim en el llibre x de *La República* (596a5-598d6) on se'n exposa la problemàtica sobre la *imitació* arran dels exemples de la multiplicitat de llits i de taules (πολλοὶ πού εἰσι κλῖναι καὶ τράπεζαι, en *Resp* x 596b1), que, en la narració platònica, es redueix a tractar només com a exemple: l'exemple dels tres llits (a partir de 597a1), que serveix per explicar el que es podria dir de les taules i «totes les altres coses» (596b8-9).

L'inici del llibre x de *La República* (595a1) parla del retorn de la poesia a la ciutat, de la qual diu que «és totalment inadmissible la imitativa» (τὸ μιμητικὸν παραδέχασθαι αὐτῆς ὅση μιμητικὴ, en 595a5). Plató començarà a parlar de la *μίμησις*, i ho fa a partir de la crítica a la *imitació* de tràgics i poetes imitatius (cf. 595b3-5), a causa que en la seva *mimesis* es defuig la veritat (cf. 595c2-3). I es planteja la pregunta: «la imitació, em pots dir exactament què és?» (μίμησιν ὅλως ἔχουσιν ἂν μοι εἰπεῖν ὅτι ποτ' ἐστίν;, en 595c7). A aquesta pregunta s'hi respon amb l'exemple de la relació mimètica de tres llits: el llit-concepte (idea divina); el llit-objecte artesanal; i el llit-pintat (per un pintor). L'explicació que Plató havia fet en la comparació de la línia i en la narració de la imatge de la caverna, en el sentit que s'explicava la realitat *jeràrquicament*, mostrant com de la *Forma* en *participaven gradualment* els altres objectes del món *visible*, ara s'adona que no pot acabar d'explicar tota la realitat (almenys ben fonamentada en l'ésser veritable). Precisament l'exemple dels tres llits ⁸⁹ té la virtut de mostrar dues maneres diferents de funcionar de la *mimesis*: l'una, la *mimesis* entre el llit-objecte artesanal i el llit-concepte; l'altra, la *mimesis* que es dona entre el llit-del pintor i el llit-objecte artesanal. En un cas la *mimesis* reproduïx la *Forma* (veritable) en un objecte aparent; però, en l'altre cas, la reproducció mimètica va de còpia a còpia-de-còpia, és a dir, reproduïx una aparença en una altra aparença de segon ordre. En aquest segon cas, no hi ha *participació* de la *Forma* i, per tant, hi ha una exclusió del camp ontològic (de l'ésser veritable). El model explicatiu *jerarquitzat* on hi té un paper decisiu la *participació* (μέθεξις) es mostra *ontològicament insuficient*. Plató corregeix aquesta ontologia de la *participació*

88 Antoni BOSCH-VECIANA, «Entre foscors i clarors. La "mirada" com a "exercici filosòfic" a la caverna de Plató», *Temps d'educació* 42 (2012) 142. En aquest estudi hi ha una anàlisi detallada del sentit de la *imatge* en la narració platònica de la caverna (BOSCH-VECIANA, 133-162). L'estudi va ser presentat en el «II Congrés Català de Filosofia. In Memoriam Joan Fuster», organitzat per la Societat de Filosofia del País Valencià, la Societat Catalana de Filosofia i l'Associació Filosòfica de les Illes Balears, i celebrat a Sueca els dies 9, 10 i 11 de novembre de 2011. Serà reproduït, amb alguna modificació, en les actes de l'esmentat congrés i, també, en la *RCatT*.

89. Cf. Jean-François PRADEAU, «Tous les lits de la République», en: Jean-François PRADEAU, *Platon, l'imitation de la philosophie*, Paris: Aubier 2009, 276-290.

perquè no podia explicar la totalitat de la realitat des de la *mimesi*. Ara, distingida la *mimesi*, gràcies a haver-se adonat que hi ha dues mímesis: l'una, de *participació* (entre el llit-concepte-idea i el llit-objecte artesanal); i, l'altra, de *fenomènica* (entre el llit-objecte artesanal i el llit-pintat), Plató podrà veure com la *veritable mimesi* és la *mimesi participativa* (de la veritable *Forma*) i no pas la *mimesi fenomènica*, on la participació (de la *Forma*) hi és impossible, perquè no reposa en la *imitació de la Forma* sinó en la *imitació de l'aparença*. Aquesta *imitació de l'aparença* està tan sols sostinguda en la *mirada del pintor envers una aparença*. El pintor, en el seu ofici pictòric, només està *valorant* la seva *imitació* en funció de la validesa que té la seva obra respecte de la relació entre l'aparença i la seva *representació* (també d'aparença); no hi ha cap espai ontològic d'aproximació a la *veritat* de la *Forma*. Plató ací ha començat a afinar la seva concepció de la *mimesi* i de la *representació*. El tractament de la problemàtica de la *representació* de la *imatge* demana una finor ontològica de primer ordre que Plató desplegarà en el *Sofista*. En el *Sofista*, doncs, Plató concentrarà la seva atenció en determinar, tot distingint-les, les nocions d'*imatge* i de *mimesi*. Això li possibilitarà una nova forma d'ontologia que, definitivament, superi les deficiències de l'*ontologia de la participació* tal com les ha mostrades amb l'exemple dels tres llits en el llibre x de *La República*.

En el *Sofista*, un dels diàlegs platònics que ha merescut un extens treball de Heidegger,⁹⁰ Plató, de cara a cercar una nova fonamentació ontològica de la *imatge*, s'endinsarà en el seu estudi a partir d'una *distinció* essencial: la distinció entre *tècniques de producció d'imatges*. En el *Sofista* Plató parla de dues tècniques d'imitació o «dues formes d'art imitativa» (δύο εἶδη τῆς μιμητικῆς, en 235d1-2): l'una, «l'art figurativa» (τὴν εἰκαστικὴν τέχνην, en 235d6), que elabora «imatges [...] idèntiques» (εἰκός [...] εἰκόνα, en 236a8), d'acord amb un model original; l'altra, «l'art simulativa» (τέχνην φανταστικὴν, en 236b2), que elabora una «imatge-aparença» (φάντασμα, en 236b7), d'acord amb un model al qual «aparenta assemblar-s'hi, sense assemblar-s'hi de debò» (cf. 236b7). La τεχνὴ εἰκαστικὴ és qualificada com «la millor» (μάλιστα, en 235d7). És important posar en relleu que Plató parla de *dues arts* (δύο τεχναί), i no pas d'una sola art. És a dir, segons Plató, els artistes no exerceixen els uns bé i els altres malament el seu art sinó que exerceixen arts diversos. Per això, aquestes dues formes de tècnica d'imatges

90. Ens servim de l'edició francesa: Martin HEIDEGGER, *Platon. Le Sophiste*. Traduit de l'allemand par Jean-François Courtine, Pascal David, Dominique Pradelle, Philippe Quesne, sous la responsabilité de Jean-François Courtine et Pascal David, Paris: Gallimard 2001. A més, hem seguit els estudis següents: BOSCH-VECIANA, 133-138 i 149-150; LAUDAUD, 49-50 i 55-56; PRADEAU, 135-151; James Allenby PHILIP, «Mimesis in the *Sophistês* of Plato», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 92 (1961) 453-468; VASILIU, *Dire et voir*, ja citat; Marie-Laurence DESCLOS, «Idoles, icônes et phantasmes dans les dialogues de Platon», *Revue de Métaphysique et de Morale* 27 (2000) 301-327; i Anca VASILIU, «Dire l'image ou la parole visible chez Platon (sur le *Sophiste*, 216a-241e)», *Dionysius* [Halifax, Canada] XIX (2001) 75-112.

(la figurativa i la simulativa), les quals produeixen objectes diferents (εἰκόνες i φαντάσματα), suposen un *trencament radical*: són dues arts radicalment diverses. Aquí hi ha una novetat platònica important. Com podem llegir en el *Sofista*, l'art figurativa imita «tenint en compte les proporcions del model» (κατὰ τὰς τοῦ παραδείγματος συμμετρίας, en 235d7-8); en canvi, l'art simulativa treballa amb l'objecte *tal com se li mostra a l'artista* —és a dir, ho fa segons «el que veiem semblant del bell només perquè *no ho veiem bé* [...] aparenta assemblar-s'hi, sense assemblar-s'hi de debò» (cf. 236b4-7)— guiant-se per la seva pròpia *perspectiva d'espectador*.⁹¹ Laurent Lavaud parla aquí d'«estructura binària» i d'«estructura ternària»,⁹² referint-se, d'una banda, a la «imatge-icona» (εἰκὼν) com aquella imatge que té una relació d'imitació entre (a) ella i (b) el model (binària); i, d'altra banda, a la «imatge-il·lusió» (φάντασμα) com aquella que té el seu centre en (a) la *mirada de l'espectador* que *decideix* la bondat de la relació de (b) la imatge amb (c) l'objecte (ternària), erigint-se en criteri del model, fent, doncs, que la seva *perspectiva* sigui central en l'elaboració de la imatge. Amb aquest *trencament* que Plató formula en el *Sofista*, el que fa és distingir, *radicalment*, entre l'art del filòsof i l'art del sofista. El sofista és anomenat «artesà d'imatges-ídol» (εἰδωλοποιόν, en 239d3); el filòsof, per contra, hauria de ser anomenat «artesà d'imatges-icona». Precisament ha estat la reflexió de Plató sobre la imatge i la seva representació allò que l'ha portat a una nova manera de comprendre l'ontologia, sobretot perquè li ha possibilitat comprendre bé el sentit del «no-ésser» i el lloc que aquest ocupa en relació a la imatge en tant que representació. Si, en aquest diàleg, Plató ha rebutjat l'ontologia de Parmènides és perquè ha comprès que no es pot rebutjar la imatge com a pertanyent al no-ésser, sense fer més distincions. La imatge (vertadera, icònica) *ni* és la representació de la plenitud de l'ésser, *ni* és la negació de l'ésser sinó que té una semblança-dissemblança amb l'ésser. En canvi, la imatge (falsa, fantàstica, ídol) tan sols mostra l'ésser d'una *aparença de semblança*. L'afirmació platònica d'un no-ésser relatiu li ha permès fer una distinció ontològica fonamental. I això mateix ens permet comprendre que la diferència entre l'εἰκὼν i el εἰδωλον (o φάντασμα) no és deguda a l'ésser sinó a la funció que se li atorga a l'ésser: en la «imatge-icona» es mostra la separació entre la imatge i el model, una separació tensionada en la semblança-dissemblança respecte de l'ésser; en la «imatge-ídol-fantasma» hi ha una identitat (falsa) que fa que la imatge desplaci el model sense respectar la tensió semblança-dissemblança. El sofista i el filòsof són certament artistes en tant que tots dos elaboren artísticament discursos. Ara bé, ho fan amb tècniques diferents que suposen ontologies diferents. És veritat que els dos, en l'elaboració dels seus discursos, donen cabuda al «no-ésser», però de diferent manera, amb una funció diferent. Tanmateix, el sofista sap que el no-

91. LAVAUD, 56.

92. Ibídem.

ésser té una capacitat immensa d'afectar l'oient, com sap que igualment la té l'ésser; i del no-ésser se'n serveix en els seus discursos perquè així el sofista pot esdevenir convincent, encara que al preu de fer passar el no-ésser com a veritat (perquè l'oient pot ser enganyat/con-vençut); el filòsof, en canvi, se serveix del no-ésser per tal d'establir les distincions que calgui en vistes a fer més intel·ligible l'ésser i mostrar, així, a l'altre, amb qui es *dialoga*, la veritat de l'ésser assolida en l'*acord dialògic* (ὁμολογία). Així doncs, a través de distingir les tècniques de producció, Plató n'ha mostrat la seva potència ontològica; i, així mateix, ha pogut distingir entre imatges falses i imatges veritables. Tot això fonamentant-se en una distinció ontològica entre el fals, el semblant-dissemblant (al veritable) i el veritable. I, en determinar l'εἰκὼν com a *imatge-icona* del veritable, s'obrirà el camí, encara que d'una manera diferent a l'època arcaica, per tal de tornar a situar la *imatge* en l'esfera del que és diví.

Ens cal ara, finalment, apuntar alguna cosa respecte del plantejament que Plató fa de la *mimesi* en el *Timeu*.⁹³ Precisament és en el discurs que Timeu fa sobre l'origen de l'univers —discurs que ocupa gairebé tot el *Timeu* (cf. *Tim* 27c1-92c9)—, quan es parla de la *mimesi* (*divina, que imita el món de les formes*). En el text on s'exposa el treball del demiürg hi podem llegir: «Així doncs, quan el demiürg (ὁ δημιουργός, en 28a6) treballa per realitzar la *idea* i la *funció* (τὴν ιδέα καὶ δύναμιν, en 28a8) de qualsevol cosa *mirant constantment vers el que és immutable* (πρὸς τὸ κατὰ ταυτὰ ἔχον βλέπων αἰεὶ, en 28a6-7), com si li servís en certa manera de *model* (παραδείγματι, en 28a7), necessàriament tot el que en resulti serà bell (καλὸν ἐξ ἀνάγκης, en 28a8). Però, si mira vers el que és objecte de generació (εἰς γεγονός, en 28b1) i pren com a *model* el que és engendrat (γεννητῷ παραδείγματι προσχρώμενος, en 28b1-2), el resultat no serà bell (οὐ καλόν, en 28b2)» (28a6-b2). I, més endavant, llegim: «és absolutament necessari que aquest món sigui *imatge* d'alguna realitat» (πᾶσα ἀνάγκη τόνδε τὸν κόσμον εἰκόνα τινὸς εἶναι, en 29b1-2). I encara: «ens cal diferenciar tres gèneres de realitat: la que és generada (τὸ γιγνόμενον, en 50c7-d1), aquella en la qual té lloc la generació (τὸ δ' ἐν ᾧ γίγνεται, en 50d1), i aquella a *semblança de la qual sorgeix* el que és generat (τὸ δ' ὅθεν ἀφομοιούμενον⁹⁴ φύεται τὸ γιγνόμενον, en 50d1-2)» (50c7-d2). Aquesta darrera és la *forma intel·ligible* (εἶδος νοη-

93 De cara a tenir una visió aprofundida de tot el *Timeu* resulta del tot imprescindible l'estudi de Luc BRISSON, *Le Même et l'Autre dans la structure ontologique du Timée de Platon. Un commentaire systématique du Timée de Platon*, París: Lincksiek 1974. Pel tema que ací ens ocupa, vegeu les pp. 128-129. Igualment pot consultar-se amb profit: PHILIP, 463-464; DESCLOS, 312-318; i PRADEAU, 256-275.

94 El verb ἀφομοιοῦν vol dir *fer semblant a* (a partir de), *fer a la imitació de* (a partir de). La preposició ἀπό (= ἀφ') que prefixa el verb ὁμοιοῦν indica procedència (a partir de). Aquí no s'utilitza en verb μιμέσθαι, *imitar*, sinó ἀφομοιοῦν, *fer semblant una cosa a una altra a partir d'aquesta altra*, en el cas del *Timeu* a les formes intel·ligibles. Cf. BAILLY, s.v. ἀφομοιώω, 329. El substantiu ἀφομοίωσις expressa l'*assimilació o semblança*, no pas la μίμησις o *imitació*, encara que aquesta suposi una certa semblança (i dissemblança). El

τόν, en 51c4-5) que existeix [com ara existeix un foc] «*absolut per ell mateix*» (αὐτὸ ἐφ' ἑαυτοῦ, 51b8), igual com existeixen aquelles realitats que «*són en elles mateixes*» (αὐτὰ καθ' αὐτὰ ὄντα ἕκαστα, en 51c1). Així doncs, la forma intel·ligible és allò a la *semblança* de la qual (cf. ἀφομοιούμενον, 50d1) tota cosa sensible està feta (in-*formada*).⁹⁵ És per això que Plató a continuació compara la realitat que rep la generació, com a receptacle, a la mare; la realitat imitada (*forma*) al pare, i la realitat sensible —que anomena «intermitja» (μεταξύ, en 50d2)— al fill (cf. 50d2-4).

Segons el *Timeu*, doncs, el món és fet (in-*format*) tenint les *formes* com a *model*. No es tracta de *calcar* les *formes* sinó d'*imitar*-les.⁹⁶ Per això, en el *Timeu* el món és comprès com una *imatge-icònica* (εἰκῶν) i no pas com una *imatge-ídol* (εἰδωλον). L'εἰκῶν del món, en tant que té com a *paradigma* les *formes divines*, «mène du visible à l'invisible et reproduit, trait pour trait, la structure de la forme», com diu Victor Goldschmidt.⁹⁷

Un punt final sobre el paper del demiürg en relació a la *mimesi*. Podria semblar que, en el *Timeu*, el demiürg operés com en una «estructura ternària» (Lavaud), perquè la seva *mirada* sembla *establir-se en* la relació mimètica entre la *forma* i el *món* (*sensible*). Semblaria, doncs, que el demiürg treballés amb l'art d'un sofista, segons el que Plató ha exposat en el *Sofista*, com hem vist. El demiürg formaria el món a la manera mimètica de la sofística, cosa que Plató ha criticat a fons. Tanmateix, això no és així perquè cal tenir present: a) que la formació del món per part del demiürg es produeix per un *exercici de la mirada* (fixada en un *model*) i no per estricta *imitació*;⁹⁸ b) que la *mirada* del demiürg *no s'estableix entre dues còpies* sinó entre la *forma* (idea divina com a *paradigma*) i la *matèria* (eterna); c) **tot i que és cert que alguns consideren**, fent un subterfugi, la μίμησις del *Timeu* com una metàfora,⁹⁹ això no soluciona el problema (perquè caldrà explicar el *sentit* de la metàfora, és

fragment del *Timeu* que segueix el que hem donat en el cos de l'estudi fa així: «Perquè si la seva manera d'ésser [la del material en què la impressió es fa] fos *semblant* (ὅμοιον, en 50e1) al que li advé de fora, en rebre quelcom contrari (τῆς ἐναντίας, en 50e2) o d'una natura totalment diversa (τῆς ἄλλης φύσεως, en 50e2), deixaria entreveure *el seu propi aspecte* (τὴν αὐτοῦ ὄψιν, en 50e3-4) i en resultaria una mala *semblança* (δεχόμενον κακῶς ἂν ἀφομοιοῖ, en 50e3)» (50e1-4).

95. Cf. BRISSON, 128-129; i SAÏD, 325.

96. Victor Goldschmidt ha escrit: «L'imitation n'est pas un calque. C'est la reproduction d'un modèle dans un ordre différent» (Victor GOLDSCHMIDT, «Le paradigme dans la théorie platonicienne de l'action», en: Victor GOLDSCHMIDT, *Questions platoniciennes*, París: Vrin 1970, 99).

97. Victor GOLDSCHMIDT, *Le paradigme dans la dialectique platonicienne*, París: PUF 1947, 112.

98. És veritat el que sosté Marie-Laurence Desclos: «il n'en reste pas moins que παράδειγμα et βλέπειν appartiennent au champ sémantique de la μίμησις» (DESCLOS, 312). Però Plató, que sap que es mou en aquest camp semàntic, en aquest punt se serveix molt matisadament —i expressament— d'altres paraules (p. ex.: ἀφομοιοῦν, en 50d1).

99. cf. DESCLOS, 313-314.

a dir, a quina *realitat* apunta); d) sobretot, que mai la μίμησις ha estat completament desqualificada per Plató, tan sols la μίμησις de la τεχνὴ φανταστική no pas de la τεχνὴ εἰκαστική. Si l'activitat mimètica del demiürg, com s'esdevé, s'exerceix amb *la mirada envers la forma* i, per tant, en l'equivalent a una activitat humana mimètica «molt bona» (μάλιστα, en 235d7), això vol dir que no es tracta, en expressió de Legaud, d'una activitat d'«estructura ternària» sinó d'«estructura binària» i, com a tal, que opera *bondat* en el *món visible* en el qual «le Devenir est le μῆμα de l'Être»,¹⁰⁰ cosa que significa que en el món visible de l'esdevenir hi ha semblança i dissemblança.

Serà precisament posant la mirada en l'obra del demiürg, l'artesa diví que ha in-format el *món visible* com a εἰκὼν perfecta, que el polític veritable haurà de con-formar la *polis*, dissenyant la *polis* d'acord amb el *model diví*, és a dir, a partir de la bellesa, la justícia, de la temprança i de tot el que és de qualitats semblants (cf. *Resp* VI 501d1-3).

Plató ha situat *la imatge* en l'àmbit de l'ésser establint una marcada diferència entre la *imatge-εἰκὼν* (la imatge) i la *imatge-εἶδωλον* (el simulacre o doble): hi ha, en relació a l'ésser, una imatge imperfecta (l'εἰκὼν) que no exhauereix en ella mateixa la totalitat de l'ésser (és una *imatge* on l'ordre metafísic hi és possible: la dissemblança reequilibra la semblança) i hi ha una imatge perfecta (l'εἶδωλον) que ella mateixa exhauereix el sentit de si mateixa (és el simulacre, que és antimetafísic perquè no apunta a la plenitud de l'ésser ni el dona significativament a conèixer: la semblança no deixa cap espai a la dissemblança). El pensament platònic de la *imatge* serà recreat per Plotí produint una escissió més profunda entre l'εἰκὼν i l'εἶδωλον.

* * *

En relació a la *imatge* ens cal fer referència, encara que sigui breument, a Plotí. És prou sabut que les *Ennèades* de Plotí acostumen a anar precedides en les diverses edicions per la *Uita Plotini* (=Περὶ τοῦ Πλωτίνων βίου καὶ τῆς τάξεως τῶν βιβλίων αὐτοῦ) de Porfiri on, de bon començament, podem llegir-hi l'anècdota que Plotí mai no es va deixar retratar per cap pintor ni esculpir per cap escultor, «semblava avergonyir-se d'estar en un cos (ἐν σώματι εἶη)» (cf. *Uita Plotini* 1). Tot amb tot, el millor pintor d'aleshores, a Roma, Carteri, convençut pel seu amic Ameli, assistí a les classes de Plotí, d'amagat, fent-se passar per un deixeble i, de memòria i amb molta atenció, anava retenint els trets essencials de Plotí a qui, després a casa, «va dibuixar el seu retrat (γράφοντος) d'acord amb la imatge (τὸ εἶκασμα) que conservava en la seva memòria (ἐν τῇ μνήμῃ), mentre Ameli n'anava corregint l'esbós (τὸ ἕχνος) per fer-lo més semblant a la seva imatge (εἰς ὁμοιότατα εἰκόνα αὐτοῦ), sense que Plotí ho sabés» (*ibidem*). I afegeix: «el talent de Carteri era tan gran que en féu un retrat molt semblant (ὁμοιοτάτον)» (*ibidem*). Plotí

100. *Ibidem*, 313.

havia prohibit a Ameli, fins i tot després que aquest li sol·licités permís, que li fessin cap retrat, i ho va fer amb aquestes paraules: «No n'hi ha prou amb haver de portar al damunt la imatge (εἰδωλον) amb la qual la naturalesa (φύσις) ens ha embolcallat sinó que al damunt he de concedir que se'm faci una imatge d'una imatge (εἰδώλου εἰδωλον) com si aquesta fos més perdurable i una obra digna de ser contemplada (ἀξιοθεάτων ἔργων)?» (*ibidem*). Aquesta anècdota que ens transmet Porfiri és ben eloqüent de la relació de Plotí amb l'εἰκὼν i l'εἰδωλον. Ara és bo, a més, tenir ben present, encara que pugui semblar paradoxal amb el que acabem de llegir, el que Plotí va escriure en les *Ennèades*: «No paris d'afaiçonar (μὴ παύση τεκταίνων) la teva estàtua (τὸ σὸν ἄγαλμα)» (I 6, 9, 13). Per copsar-ne plenament el sentit ens cal llegir igualment el context, encara que resulti una mica extens: «I com pots veure quina mena de bellesa té una ànima bella (πῶς ἂν οὖν ἴδοις ψυχὴν ἀγαθὴν οἷον τὸ κάλλος ἔχει)? Retorna a tu mateix i mira (ἄναγε ἐπὶ σαυτὸν καὶ ἴδε) i, si encara no et veus bell (κἂν μήπω σαυτὸν ἴδης καλόν), fes com l'autor d'una estàtua (οἷα ποιητὴς ἀγάλματος), que, per fer-la bella com cal (ὃ δεῖ καλὸν γενέσθαι), ací i allà arrenca, llima, poleix i neteja, fins que apareix sobre l'estàtua un rostre bell (ἕως ἔδειξε καλὸν ἐπὶ τῷ ἀγάλματι πρόσωπον); arrenca tu també tot el que és sobrer, redreça el que és tort, neteja el que és fosc i treballa per fer-ho brillar, i no paris d'afaiçonar la teva estàtua (μὴ παύση τεκταίνων τὸ σὸν ἄγαλμα) fins que s'encengui en tu l'esplendor divina de la virtut (ἕως ἂν ἐκλάμψει σοι τῆς ἀρρετῆς ἢ θεοειδὸς ἀγλαΐα), fins que vegis "la temprança (σωφροσύνην) assentada en el seu sant tron"[Phaedr 254b7]» (I 6, 9, 6-15).¹⁰¹ Ambdós fragments, el de Porfiri i aquest darrer de Plotí, en mostren com l'estàtua (ἄγαλμα) o, si es vol, tota imatge, només podrà esdevenir obra d'art, obra de bellesa perdurable, si ha assolit ser imatge-εἰκὼν i no pas imatge-εἰδωλον.¹⁰²

Pierre Hadot, en el seu llibre sobre Plotí, va escriure: «Perpétuer l'image d'un homme "quelconque", représenter un individu, ce n'est pas de l'art. La seule chose qui mérite d'arrêter notre attention, et d'être fixée dans une oeuvre immortelle, ce ne peut être que la beauté d'une forme idéale. Si l'on sculpte la figure d'un homme que l'on y réunisse tout ce qu'on a pu trouver de beau. Si l'on fait la statue d'un dieu, que l'on fasse comme Phidias,

101. Seguim la traducció de Carles Garriga: PLOTÍ, *Ennèades (Antologia)* (Textos filosòfics, 96). Traducció de Carles Garriga. Edició a cura de Josep Montserrat Torrents, Barcelona: Edicions 62, 2005, 55-56.

102. D'ençà de l'època de Plató les imatges havien esdevingut còpies que imitaven models humans. Per aquest acte d'imitació la figura humana havia perdut la seva capacitat de transmissió de valors religiosos. Dit altrament, havia esdevingut «en elle-même et pour elle-même, dans son apparence, le model à reproduire» (VERNANT, *Mythe et pensée*, 351). Aquí s'ha va arribar per mitjà de tècniques escultòriques, les quals, en tant que tan sols imitaven les aparences, van ser el blanc de les crítiques de Plató i de Plotí: es passava de la desmodelització religiosa (imitació de l'etern) a la modelització humana (imitació del temporal i, doncs, caduc).

sculptant son Zeus: “Il ne prit aucun modèle sensible, mais il l’imagina tel qu’il serait, s’il consentait à paraître à nos regards” (*Enn* v 8, 1, 38). L’art ne doit donc pas copier la réalité: el ne saurait alors que la mauvaise copie de cette copie qu’est l’objet qui tombe sous nos sens. La vraie fonction de l’art est “heuristique”: par lui, nous découvrons, nous “inventons”, au travers de l’oeuvre qui cherche à l’imiter, le modèle éternel, l’Idée, dont la réalité sensible n’était qu’une image. Le vrai portrait atteindra donc le vrai moi “tel qu’en lui-même enfin, l’Eternité le change”. Le travail de l’artiste peut donc être le symbole de la quête du vrai moi». ¹⁰³

En Plotí hi ha, com en Plató, una marcada diferència entre l’εἶδωλον i l’εἰκὼν, fins hi tot més accentuada, molt més, que en Plató, del qual n’ha estat un lector agudíssim —com podem veure en aquests fragments— i, sobretot, un gran intèrpret reactualitzador. Efectivament, si alguna cosa Plotí fa entre l’εἶδωλον i l’εἰκὼν és assenyalar-ne la seva dissemblança. Com ha escrit Suzanne Saïd: «La réflexion de Plotin s’inscrit dans le droit fil de la tradition platonicienne et de sa valorisation de l’icône aux dépens de l’idole. Car Plotin n’a que mépris pour les *eidola*». ¹⁰⁴ L’anècdota de negar-se a ser retratat ho posa de manifest. Plotí sap que l’εἶδωλον enlluerna i complau a qui el contempla, sobretot a qui s’autocontempla en l’εἶδωλον, com és el cas de Narcís, el mite del qual Plotí esmenta en dues ocasions com a exemple de fascinació eminent. ¹⁰⁵ «En veure les belleses corpòries (τὰ σώμασι καλὰ), de cap manera cal anar-hi al seu darrera (μήτοι προστρέχειν) sinó que, sabent que són imatges (εἰκόνες), traços (ἵχνη) i ombres (σκιαί), cal fugir (φεύγειν) vers aquella de la qual aquestes són imatges (πρὸς ἐκεῖνο οὐ ταῦτα εἰκόνες) [...] el qui s’aferri als cossos bells (ὁ ἐχόμενος τῶν καλῶν σωμάτων) i no els deixi anar (καὶ μὴ ἀφίεις) s’ofegarà no en el cos sinó en l’ànima (οὐ τῷ σώματι, τῇ δὲ ψυχῇ), en les profunditats tenebroses i desagradables a l’intel·lecte (εἰς σκοτεινὰ καὶ ἀτερπῆ τῷ νῷ βάθη)» (I, 6, 8, 6-8[.]12-14).

Plotí ha penetrat Plató i, per això mateix, va més enllà. Sobretot va més enllà en la seva comprensió de l’εἶδωλον, en la qual difereix de tots els seus antecessors. En efecte, en el sistema plotinià, que ho abraça jeràrquicament tot, totes les realitats, llevat de l’U (τὸ ἔν), procedeixen les unes de les altres, i les inferiors són *rastres* (εἶδωλα) de les superiors. De l’Intel·lecte (Νοῦς), fill de l’U, procedeixen totes les realitats, cadascuna εἶδωλον del seu *model*

103. Pierre HADOT, *Plotin ou la simplicité du regard* (Folio Essais, 302), París: Gallimard 1997, 19-20. La referència final que va entrecometes de la citació és de Mallarmé, *Tombeau d’Edgar Poe*, en: Stéphane MALLARMÉ, *Oeuvres*. Édition par Y. A. Fabre, París: Garnier-Flammarion 1992, 71.

104. SAÏD, 327.

105. Pierre Hadot ha estudiat detingudament, i de manera brillant, l’ús que Plotí fa del mite de Narcís. Cf. Pierre HADOT, «Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin», *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 13 (1976) 82-108 (actualment es troba en: Pierre HADOT, *Plotin, Porphyre. Études néoplatoniciennes* (L’âne d’Or) París: Les Belles Lettres 1999, 225-266). Pierre Hadot sosté que «Plotin, on le voit, c’est l’anti-Narcisse» (HADOT, *Plotin. Porphyre*, 247).

anterior fins arribar a la matèria (ὕλη) que és no-res i, per tant, anicònica: «Totes les coses són empremtes del pensament i de l'intel·lecte (πάντα εἶναι ἵχνη νοήσεως καὶ νοῦ), procedint totes d'acord amb el model (κατὰ τὸν ἀρχέτυπον προϊόντων), imitant-lo millor les properes (μιμουμένων τῶν μὲν ἑγγυς μάλλον) i desdibuixant-ne la seva imatge les més allunyades (τῶν δὲ ἐσχάτων ἀμυδρὰν ἀποσφίζοντων εἰκόνα)» (v, 3, 7, 33-34). Llevat de la matèria tot en l'univers plotinià és *imatge* (εἶδωλον), és a dir, existeix en tant que *imatge* (εἶδωλον). En el món sensible, la *imatge*, en el procés de *descendiment*, es va deteriorant fins arribar a la negació de tota *imatge* en la matèria. Tot, llevat, com diem, de la matèria, és *imatge* i rastre del seu precedent, i, per això mateix, en ser una *imatge* que, d'alguna manera *degenera* en el procés de descendiment, se l'anomena, negativament, εἶδωλον, encara que pugui sorprendre'ns a primer cop d'ull. Tanmateix, hi ha la possibilitat d'ascendir vers l'U perquè en els εἶδωλα plotinians hi ha l'empremta de quelcom cada vegada més proper a l'U. Per això és possible un procés de *conversió* (ἐπιστροφή) de l'ànima de l'ésser humà que, alliberada de la matèria del cos, pot anar *ascendint* fins a *unir-se* amb l'U, que ni és εἰκὼν ni εἶδωλον de cap altra realitat: és la unitat en si mateixa de l'U (τὸ ἓν). La realitat entera, vista des de la plenitud de l'U és tota ella, gradualment, i de manera *descendent*, εἶδωλον. La visió negativa del món sensible per part de Plotí és evident, si bé cal tenir present que tot el sistema plotinià encara guarda una relació de semblança-dissemblança entre tots els diversos graus de realitat. Però *mirada des de dalt* de la realitat va *desdibuxant-se* fins arribar a la matèria que ni tan sols és ja εἶδωλον de res. Hi ha, doncs, una *dissimetria* fonamental en la consideració de la realitat, malgrat hi ha *rastres* de semblances. Una certa tensió entre semblança i dissemblança cal afirmar-la en Plotí. De fet, però, resulta ser una visió del món en la qual el que preval és una mirada senzilla però combativa contra *l'aparença d'un món visible cada vegada més incapaç de reflectir l'absolut (l'etern)*. Els efectes sobre la vida i sobre l'art eren del tot previsibles: el *combat* estava servit. Tanmateix Plotí ens ha mostrat la possibilitat de poder mirar enlaire i cap a terra amb aquella «simplicité du regard» (Hadot) amb què, des d'una vida orientada en l'U, es pot esguardar tot.

* * *

La *mirada* és determinant en la consideració *eidòlica* o *icònica* de qualsevulla *imatge*. Tant Plató com Plotí hi han insistit amb molta força. Per això convé dir alguna cosa sobre la relació que hi ha entre la *mirada* i el debat a l'entorn de l'εἶδωλον i l'εἰκὼν. I precisament ha estat Jean-Luc Marion un dels qui ha parat més atenció a aquesta temàtica, sobretot en el seu estudi,

106. La referència completa de l'estudi de Jean-Luc Marion la podeu trobar en la nota 6.

107. MARION, 433-434.

esmentat més amunt, intitulat *Fragments sur l'idole et l'icône* (1979).¹⁰⁶ Ara, doncs, en acabar aquest nostre treball, voldríem recollir-hi algunes de les aportacions que Jean-Luc Marion posa en relleu, atesa la importància que creiem que tenen de cara a la temàtica que ens ocupa.

Abans que res, Jean-Luc Marion ens adverteix, des d'una perspectiva fenomenològica, sobre quina distinció cal establir entre l'εἰδῶλον i l'εἰκών: «l'idole n'indique, pas plus que l'icône, un étant particulier, ni même une classe d'étants. Icône et idole indiquent une manière d'être des étants, ou du moins de certains d'entre eux. [...] l'icône et l'idole ne se décident point comme des étants face à d'autres étants, puisque les mêmes étants (statues, noms, etc.) peuvent passer de l'un à l'autre rang. L'icône et l'idole déterminent deux manières d'être des étants, non pas deux classes d'étants».¹⁰⁷ Quines són aquestes maneres de ser (aquests *signa* respecte del diví)? O dit altrament: com fan de *signa* i es fan *signa* de manera diferent? Com se serveixen de la seva manera de ser visibles, de la seva visibilitat per tal de fer possible l'*accès* al diví o de fer possible la *recepció* del diví? Vegem-ne l'assaig volgudament incomplet —*Fragments sur...*— i tan sols apuntat del professor Marion.

Per una banda, l'εἰδῶλον, *l'idole*.¹⁰⁸ Primer. L'ídol mai no hauria de ser denunciats com a il·lusori perquè *l'idol es veu*, com ho llegim en la mateixa paraula εἰδῶλον, que vol dir *allò que es veu*. Precisament pertany a la naturalesa de l'ídol poder ser vist; millor encara: a l'ídol, pel fet de ser-ho, no pot sinó ser vist, i veure'l tan visiblement que el fet de veure'l és suficient per a conèixer-lo. L'ídol és on és per tal que pugui ser vist, com l'estàtua monumental d'Atenea, des de l'acròpolis, podia ser vista al Pireu. «Le moment décisif de l'érection d'une idole ne tient donc pas à sa fabrication, mais à son investissement comme regardable, comme ce qui comblera un regard».¹⁰⁹ I d'aquí que Jean-Luc Marion pugui afirmar que «*ce qui qualifie l'idole, c'est le regard. [...] Le regard seul fait l'idole*».¹¹⁰

Segon. Com comprendre la multiplicitat d'ídols? La intenció primera de la mirada és de veure el diví i, per això mateix, tota ella s'orienta en vistes a veure el diví; de veure'l dins el seu camp de visió. La mirada es vol aturar i s'atura en el diví: la mirada s'atura en un ídol (perquè ja està predisposada a veure l'ídol en la seva visió). Així doncs, el que cal interpretar abans que res no és l'ídol sinó la direcció de la mirada (que vol veure l'ídol en l'objecte de la seva mirada). A l'objecte vist primerament en la mirada que intencionalment que veu abans que res l'ídol (perquè està predisposada a veure'l), Jean-Luc Marion l'anomena «*premier visible*».¹¹¹ L'ídol ofereix a la mirada el «premier visible» on fixar la mirada. «Ce que le regard voit dans ce premier visible,

108. Seguim MARION, 435-440.

109. Ibídem, 435.

110. Ibídem. La cursiva és nostra.

111. Cf. Ibídem, 436.

plus qu'un spectacle quelconque, c'est sa propre limite, et son lieu propre. [...] L'idole joue ainsi comme un miroir, non comme un portrait; miroir qui renvoie au regard son image, ou plus exactement l'image de sa visée, et de la portée de cette visée. [...] Parce qu'elle offre au regard son premier visible, l'idole reste elle-même miroir invisible». ¹¹² Per això, l'idòlatra mai no enganya, ni és enganyat, i sempre està content.

Tercer. L'ídol, com un mirall invisible, fixa en la mirada del qui el mira el seu punt d'arribada i s'hi atura. La mirada actua com si es congelés en el que mira. És per això que Jean-Luc Marion pot afirmar que «si le regard idolâtrique n'exerce aucune critique de son idole, c'est qu'il n'en a plus les moyens: sa visée culmine sur une position qu'occupe aussitôt l'idole, et où s'épuise toute visée. Le *miroir invisible* n'admet aucun au-delà, parce que le regard ne peut augmenter la hausse de la visée». ¹¹³

Quart. Sempre l'idol lliura el diví a la mesura de la mirada humana. Ens podem demanar què representa la figura material que l'art confereix a l'ídol. Jean-Luc Marion respon que «elle ne représente rien, mais présente un certain étiage du divin; elle ressemble à ce que tel regard humain a éprouvé du divin. L'idole, comme tel κοῦρος archaïque, ne prétend évidemment pas reproduire tel dieu, puisqu'il en offre le seul original matériellement visible. [...] La pierre, le bois, l'or, ou ce qu'on voudra, tente d'*occuper d'une figure fixe le lieu qu'a marqué le regard figé*. [...] L'art tente alors seulement de consigner matériellement, en second rang, et par ce qu'on nomme habituellement idole, l'éclat du dieu». ¹¹⁴ Com diu Feuerbach, l'home és el model original del seu ídol.

Per altra banda, l'εἰκών, l'icône. Primer. La icona mai no és el resultat d'una visió. Ben al contrari. És la icona la que provoca la visió. Aquil·les s'apareix a Príam, enmig de l'aire i davant seu mateix, semblant un déu, amb el semblant d'un déu (ἐφ'κει, en Il XXIV, 630), no diu pas que Aquil·les fos un déu. Així com l'ídol esdevé ídol a causa de la mirada que s'hi adreça, en tant que aquesta s'hi adreça com un ídol; la icona convoca la vista deixant que el visible vagi saturant-se lentament d'invisible. «L'invisible semble, apparaît dans une semblance (*εἶκω, εἶκα) qui pourtant jamais ne le réduit à la vague étale du visible. [...] Que l'invisible reste invisible, ou qu'il devienne visible, cela revient au même, à savoir à l'idole, dont l'office justement consiste à diviser l'invisible en une part qui se réduit au visible, et une part qui s'offusque comme invisible. L'icône, au contraire, tente de *rendre visible l'invisible comme tel*, c'est-à-dire de faire que le visible ne cesse de renvoyer à un autre que lui-même, sans que cet autre ne soit pourtant jamais reproduit». ¹¹⁵

Segon. Si bé és cert que l'home, com ha estat dit abans, en la seva mi-

112. Ibidem.

113. Ibidem, 437.

114. Ibidem, 438-439.

115. Ibidem, 440-441.

rada, fa l'ídol possible, així mateix, en la contemplació reverent de la icona, és la mirada mateixa de l'invisible que, personalment, mira l'home. «*L'icône nous regarde* —elle nous concerne, en ce qu'elle laisse advenir visiblement l'intention de l'invisible. [...] L'icône s'ouvre sur un visage, où la vue de l'homme n'envisage rien, mais remonte à l'infini du visible à l'invisible par la grâce du visible lui-même. [...] Dans l'idole, le regard de l'homme se fige en son miroir, dans l'icône, le regard de l'homme se perd dans le regard invisible qui visiblement l'envisage».¹¹⁶

Tercer. Jean-Luc Marion sosté que la possibilitat de fer tornar visible l'invisible com a tal esdevé concebible. En l'ídol, el reflex del mirall discerneix el que és visible d'allò que ultrapassa el que és vist en mirada; en la icona, el que és visible s'aprofundeix infinitament per tal d'acompanyar amb un punt de llum cada racó de l'invisible. «L'invisible de l'icône, c'est intention du visage. [...] la visibilité du visage fait croître l'invisibilité qui envisage. Seule sa profondeur, celle d'un visage qui s'ouvre pour envisager, permet à l'icône de conjuguer le visible avec l'invisible».¹¹⁷ I més endavant afegeix: «l'icône se définit par *une origine, sans original*: une origine elle-même infinie, qui se déverse ou se donne au long de l'infinie profondeur de l'icône. C'est pourquoi la profondeur de l'icône la soustrait à toute esthétique: seule l'idole peut et doit s'appréhender, puisqu'elle seule résulte du regard humain, et donc suppose une αἴσθησις qui précisément lui impose sa mesure. L'icône ne se mesure qu'à partir de la profondeur infinie du visage».¹¹⁸ Així, segons Jean-Luc Marion, podem distingir l'ídol de la icona qualitativament amb aquests termes: «ce qui qualifie l'idole matérielle, c'est justement que l'artiste puisse y consigner l'éclat subjuguant d'un premier visible; au contraire, ce qui qualifie l'icône peinte sur le bois, ne vient pas de la main d'un homme, mais de la profondeur infinie qui la traverse, mieux: l'oriente suivant l'intention du regard».¹¹⁹

Quart. Cal deturar-se, finalment, en l'hermenèutica de la icona. I cal deturar-s'hi per tal d'accedir al seu sentit. En efecte, en paraules de Jean-Luc Marion, l'hermenèutica de la icona significa que «le visible ne devient la visibilité de l'invisible que s'il en reçoit l'intention, bref s'il renvoie quant à l'intention, à l'invisibilité; bref l'invisible n'envisage (comme visible) qu'en passant au visible (comme visage), tandis que le visible ne donne à voir (comme visible) qu'en passant à l'invisible (comme intention). Visible et invisible croissent ensemble et comme tels: leur distinction absolue implique le commerce radical de leurs transferts».¹²⁰

Jean-Luc Marion, en *Fragments sur l'idole et l'icône*, llegeix els mots

116. Ibídem, 442.

117. Ibídem.

118. Ibídem, 442-443.

119. Ibídem, 443.

120. Ibídem, 444.

εἶδωλον i εἰκὼν com a antagonics, i, com hem pogut veure, en el moments inicials del pensament grec aquests mots no plantejaven, almenys des de la interpretació d'alguns estudiosos, una radical oposició. Ha estat en l'evolució del pensament grec i, sobretot, quan aquest ha fet un esforç de conceptualització, amb Plató i de Plotí, que l'antagonisme s'ha anat fent més evident, malgrat tots els matisos que calgui considerar, i que hem procurat anar assenyalant. Jean-Pierre Vernant, en *Figuration et image*, llegeix l'antagonisme de què parla el text de Marion —que, per altra banda, cita en nota aquest seu treball—¹²¹ com a antagonisme que té les seves arrels en els primers segles de la nostra era, en la polèmica cristiana contra els cultes pagans. Però, com hem pogut veure, és gràcies a les anàlisis de Jean-Pierre Vernant pel que fa a la literatura grega de l'antiguitat, com gràcies a les anàlisis afinadíssimes de Jean-Luc Marion, que tenen incorporades en el seu interior tots els combats que ha sofert Occident, i gràcies a tants i tants estudis sobre la temàtica, que avui podem, més que mai, des d'una *mirada reorientada, contemplar* (mythos) i *pensar críticament* (logos) les *imatges* de tots els temps, siguin *ídols*, siguin *icones*.

* * *

L'itinerari que hem recorregut a través de les pàgines d'aquest estudi ha pretès posar de manifest com n'és de necessari, sobretot en abordar les problemàtiques que han estat motiu sovintejat de controvèrsia i de combat —com és el cas de l'itinerari que han seguit les paraules εἶδωλον i εἰκὼν, i les *nocions* que a través d'elles s'hi han anat repensant—, establir ponts d'accés a la comprensió dels llenguatges que massa sovint n'han arribat a justificar les formes de violència més brutal, mogudes tostamps per un *acriticisme* que s'ha mostrat, sovint i arreu, pervers. Només l'aclariment crític de les múltiples formes de llenguatge en què una problemàtica s'ha anat configurant pot arribar a fer possible transitar pel present de la vida humana, fins i tot per aquells espais en què la problemàtica encara és ben viva. Perquè, com hem apuntat a l'inici d'aquest treball, la problemàtica que gira a l'entorn de l'εἶδωλον i l'εἰκὼν, és una problemàtica de caire universal.

Al final del segon acte del *libretto* de *Moses und Aron* d'Arnold Schönberg, Moisès i Aaron debaten fortament sobre la *paraula* (Wort) i les *imatges* (Bilder, Götzenbilder). Al final del tercer acte, que Schönberg mai no va musicar, Moisès i Aaron segueixen discutint. En l'escena, Moisès precedeix Aaron, encadenat com un presoner, que és arrossegat per dos guerrers. El debat segueix intensament. A punt d'acabar l'acte, els guerrers demanen a Moisès si han de matar Aaron. Moisès els respon així: «Gebt ihn frei und wenn er es vermag, so lebe er (*Allibereu-lo i, si pot, que visqui*)».¹²² I el text del *libretto* comenta: «Aron frei, steht auf und fällt tot um» (*Aaron, lliure, s'aixeca i*

121. VERNANT, *Figuration et image*, 228, n7.

cau mort). Llavors Moisès clou l'acte i l'obra: «Aber in der Wüste seid ihr unüberwindlich und werdet das Ziel erreichen: Vereinigt mit Gott» (*Però en el desert, sereu invencibles i assolireu el destí: units amb Déu*). El combat entre la *paraula* i la *imatge* demana el desig de la purificació del desert. La *unitat* suposa necessàriament la tensió harmoniosa entre la *paraula* i la *imatge*. Si parlem en una clau més platònica podem dir que en el món del visible sempre hi pot haver i, de fet, hi ha, combat; però, igualment podem gosar afirmar que, en el món del visible, amb el treball esforçat de la raó i de la sensibilitat, aplegades en la contemplació, poden construir-se espais i temps esperançats d'harmonia i de bellesa on les *paraules* i les *imatges* col·laborin activament en la conformació de la humanitat dels homes i de les dones, i en la conformació del món.

122. Prenem la traducció de l'edició catalana del *libretto* de *Moisès i Aaron* feta per Lluís Duch (cf. supra nota 5).