

## La qüestió de la imatge a partir del debat sobre la icona

GIUSEPPE DI GIACOMO (*Universitat La Sapienza, Roma*)

Per afrontar avui la qüestió de la imatge cal rebutjar d'entrada tant la interpretació que veu la imatge com un mirall de les coses, com la que la considera només com un sistema autoreferencial dels signes. Ja Tomàs d'Aquino havia plantejat el problema en aquests termes: la imatge es pot considerar com un objecte en particular o com una imatge d'una altra; en el primer cas, l'objecte és la mateixa cosa que, al mateix temps en representa una altra; en el segon, l'aspecte dominant és el que la imatge representa. Sembla, doncs, que pel que fa a una imatge l'atenció es centra o en la imatge en ella mateixa –la imatge com un fi– o en el que la imatge representa –la imatge com a mitjà.

Uns quants segles més tard, un pensador de la talla de Ludwig Wittgenstein retorna amb força al problema de la imatge que partint inicialment d'una perspectiva marcada fortament per concepcions logicorepresentatives a poc a poc anirà dibuixant més i més la seva reflexió com una qüestió de natura estètica. Escriu en les seves *Investigacions filosòfiques*: “¿I aquell que pinta, no ha de pintar alguna cosa –i aquell que pinta alguna cosa no ha de pintar alguna cosa existent? – Sí, ¿quin és l'objecte del pintar: la imatge d'un home (per exemple) o l'home representat per la imatge?” (*Investigacions filosòfiques*, §518). No obstant això Wittgenstein porta el problema fins a la seva conclusió lògica: “Si comparem la proposició amb una imatge, hem de considerar si la comparem amb un retrat (una representació històrica) o amb un quadre de gènere. I ambdues comparacions tenen sentit. Quan miro una pintura de gènere, el quadre em “diu” alguna cosa, fins i tot si no crec (m'afiguro), ni per uns instant, que les persones que hi veig siguin reals, o que hagin existit persones reals en aquesta situació. Perquè,

¿i si jo preguntés: «¿I doncs, *què* em diu?»?» (Ibíd., §522). La resposta de Wittgenstein: “«La imatge se'm diu ella mateixa» —tindria ganes de dir. És a dir, el fet que em digui quelcom consisteix en la seva pròpia estructura, en les *seves* formes i colors.” (Ibíd., § 523). En plantejar la pregunta en aquests termes, però, Wittgenstein no té la intenció d'oposar una imatge entesa com a 'retrat', l'objectiu de la qual seria la de dirigir l'atenció de l'espectador exclusivament al que representa i una imatge entesa com 'pintura de gènere', la finalitat de la qual seria la de presentar la “seva pròpia estructura”, és a dir, “les seves formes i colors.” D'altra banda, Wittgenstein continua en el mateix paràgraf, “(Què significa dir: ‘el tema musical se'm diu ell mateix’)?”. El fet és que, per a Wittgenstein, aquestes dues modalitats d'imatge —la imatge com a mitjà i la imatge com a fi— es connecten l'una a l'altra, per tal de formar un sol concepte d'“imatge”. Que el problema hagi de ser entès i aprofundit en aquests termes ho aclareix el mateix Wittgenstein, afrontant en uns paràgrafs posteriors la qüestió relativa al “comprendre una proposició”: “Parlem d'entendre una proposició en aquell sentit en què la proposició pot ser substituïda per una altra que digui el mateix, però també en aquell sentit en què la proposició no pot ser substituïda per cap d'altra. (Com tampoc un tema musical no pot ser substituït per un altre). En un cas, el pensament de la proposició és allò que és comú a diverses proposicions; en l'altre, és quelcom que només expressen aquestes paraules, en aquestes posicions. (Entendre un poema.)” (ibíd., §531). I després afegeix: “¿Així doncs, “entendre” té, aquí, dos significats diversos? M'estimo més dir que aquestes maneres d'usar “entendre” formen el seu significat, el meu *concepte* d'entendre.” (ibíd., §532). Així que hi ha alguna cosa de més fonamental per Wittgenstein que la lògica. La representació lògica de fet implica alguna cosa que es mostra, que es manifesta i en el manifestar-se es manté “altre” de la visibilitat de la representació mateixa.

Així, en presentar-se a si mateixa, la imatge manifesta l'altre del visible, del representable: l'altre que es revela en el visible, ocultant-se en ell. I és així mateix com la imatge esdevé icona de l'invisible.

Pròpiament la icona, després de tot, s'ha donat històricament com una representació visible de l'invisible i, per aconseguir aquesta fita, ha hagut de renunciar a un estil naturalista, indicant al mateix temps el camí que condueix més enllà de la imatge. Així que en la icona s'observa un procés de naturalesa d'abstractiva, que sostreu el subjecte de l'accidentalitat, de l'aleatorietat i així també del temps. D'aquí que, com es dedueix de les actes del Segon Concili de Nicea (787), hi ha una contraposició entre l'"adoració" de la imatge –el culte que fa d'aquest un ídol– i la "veneració" de la icona –adoració a través de la qual la icona ens porta més enllà de si mateixa, cap al que es retrata a ella: el prototip. D'aquesta manera, la icona mostra clarament com el significat de les imatges no està totalment contingut en elles mateixes. No és estrany doncs que sigui per la intervenció de l'invisible en el visible que es derivi l'oposició, i també la inseparabilitat, de les dues figures de l'aparició: l'ídol i icona.

I és precisament en referència a aquests dos conceptes per on transcorre el debat dels Pares de l'Església sobre la qüestió de la imatge: d'una banda els iconoclastes, per als quals l'accés a l'essència, que és invisible i intel·ligible, exigeix anul·lar tots els intermediaris, visibles i sensibles, considerats com a filtres deformants i de l'altra, els iconòduls, que, contràriament, creuen que no és idolatria venerar les icones, ja que "la veneració de la icona va al prototip", argumentant que en realitat rebutjar aquesta adoració és negar l'encarnació de la Paraula de Déu. Així, amb referència a la cristologia, rebutgen la tesi iconoclasta, que es basa en la prohibició bíblica d'imatges, donat que just en la encarnació de Déu, els Pares de l'Església hi veuen el reconeixement fonamental del valor de les imatges mateixes, en el seu ser

precisament visible i sensible: d'aquí el *per visibilia invisibilia* dels descendents de Nicea II. Al contrari doncs de la lògica iconoclasta, els iconòduls afirmen que en la icona el visible i l'invisible no estan separats de la imitació: en efecte, se substitueix la imitació que els separa per una relació que és alhora d'identitat i de diferència.

Si per als iconoclastes, de fet, només hi ha dues possibilitats, la identitat de dos objectes o la seva diferència, per als iconòduls (o iconòfils), en canvi, dos objectes poden ser idèntics i *alhora* diferents. Aixó és el que exactament succeeix en el cas de les icones que, parlant amb propietat, són imatges epifàniques: a través del visible l'invisible ve cap a nosaltres. I és precisament la invisibilitat, o la irreductibilitat d'una imatge, que defineix el prototip en la icona. Els iconoclastes no es va adonar que, a més de la representació visible d'una realitat visible (còpia, retrat), hi ha un altre art, on la imatge presenta el visible de l'invisible, com per exemple la icona de Crist. La icona és, de fet, una "porta" a través de la qual l'invisible irromp. Per als iconòduls, a diferència dels iconoclastes, les icones no representen el prototip, sinó que el mostren. El fet és que no és vers la mera absència de la imatge on ens condueix la icona sinó més enllà de la pròpia imatge, aquest és el seu caràcter "apofàtic": es pot "veure" Déu només sense la vista. De fet, Crist ofereix no només una imatge visible del Pare, que roman invisible, sinó una imatge visible de l'invisible en tant que invisible. És aquesta paradoxa la que impedeix a la icona d'aparèixer com una simple imatge o com a idol. La icona, en efecte, destrueix en si mateixa la imatge, o la pretensió d'absolutitzar el visible, negant-se qualsevol autosuficiència i l'autonomia: no vol que es vegi *ella*, sinó que es vegi *a través* d'ella. Així doncs, la icona requereix per a ser icona, la *kenosis* de la imatge. Així Crist, en quant ens ofereix un autèntica icona del Pare, destrueix tota idolatria; la icona, en efecte, no és un ídol o una representació, ja que dona lloc a una mirada i no un objecte:

convoca a la mirada i refusa la visió. Es tracta de presentar una absència.

És particularment Jacques Lacan qui parla de la relació entre visió i mirada en termes d'una veritable i pròpia "esquerda" entre l'ull i la mirada, subratllant així el fet que en la mirada, a diferència de l'ull, ens sentim presos per les coses i en les coses: llavors ja ens arriba com un espectacle, donat que estem atrapats en l'espectacle en si. Per això, Maurice Merleau-Ponty, a propòsit de la funció de la mirada, sosté que som éssers mirats en l'espectacle del món: el pintor i l'amant tenen això en comú, que el que miren no és el que s'ofereix als seus ulls. En el quadre, entés com a imatge-icona, es manifesta sempre, de fet, alguna cosa de la mirada, encara que en primer lloc el quadre s'ofereix a l'ull. No és estrany que ja a *L'ull i l'esperit* Merleau-Ponty argumentés que la visibilitat sempre implica una no-visibilitat, i que la funció del pintor no és la d'organitzar el camp de la representació, o d'imitar el visible, sinó la de presentar les línies i els colors per si mateixos; això significa que l'acte de pintar respon a un projecte ontològic: captar el sorgir mateix del visible, l'oferir-se com per primera vegada al nostre esguard atònit. El pintor, doncs, ens donaria l'aparèixer i no el que ha aparegut, és a dir, l'aparició d'alguna cosa abans del seu replegament: cada pintura mostra el naixement de les coses, o bé "l'enigma de la visibilitat". Això és el que caracteritza la imatge-icona: la retirada de l'invisible en el visible és la mateixa retirada del déu invisible, o del déu amagat, perquè l'ésser sigui, en la seva individualitat, finitud i mortalitat. De fet, com Merleau-Ponty diu, "més que veure el quadre, veig segons el quadre o amb el quadre." El quadre no hauria de ser considerat, doncs, com alguna cosa que serveix per indicar coses absents, sinó per fer visible el que és invisible a l'ull; de manera que "la pintura, fins i tot quan sembla destinada a altres fins, no celebra mai altre enigma que el de la visibilitat." I, si molts pintors s'han representat

en l'acte de pintar és perquè en aquest cas es posa en escena això: el sentir-se observat pel què es veu. Així doncs, allò que s'ofereix en el quadre no és alguna cosa ja vista, o prevista, sinó una cosa que se'ns dóna i ens sorprèn, perquè sempre i de nou arribem més enllà de les nostres expectatives. El quadre, en fi, no parla d'espai ni de la llum, sinó que són l'espai i la llum els que ens parlen, ja que se'ns ofereixen no com una definició, sinó com una interrogació constantment renovada.

En tot cas, va ser gràcies a Cézanne que Merleau-Ponty va adonar-se de la inadequació del tradicional concepte modern d'imatge, basada en la perspectiva central cartesiana. El model de quadre, que des de finals de l'Edat Mitjana fins al segle XIX no havia estat posat en dubte, havia perdut la seva evidència. Aquell model s'adaptava bé a la disposició de la "finestra" albertiana, que s'obre a un espai caracteritzat per la frontalitat i en el qual l'observador no està només davant de la superfície del quadre, sinó també davant del món representat al quadre. Rebutjada aquesta imatge model, Merleau-Ponty sosté que l'ull és al món i el món és en l'ull: d'aquí la intersecció del veure i del ser vist. Aquesta reflexivitat "encarnada" en què els ulls i la visió precisament es creuen, s'expressa en la noció de "carn". I és precisament en referència a Cézanne que Merleau-Ponty pot sostenir que les imatges no són reproduccions, sinó que ens permeten veure alguna cosa, en el sentit de "fer visible" de què parla Paul Klee a la *Confessió creativa*. Per Merleau-Ponty, en definitiva, si vivim *en el món* i no *davant del món*, és perquè la presència del món és la presència de la seva carn en la meua carn. No ens sorprèn que per Merleau-Ponty la peculiaritat de la nostra forma de mirar té a veure amb la nostra corporalitat: la noció de "carn" indica el punt de trobada en el qual s'és alhora subjecte i objecte de la visió, i el pintor treballa pròpiament per deixar clara aquesta relació. Basant-se doncs, en el pressupòsit que hi ha un món

de l'ull que precedeix qualsevol dimensió lingüística, la pintura moderna ens fa reconèixer una veritat que no s'assembla a les coses i que no té un model extern preexistent.

Merleau-Ponty té raó, doncs, al dir que l'esperit de la pintura "per alliberar-se de l'il·lusionisme i per adquirir les seves pròpies dimensions, té un significat metafísic". No es tracta en realitat d'una conquesta de la pintura moderna i que hauria estat preparada per tota la història de la pintura; en tot cas la pintura moderna no ha fet altra cosa que explicitar el que ja estava implícit en la pintura precedent. Així de Cézanne a Klee la dimensió del color no és un "simulacre" de la natura, sinó que "crea de si mateix per a si mateix des de les identitats, des de les diferències, una estructura". El quadre llavors no és en primer lloc la representació d'alguna cosa, ja que "pot referir-se a qualsevol cosa empírica només amb la condició de ser sobretot autofiguratiu". El que es veu en un quadre és altra cosa que el què està sempre visible davant nostre: veïem un visible que fins aquell moment era inaccessible a la visió. El fet és que en el quadre el pintor fa visible el que sense ell hagués estat invisible. El quadre no organitza d'una manera nova el ja vist, sinó que afegeix al ja vist alguna cosa no vista encara: és el pintor que fa irrompre aquest últim en el visible. Ell, com el cec, pot veure més enllà del visible i, com diu Klee, "fa visible l'invisible". No obstant això, en el quadre l'invisible es manifesta en el visible només sostraint-se d'aquest últim. La irrupció de l'invisible en el visible es revela, en efecte, no només com un no-previst, sinó com un no-objecte, ja que es sostrau de tota representació. És aquí on es dona la diferència entre l'ídol i la icona, donat que només aquesta última anul·la tots els pronòstics i tota expectativa. El quadre veritable allibera, doncs, la mirada de l'objectivitat, i ens ensenya a veure un no-objecte. No mostra res, sinó que es mostra, mostrant no *com* són les coses sinó *què* són. Això significa, fins i tot, que el quadre fa veure que no es veu.

És la mirada, per tant, la condició que ens permet veure, romanent invisible, i és llavors quan ens sentim mirats, capturats en el quadre. El quadre, o bé la imatge-icona, ens fa veure molt més del que és visible, que està davant dels nostres ulls, i és el pintor que veu i fa veure això que sense ell hagués estat per sempre fora de la vista. No imitant la natura, sinó que afegeix als fenòmens observats o previsibles, un fenomen encara no vist; de manera que el pintor veu més que el visible, com el cec, pintor i vident per excel·lència. En el quadre, el no-visible no apareix més que per desaparèixer: fa irrupció en el visible com si es tractés d'un miracle, com una cosa que fuig de cada previsió. Són exemple en aquest sentit els "quadrangles" de Malèvitx: aquí no és visible cap objecte preexistent, perquè el quadrangle no reproduïx res; l'invisible, en efecte, és en el visible i s'hi identifica, com el quadrangle blanc es confon amb el fons blanc. No és sorprenent que el mateix Malèvitx hagi definit aquests quadrangles "les icones del nostre temps." Així que el suprematisme de Malèvitx té una *kénosis*, la retirada de la mirada, o de invisible, en el mateix moment en què això es dona en la dada visible. En definitiva, el quadre no mostra res, es mostra, i així ens mostra el que és, el "què" del món, com si aquest aparegués per primera vegada. És aquí la distància entre l'ídol i la icona: l'ídol queda a mesura de l'atenció –en el sentit d'ad-tendre la totalitat, o bé la total visibilitat– la icona, contràriament, supera l'atenció i anul·la la previsió.

Així és com la icona salva la imatge de la idolatria i ens salva d'"un món d'imatges". En aquest sentit, la doctrina de Nicea II no és només un moment de la història de les idees, sinó que és principalment una alternativa al nostre "món de les imatges." En l'era de l'audiovisual, el món s'ha fet imatge i la imatge no té altre original que si mateixa. En particular, és la imatge televisiva que ha destruït tota referència a l'original, ja que en ella hi falta la cesura entre la imatge i la realitat. La televisió s'apropia de l'efectivitat del món,



reproduint-la directament; de manera que la imatge es converteix en ídol i l'ídol és la imatge d'una imatge. La publicitat és la manera de ser de tota la realitat reduïda només a la condició d'imatge. En aquest cas, la producció i la difusió de les imatges no tenen per finalitat la d'obrir un món, sinó de bloquejar-lo a través d'una pantalla que ens empresona fora del món.

Mentre que en l'era de la representació, és a dir de l'art, la imatge té una funció de relació entre el visible i l'invisible —no és per casualitat que per Paul Klee veia en l'artista un intermediari i en la fletxa el símbol de l'art—, en l'era de la simulació, contràriament, la imatge esdevé el seu propi referent. Si la condició perquè hi hagi una imatge és l'alteritat, aquí hi ha identitat d'imatge i realitat: una imatge autoreferencial s'ofereix com un ídol i nosaltres esdevenim idòlatres, temptats d'adorar directament aquesta imatge, enlloc de “venerar” través d'ella la realitat que hi és indicada: aquí res “cs mostra”, ja que no hi ha un “fora de camp”. De l'ídol a l'ídol, aquest seria el desenvolupament de la imatge a Occident, i l'art seria l'intermedi entre dues idolatries. És aquesta “tirania de la imatge” que la iconoclàstia legitima, quan reivindica per a l'invisible un espai absolutament diferent del visible. Però al model modern de la imatge se n'hi pot oposar un altre radicalment diferent, el de la icona, entesa com una doctrina de la visibilitat de la imatge.

La icona presenta, de fet, una identitat-diferència entre el visible i l'invisible, entre el visible i el prototip, entre l'ull i la mirada. D'aquí la inquietud de la icona: la mirada remunta a l'infinit del visible a l'invisible a través del visible mateix. Així és que en la icona hi ha una “distància” entre el visible i l'invisible que només pot ser sentida des de l'interior i que, com a tal, es sostrau a tota representació. El fet és que hi ha alguna cosa d'“opacitat” en la imatge que excava el visible: és la presentació en la representació, l'opacitat en la transparència, la no-visibilitat en el visible. Aquí, el terme negatiu

no té cap connotació nihilista sinó que obre l'espai d'una veritable i pròpia *docta ignorantia*. En definitiva, en una imatge alguna cosa es representa, es veu, i al mateix temps, alguna altra cosa es presenta, reclama el nostre esguard i ens mira. Així la visió, la imatge es debat entre veure i mirar, entre l'ull i l'esguard, entre representar i presentar. En aquest esquinçament treballa alguna cosa que no puc entendre, però que tanmateix em colpeix en la visibilitat de la imatge. Es tracta d'un esquinçament produït a l'interior del concepte clàssic de "representació", d'alguna cosa que es presenta en el visible per desviar com a no sentit el sentit de la imatge. La noció cristiana d'"encarnació" és precisament aquesta representació pensada amb la seva opacitat, una representació esquinçada, com el cos de Crist és una figura desfigurada. Així l'Encarnació és l'obertura *al* món i alhora l'obertura *en el* món: contra la tirania del visible, la figura de la transfiguració ha obert el visible al no-visible.

De manera més general, el replantejament que es fa avui de la qüestió de la imatge -després que la lluita iconoclasta s'acabés, com hem dit, en el Segon Concili de Nicea- emergeix en particular del desenvolupament de l'art modern contemporani. No és sorprenent que en el decurs de la modernitat l'artista, en la creació d'una imatge, es posa la qüestió de la imatge mateixa: d'aquí l'obvietat d'una concepció reproductiva de la imatge, exactament com Theodor W. Adorno en la seva *Teoria estètica* parla de la fi de l'obvietat de l'art. És pròpiament l'art modern, de fet, qui permet qüestionar-se críticament sobre el concepte convencional de la imatge que es basa precisament en la idea de la reproducció i que, en conseqüència, identifica el propi sentit amb el contingut reflectit. Ben mirat, però, ni l'art antic ni l'art modern són comprensibles a la llum d'aquest model, com d'altra manera no ho han estat mai les imatges autèntiques que sempre s'han caracteritzat per una dimensió no reproductiva sinó productiva.

Ara bé, si les obres són creacions és perquè la realitat que representen no és una cosa que ja preexistia, sinó alguna cosa que s'esdevé davant dels nostres ulls, és a dir, que s'es-*cau* fora de totes les nostres previsions. En lloc de la completa reproductibilitat, és a dir, l'il·lusionisme, s'identifica amb la perfecta iconoclàstia, ja que, si més no tendencialment, el contingut reproduït domina la imatge per tal d'ocultar, precisament, que es tracta d'una imatge. Si és "almenys tendencialment" és perquè de fet els components il·lusoris mai no exclouen la presència de components que evidencien la imatge en els seus elements sensibles. En aquest sentit, entre les condicions de l'art mimètic trobem sempre condicions no mimètiques que, com a elements sensibles, són referits a la superfície del quadre. En resum, si parlem amb Arthur Danto, a propòsit de la imatge, d'una relació entre "opacitat" i "transparència", llavors podem dir que és la seva connexió la que permet una comprensió adequada de la imatge mateixa. De fet, si l'opacitat es refereix als elements formals-materials de la pintura i la transparència als significats que són generats per aquests elements, hi ha encara un residu material que no pot ser dissolt en pur contingut, com han mostrat tant Adorno com Klee, per als quals els elements formals no es resolen mai en un sentit definit i definitiu: D'aquí, és clar, la possibilitat que l'obra produeixi significats sempre nous i diferents.

No obstant això, la tendència a la pèrdua figurativa de la imatge i la persistència a subsistir de la imatge mateixa és un dels temes centrals ja sigui de la *teoria estètica* d'Adorno o de molts artistes moderns, especialment dels abstractes. Parlem d'imatge quan en una superfície es mostra alguna cosa de més; la imatge, en efecte, és una cosa i alhora una no-cosa: aquesta és la paradoxa de la "real irrealitat". Així quan es parla de l'"abandonament de la imatge", tantes vegades i de maneres tant diferents realitzades pels artistes del segle xx, ens referim a l'intent de dividir la naturalesa

dual de la imatge en els elements que la componen: d'una banda, en un *readymade*, en el qual la dimensió representativa es dissol en una dimensió només presentativa, i de l'altra en una pura imatge mental, dotada d'un suport material feble, com en el Conceptualisme. Com n'és, però, de difícil de desfer-se del component "irreal" de la imatge, i amb això de la imatge mateixa, ho mostren, per exemple, als artistes minimalistes que, d'acord amb el lema de Frank Stella, "el que veus és tot el que veus", no poden negar que, en certa manera, fins i tot els estats més simples encara poden indicar alguna cosa diferent de si mateixos.

No és estrany que l'escultura minimalista americana dels anys seixanta-setanta es pugui vincular de manera més general a l'experiència constructivista, suprematista i a la neoplàstica de Mondrian. Hi ha, de fet, en totes aquestes experiències, així com en el minimalisme, l'exigència de dividir els elements geomètrics de la base, ja que és precisament en el que tenen de físic directe les estructures primàries on es retroba una autèntica tensió estètica: però, a diferència del minimalisme, aquestes experiències es caracteritzen per l'ansietat metafísica de transformació de la realitat i d'una tensió a l'absolut. Això és el que trobem per exemple en el suprematisme, on la recerca del "supremum", és a dir, de l'absolut, es presenta com orientada a la valoració exclusiva dels elements basilaris de la pintura i d'aquí la seva "bidimensionalitat". Així, gairebé mig segle abans de Clement Greenberg, és Malèvitx qui afirma que la condició de "zero" de la pintura consisteix precisament en la seva bidimensionalitat. I és precisament la recerca de l'absolut i de la bidimensionalitat el que ha perseguit Mondrian fins la segona dècada del segle xx. Per al neoplasticisme de Mondrian, de fet, la "peculiaritat" d'una imatge, és a dir, la seva contingència i temporalitat, i junts la il·lusió espacial, només pot ser superada a través d'aquella oposició vertical i horitzontal, que és l'essència immutable del tot. D'altra

banda, en Mondrian no hi ha res estàtic, ni val la idea platònica de les veritats essencials ocultes en un món d'il·lusions; al contrari, en la seva obra s'expressa un sistema dinàmic, impulsat per les tensions i contradiccions. El resultat no és la transposició del món visible en un patró geomètric, sinó la posada en acte sobre la tela de les lleis que governen el món.

Roman, en tot cas, el fet que, com en certes formes d'il·lusionisme i de *trompe-l'oeil*, l'espectador pot ser enganyat, si més no momentàniament, quan la imatge es nega com a imatge, per realitzar la perfecta representació d'una cosa. Però, en el moment en el qual la imatge es resol sense residu en el que abans només representava, el pintor s'ha convertit en un iconoclasta. Això és el que trobem també en la indústria cultural moderna i en la societat de l'espectacle, on, amb les tècniques electròniques de simulació, es tendeix a superar la diferència entre la imatge i la realitat: en aquesta substitució de la realitat amb la imatge, la indústria dels mitjans presenta el seu rostre iconoclasta. No obstant això, si posar en escena l'absent és el propi de la representació, sembla fora de tot dubte que, sobretot avui, amb l'augment de les imatges que no impliquen cap referència a la realitat, es va estenent l'espai de la presència, amb el conseqüent estrenyiment del de l'absència, fins a arribar al món actual de la simulació, en el qual l'espai mateix de l'absència, és a dir, de "l'altre" o del "fora de joc", tendeix a ser totalment eliminat.

Les imatges dels nous *media*, de fet, són imatges d'imatges, i, en aquest sentit, ni tan sols són pròpiament imatges, sinó simulacions, "simulacres", per dir-ho en paraules de Jean Baudrillard. No és casualitat que les imatges digitals, com a reproduccions, tenen un escàs valor d'imatge, ja que tendeixen a assumir l'aparença de cosa, perdent així aquella connexió entre la transparència i l'opacitat que caracteritza imatges autèntiques. D'aquí ve, de fet, la qüestió de si els nous *media* són o no són capaços de crear pròpiament imatges.

No és estrany que Gadamer assenyali en la modernitat, abans de l'arribada dels *media*, una transformació en les imatges, que impliquen cada vegada més una distància entre la representació i el representat; en efecte, només l'assumpció d'una no-diferència de la imatge i el seu contingut explica per què, sobretot en el passat, s'ha pogut parlar de "sacralitat" de certes obres, i explica també perquè la destrucció d'imatges sempre ha significat una ofensa al representat. Les imatges autèntiques, però, segueixen mantenint aquesta distinció, referint-se a elles mateixes i a l'hora al representat, i aquesta obertura a l'altre, és a dir, a la realitat, és la seva singularitat.

D'altra banda, és a causa de la concentració sobre les dades visibles o sobre els elements pictòrics, que les imatges artístiques són independents de qualsevol coneixement previ i de qualsevol vincle literari o conceptual. Això no treu que, com han subratllat particularment Aby Warburg i Adorno, les imatges continguin textos ocults. En aquest cas, no es tracta de models preexistents sinó d'un coneixement històric que s'ha sedimentat en la pròpia forma de les imatges. Com a resultat, aquestes imatges són representacions i no reproduccions, en el sentit que són no només coses pintades sinó també pintures d'alguna cosa. Tot això implica que les imatges tenen la seva pròpia lògica: és una producció coherent de significat a través de mitjans autènticament figuratius, és a dir d'una lògica no proposicional, que es realitza en la percepció i no en el llenguatge. Així les imatges apelen no a un *intelligere* sinó a un veure que és un sentir cert i propi, com es desprèn de la noció de "semblança de família" que Wittgenstein desenvolupa en *les Investigacions filosòfiques*, i que implica una referència no a l'intel·lecte sinó precisament en aquest veure-sentir: és el "No pensis, sinó mira" del qual parla Wittgenstein en el paràgraf 66 de *les Investigacions filosòfiques*.

Es desmantella així la idea, que ha dominat durant molts segles, segons la qual allò que no pot ser dit i mostrat amb

precisió determinada no té realitat. El fet és, però, que cada imatge porta la força de la seva determinació pel vincle amb l'indeterminat, i això implica que no es pot pensar en les imatges sense referència al que és múltiple, sensible i polisèmic. Aquest és el pas d'una concepció lògica del significat, pròpia del *Tractatus*, a una concepció estètica, basada d'alguna manera en aquell sentir, al qual s'ha fet referència, que tant influirà a la cultura, fins i tot l'artística, de la segona meitat del segle xx. Des d'aquest punt de vista, si el nostre veure intel·ligible, o sigui el *logos*, pressuposa sempre el veure sensible, és a dir, el sentir com una dimensió no traduïble en forma lingüística, aleshores no és possible pensar sense imatges. Les imatges, de fet, viuen gràcies a la paradoxa que posen en escena: la presència d'una absència que, com a tal, només pot ser sentida, com mostra de manera exemplar l'episodi, que ens narra Plini, de la jove Dibutada que representa el seu amant jove dibuixant-li l'ombra a la paret i, per això mateix, girant-li les espatlles. En aquest sentit, podem dir que el re-presentar és presentar de nou: alguna cosa que ja era present i ja no ho és, és re-presentada. El propi de la representació és, doncs, presentar l'absent.

No obstant això, el prefix "re-" introdueix en el terme "representació" no només un valor de substitució, sinó també d'intensificació. Això ho trobem en Hans-Georg Gadamer que, en *Veritat i mètode*, després d'haver distingit entre "context-imatge" (*Bild*) i "imatge-còpia" (*Abbild*) i haver entrellaçat el concepte de representació amb el de quadre-imatge, sosté que "el món que apareix en el joc de la representació no és allà com una còpia al costat del món real, sinó que és aquest mateix món real en una més intensa veritat del seu ésser." Això significa que és pròpiament en la representació que ofereix la presència del representat, a condició però, de distingir el mode en el qual en el quadre la pròpia representació es refereix a l'original a partir de la relació que s'estableix entre la còpia i el seu model. La tasca de la còpia és la

d'igualar-se amb el model, de manera que s'hi ha de reconèixer l'original, amb la conseqüència que la còpia està destinada a la supressió com a ens independent: és una reproducció que té per única funció la d'identificació de l'original (per exemple, la foto-carnet). Per contra, un quadre-imatge no té per objectiu la supressió, ja que no és un mitjà en vistes a una finalitat: en aquest cas, el que compta no és el resol-dre's de la imatge en el representat, sinó la *manera* com aquest últim hi està representat.

És en els orígens de la història de la imatge que es troba la “màgia de la imatge, que es fonamenta en la identitat i en la indistinció entre imatge i subjecte representat”; és només més tard que es produeix una diferenciació que Gadamer anomena “diferenciació estètica” i que implica la distinció entre representació i representat. Aquest punt de vista no vol que la imatge es suprimeixi en quant a tal, per deixar només ser al subjecte representat, sinó que, per contra, tracta la imatge com a necessària perquè es doni, precisament, el representat. Tal imatge representa, doncs, alguna cosa que sense ella no es presentaria d'aquella manera: aquesta, en definitiva, afegeix alguna cosa a l'original. Així, la representació, sense ser una còpia, roman lligada d'una manera essencial a l'original que es representa en ella, amb el resultat que, en la imatge, l'original presenta un *augment d'ésser*. Per això, segons Gadamer, la millor manera de caracteritzar la noció d'imatge és fer-ho a través de l'ús d'un concepte d'origen social: el de *repraesentatio*. *Repraesentatio*, en efecte, no significa una còpia o representació reproductiva, sinó indica el “tenir en lloc de”, la “representació” de fet, és a dir, el “fer ser present”. Entendre llavors la imatge com *repraesentatio* vol dir entendre-la plena de la seva pròpia “valença ontològica”: és això que permet a la imatge d'actuar sobre l'original.

No obstant això, que de les imatges mai no en podem captar el significat definitiu, s'explica pel fet que impliquen



una veritable i pròpia temporalitat. El resultat és que en aquestes imatges hi ha una “força” que produeix no formes ben formades, estables i regulars, sinó més aviat formes en formació i transformació, amb efectes de deformació contínua. Es tracta, tanmateix, d’una temporalitat que es dona no com a temps lineal, que procedeix del passat al present, sinó com un temps en el qual el present i el passat no paren mai de reconfigurar-se, donant lloc a un curtcircuit entès com el de la irrupció del passat en el present que Walter Benjamin, en referència a Proust, ha reconduït a la noció de “memòria involuntària”.

És el què podríem definir amb Benjamin com a “imatge dialèctica”: “No és que el passat projecti la seva llum sobre el present o que ho faci el present sobre el passat, sinó que la imatge és allò en el qual l’allò que ha estat es troba fulminantment amb l’ara en una constel·lació”. D’aquesta manera, l’obra és en el temps i, alhora, fora del temps, en el sentit que és una cosa temporal i caduca, però, que, per un moment almenys, és capaç de fer-nos sentir l’eternitat: és, de fet, aquesta l’“aura” de l’obra. En particular, en la definició de la imatge dialèctica com a imatge autèntica hi ha implícit no només el fet de renunciar a les falses certeses del present, sinó també la possibilitat d’un retorn nostàlgic a una pàtria en el temps passat, com ho indica l’afirmació benjaminiana que una imatge dialèctica no s’ha de confondre amb una “imatge arcaica”. En aquest sentit és exemplar la “descoberta” de Picasso de les arts africanes que, fins llavors, havien estat considerades l’arcaisme per excel·lència: es tractava en aquest cas no només d’una memòria que no tenia res a veure amb el retorn a les “fonts”, sinó també d’una mirada que no era nostàlgica, sinó transformadora. Des d’aquest punt de vista, la gran importància de la noció benjaminiana d’“imatge dialèctica” és la d’haver aclarit que la dimensió d’una obra d’art modern no es troba ni en la seva novetat, com si pogués oblidar-se de tot, ni en el seu

pretès retorn a les fonts, com si es pogués reproduir tot. Això implica la convicció que l'obra de l'artista s'ha d'entendre sobre la base de la capacitat de producció del treball formal, en el sentit que el tret distintiu de la imatge és el fet que en ella l'altre del visible és no designat sinó, precisament, produït pels mateixos elements sensibles de la imatge. No hem, per tant, de mirar la imatge creient que percebrem directament els objectes de la realitat que hi són representats: l'objecte no és en la imatge, sinó que és, precisament, producte d'aquesta, o també podríem dir que és indicat per ella.

Més en general, el resoldre's de la imatge en la superfície, com es pot veure d'una manera exemplar en la pintura del seglexx, no implica la negació de tota "altra" dimensió i per això mateix de tot invisible; al contrari, tal i com ho trobem en Kandinsky, en Malèvitx, Mondrian i en altres, és pròpiament en la superfície visible on es pot captar l'invisible. De fet, és gràcies a la relació entre transparència i opacitat que les imatges tenen capacitat de canvi i desenvolupament, donant, així, vida a representacions sempre diverses: fan visibles les coses a les quals es refereixen gràcies a la seva estructura formal i presenten aquesta mateixa estructura. Això és el que, en particular, ha estat teoritzat per Adorno en la seva *Teoria estètica*, a través de la noció de "forma", definida com "contingut sedimentat", i és gràcies a aquest concepte que la imatge és "mimesi de si mateixa": el que representa, com s'ha dit, és el que ella produeix des de dins de si mateixa. En aquest sentit, és sempre la relació entre transparència i opacitat per garantir que en les imatges hi hagi alguna cosa que al mateix temps s'amaga i es revela: així les imatges ens donen un coneixement sense fi, és a dir, sense la il·lusió d'un saber absolut, donat d'una vegada per sempre; no hi ha, doncs, per a la imatge l'*aut-aut*, o el desvelar o vel, sinó el *et-et*, i el vel i el desvelar. En això, la noció d'imatge és similar a la de la veritat com *altheia*: ambdues

s'han d'entendre no com a absolut sinó com a temporals, en el sentit que la temporalitat és l'estructura de l'interior.

En particular, és en el tipus d'art que Adorno anomena "modern" on hi trobem la superació d'aquella dimensió epifànica pròpia de la icona. Aquí el visible és el lloc de la manifestació de l'invisible en tant que Absolut. El que sorgeix, llavors, és una concepció de la imatge que, en la consciència de la impossibilitat de tota pretensió d'exhaurir el real i alhora de manifestar l'absolut, pot ser interrogada com a *testimoni* del que no es deixa traduir en imatges: testimoniar, en efecte, és explicar el que és impossible de dir completament. En aquest sentit, el testimoni s'aparella no amb la memòria en tant que conformitat amb el succeït, sinó amb l'immemorial que es refereix a alguna cosa que ni podem del tot recordar ni oblidar del tot, o sigui, a alguna cosa que no és del tot enunciuable ni completament inenunciuable. En resum, el testimoni parla només a partir d'una incapacitat de parlar. Que la imatge valgui llavors com un testimoni significa que l'intent de dir l'inenunciuable és una tasca sense fi, i és per això que la qüestió de la imatge forma part de la qüestió ètica. Això implica el fet que en la imatge, en no haver-hi cap completesa, no es dona cap redempció ni cap pacificació en confrontar-la amb la realitat. Des d'aquest punt de vista, considerar les imatges com a testimoni equival a veure-les com el lloc d'una tensió sempre per resoldre entre la memòria i l'oblit, i com l'expressió de l'haver de ser del sentit, en un horitzó, com en l'actual, en el qual cada vegada més, tant el món com l'art, semblen haver-se abandonat al no-sentit.