

La imatge com a vehicle de transmissió de la informació a la polis grega

Montserrat Reig Calpe
Universitat de Barcelona

RESUM

Estudi de la imatge com a element essencial per a la configuració i transmissió de la informació en la polis grega, parant atenció a la significació que impliquen els canvis en la seva concepció, des de l'època arcaica fins al final de l'època clàssica.

ABSTRACT

A study of the image as an essential element in the configuration and transmission of information in the Greek polis. Attention is paid to the importance of changes in the image conception from the archaic period until the end of the classical period.

Tots som conscients que en la nostra societat de la informació la imatge ocupa un lloc central que no podem deixar de banda quan analitzem els mecanismes del seu funcionament. Des de fa temps, alguns estudiosos ens han ensenyat a comprendre la importància de l'oralitat a Grècia, no només en el camp de l'obra literària sinó també en la manera de contar la història dels pobles i de difondre la informació de l'actualitat. El caràcter visual, en canvi, d'aquesta polis que viu enmig de les imatges que omplen l'espai quotidià, públic i privat, ha rebut una atenció menor per part d'aquells que s'esforcen a conèixer la percepció grega del món.

La notícia no és mai una novetat sense passat, informar és donar una forma classificable a una realitat en el doble sentit de l'expressió: per una banda la informació és visualitzada a través d'una imatge que la transmet i li dona sentit, per altra banda aquesta nova imatge crea i conforma al seu torn la realitat circumdant. Això, que és cert de qualsevol sistema de transmissió de la informació, ho és especialment de la imatge icònica que suscita la mirada. En la cultura grega, la reciprocitat absoluta de la mirada és un tema que recorre els textos teatrals, els mites de Dionís, la lírica coral, el pensament filosòfic...¹

1. Per a les fonts antigues que mostren aquesta idea de la reciprocitat en camps diversos es pot consultar Frontisi-Ducroux (1995) o Zeitlin (1994) pel que fa al teatre.

Veure i ésser vist és la mateixa acció, una acció gens innocent que dota d'identitat el subjecte/objecte, convertint-lo en indestriable. La mirada, si és recíproca, homogeneïtz, confon, transforma l'un en l'altre; per això hi ha certes imatges que no poden ésser correspostes, imatges com la del cap de la Medusa que requereixen una superfície pulida per disminuir la confrontació. En menor grau, un seguit de personatges semblen gaudir d'un estatut semblant al de la Medusa pel que fa a la desviació de la mirada. La visió d'un cos nu masculí exigeix una mirada pública, obertament recíproca, directa, perquè la nuesa vestida de glòria de l'atleta o del guerrer és una contemplació que interessa al grup de ciutadans i als valors de la polis. Els efebs de la ceràmica o de l'escultura que decoren els gimnasos i els banquetes funcionen com un mirall en el qual l'espectador vol veure's ell mateix, malgrat les diferències i ambigüitats que sempre hi ha entre els dos participants en el joc de les mirades. La dona nua, en canvi, no és pensada com un espectacle públic, la mirada que requereix l'espai del gineceu és la del «voyeur», la d'aquell que irromp en un espai clos sense que l'observada se n'adoni. La dona que es banya, la nimfa que el sàtir contempla des d'un amagatall o, fins i tot, la Polixena que s'atansa a la font on Aquil·les ha preparat l'emboscada és una imatge passiva, esmorteïda, ja que aquest desig sense reciprocitat no interessa al grup ni dona forma a la societat. Caldria posar en relació aquestes imatges de la feminitat amb aquelles en les quals el personatge mira insidiosament cap a l'espectador des del seu món iconogràfic, cercant una correspondència que, en cas d'aconseguir-la, posaria en perill la forma del món de fora, tal com passa en el mite de la Medusa.²

Si la imatge és tan essencial en la configuració i transmissió de la informació en la polis grega com nosaltres hem defensat, llavors qualsevol canvi en la concepció d'aquesta i de la seva visió serà símptoma de canvis en l'organització de la ciutat. Efectivament, l'estàtua de l'Afrodita de Cnidos, obra de Praxíteles, mostra en la polis del segle IV aC una transformació del paper que té la mirada sobre el nu femení. Cal que l'espectador contempli directament aquest cos que ara ocupa un espai públic dissenyat especialment per evitar qualsevol entrebanc entre els ulls i la figura, el nu d'Afrodita és el centre de totes les mirades que articulen el conjunt cívic de la ciutat. Una nova manera d'entendre la imatge i la seva visualització no és una mera anècdota, significa també una nova organització del que pertoca al públic i del que pertany al privat. No és casual, a més, que aquesta reubicació d'allò visual en la vehicu-

2. Alguns estudis importants sobre la frontalitat de la Medusa i d'altres personatges en la iconografia són Vernant (1991), Frontisi-Ducroux (1991), Korshak (1987).

lació de la informació coincideixi amb canvis importants a propòsit del paper de l'oralitat.

Per tot això, la nostra anàlisi de la imatge com a vehicle de transmissió de la informació es basarà en tres moments de la història de la polis grega que funcionen a manera de frontissa i que, per tant, ens poden permetre copsar de forma més clara, com sempre passa en aquestes situacions de frontera, la incidència d'allò visual sobre les maneres de rebre i percebre la realitat: el temps en què la polis es configura, el naixement de la democràcia a Atenes i el segle IV aC amb la remodelació final de la ciutat clàssica grega abans de desaparèixer.

1. LA INFORMACIÓ A TRAVÉS DE LA IMATGE EN L'APARICIÓ DE LA CIUTAT

A l'inici de la ciutat, un seguit d'objectes —una de les funcions dels quals és la d'atraure les mirades— es reparteix per l'espai, dibuixant un mapa que representarà la configuració física i simbòlica de la nova polis. La col·locació d'aquestes imatges marca una sèrie de punts que seran decisius d'ara en endavant per a la difusió i propaganda dels valors cívics. És des d'aquí que aquells fets (o potser hauríem de dir millor narracions) que es considerin rellevants del passat de la ciutat esdevindran models de classificació de les noves informacions que vagin arribant. La importància de la «visibilitat» d'aquests marcadors de l'espai és una característica força rellevant de la cultura grega. Els objectes exhibits desperten el desig de la mirada i creen relacions de reciprocitat de la mateixa manera que ho fa la poesia èpica a través de la paraula.

Aquests objectes són *agálmata*,³ regals valuosos dedicats a la divinitat o als herois. La seva superfície desprèn la brillantor dels cossos joves i unguits per l'oli i els perfums del gimnàs. La comparació no respon només a una metàfora literària: les enormes gerres pintades de les tombes, les estàtues que ressegueixen la trama urbanística, els trípodcs o els escuts votius sempre tenen unes marcades ressonàncies antropomòrfiques, tal com mostren els noms que reben les diverses parts que els constitueixen i els múltiples jocs als quals els artistes han sotmès les seves obres, dotant-les d'ulls, de mans, de peus, de genitals... Des del començament de la polis, els grecs han decidit que l'atracció de la mirada és essencial per a la transmissió de qualsevol informació, de manera

3. Un estudi molt complet i interessant sobre els *agálmata* es troba a Gernet (1982), p. 121-179.

que, tot salvant les distàncies, la informació visual a Grècia pren les ambigüitats i els mecanismes de les nostres tanques publicitàries, amb una diferència important tanmateix: l'aparició d'una nova imatge no significa la substitució d'una imatge anterior. Si volem entendre com es fa la tria d'uns referents compartits per tota la societat i volem conèixer el funcionament de la seva difusió, és absolutament necessari començar per una història de la visió.

La vida quotidiana en una ciutat grega suposa que l'organització de l'espai, del temps i del grup social depèn en bona mesura de les imatges. Els objectes per ésser contemplats marquen aquells llocs que defineixen la polis, aquells indrets on els ciutadans prenen consciència d'ésser-ho: en la perifèria, les necròpolis i els santuaris extraurbans; en el centre, l'acròpolis i l'àgora. La festa ritma el pols de la ciutat i dóna existència a les relacions entre les seves diverses parts conformant-la com un únic organisme: les processons que recorren els diversos espais simbòlics i que articulen amb el trasllat dels *agálmata* l'urbanisme i el cos cívic serveixen per crear i enfortir uns lligams indissolubles. Un element important del ritual és potenciar la idea de grup a través de la contemplació d'una imatge en el moment culminant de la festa. La revelació de l'objecte simbòlic converteix a tots els presents en *homoíoi*, 'semblants', paraula que expressa en grec una estreta relació política i social entre persones en principi diverses.⁴ Aquestes imatges que atrauen les mirades i que difonen al seu entorn l'amistat i la companyonia no només es troben en l'espai sagrat del temple o en l'espai públic de l'àgora, també són al gimnàs, al banquet i a la necròpolis, els indrets triats pels *aristoi* per definir-se com a tals. L'*ágalma* organitza les distincions i les semblances entre els déus i els homes per una banda i, per l'altra, entre els *kaloí* i els *kakoí*, els nobles i els vils. Els grans vasos del Dípilon del segle VIII aC instal·lats com a marcadors de les tombes àtiques són un intent de visualitzar l'invisible com va afirmar Vernant,⁵ però també la posició social del mort i del seu entorn. La mirada que el caminant adreça a l'àmfora i a la seva iconografia funerària li retorna una imatge codificada de la mort aristocràtica, semblant a la bella mort del guerrer dels poemes èpics, i l'impulsa al desig d'emulació.

La superposició d'aquestes imatges provinents de llocs i temps diferents que es produeix en els diversos espais esmentats serveix a la construcció d'una història de la ciutat.⁶ Cadascun dels *agálmata* té una narració darrera que ex-

4. Cf. *Himne Homèric a Demèter*, 481.

5. Sobre aquesta visualització en parla en l'obra ja citada diversos cops: Vernant (1991).

6. Zeitlin (1994) ho aplica a les descripcions de Delfos i d'Atenes que apareixen a l'*Ió* d'Eurípides.

plica el seu origen i les vicissituds que l'han dut fins allà. Sovint emparenten la nova ciutat amb el passat de les guerres i els herois de l'èpica, i les grans famílies aristocràtiques estableixen vincles a través dels *agálmata* amb els seus iguals d'altres ciutats. Però el fet que a l'espectador se li presentin aquestes imatges simultàniament —recordem que els nous objectes són col·locats al costat dels que ja hi eren sense provocar-ne la substitució—, li produeix un efecte similar al que les narracions orals produeixen sobre l'oient. La informació esdevé un palimpsest on les diverses capes no tenen gruix, sinó que formen un *continuum* indestriable que integra passat i present.

En aquest context que acabem de descriure és pertinent i necessari observar com entenen els textos homèrics el fenomen de la visió. L'èpica és la nostra font més propera a aquestes imatges que poblen la polis des de la seva fundació. Si la interacció entre veu i visió és sempre un tema força central a l'hora de tractar els problemes de la informació en el món antic, encara ho és més en aquests textos on l'ocasió en què es representen obliga a no prescindir de l'oralitat. Diversos passatges de la *Iliada* i l'*Odissea*⁷ mostren l'aparició d'un *éidolon*, una imatge que representa la forma i la veu d'algú absent, tot i que l'exactitud mai no és una preocupació a l'hora de confegir-lo (pensem en aquells petits *éidola* que voletegen prop del cadàver d'un guerrer o que reposen al cim d'un túmul funerari). Aquestes representacions són, tal com el seu nom indica, visions; tanmateix, un aspecte ineludible a l'hora de presentar un *éidolon* és la seva veu. La contemplació de l'*éidolon* inclou la visualització de la veu, perquè la veu té forma (encara que sigui canviant) i pot estar feta de matèria. A la manera de les Muses, on la bellesa de la veu i del cos és la mateixa cosa, les paraules a vegades són coronades per la bellesa i provoquen al seu voltant el desig de mirar. Aquell que exerceix l'oralitat necessita també atraure les mirades;⁸ és l'única forma eficaç d'establir una relació de reciprocitat, totalment necessària per incidir en l'organització del cos cívic.

La reciprocitat de la mirada entre l'*ágalma* i el grup i com aquesta té a veure amb la possibilitat de narrar i d'informar sobre els fets està perfectament exemplificada en el personatge d'Hèlena a la *Iliada*. La tradició no homèrica que fa d'Hèlena un *éidolon* construït pels déus per enganyar els humans és ben coneguda, però en l'obra homèrica mateix podem apreciar diversos elements que fan d'Hèlena un objecte bell i valuós, capaç d'adoptar

7. Cf. *Il.* 2, 791; 5, 785; 20,81; *Od.* 2, 268; 297; 401; 6, 22; 8, 8.

8. *Od.* 8, 170-173. Per a la importància d'això en el cor, Carruesco (2004).

les veus de les dones absents, en mans de la poderosa Afrodita. Ja Gernet destacava el paper de la dona en els relats on els *agálmata* eren intercanviats i recordava a través de l'etimologia del nom la importància del fet de «decorar, ornamentar», acció que uneix els objectes preciosos i els cossos de les dones. En el cant III de la *Iliada*, Hèlena avança cap a les muralles de Troia atraient les mirades de tots els membres del consell d'ancians. Príam li demana a ella, que és mirada com un *ágalma* pels altres, que miri el grup dels aqueus i relati el catàleg dels guerrers principals.⁹ Segons els oients, la seva narració és *nemertés*,¹⁰ és a dir, el grup la dóna per vàlida. La visió des de les muralles respon a un desig que la missatgera Iris ha col·locat en el pit d'Hèlena pel seu primer marit i acaba amb una reflexió sobre l'absència dels seus germans, Càstor i Polideuces, que no aconsegueix veure entre l'exèrcit dels aqueus. La contemplació del seu grup anterior deixa en ella el desig de retornar amb els grecs. Així doncs, la *teichoskopía* té un doble valor pel que fa al nostre tema. Per una banda, comprovem que l'acció de mirar i de ser mirat sempre van juntes, però per l'altra ens adonem que aquests objectes preciosos clarament creen a partir de la visió un relat que conforma l'organització del grup social, de manera que el creuament de mirades entre el grup de Troia, Hèlena i el grup dels aqueus porta com a conseqüència un resultat semblant a l'acció de la imatge de Medusa que trobem per tot arreu en l'exèrcit i en les ciutats gregues: en lloc d'una mirada recíproca sense problemes a l'interior d'un cos cívic, hi ha una refracció de la mirada que desplaça el focus d'atenció de l'espectador i que situa aquestes imatges en una cruïlla entre dos o més grups socials, i que les converteix en éssers ambivalents, unificadors per a uns, desmembradors per a d'altres.

Potser la figura del guerrer al voltant del qual l'exèrcit s'aplega té també aquest valor i explicaria diverses escenes protagonitzades per Aquil·les a la *Iliada* com l'intercanvi de les seves armes amb Patrocle o el seu relat acompanyat de la lira davant el mateix Patrocle. El guerrer és entès com un cos ornat pel bronze de les armes, millor encara, aquestes són el seu cos, tal com demostra la iconografia vascular que presenta la panòplia buida ocupant l'espai de la persona del guerrer. Les armes d'Aquil·les són Aquil·les, i qualsevol que les obtingui esdevindrà «el millor dels aqueus». La comunitat s'articula al voltant del desig que suscita la brillantor i la presència de l'heroi.

9. *Il.* 3, 145-170.

10. Aquest terme apareix a *Il.* 3, 204, en boca d'Antènor, que es presenta com a garant del testimoni i posa el seu relat a l'alçada de qualsevol discurs vàlid per al grup social.

Tanmateix, Aquil·les, de la mateixa manera que Hèlena, salvant les distàncies en l'imaginari grec —que són moltes, però no tantes com se sol creure— entre la dona i el guerrer, també ha provocat la refracció de la mirada del grup. La seva baralla amb Agamèmnon l'ha allunyat de les mirades de l'exèrcit grec i ha evitat la reciprocitat necessària. Aquil·les nu, sense armes, esdevé un *hístor* que contempla la batalla des de fora i canta les proeses dels herois davant d'un públic exclusivament format per Patrocle. Com afecta aquesta situació de marginalitat el funcionament del relat oral èpic i la seva validesa social, estretament unida a la necessitat d'establir la reciprocitat a través de la mirada, no és objecte del nostre estudi i caldria una ocasió diferent per ésser analitzat.

2. NOVES MANERES D'INFORMAR EN LES IMATGES DE LA DEMOCRÀCIA NAIXENT

Els canvis socials que experimenta Atenes a finals de l'època arcaica i començaments de la clàssica incideixen sobre la manera que la gent té d'entendre i de valorar les imatges i la informació que en rep i, alhora, aquestes imatges contribueixen activament a fer possibles aquestes transformacions de la mentalitat cívica. En primer lloc, aquells espais de la ciutat que marcàvem des de la seva fundació com a especialment adients per a la contemplació de representacions sofreixen un seguit de modificacions. També la nova organització del temps i de la societat s'expressa amb la presència de novetats pel que fa a les imatges.

Quant al mapa espacial d'aquestes, podem observar que hi ha una disminució en nombre i en importància de les representacions situades a la necròpolis. El nou règim polític prefereix prescindir de la visualització del mort individual i de la seva heroïcitat, terreny que havia estat especialment utilitzat per l'aristocràcia com a expressió dels seus valors. Així com les grans àmfores i els *koûroi* són substituïts per petits lecits blancs amb les representacions d'homes, de dones i de nens conduïts per Hermes i Caront al més enllà, les inscripcions de les esteles privilegien les llistes dels caiguts per la pàtria tal com fan els discursos funeraris que hem conservat. L'àgora, en canvi, rep nous *agálmata* i esdevé l'espai seleccionat per a la instal·lació d'una de les imatges més centrals de la nova democràcia: l'estàtua dels tiranicides. La figura d'Aristogítón i d'Harmodi, que van donar mort al tirà, és part important de la conceptualització del desig i l'emulació en el nou règim. Aquest fet cal situar-lo en paral·lel a l'invent més decisiu, sens dubte, pel que fa a la qüestió de la visió: la creació

d'un nou espai exclusivament per contemplar, el teatre. Loraux comenta que l'aparició d'un espai teatral on representar les obres que abans s'oferien a l'àgora origina una distància i alhora un paral·lelisme curiós entre el lloc i el discurs de la política i el lloc i el discurs del teatre, de manera que el teatre esdevé «antipolític», en el sentit que es posen un a distància de l'altre.

La consciència del medi visual com a mode d'instrucció sobre el llegat del passat esdevé cada vegada més gran en la ciutat clàssica,¹¹ així ho demostren fets tan diversos com els canvis en la concepció de l'estàtua cultural o en el cànon de bellesa. La ciutat democràtica va utilitzant cada cop més, tant en el seu propi territori com en tot el radi d'influència que controla, el fenomen de l'espectacularitat. A mesura que s'afermen els canvis radicals introduïts per la democràcia a Atenes, els antics *xóana*, aquelles estàtues maldestres, representants de la força sagrada del déu i allunyades de l'aspecte humà, quasi secretes i destinades a la manipulació ritual, són substituïdes en la vida ciutadana per escultures que es mostren a una mirada que, si no fos per la por a l'anacronisme, anomenaríem «turística».¹² Els programes iconogràfics de les grans estàtues de Fídias a Atenes, Olímpia o Ramnunt seran conseqüència d'aquest nou sentit de l'ús de la contemplació i de la transmissió a través de les imatges de la història de la ciutat. L'*eros* públic ja no es distribueix entre els membres de la comunitat a partir de les imatges de *koûroi* musculosos o *kórai* inaccessibles en la seva modèstia, sinó a partir de nous *kaloí* com els tiranicides de l'àgora, o els que trobem als gimnasos o als simposis marcats amb la inscripció eròtica que els designa com a «bells», els cossos dels quals segueixen el cànon de les proporcions que triomfa en època clàssica. Pel que fa a les representacions femenines, les *kórai* arcaïques són suplantades per totes aquelles *Níkai* que, cada cop més fortament feminitzades (la Níke de Peoni a Olímpia a finals del segle v aC n'és un exemple clar), ocupen pràcticament tots els nous recintes culturals per representar la força de la polis.

La bellesa que ara els ciutadans troben pels carrers respon al model de proporcionalitat (*isótes*) que regeix també la vida democràtica.¹³ El que ens fa participar del grup de *kaloí* i ens separa dels *kakoí* és la contemplació d'aquestes representacions ideals de l'estricta proporció que ens converteix en

11. Com molt bé ja assenyalava Zeitlin (1994), p. 138-145.

12. La contraposició entre aquests dos tipus d'escultura ha estat estudiat per Vernant (1991), p. 151-163.

13. Sobre el tema de la proporcionalitat, però amb un èmfasi més gran en les qüestions morals que genera, vegeu Tanner (2000).

«iguals». Sòcrates ironitza amb una broma molt oportuna quan diu que en sentir els discursos funeraris cívics se sent físicament més alt i més atractiu que els estrangers que estan al seu costat.¹⁴

És evident que en la nostra passejada per la informació que desprenen les imatges en la ciutat grega, a vegades podem ser acusats d'excésivament simplistes per deixar de banda fenòmens menys classificables o per remarcar exclusivament algunes tendències i menystenir-ne d'altres; tanmateix, creiem ser fidels al nostre propòsit expressat al començament d'aquest article quan ens centrem en aquells canvis més rellevants que es produeixen en moments en què interessa transmetre una informació nova integrant-la en la tradició, tot i que som conscients que aquests moviments mai no són abruptes ni caminen sempre en una mateixa direcció.

No només en l'art i la iconografia es noten els nous interessos en les maneres d'informar visualment, també l'especulació filosòfica, l'oratória, la literatura i el seu vocabulari tècnic augmenten la presència del joc visual en tota la vida cultural de la ciutat. El funcionament del sentit de la vista és teoritzat al llarg del segle v aC per Empèdocles i Demòcrit entre d'altres; el teatre crea un vocabulari tècnic especialitzat (*schéma, eikón, éidolon, mimémata...*) sobre totes aquelles qüestions que fan referència a les aparences, a les visions, a la mirada, a la gestualitat o a la construcció de representacions; a més a més, l'aspecte visual del teatre i el seu caràcter d'espectacle influeix en la manera d'entendre la política i el grup de ciutadans; el pas d'una memòria fonamentalment auditiva a una de visual (recordem els mètodes mnemotècnics de Simònides que la tradició ha conservat) s'afegeix a aquesta llista de característiques que demostren el gran interès pel coneixement dels codis visuals que comporta l'arribada d'una nova distribució social.

La reciprocitat torna a ésser un aspecte decisiu, al costat de la proporcionalitat ja esmentada, en totes aquestes teoritzacions i interaccions entre la mirada i l'objecte portador d'informació. En les explicacions d'Empèdocles i de Demòcrit, la visió funciona a través de corrents que surten tant dels ulls del que mira com de l'objecte observat, de manera que tots dos són actius en aquesta relació.¹⁵ Allò que mirem desperta el nostre desig i és important per al grup el control de la mirada.¹⁶ La societat atenesa democràtica ho sap i despla-

14. *Menexè* 235a.

15. DK31 A92 i DK68 A135.

16. Tucídides demostra aquest punt en alguns passatges com 2,43,1 o 6,13,1. Sobre la importància de les estàtues en aquest control del desig en parla Steiner (2001).

ça el model arcaic de l'*erómenos* aristocràtic i tirànic cap al context cívic; així, Aristogíton i Harmodi es ressituen en l'esfera mítica i esdevenen herois dels temps antics. El ciutadà actiu corre el perill de veure's absorbit en la contemplació i perdre l'interès per la resta.¹⁷ A causa de la reciprocitat, el joc entre *erómenos* i *erastés*, entre original i estàtua, entre espectador i actor, no és mai segur. Totes les manifestacions culturals de la segona meitat del segle v aC (història, oratòria, retòrica o filosofia) es fan ressò de la necessitat de mantenir actiu el ciutadà que contempla, i recorren a metàfores tretes del teatre. En el món de la democràcia atenesa, el ciutadà és sovint un espectador, segons oradors, historiadors i sofistes. Tanmateix, el que mira és també un jutge en el teatre; la mirada, per tant, dota l'espectador d'un rol actiu: jutjar, avaluar, analitzar. Però mentre que per a Demòstenes,¹⁸ el verb *theoreísthai* va unit a *krinesthai*, Tucídides fa dir a Cleó que els ciutadans són «espectadors de sofistes»¹⁹ i Gòrgies polemitza sobre el ciutadà passiu, i afirma que *lógos* i *ópsis* el dominen.²⁰ La recerca de *philotimía* ha d'ésser, doncs, quelcom compartit i recíproc entre el participant i l'espectador.²¹ La influència, doncs, del teatre en el seu vessant d'espectacle sobre la vida dels atenesos és enorme, perquè configura en un alt grau la manera d'entendre el fet de sentir-se ciutadà.²²

També els personatges de les obres teatrals contemplen i, en contemplar, esdevenen espectadors. Les seves actituds en el text davant de la imatge que se'ls presenta funcionen com a indicis per esbrinar les reaccions que se suposa que l'espectacle teatral ha de provocar en el públic. Zeitlin ha treballat diverses *ecphrásis* prou completes i llargues de la tragèdia grega que n'hi havia per poder arribar a algunes conclusions.²³ Nosaltres aquí només destacarem aquells aspectes que són rellevants per comprendre els mecanismes associats a la transmissió visual d'informació.

Així com la *teichoskopía* de la *Iliada* protagonitzada per Hèlena ens servia per desenvolupar una part important del nostre argument en l'època de la configuració de la polis, ara hauríem de centrar-nos en la visió del camp de

17. De fet, Aristòtil comenta a l'*Ètica a Eutidem* 1230b 30-6 que aquesta visió de les imatges fa perdre l'apetit sexual.

18. XVIII, 315.

19. TUCÍDIDES 3, 38.

20. *Encomi a Hèlena* DK82 B15-9.

21. Cf. ISÒCRATES, *Panegíric* 44.

22. Goldhill (2000) recull una gran quantitat de passatges d'autors de la segona meitat del segle v aC que fan evidents les múltiples relacions entre ciutadà i *theatés*.

23. ZEITLIN (1994).

batalla des de la muralla descrit per Antígona a les *Fenícies* 104-201, en la descripció admirada que fa el cor de dones dels vaixells ancorats a *Ifigènia a Àulida* 164-302 o en la magnífica imatge de Delfos que el cor atenès descobreix al començament de *Ió* 184-232. Novament els personatges femenins es comporten com a espectadors capaços de narrar en paraules l'estupefacció nascuda d'un espectacle únic i insòlit. El personatge a voltes esdevé un pintor que estén davant dels nostres ulls una composició enigmàtica que a poc a poc va aclarint el seu misteri,²⁴ a voltes és un *theatés* encara impressionat pel que acaba de veure.²⁵ Aquests textos efràstics tenen el mèrit de fer-nos copsar el sentit de la història en la qual s'insereixen. Són representacions amb valor cognitiu, perquè causen plaer,²⁶ promouen el *kléos* i instrueixen l'espectador sobre el passat de la ciutat. Un exemple d'això seria el cas que explica Zeitlin de *Ió* d'Eurípides.²⁷ Les noves relacions entre Delfos i Atenes que la ciutat vol reivindicar són bàsicament fundades per dues escenes descriptives de la tragèdia: una al començament, on els atenesos es familiaritzen amb Delfos; l'altra, quan Ió, un dèlfic adoptat, entra en la tenda de Creüsa i descobreix la imatge composta de l'Atenes contemporània.

A mesura que la seguretat en l'ús dels codis visuals augmenta, la imatge juga més emfàticament amb l'autoreferencialitat. No és casual que sigui el món dionisiac del teatre, dels sàtirs, del simposi, on apareguin més profusament aquests desdoblaments i reflexos que converteixen la imatge en una «metarepresentació», si se'ns permet el neologisme. Al llarg del segle v aC, observem, per exemple, com la iconografia vascular accentua la presència del mirall. Si recollim la llarga sèrie d'imatges sobre el mite de la Medusa, veurem que les més antigues es concentren o bé en la fugida de Perseu o bé en el moment en què Perseu talla el cap del monstre. Per no contemplar el rostre que petrifica, Perseu fa el senzill gest de girar el seu cap per evitar trobar-se amb la mirada de Medusa. En els vasos més moderns, en canvi, l'interès principal ha variat: l'escena escollida és ara la contemplació del cap tallat del monstre a través d'una superfície polida, sigui un escut bronzini o un toll d'aigua cristal·lina. Un altre element que pren rellevància és l'ull. No només trobem ceràmiques pintades com si imitessin parts d'una cara, sinó que, sovint, la nineta de

24. Aquest joc metafòric que ha tingut tant d'èxit en les teories de la mimesi i en la novel·la ja es troba en el drama, per exemple a Eurípides, *Hècuba* 807-9.

25. Cf. EURÍPIDES, *Suplicants* 650-3.

26. Cf. *Poètica* d'Aristòtil on el plaer té un paper important en el caràcter educatiu de la mimesi.

27. ZEITLIN (1994), p. 147-156.

l'ull serveix de mirall on les cares de la Medusa o de Dionís es multipliquen i es desdoblen. Aquesta tendència de les imatges a presentar-se com en «mise en abyme» també la podem localitzar en aquells personatges que miren frontalment i converteixen el seu rostre en una màscara o en l'ambigüitat d'aquelles escenes en què la separació entre original i còpia s'esborra. La representació dins de la representació és un recurs antic; tanmateix, la insistència del segle v aC en aquests motius iconogràfics i la complicació sofisticada que sofreix aquest joc va avançant a mesura que el teatre també augmenta la seva autoreferencialitat.

Caldria remarcar encara un últim efecte d'aquest desenvolupament de l'ús de la imatge en la transmissió de la informació durant el segle v aC a Atenes que ens deixa a les portes dels canvis experimentats per la ciutat al segle IV aC. Per primera vegada, una obra artística coneguda passa a ésser citada explícitament en una altra obra. Una gran àmfora panatenaica mostra en l'escut de la seva habitual imatge d'Atenea una representació pintada de l'escultura dels tiranicides. D'aquesta manera, una escultura nascuda a principis del segle per convertir-se en símbol de la ciutat democràtica ha esdevingut amb el pas del temps una cita que qualsevol artista pot utilitzar.

3. EL SEGLE IV AC I LA REFUNDACIÓ DEL SOCIAL

El final de l'època clàssica és un moment de moltes transformacions en la polis. En alguns casos podem parlar d'autèntiques refundacions de ciutats que passen per una nova organització de l'espai, del temps, del grup i que, per tant, requereixen una nova configuració que altre cop la imatge contribuirà a afirmar, com a poderós mitjà entre la transmissió d'informació i la de propaganda. Per tancar aquest recorregut a través dels mecanismes visuals que posen en marxa un cert tipus d'informació, comentarem breument alguns aspectes de la mirada i de la representació que marquen l'evolució de la societat grega cap a una forma diferent que serà la característica del període hel·lenístic. Les reflexions que han ocupat la darrera part del punt anterior ja ens han anat conduint paulatinament cap als últims fenòmens que ens interessa destacar.

L'articulació de la polis es basa en una certa manera d'entendre la relació entre allò públic i allò privat. Ara assistim a un canvi important en la mentalitat social a propòsit de quina ha d'ésser aquesta relació. Nosaltres creiem que es pot traçar una línia directa entre aquesta nova concepció social i alguns dels elements que caracteritzen les imatges del segle IV aC i la manera de per-

cebre aquestes imatges per part del ciutadà. Ja esmentàvem al començament d'aquest article com interpretem la presència de l'Afrodita de Cnidos en un espai públic amb una missió també pública. El nu femení pren un lloc que abans no tenia. Pensem no només en el contrast entre la tria d'una Afrodita nua o d'una Atenea guerrera per unir la comunitat a través de la mirada, sinó també entre aquesta nova Afrodita i l'antiga Afrodita guerrera de Corint, per exemple; o entre la Níke que acompanya l'Atenea de Fídias i les *Níkai kalai* que cada cop recorden més una Afrodita o una Hèlena que no pas una Atenea. Aquestes figures no es conformen amb la representació clarament sexualitzada del cos femení, cerquen a més una espectacularitat on el que es posa de relleu i atrau la mirada del visitant és precisament l'exaltació de la nuesa femina. Sembla que la ciutat ha decidit canviar el pol d'atracció del desig públic, i ha trencat algunes barreres entre el món privat del gineceu i l'espai públic del ciutadà. La iconografia vascular mostra un interès paral·lel al de l'escultura pública, i omple la gerra d'imatges d'Afrodita, de la seva estàtua, de dones en el gineceu que es miren al mirall...

Aquesta distribució nova entre el públic i el privat s'anirà accentuant amb la difusió de l'evergetisme. Tot el segle IV aC és un camí cap a l'entrada en l'espai públic de la ciutat d'escultures que representen retrats de filòsofs, atletes, polítics i benefactors que ocupen un lloc juxtaposat a les antigues estàtues ideals d'herois i déus, per la qual cosa així ells també esdevenen membres de l'imaginari col·lectiu. Aquesta tendència desemboca en l'anècdota d'Alexandre i el Mont Atos: l'artista projecta una figura colossal d'Alexandre aprofitant com a material de construcció el Mont Atos sencer.

Les fonts textuais i iconogràfiques apunten a una idea de l'*ópsis* on la reciprocitat i proporcionalitat que hem comentat anteriorment han deixat d'interessar. El debat entre la passivitat i l'activitat de l'espectador es decanta cap a la passivitat. La recerca de *philotimía* ja no és cosa de dos: l'espectador de la nova imatge contempla exclusivament l'honor del representat i la seva mirada ja no és la de l'*erastés*.²⁸ La proporció dels cossos es deforma tal com també s'ha trencat la *isótes* política. Lisip allarga els cossos desfent l'anterior cànon i cada artista utilitza la seva capacitat per tal de sorprendre i enganyar l'espectador.²⁹ Nombroses històries reflecteixen el gust per crear una *ópsis* enganyo-

28. Sobre aquestes noves concepcions de la *philotimía* i *megaloprepeía*, vegeu Stears (2000).

29. Spivey (1996), p. 187-191, enfoca precisament des d'aquest punt de vista el canvi que suposa l'art hel·lenístic.

sa on la imatge esdevé l'original o l'estàtua fa d'espectador, un gust que no farà més que augmentar en l'època hel·lenística, i que porta fins a l'extrem alguns jocs que ja havíem trobat al segle v aC.³⁰

De la mateixa manera que algunes obres artístiques que havien estat elevades a la categoria de símbol per la ciutat havien servit als artistes com a cita, buscant la complicitat de l'espectador, en aquest moment observem la tendència a eliminar la cita explícita i a usar aquestes figures com a model de la pròpia obra.

L'objectiu d'aquestes pàgines no era repassar detalladament tot el que significa l'aparició de l'art grec i la seva posterior evolució, sinó destacar alguns fets puntuals que han permès a les imatges funcionar sempre com a transmissores interessades d'informació en el context de la ciutat grega. Per tot això, pot resultar significatiu acabar amb un exemple hel·lenístic on precisament el concepte tradicional d'imatge que comunica informació rellevant al ciutadà i sobre el ciutadà ha estat completament alterat.³¹ En un paisatge urbanístic on la memòria i l'honor ja no estan centrats en les necròpolis, els artistes juguen amb els epitafis. Dramatitzant el moment de la lectura i de la interpretació del missatge, busquen que la lloança recaigui sobre ells mateixos pel seu enginy, i deixen en la foscor aquella informació sobre el mort que sempre havia estat considerada bàsica. Així, Antípatre de Sidó construeix una breu descripció d'una tomba on nou astràgals ocupen el lloc de la inscripció.³² Aquests astràgals estan disposats com en un joc de daus i el «jo enunciator» es pregunta pel seu significat. A partir de la posició de les peces, dedueix l'origen, el nom i l'edat del mort, deixant per al final la conclusió irònica que aquest ha estat sempre un jugador perdedor.

BIBLIOGRAFIA

- CARRUESCO, J. «El diàleg com a espai eròtic». *Ítaca*, núm. 20 (2004), p. 63-72.
FRONTISI-DUCROUX, F. *Du masque au visage: Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. París: Flammarion, 1995.
GERNET, L. *Anthropologie de la Grèce antique*. París: Flammarion, 1982.

30. Steiner (2001), p. 56-77, dedica un capítol a explicar el joc entre interior i exterior de l'estàtua i els enganys i les confusions que això provoca.

31. Aquest exemple l'hem trobat comentat a Goldhill (1994) com a expressió representativa de l'ècfrasi hel·lenística.

32. *AP* 7, 427.

- GOLDHILL, S. D. «The naïve and knowing eye: ecphrasis and the culture of viewing in the Hellenistic world». A: GOLDHILL, S.; OSBORNE, R. *Art and Text in Ancient Greek Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 197-223.
- «Placing theatre in the history of vision». A: RUTTER N. K.; SPARKES, B. A. *Word and image in Ancient Greece*. Edimburg: Edinburgh University Press, 2000, p. 161-179.
- KORSHAK, Y. *Frontal faces in attic vase painting of the archaic period*. Chicago: Ares Publishers, 1987.
- SPIVEY, N. *Understanding Greek sculpture*. Londres: Thames and Hudson, 1996.
- STEARNS, K. «Losing the picture: change and continuity in Athenian grave monuments in the Fourth and Third Centuries BC». A: RUTTER N. K.; SPARKES B. A. *Word and image in Ancient Greece*. Edimburg: Edinburgh University Press, 2000, p. 206-227.
- STEINER, D. T. *Images in mind: Statues in archaic and classical Greek literature and thought*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- TANNER, J. «Social structure, cultural rationalisation and athletic judgement in classical Greece». A: RUTTER, N. K.; SPARKES, B. A. *Word and image in Ancient Greece*. Edimburg: Edinburgh University Press, 2000, p. 183-205.
- VERNANT, J. P. *Mortals and immortals: Collected essays*. Princeton: Princeton University Press, 1991, p. 151-163.
- ZEITLIN, F. I. «The Artful Eye: vision, ecphrasis and spectacle in Euripidean theatre». A: GOLDHILL, S.; OSBORNE, R. *Art and text in Ancient Greek culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 138-196.