

SEMIÒTICA DE LA IMATGE I HISTÒRIA DE L'ART *

MICHEL COSTANTINI

Hi ha diverses vies per atansar-se a l'obra d'art. Mentre unes vénen marcades per preocupacions de caràcter tècnic, d'altres més aviat estilístic, una tercera via, finalment –que distingeixo de l'anterior–, prové d'una inquietud semàntica. Apuntant a l'anàlisi d'allò que en l'obra d'art produeix sentit, el tercer enfocament se situa, de manera més o menys clara, en el camp de la semiologia anunciada per F. de Saussure: un projecte prou vast com perquè els mitjans i fins i tot l'objectiu en resultin encara incerts.

Vet aquí el que vull: fer-vos-en cinc cèntims, de la seva història, de la seva distribució en escoles i fins de les capelletes concurrents. Així doncs, no pretenc pas dedicar-me aquí a l'anàlisi teòrica de la imatge, de cap imatge, sinó més aviat posar de relleu com és possible passar d'aquesta anàlisi teòrica, esbossada en alguns exemples, a una història de l'art estructurada; una història que vagi més enllà de la col·lecció de fets, la recerca de relacions biogràfiques, el debat sobre les influències geogràfiques o socials: una història *semàntica* de l'art. Ara bé, en aquest assaig no faré més que projectar un bri de llum sobre les estructures que la semiòtica posa en evidència, i més concretament una d'elles: l'estructura que en diem de les modalitats. Això, a través de fotos o pintures contemporànies, a tall d'exemple; alhora, però, i per tal de passar a l'estudi diacrònic, veurem l'art grec clàssic i l'hel·lenístic en llur oposició. Aquestes formes ens proporcionaran les il·lustracions antitètiques d'una evolució.

Mirem de partir d'una construcció abstracta, que seria aquella de la narració mínima, elemental. Aquí es troben en presència un *subjecte* i un *objecte*. Agafeu tal fotografia de Krzyzanowski: una mà, una superfície de sorra. El *subjecte* malda per transformar, aconsegueix de transformar, etc... l'*objecte*. L'empremta a la superfície és aquí la marca de la transformació, de l'acte acomplert. Per tal que l'acte s'acompleixi, i fins i tot perquè sigui possible de concebre, cal suposar en el subjecte una determinada competència, adquirida o bé innata. Adquirida: podem

* «Sémiotique de l'image et histoire de l'art», versió catalana de Pere Salabert.

albirar que la pròpia competència pot ser un *objecte* per al *subjecte* que la recerca. El que la constitueix, aleshores, pot ser considerat com la sèrie d'Objectes modals (Om): el Voler-fer, el Saber-fer, el Poder-fer, entre d'altres.

Agafem, d'Erró, *Le substrat de Pollock*. Desenes de quadres rodegen el cap del pintor pintat, i així reclamen el nostre coneixement. Sigui quin sigui el saber d'Erró i el nostre a propòsit de *Les demoiselles d'Avignon* o els *Jugadors de cartes*, de bon començ és una conjunció efectuada –manifestada *hic et nunc*– entre el subjecte (Pollock) i l'objecte modal (el saber-fer). D'això es tracta. El saber-fer, un saber que permet pintar, fer pintures. Vet aquí una figura possible. En el domini grec en proposarem una altra: la dels instruments, escampats, revisats... Instruments que emprem actualment i que efectuen, doncs, al mateix temps, llur funció d'adjuvants del subjecte: així esdevenen portadors del seu poder-fer. Instruments també, però, que són aquí, aptes per al maneig, car atesten un saber-fer: el del ferrer o el del sabater, a la palestra o, en una copa de Douris, en l'àmbit escolar.

El subjecte és un «actant» que es pot encarnar en més d'un «actor»: és el cas d'aquesta imatge en la que diversos joves anònims, diversos mestres anònims, en dues situacions diferents davant l'Objecte modal, el representen –al contrari del que veiem en Erró. Els joves de Douris apareixen figurats durant el programa d'adquisició; els Sàtirs, en canvi, semblen exhibir un saber ja adquirit. És el domini de la posa, que ensenyen: posició del cap, línia de la cama, gest del braç. Cada actor dóna un exemple d'actitud i de moviment descompostos, de la mateixa manera que en Krzyzanowski cada foto d'una sèrie revela una mica més la ciència de l'afluixar, el càlcul precís de les distàncies, l'art de la recepció. Mireu, sembla que ens digui, que bé que agafo el bastó, amb quina exactitud separo els dits, de quina manera el bastó toca amb seguretat el punt que li assigno. I efectivament el toca! Quina ciència! La descomposició exalta aquí el saber-fer. En el món grec s'adjudica a diversos actors diferenciats, i en un desordre aparent, una sola acció: els andamis de l'home pitof, el salt d'un gat, o, com en l'exemple dels Sàtirs de Douris, una roda que s'aboca (això, almenys, si cal restituir l'ordre lògic de l'acció).

El saber és un Objecte modal, té una estructura abstracta. Però l'estructura, és clar, es manifesta rarament en el seu estat pur. Més aviat es «tematitza», així és: s'insereix en l'espai i en el temps. El saber, per exemple, s'articula amb el present, el passat o el futur: agafa una figura de la visió. Així, el saber de Pollock, que deia més amunt, pot ser presentat com un veure del que és passat, il·lustració temàtica d'allò memoritzat, conscient o subconscient. També podem imaginar el veure d'allò que està per venir (vegeu el Joan de l'*Apocalipsis* d'El Greco, o el *Deuxième cri* d'Erró): aleshores tindrem el tema d'allò previst, d'allò premonitori, o prospectiu. Però el veure-hi ordinari, si m'expresso bé, és la confrontació actual de la mirada i el seu objecte. I és aquesta confrontació la que ocupa gran part de l'art clàssic grec. Hi veiem, certament, l'esguard frontal, aquell que apunta a l'enunciatari, es a dir: nosaltres. L'*Auriga* de Delphi, entre molts altres, la llarga sèrie dels Kouroi i les Korai. Però cal no negligir l'esguard lateral, almenys aquell de la confrontació narrativa: és el que marca el saber de la presència de l'altre, un saber generalment recíproc en el combat, o en la coincidència de dos personatges; un saber que es tradueix en l'orientació dels rostres, o encara, més tard, pel refinament de l'ull de tres-quarts. Sigui quin sigui el context, o la figura, l'esguard lateral no és mai, a la Grècia clàssica, la marca d'un no-saber. L'esguard grec és perma-

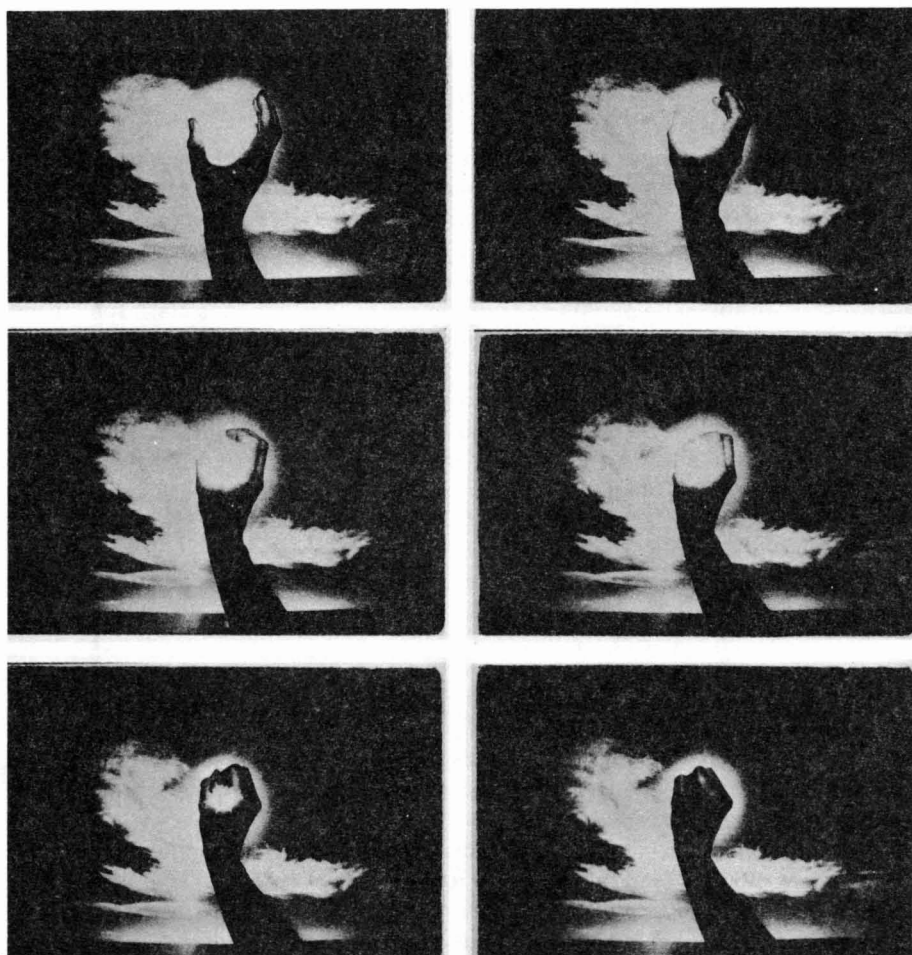


Figura 1. Krzyzanowski. El càlcul de les distàncies, l'art de la recepció.

nent, i, per això mateix, testimoni continu del saber. És quan l'ull es clou, que ens n'adonem. Després de l'*Aquil·les i Pentèsilea*, d'Exèkias, tenim la deploració d'Àjax per part de Tecmès. L'ull d'Àjax és tancat: l'actor és donat per mort. Per a aquests, de grecs, l'ull clos és més que una simple disjunció amb el saber. És la conjunció –i de quina manera– amb un *no-poder-saber*, definitiu. Impossible de veure-hi, impossible de saber: com si tot l'ésser fos foragitat. Si hem de dir la veritat, aquest actor amb els ulls clucs no remet a un actant subjecte, sinó a un actant objecte. Així és quan el transporten –cadàver calent encara– Hypnos i Thanatos (Somni i Mort). O, de vegades, és el company de combat qui se n'ocupa: però el mort ja no és més que un fer-valer per a ell, humà ben viu, subjecte únic, autor

únic de la transformació (translació, en aquest cas). És el subjecte pastat d'un voler (la marca: el desplaçament, corrents), pastat d'un saber (hi ha aquella ciència de la fuga, de l'escapada a través de l'enemic), pastat d'un poder (cal notar la musculatura activa, sense defallença).

Però també passa que l'ésser humà tanca els ulls... Aleshores ens trobem amb un subjecte virtual, perdut l'objecte modal, o més pròpiament la manifestació figurativa del veure-hi. I encara: Giotto, p. ex., a Assís, pinta el somni, ulls clucs: Innocent III veu, i sap que veu, Francesc d'Assís. Ara bé, fora de tota verificació –i de qualsevol saber del subjecte que es manifesta al seu costat– l'ull clos, i més precisament el somni (la pèrdua de consciència, si ho volem més clar), són indicis de la pèrdua del saber actualitzat. Tenim per una banda, sota la pesada capa de mantes, el *Dormeur* de Jeanclous; per l'altra, com un record de Pompeia, l'*Home recargolat* de Brice. I no són més que exemples de sèries obsessives, en les que el no-saber s'ajunta amb el no-poder –aquesta immobilitat bloquejada per cossos estranys, plantada al terra... El cos ajaçat no és necessàriament correlatiu de la pèrdua de consciència: vegeu els banquetes grecs, i particularment l'esguard frontal, directe, insistent, d'aquell convidat de Tarent. Deu segles més tard l'art hel·lenístic, expert en somnis, ulls closos, estats d'inconsciència, ens mostrarà aquella Mènade de terra-cuita, dormint, el rostre quasi amagat del tot. O aquella de bronze. La figuració de l'estat d'inconsciència prendrà terreny, aquí, a aquella altra de la consciència. En Filòstrat tenim el sàtir Olimp, músic menys conegut que Màrsias, mestre seu:

«dorm, cos tendre entre les tendres flors».

A la mateixa galeria la figuració del Nil està companyada d'infants que simbolitzen el nivell de la creixuda; alguns d'ells encara juguen, però els altres «s'adormen entre els seus braços».

Dormen. Donada la pèrdua de consciència, encara cal que alguna explicació genètica ens sigui suggerida. I de fet, si tornem als personatges jacents de Brice, per exemple a la *Parella*, podem percebre rera el motiu de l'endormiscament el de la immobilització, com si intuïtivament ens trobessim empesos a buscar el subjecte operador i el «destinador» d'aquesta operació. Operació, doncs, de la que no veiem més que el resultat. Així, Poder-fer i Poder-ésser –o llur inversió– venen a ser, en la teoria, complementaris de les modalitats deòntiques, Haver-de-fer o Haver-d'ésser –i llur inversió–, que pressuposen un destinador. En moltes obres hel·lenístiques hi ha com un esbós de resposta a aquesta qüestió. Un esbós, únicament, perquè el destinador queda enigmàtic. En qualsevol cas, hi ha quelcom més que la simple constatació d'una manca de connexió, d'un subjecte disjunt de l'Objecte modal «Saber»: hi ha l'investment precís d'un subjecte operador, la designació d'un responsable pel que fa, almenys, l'execució. La seva figura d'actuació (actorial) és l'embriaguesa. Resulten incomptables els Heracles ebris, els Cíclops ebris, els Sàtirs ebris, sense parlar del motiu de la vella èbria, que no dorm, però que es troba quasi inconscient, el qual combina amb els trets del no-Saber els del no-Poder –pèrdua del cos jove, pèrdua de la carn tersa– i aquells altres, finalment, del no-Voler (cap indicatiu de mobilitat, absència de tensió devers un destí).

No és pas un afer simple de semiòtica això de definir abstractament la modalitat del «Voler». Diguem que és per aquesta modalitat que el subjecte assumeix la

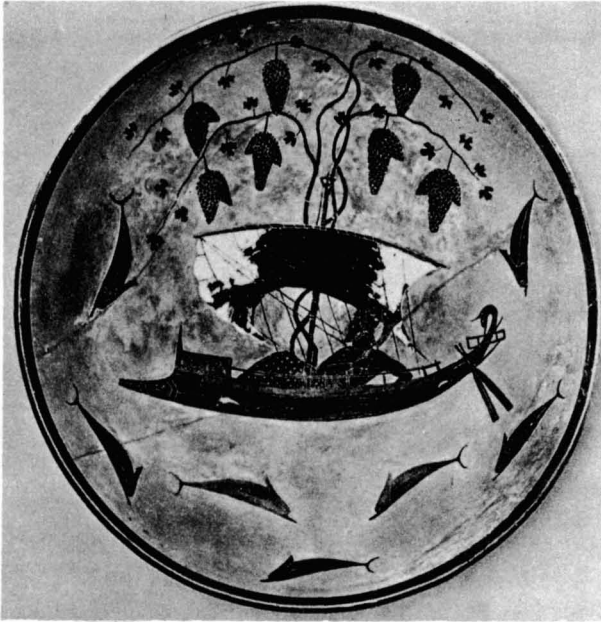


Figura 2. Exekias. *Dionís i els dofins*. Antikensammlungen. Múnic (v. 535). La metamorfosi dels pirates s'ha acabat, cada ésser té ja un estatut definit. El paisatge, atribut de Déu, és dominat, objecte virtual de l'operació humana.

seva situació, i, per exemple, engega un programa. De tal forma, això, que quan es posa –tal com l'estructura ordinària de la narració invita a fer-ho– a la recerca d'un objecte, el seu voler prendrà fàcilment la figura d'un desplaçament cap endavant. Exemples de desplaçament, casos de tensió, en trobem tants com volem en l'art clàssic grec –comes que s'adelanten per caminar, braços que s'allarguen per agafar. I això és el que marca simultàniament el projecte i l'esbós d'una disjunció: deixar l'espai. I marca simultàniament el projecte i l'esbós d'una conjunció: guanyar un altre espai. Això és el que ens diu el voler-ésser, el desig d'un esdeveniment, com aquests ous de Krasno dels que un cos vol sortir-ne tot guanyant l'espai de l'aire, de la vida (un espai que no és figurat, és clar, però el voler hi és present, i apareix millor del que pensem, en contrast, p. ex., amb l'*Ou* de Brancusi). I a aquest voler se li oposa el voler d'un altre subjecte, un anti-subjecte, per així dir: els cirrells, lligams que impedeixen el cos de sortir malgrat l'esberlament de la closca, que justament ho hauria de permetre. El Voler-ésser, doncs. O el Voler-fer: en les fotos de Krzyzanowski, i per regla general, hi ha el desig de transformar. Aquí el bastó se separa de la mà; és la mà que se'n desprèn, perquè vagi a terra.

Voler, Voler-ésser o Voler-fer, és separar, o separar-se, d'un primer espai, espai heterotòpic, car no és pas tòpic en no ser el lloc on les coses passen, el *topos* essencial. Lloc tòpic, lloc on passen les coses importants per al subjecte, la sèrie de les seves proves. Els personatges hel·lenístics endormiscats no intenten pas

de deixar l'indret on res no passa, és clar. Per ells, la qüestió de la competència, Poder-fer, Saber-fer, no existeix: ja han renunciat, d'entrada, a voler. Petits esclaus en la nit, ajupits i dormint prop del llum. Esperen l'amo. (Vegeu, però, Leporello!) Aquesta inapetència dels petits esclaus resulta caricaturesca, accentuada encara, en el món hel·lenístic, per la tria sovintejada de negroides. Ara, el summum de la inapetència –summum amb el qual el geni paradoxal dels grecs es complau a jugar– és el propi Eros, el desig, l'apetència, però Eros dormint.

En l'art clàssic no trobarem pas a faltar el desig de atènyer l'altre espai. Així, el desig de guanyar un espai diferent és el que crea el moviment: Harmodi i Aristogitó, en el grup de Critios i Nesiotès, avancen decidits: és que volen matar els tirans. Artemis i Apol·lo, en el pintor de Niobides, fan grans passes mentre tiben l'arc: és que volen castigar els fills de Níobe. En un lloc l'espai a atènyer és figurat, en l'altre no; però això és indiferent. En canvi, el que convé remarcar és aquesta tendència a la figuració d'un voler «pur»; voler que produeix una tensió tot desplaçant el subjecte, sense per això manifestar el seu objecte: tots aquests Posidons amb el trident, tots aquests Zeus amb el llamp, brandant l'arma i el desig en un moviment imperiós i únic...

Ara, no els és gaire agradós el moviment, als personatges fantasmàtics del paisatge alexandrí: no hi ha partença, no hi ha arribada, tampoc programa ni desplaçament amb una fi clara. Gairebé sempre es tracta d'actors immòbils, recolzats en un cip, vinclats amb la canya a terra, asseguts en un banc. No mostren més voler que els Sàtirs adormits: per ells, si l'ull clos és l'absència de saber –els membres encarcerats, l'actitud desmenjada–, els braços relaxats són com les figures d'un no-voler. En relació a un programa, estar embajanit, estar embriac, és una lexicalització d'un no-voler-fer que, no obstant això, encara pot acordar-se amb un actuar real («actuar per efecte de la beguda»). Remarcarem que en el cas d'obres hel·lenístiques l'embriaguesa no la provoca pas, l'acció: la impedeix.

El Sàtir, però. I ben mòbil, ara. A la caça, a la cerca. Sàtir d'una pintura tardana d'herència clàssica: desitja la Mènade, i es desplaça ràpid devers seu. Res no ens permet de pensar que no hagi d'atènyer la seva fi. Heus aquí, però, la innovació pròpiament hel·lenística: el Sàtir descobreix que la Mènade no era més de un Hermafrodita. Sorpresa dolorosa; i, de sobte, prou de cerca, prou de conjunció, d'apropiació de l'objecte, sinó renúncia: la figura d'aquesta renúncia és el reculament. Certament, no ens interessa pas parlar d'una absència de la modalitat del Voler. La fuga és un voler contrari, inversió de la modalitat. A través d'aquest fracàs de la prova, d'abolició de la cerca, a través d'aquesta fuga, doncs, el subjecte prescindeix de constituir-se, renuncia a ésser heroi realitzat: a ésser, simplement. I és així com es perfila, poc més o menys, una mena de ja-no-voler-ésser (en qual-sevol cas, un *ja-no-voler-saber*). Sigui com vulgui, el subjecte renuncia a la seva competència: en relació a l'objecte que s'havia buscat, direm que en el moment de saber ja no vol. Més exactament: en possessió del voler, li faltava el saber; ara que ha atès el saber, és el voler que perd, invertits els termes. Una estructura tal d'intercanvi és l'índici, aquí, d'una incompetència incompleta, car mai no podrà atènyer la plenitud. El Sàtir és una consciència malaurada.

Parlem ara del Poder-fer. Per fer-ho, tenim l'exemple d'aquell poder fantàstic dels *Chinois* d'Errò: investeixen Nova-York, París, Venècia, el Pont dels Sospirs o la Plaça Sant Marc. Llur presència expressa la realització d'un voler, el desplaça-

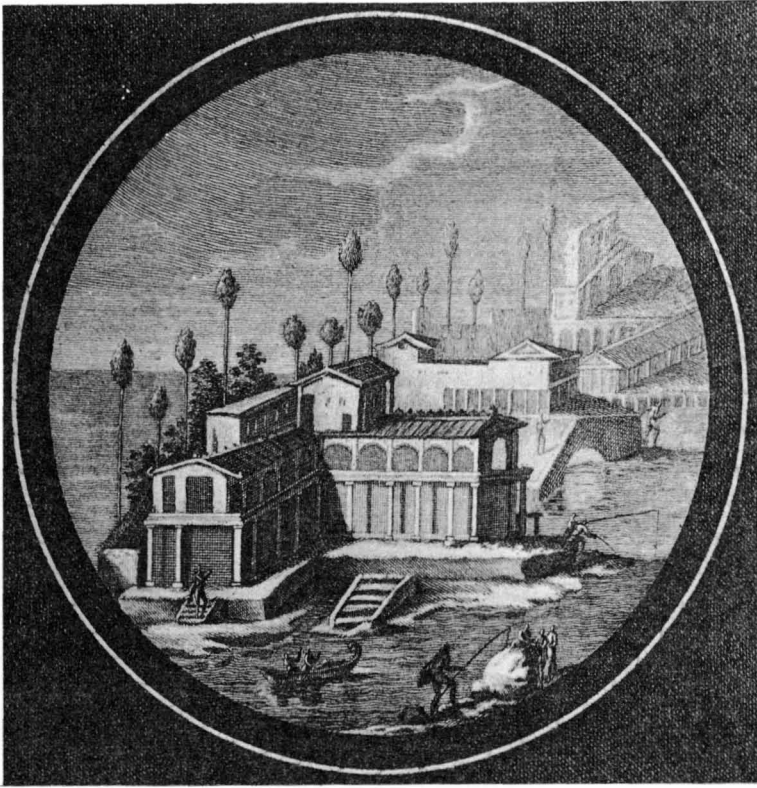


Figura 3. *Escena de pesca*. Herculaneum (s. I, orig.: s. II?). Del gravat d'*Antichità di Ercolano*, Nàpols, Imprenta Reial, t. II, 1975, planxa LIII b.

ment pressuposat del qual –i que aquí se'ns dóna com a cosa feta–, n'és el testimoni. Sens dubte, el saber els ha estat donat (sota la forma, aquí, del llibret roig que branden, i sense el qual, per segur, llur activitat hauria resultat impossible). Però el més colpidor de tot és aquesta massa, aquesta gernació, l'investiment que fan d'aquests indrets: senyal d'un Poder-fer irrefrenable, poder de conjuntar-se a l'objecte conquerit.

Si cal trobar les figures del Poder-fer, la implantació massiva n'és una. En un registre diferent, però, també ho és la mà. Omnipresent en Krzyzanowski, la mà deixa la seva empremta, recupera el còdol que crèiem abandonat a si mateix, amb independència de tot poder. I justament, àdhuc en els casos que no apareix la mà, esdevé indicatiu d'un poder-fer del subjecte, el qual n'ha controlat des del començament tot el moviment. L'actor exposa en tot moment el domini que té de la seva mà, i consegüentment la mestria que li proporciona: plena possessió dels mitjans de tensió i rigidesa, d'orientació i flexió, d'estreta gradual. El poder-fer dels grecs de

vegades també passa per la mà, l'avantbraç, el braç. Evidències no ens en falten: escenes de massatge en els combats gimnàstics de pancraci. I encara: el cap, element essencial en aquesta mena de figuració, que pot passar a un segon terme. Ulisses, quan se'n va de ca'l Polifem, desapareix quasi totalment sota el moltó, però el braç resta ben visible en primer terme: prolongament actiu –el seu poder-fer– de l'habilitat, que és el saber-fer. I aquell guerrer que s'ocupa de retenir un dels protagonistes de la baralla de les Armes ja no ha de menester el cap; tot ell és braços i cames.

No és que el braç, entre els grecs, sigui el portador principal del poder-fer alhora que l'agent operador de l'acció. És més característic el programa de competència fixat d'una vegada per totes, fix en el mateix cos. El cos d'atleta, i en particular la forma marcada dels músculs abdominals, pertany al barbut i a l'imberbe, al vell i al jove, als personatges en acció i a aquells que es mantenen en repòs: el cos marca, independentment de tota contingència, l'universal Poder-fer.

Ara, a aquest tipus de cos atlètic l'art hel·lenístic li oposa, i en allò que té de més original, uns éssers de ventre afiganyat, l'estructura abdominal del quals es desdibuixa, amb el tors que es contorsiona com per una crisi histèrica. Ben lluny, això, dels delicats bellugueigs d'anca en Praxíteles. A la bona època de la palestra agradaven els cossos fermes, rectes, oblics o també serrats; vet aquí, ara, l'època de la dispnea aguda que produeix tibantor intercostal i tibantor subcostal. Arriba el temps de la rodonesa quasi esfèrica dels ventres, sense indicis d'estructura: esplenomegàlia, ben perniciosament. Encara podem aportar quelcom de paradoxal –un *oximoron*–, allí on es conjuguen les figures antigues del poder-fer i les noves de la impotència: un hidrocefal, el tors atlètic i ben dibuixat del qual s'acompanya d'una tumefacció enorme de l'escrot.

L'estrident ironia hel·lenística cara al model de competència hereditat arriba aquí al seu cim: impotència d'ésser, impotència de fer. Igualment, el Poder-ésser i el Poder-fer trobaven llurs marques en la carn plena, la carnació uniforme, la musculatura en semi-contracció constant... Breu: el convex universal. Però ara trobarem l'abús de la concavitat, les arrugues, els solcs, les panxes flàccides, les carns matxucades. Temes com el del vell pescador, de la dida vella, de la vella pagesa. Vells; però també joves malalts o cotiflats. Tots perden la carn: així se significa la disjunció del subjecte i l'objecte modal del poder-fer, a través de la figura corporal. I quan hom vol exposar aquesta disjunció en el temps, i mostrar-la irreversible, podrà recórrer encara a l'estadi final en aquest retir de la carn i de la vida: l'esquelet. Recordaré només que els morts grecs, en les esteles funeràries, per exemple, conserven el cos de viu. És en el vas romà de Boscoreale, d'origen hel·lenístic, que aquest art utilitza la figura-límit del poder-ésser. L'evolució s'acaba: del Kouros a l'Esquelet passant pels casos patològics, hem seguit el camí que condueix de la conjunció amb l'Objecte modal a la disjunció, i de la disjunció –amb el poder-fer– a la conjunció amb l'objecte contrari: no-poder.

Qualsevol context pot servir per a la figuració de modalitats. Però si és una tematització que manifesta prou bé l'estatut model d'un subjecte en presentar-se en tant que actor humà, aleshores el que compta és la inscripció d'aquest subjecte en un determinat àmbit, sigui natural o construït. Hem trobat el domini, la progressiva possessió de la naturalesa; en Critó trobarem la despossessió, el despreniment. Si hem vist el domini remetre'ns a una competència adquirida i incon-



Figura 4. *Herakles i la gasela de Cerínia*. Mètopa del tresor dels atenesos. Delfos (v. 40). La musculatura contraeta manifesta el Poder-fer del subjecte en plena acció de dominar el món.

testada, toparem ara amb el fracàs del Poder-fer, amb una posada en dubte de la competència: a les *ciutats*.

Heus aquí l'absència de l'home, com si les hagués abandonades, les ciutats; i això sense indicacions que hagi de tornar. De tot allò que havia construït –i per tant manifestava el seu poder-fer i el seu saber-fer–, no en fa cap mena d'ús (és que n'ha fet ús alguna vegada?). Tal és la primera prova: la ciutat, o bé la casa, és que se'n serveix el subjecte? A ca'ls grecs d'època clàssica allò construït no apareix, precisament, si no és amb finalitat més o menys clara d'ús. Estar ocupat, ésser utilitzat: palestres on els joves s'esbargeixen, fonts per anar a buscar aigua les dones, portes de ciutats per on sorten els guerrers. Davant d'això només hem de contemplar el paisatge alexandrí: l'home hi és present, almenys en principi, car en coneixem algunes excepcions rares, com és ara aquella ciutat de Critó, en la qual la barreja de roques, plantes y petits edificis no allotja cap ésser humà. Per tant, en aquests paisatges hi ha tot un passat de Poder-crear, una veritable preocupació per a Fer-ésser: no solament els edificis han estat bastits, sinó que potser la mateixa naturalesa no és més que *jardí*, producte, doncs, del poder humà. Ara, el resultat d'aquest primer programa no s'aprofita. És com si mirant un valor de

base –la vida en un determinat ambient– a través d'un valor d'ús –l'endrecament d'aquest univers–, el subjecte hagués acabat per perdre la competència d'un segon programa i es trobés més o menys errant en un espai indefinit. En el paisatge alexandrí les escales són buides, les *loggies* també, els ponts sovint. Regna la disseminació, i aquella ocupació massiva (la dels xinesos d'Errò a Venècia o a Paris...), o simplement compacta (la de les Mènades agrupades al voltant de Dionís, la de les dones al voltant de la font, dels gimnastes a la palestra), desapareix. Si correspon a l'ordre de les coses que una ciutat, que un edifici, estiguin ocupats, utilitzats, investits com a tals, el paisatge alexandrí presenta una particularitat: l'home no s'hi allotja *amb força*.

En Critó les ciutats són desertes (convé que no oblidem que en un quadre l'absència de l'home es remunta a l'art hel·lenístic). Qui ha inventat la naturalesa morta com a obra pictòrica suficient? Sosos de Pèrgam, un mosaïcista grec dels volts del 200 a. de J.C., que produí el motiu de la copa amb coloms –tantes vegades imitat–, però també, i més significativament, el motiu del menjador sense escombrar: deixes, retalladures, residus, i una rata per acabar el tot. L'home hi ha passat, per aquí, l'home encara hi és, però en aquest espai que hauria d'ocupar efectivament no hi apareix. Encara podem citar els *Xènia*, preparatius per als menjars i regals de benvinguda, tot al mateix temps. Aquests munts de figues i de peres, de raïms, tot això ja no ha de menester la presència humana per accedir a la dignitat de quadre.

Per tal d'evocar amb més precisió els indrets hel·lenístics de la desaparició de l'humà, aquestes figuracions d'objectes que esperen tot exclouent la presència d'un subjecte, caldria indicar (i estudiar) aquells paisatges aquàtics on el no-humà –vegetal, animal– resulta suficient a l'artista per atraure l'atenció i provocar un interès en l'enunciatari. Convindria indicar (i estudiar) els decorats buits de teatre, que reprendrà la pintura pompeiana. Desaparició de l'home, però sense cap degradació d'allò que ha construït: el decaïment del poder-fer no es total. Ara bé, hi ha sèries on la degradació –vol dir l'anti-programa de la construcció– s'afegeix a l'absència –que és l'anti-programa de l'ocupació, de la utilització. Com els *Murs* fotografiats amb constància per Deidí von Schaeven. Amb l'absència dels humans vius, l'obra del subjecte cau feta pols. Per accentuar l'efecte de desapropiació l'art hel·lenístic s'imagina una presa de possessió per part del no-humà, l'animal, per exemple: la rata de Sosos, l'aranya de Filòstrat. El subjecte inicial, aleshores, es veu privat de l'objecte de valor –l'ús de la casa– per part d'un altre, l'investiment particular del qual resulta d'allò més contradictori: humà vs no-humà. El desposseïment no és únicament la marca d'una competència negativa: també és el fracàs d'una història.

I mentrestant no veiem pas que l'art hel·lenístic miri de reinvestir l'espai –tot aixecant acta d'aquesta derrota del subjecte– amb alguna mena de valor humà alternatiu. Això és el que fa Ernest Pignon amb els murs arrossinats, renegrats de fum, sobre els quals col·loca les seves imatges; és que reinverteix d'humanitat l'espai deshumanitzat: suggereix una resistència al programa d'abandonament (de disjunció amb el subjecte d'ocupació), programa que al mateix temps exposa. En el paisatge alexandrí l'home encara hi és, però no reinverteix l'espai que el rojeja amb una exuberància tal que el lloc de l'humà pugui quedar-se endarrera.

L'home afluixa, fa figa, fins i tot si es manté. Home sense força i sense trets,

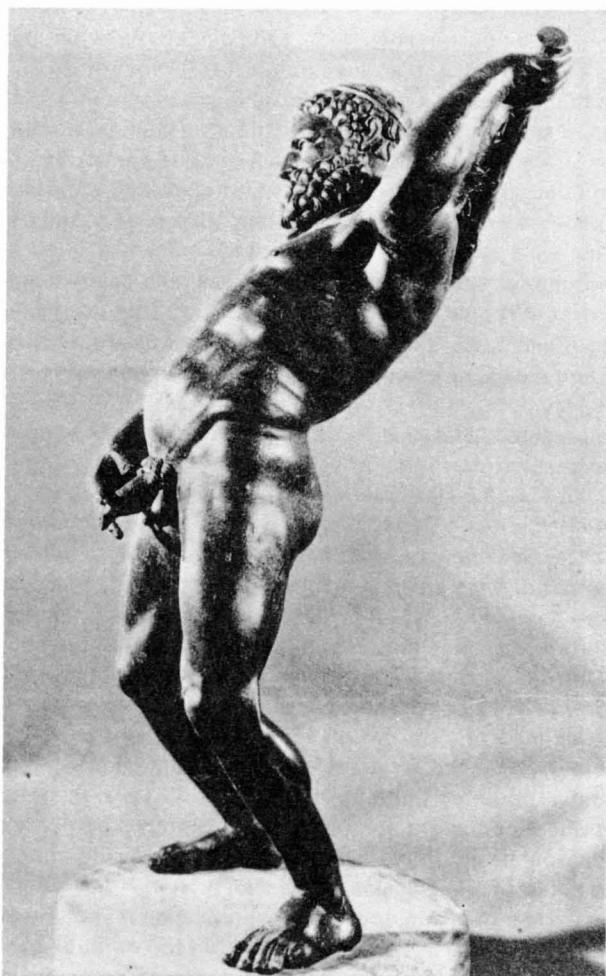


Figura 5. Un altre *Herakles, ebri, impotent* (v. 200, original v. 200). Excavacions de Thibar, Museu del Bardo, Tunis. L'heroi per excel·lència perd el control de seu poder. La massa cau endarrera, igual que el cos... La pèrdua de consciència no és lluny.

perdut enmig d'un espai que no posseeix, encara veiem que hi és: però ja no és res. Allí on s'ofusca l'home, àdhuc quan desapareix, és al voltant d'un antic poder, d'un antic saber-fer que arrodoneix la seva absència: fer teatre, o preparar els plats, consumir les menges... Però és que aleshores desapareix. Present en el centre mateix de la seva desaparició, absent en el mateix centre de la seva aparició, mai no assoleix la plenitud de l'ésser-subjecte. Sempre es queda, aquest actor humà, com un actant subjecte incompetent.

Ara suposem que calgui ensenyar la història de l'art. En la perspectiva que hem triat, què se'ns exigirà? Localitzar dues estructures, mostrar de quina manera se succeeixen, de quina manera s'encavallen, de quina manera s'anticipa l'una en el si de l'altra i en el si d'aquella es perpetua aquesta. Dues estructures; de fet dos conjunts estructurals afectant tots els aspectes de la semiòtica que considerem aquí. Però aquí l'únic testimoni escollit ha estat el de l'estructura modal, perquè intuïtivament aquesta era la que semblava més adient per a construir la diacronia que perseguíem.

Per avaluar millor el sentit d'aquesta diacronia, ens caldrà nogensmenys que completar l'evocació ràpida dels antagonismes amb una presentació específica d'alguns temes nous, esclaridors a aquest respecte. Es tracta de les figures del dubte, vull dir aquelles figures que susciten una hesitació entre el saber-ver i el saber-fals, vacil·lació del subjecte o de l'enunciatari: figures que susciten l'oscil·lació entre el creure i el no-creure, un vagareig del judici epistèmic. Agafem-ne algun exemple. De l'hermafrodita, posem, ¿és que puc saber amb seguretat si és home o dona? És els dos. Del personatge del paisatge alexandrí, ¿és que sabré amb seguretat si és home o dona, estàtua o ésser viu? En el fons, ben sovint, no és ni l'un ni l'altre. Car aquests personatges no coneixen la determinació de llur estructura interior per unes línies netes, joc de músculs i de plecs, relleus dels ossos, etc., tal com ho ha elaborat l'art grec clàssic. Tampoc no es pot dir que coneguïn millor la determinació de llur exterior, que vindria a tallar amb un contorn net el cos de l'àmbit que el rodeja. No posseeixen els fonaments de l'ésser figurat clàssic, pels que l'accés a l'existència passa per determinades seleccions: entre el barbut Patrocle i l'imberbe Aquil·les, per exemple (vegeu la copa de Sòsias), entre l'home negre i la dona blanca, o encara: entre el drapat en moviment de les dones amb vida i la faixa rígida de l'estàtua figurada. Aquests testimoniatges simples d'una pràctica que és constant ens permeten *a contrario* de percebre en els fantasmes del paisatge alexandrí aquella impotència de l'ésser, aquella mancança... si l'ésser, segons l'herència clàssica, és l'ésser-distint.

Però aquests fantasmes són aquí, nogensmenys; aquests fantotxes: motiu per a desenvolupar una incertesa de la verificació, un joc de dubte entre l'ésser i el semblar. Igual per l'hermafrodita: en ell hi ha dos aspectes successius del semblar: dona primer, i després home. Però no una afirmació sobre l'ésser; perquè si se'ns revela que no és dona, això no significa que resulti clar el fet de ser home. Quan es tracta de remuntar-se de la manifestació a la immanència, les successives interpretacions que l'enunciatari és capaç de donar el fan passar, per exemple, de la certesa (creu que l'ésser és home) a la incertesa (no creu que l'ésser sigui un home) i d'ella a la improbabilitat (creu que l'ésser no és home). La mateixa imatge fa oscil·lar el judici epistèmic entre diverses posicions. Si pel que fa l'hermafrodita és una acumulació de trets, el que comporta aquesta oscil·lació, pel personatge del paisatge alexandrí serà -ho hem dit- la raresa dels trets distintius. El resultat, en el fons, és el mateix.

Aquest és el primer dels tres recorreguts temàtics que podem posar en evidència en l'art hel·lenístic, recorreguts que situen tots tres aquest subjecte, l'actant-subjecte, en una posició mòbil, equívoca, incerta. Vejam ara, doncs, el segon dels recorreguts: el del desdoblament, que se'ns presenta amb l'aspecte d'un motiu precís, el del rostre reflectit, el primer tret del qual és la suspensió de l'activitat

pragmàtica, una absència de realització del poder-fer. En el tumult de la batalla d'Issos un persa es mira en l'escut que l'aixafa. L'activitat pragmàtica ha desaparegut; tot ell es concentra en una activitat cognitiva: el voler-saber ocupa el lloc del voler-fer.

Ara, l'objecte a conèixer és el mateix subjecte cognitiu. La figuració de l'objecte? El rostre humà. La figuració del subjecte? El rostre humà. Són el mateix. És clar, podríem fer una separació entre allò real i allò imitat, entre el que es presenta recte i el que ho fa al revés, entre el que mesura tant i el que només mesura un terç. Però el reflex no és tan diferent del cos real com ho és la seva ombra. I podem pensar que Tetis, quan fita la seva imatge, en el taller de Vulcà, expressa alguna mena d'hesitació: veure's així, ¿és veure's a si mateix o veure algú altre? No serà veure algú altre tot veient-se a si mateix? I, naturalment, podem pensar el mateix de Narcís (Cal·lístrat): estàtua a la vora d'una font, i, en l'aigua reflectit, què hi veiem?, sinó una forma

«tan viva, tan animada, que hom la podia prendre pel propi Narcís».

Aquí es tracta d'un reflex real; en els altres casos el reflex és figurat: però en tots ells allò que *és* més realment Narcís (o Olimp, o Tetis) *no sembla* per necessitat ser més el personatge, perquè allò que *no és* representació directa pot venir a *semblar* millor el seu objecte. El rigor de l'articulació entre aquests quatre termes de la veridicció¹ s'arruïna de cop, i apareix clara, aleshores, la dificultat del fer interpretatiu: per al subjecte representat en la mesura que ens imaginem la seva història, per a nosaltres en la mesura que seguim el joc d'aquesta mena de *trompe-l'oeil*. Així, doncs, retrobem l'oscil·lació entre la certesa i la incertesa, el probable i l'improbable, aquest engronxament del subjecte cognitiu entre el creure-ésser i el creure-no-ésser. Es tracta, breument, de la confusió de les modalitats epistèmiques. Ho tornem a trobar en el tercer recorregut, el de la metamorfosi. Hi haurà aparences que no podré deixar de creure, i aparences que podré no creure, segons la posició que adopti en el recorregut de la figura en mutació; hi haurà aparences que podré creure i d'altres que no podré deixar de creure, en funció tot del punt de vista que vulgui prendre. El que no podré fer, això no obstant, és formular pel conjunt del personatge un enunciat de caràcter satisfactori per la seva univocitat.

Les històries de metamorfosi són nombroses, i antigues. Però llur representació, en el decurs de la història de l'art grec, no és pas uniforme. Abans del segle IV la varietat i l'abundància són menors. La més representada d'aquestes històries designa un canvi momentani, reversible, pèrdua d'un estat recuperable: a l'Odisea és l'anècdota dels grecs transformats per Circe en porcs. Una anècdota d'aquest caire mai no té la mateixa importància que la d'una metamorfosi que sabem irreversible. Sobretot, però, és el tractament del fenomen; el seu tractament figuratiu no és, llevat de casos determinats, el mateix en les dues èpoques, abans i després del segle IV. Només l'art hel·lenístic pretén mantenir la mutació com a tal, només

1. Ésser/no-ésser, semblar/no-semblar. N. del T.

ell manté el dubte sobre l'estatut del subjecte: ¿en quin moment ens trobem? Per aquí ja ha començat, per allà encara no. És l'art clàssic, que tracta d'una altra manera la metamorfosi. Igual ens podem trobar abans de començar el procés: Itys no és més que un infant, Procné una dona... Igual resulta que el procés ja s'ha acabat: els dofins d'Exèkias ja no són els pirates tirrens que Dionís castiga: són únicament dofins, sense record de llur història. També ens trobem amb el personatge convertit en mostre, o en màscara. Combinació sense moviment, sense decurs: un cos d'home i un cap de porc. El que resulta exemplar, en canvi, és la descripció que Filòstrat dona dels pirates:

«n'hi ha un que té els flancs blavencs,
a la esquena de l'altre hi creix una aleta, al de més enllà
li surt la cua; un ja no té cap, un altre el conserva encara;
el d'allà udola: li han desaparegut els peus».

Ambròsia, que s'escapa de Licurg transformant-se en vinya, presenta a Delos les mateixes particularitats: no és necessari que diversos actors es reparteixin els papers perquè pugui aparèixer l'avanç diversificat de la metamorfosi. O bé, si ho preferim així, és que cada membre del cos esdevé actor.

Podem tenir en consideració que per un cert nombre de casos, almenys, la metamorfosi és el resultat d'un actuar. Actuar del déu, per exemple, que castiga; o bé, com és el cas d'Ambròsia, que mira de guardar-se. La conseqüència d'aquesta acció –la d'un ésser invisible, en algunes representacions– és ben bé la pèrdua d'un poder-ésser per part del subjecte, la de l'ésser humà: Procné amb prou feines canta, Dafne no serveix més que per a la confecció de corones. És clar, de vegades la història especifica la pèrdua o els pirates tirrens perden llur poder-fer precís, aquell que correspondria a llur voler-fer (segrestar Dionís), i és per això que el primer que perden són els instruments figuratius del poder-fer: les mans, les cames. En aquest sentit, la metamorfosi és la història, la temporització d'una desposseïció, que és la pèrdua del poder, tant pel que pertoca al fer del subjecte com a l'ésser: l'objecte modal ha desaparegut. Aquí, però, no fem sinó considerar el resultat, vol dir l'aparició del mineral, del vegetal o de l'animal en el lloc de l'humà.

Si ens interessàvem pel moviment, pel fenomen com a decurs, que l'art hel·lènic és el primer a posar en evidència, constataríem que el subjecte que es transforma no és pas un subjecte d'«estat», provist d'una qualitat –la d'ésser home– o desprovist unívocament d'ella... Al contrari; el recorregut del quadre nodreix les ambigüitats i se'n nodreix. On comença a ser, això? On acaba de ser, allò? Quan el meu ull es troba en un determinat punt, és que en el punt següent trobarà alguna confirmació de l'estatut que el meu fer interpretatiu acordava a l'actor situat al meu davant?, o és que les noves configuracions em faran reemprendre el dubte? Quina és, en definitiva, la veritat d'aquest ésser que veig? Aquestes són preguntes que no es plantegen a propòsit de la representació clàssica, fins i tot la més tardana, representació en la que es combinen amb claredat els trets de dues categories d'éssers. Car si l'anècdota de base consisteix, al capdavant, en una conjunció amb un primer ésser del qual hi ha disjunció per a establir-se tot seguit una nova conjunció amb un segon, d'ésser (tot això, ben entès, a través dels diversos avatars del semblar), la combinació clàssica remet a la doble conjunció, vull dir a

les dues naturaleses. I això, mentre la figuració hel·lenística, pel seu aspecte dinàmic i fluctuant, ens situa ben bé d'entrada al bell mig d'aquesta història, entre les disjuncions i les conjuncions, sense que arribem a saber gaire bé on som entre les diverses facetes de l'ésser i el semblar, sense que podem arribar a un judici epistèmic suficientment segur.

Aquests temes de la indefinició, del desdoblament, de la metamorfosi, com els precedents de la pèrdua –pèrdua del poder, del saber o del voler–, aquest conjunt de temes i figures, doncs, indiquen un esberlament en el sistema de modalitats. Vet aquí el que volia senyalar, i que ara caldria mirar de datar amb certa aproximació. Això, si volem mostrar l'interès de l'anàlisi semiòtica per a la presentació històrica. Donaré, doncs, algunes dates. Dates segures, d'antuvi: 334 per al monument de Lisícrates a Atenes, en el que veiem els pirates metamorfosats en dofins; el 310, aproximadament, per al rostre reflectit en la batalla d'Issos. I és després de la primera d'aqueixes dues dates que trobem l'Ambròsia de Delos, la representació més antiga del tema; i vers el 120 tenim els models de pintures pompeianes de Dafne, Kipareossos transformat en xiprès. Després de la segona data és quan cal situar les representacions de Narcís i d'Olimp, tant les de Pompeia com –en un ordre diferent– les de Filòstrat i Cal·lístrat. Hi ha possibilitats que les primeres representacions de l'hermafrodita datin de començaments del segle IV, vers 390-380, que la pèrdua de consciència, tractada en si mateixa sota la forma de l'embriaguesa, trobi el seu iniciador en Pàusias, pintor de Sicione, la maduresa del qual se situa vers l'any 360. Sota la forma del somni, l'esmentada inconsciència té un exemple interessant en la Mènade de Derveni, del 330. L'esquelet, finalment, com ja hem vist, pot remuntar-se al 350. Aquesta meitat del segle IV, doncs, amb algunes anticipacions, sembla constituir la millor data aproximada per a situar-hi la ruptura.

Ara, per precisar l'articulació cronològica, tot i quedar-nos, nogensmenys, en un estadi d'esbós, cal adonar-se que per una banda el desenvolupament de certes tendències, tant com l'aparició d'altres al voltant dels temes tocats, no es fan manifest fins al segle III, fins i tot començament del II. Els models hel·lenístics de paisatge de les viles de Campània –el que he anomenat paisatges alexandrins–, les invencions del mosaïcista Sosos de Pèrgam, les figuretes d'Esmirna que representen casos patològics, provenen d'aquesta època. Després d'haver indicat l'existència d'una nova estructura, convindria afinar ara el coneixement d'aquestes modalitats. Per altra banda, no ignoro que l'*epistémé*, com se sol dir, de l'art grec clàssic, es prolonga obertament fins a la conquesta romana i àdhuc més enllà, quan es continuen produint manifestacions figuratives que no canvien en res –del punt de vista adoptat aquí, és clar– les obres del segle Vè. Després d'haver indicat l'existència d'una nova estructura, doncs, convindria afinar el coneixement de les relacions que manté amb l'antiga, sincrònicament.

Si hem de dir la veritat, però, l'esmentat esberlament del sistema sembla tenir més importància que qualsevol tipus de permanència. En el cas particular que ens ocupa, perquè l'antitesi de les seleccions a l'interior del sistema modal reflecteix amb força, il·lustra amb evidència, la inquietud de l'època a propòsit de l'ésser humà, i així permet d'enfocar millor el retorn de l'ansietat que la caracteritza. Més generalment, encara, i més enllà de l'anàlisi concreta d'un cas determinat per tal d'elevant-se després fins al pla teòric, els elements indicadors de la ruptura són de

primer antuvi el que ens proporciona el mitjà per a construir l'articulació diacrònica de les estructures i dels conjunts estructurals. Vet aquí el motiu pel qual he triat de presentar-les soles: en tractar-se d'establir les grans línies d'una història estètica tot mirant de trobar, al mateix temps, la millor manera d'ensenyar-la.

Michel Costantini
Université F. Rabelais, Tours (França)