

Imatges silencioses. El silenci en les arts plàstiques

Eduard Cairol

Professor de la Universitat Pompeu Fabra

*En art és difícil de dir alguna cosa
que resulti tan bona com no dir res.*

L. WITTGENSTEIN, *Aforismes* (c. 1932-1934)

I

Tant a la tradició oriental com a l'Occident mateix, són nombroses les històries que fan referència al silenci en relació a la paraula o a la música. Qui no recorda aquell relat procedent de la tradició del Budisme *zen* sobre “el so d’una sola mà”? A Orient, certament, tots aquests relats són al servei de recalcar la importància de categories aparentment *negatives* (des del punt de vista occidental), com ara el buit o el mateix silenci per a les arts i la cultura budistes. Però la mateixa història sobre «el so d’una sola mà» té també la seva contrapartida occidental; per exemple, en la cèlebre partitura del músic i artista d’avantguarda nord-americà John Cage (molt influït per l’estètica i la cultura del Japó), titulada lacònicament *4’33”*, tot seguint la qual l’interpret havia de limitar-se a alçar i abaixar diverses vegades la tapa del piano... sense arribar a tocar en cap moment ni una sola tecla! La mateixa intuïció que anima el *koan zen* i l’*acció* avantguardista de



L'afirmació de Simònides ha estat interpretada tradicionalment en el sentit de la *inferioritat* de la pintura respecte a la literatura. D'aquí que les arts plàstiques hagin ocupat, fins ben entrada l'època moderna, una posició secundària respecte a les arts dels discurs en general.

Cage, la podem trobar també en el no menys conegut poema del romàntic anglès John Keats *A una urna grega*. En uns versos justament recordats, el poeta (encomanat de la passió de la seva època per l'arqueologia, passió que culminarà amb el trasllat dels famosos *marbres Elgin* de l'Acropòlis a Anglaterra) afirma, mentre contempla les figures de músics i dansaires pintades a la superfície d'una urna antiga, que «les melodies que sentim són dolces, / però més les no oïdes». Ara bé, tot just uns versos abans, Keats havia passat, de la referència ja tòpica a la relació entre música i silenci, a la menys freqüent entre imatge i silenci. Així, quan anomena la pròpia urna «silenciosa forma» (*silent form*) o també «fillola del silenci» (*thou, foster-child of Silence*).

Keats, malgrat la seva aparent facilitat (comparat, per exemple, amb un Shelley), sense cap mena de dubte, era un poeta culte, format en l'exquisida institució pedagògica britànica, i coneixia perfectament la tradició clàssica. Darrere de la seva equiparació entre la pintura (damunt la superfície de l'urna) i el silenci s'hi amaga, en efecte, un motiu d'origen gairebé immemorial, que podem documentar si més no a partir de Simònides de Ceos. Aquest pensador grec, segons Plutarco, va afirmar que «la pintura és poesia muda (*zô-graphian poiësin siôpôsan*), i la poesia pintura que parla (*lalousan*)». Així que la pintura és, per naturalesa... *muda!* El seu domini propi no és, segons això, cap altre que el silenci. Com és sabut, l'afirmació de Simònides ha estat interpretada tradicionalment en el sentit de la *inferioritat* de la pintura (privada del recurs de la paraula) respecte a la literatura. D'aquí que les arts plàstiques hagin ocupat, en tota la cultura clàssica i fins ben entrada l'època moderna, una posició secundària respecte a la



És a la civilització dels faraons que trobem per primera vegada una representació plàstica del silenci. Es tracta del que després s'anomenarà *signum silentium*.

poesia, l'oratorïa, la retòrica, la dialèctica i la resta de les arts del discurs en general. En qualsevol cas, la sentència de Simònides a propòsit de la familiaritat entre la pintura i el silenci podria explicar per què la relació entre l'una i l'altre, assumida com un fet natural, indiscutible, resulta tan rarament objecte de tractament o consideració expressa per part dels mateixos artistes plàstics o de la teoria de les arts. Tanmateix, és aquesta relació allò que ens proposem d'explorar aquí.

II

Per començar, han il·lustrat alguna vegada les arts plàstiques expressament el tema del silenci? Aquesta il·lustració o representació del silenci, ha arribat potser a cristal·litzar fins i tot en un motiu iconogràfic susceptible de ser resseguit històricament? La resposta a aquestes dues preguntes és necessàriament afirmativa. De fet, per si volem reconstruir cronològicament l'evolució d'aquesta representació del silenci, hem de remuntar-nos gairebé fins als orígens de la nostra tradició artística, és a dir, fins a l'antic Egipte. És en efecte a la civilització dels faraons on trobem per primera vegada una representació plàstica del silenci. Es tracta del que després s'anomenarà *signum silentium* o bé *signum harpocraticum*, és a dir, el signe del silenci o d'Harpòcrates. Tal i com el seu mateix nom indica, aquest signe apareix tot sovint a les representacions del déu Horus (Harpòcrates, en grec), fill d'Isis i d'Osiris, a l'Egipte d'època faraònica. Aquest motiu iconogràfic consisteix en un dit (generalment l'índex) posat a la boca o sobre els llavis d'una figura que representa Horus com a un nen. Encara avui, hi ha qui dubta sobre si aquest gest té algun significat ritual o fa referència únicament al vici de posar-se el dit a la boca que és característic dels infants. El cas és, però, que apareix ben aviat interpretat (potser errò-

niament) com un signe que imposa el silenci. Així –com ha assenyalat ja l'historiador de l'art André Chastel–, el poeta llatí Ovidi, autor de *Les metamorfosis*, es refereix a les estàtues que a les proximitats dels temples egipcis imposen silenci amb el dit (*digito silentia suadet*). I, ja abans, l'historiador grec Plutarc interpreta que el gest d'Horus constitueix una exhortació a guardar silenci a propòsit dels déus, atesa la quantitat de bajanies i d'absurds que es diuen ordinàriament quan es parla d'aquests sense rigor. De la mateixa manera que, segons afirmen la immensa majoria de les cosmogonies, al començament no existia altra cosa que el silenci, també si volem accedir als secrets últims, a la realitat arcana, ens cal observar un silenci respectuós.

Ja més enllà de la cultura i l'art egipcis, el signe del silenci té una aparició rutilant a Grècia, per exemple al sensacional *Harpòcrates de la Vil·la Adriana* (anomenat així pel lloc del seu descobriment, a Tívoli), un marbre d'època hel·lenística que representa al déu Horus amb el signe característic que li atribueix, segons ja hem vist, la tradició. Però, som aquí davant un exemple extraordinari d'allò que el gran historiador alemany de l'art Aby Warburg va denominar *super-vivència* (*Überleben*) de les formes. I, així, a través de la mediació de la cultura bizantina, retrobem el signe del silenci en algunes icones de la tradició del Cristianisme oriental. Ara, la posició dels dits pot adoptar també altres formes, lleugerament diferents, que constitueixen variacions sobre el motiu original. D'aquesta manera, sovint trobem ara dos dits (índex i polze), en lloc d'un, que es tanquen com una pinça sobre els llavis, possiblement fent referència a l'oració interior, mística, característica dels eremites i espirituals del corrent hesicasta (del terme *hesychya*, *pau*). Seguim, doncs, encara dins un camp de significacions que ens remet a la gran tradició de la teologia mística o negativa, a la conveniència de transcendir el llenguatge per propiciar un contacte directe amb la divinitat, en aquest cas a través d'una oració feta *sense paraules*. Més o menys en aquesta mateixa època també, però ara ja en el marc de la tradició cristiana d'Occident, trobem novament el signe del silenci a les pintures realitzades per Fra Angelico per al convent de sant Marc de la ciutat de Florència. En el fresc anomenat de *Sant Pere màrtir*, el signe del silenci s'imposa sobre els



Seguim dins un camp de significacions que ens remet a la gran tradició de la teologia mística o negativa, a la conveniència de transcendir el llenguatge per propiciar un contacte directe amb la divinitat, en aquest cas a través d'una oració feta *sense paraules*.

llavis d'aquell deixeble que va parlar només per negar tres vegades el seu mestre, i a qui, per tant, més li valdria haver callat. Ubicada en les parets d'un convent, l'antiga exhortació al silenci dels misteris serveix ara més aviat com a recordatori de la fidelitat deguda pels monjos a Jesucrist i a l'Església, representats per l'Abat. Tanmateix, és a les acaballes del Renaixement, gairebé ja en ple període manierista, que el signe del silenci ens apareix en un context potser per primera vegada profà (tot i que prengui com a pretext un tema mitològic). Es tracta de l'obra de Dosso Dossi habitualment coneguda com a *Júpiter i Mercuri*. En ella —un oli magnífic, de considerables proporcions—, el primer déu del panteó grec apareix representat com a artista (d'acord amb una identificació d'ambdues figures molt pròpia d'una època que ha assistit a una florida de les arts gairebé sense precedents), pinzell en mà, en l'instant de pintar unes papallones (*psyché*, és a dir, *ànima*, en grec, en una clara referència a la creació per Déu de les ànimes humanes). És just aleshores que, situada darrere seu, una figura que els especialistes han identificat amb l'al·legoria de l'Eloquència (l'art de la paraula) s'apropa per interrompre Júpiter en el seu acte creatiu, no sabem si amb una observació o una pregunta. Però és autoritàriament aturada per Mercuri (l'Hermes grec; novament, doncs, una referència a l'*hermetisme* o als misteris antics!), amb una intenció que no és difícil interpretar com una revisió de la vella *disputatio* entre poesia i pintura gairebé revolucionària: a saber, enfront de la clàssica afirmació per part de Simònides de la superioritat de la literatura sobre les arts plàstiques, hom inverteix aquí la jerarquia tradicional per afirmar la superioritat de la pintura sobre una Eloquència (o, segons alguns intèrprets, Poesia) obligada a ara callar. I és que, tal com havia



Tal com havia dit ja Leonardo da Vinci en el seu *Tractat de la pintura* desmentint Simònides, si la pintura, certament, és muda, la poesia veritablement és cega. I no hi pot haver res pitjor –en una època que s’obria al coneixement artístic i científic de la naturalesa– que la privació de la vista!

dit ja, a principis del Renaixement, Leonardo da Vinci en el seu *Tractat de la pintura* desmentint a Simònides, si la pintura, certament, és muda, la poesia veritablement és cega. I per al de Vinci, no hi pot haver res pitjor –en una època que s’obria al coneixement artístic i científic de la naturalesa– que la privació de la vista!

El motiu del *signum silentium* no desapareix pas del repertori iconogràfic occidental amb la recuperació dels misteris pagans durant el Renaixement. Tot al contrari, la figura que exhorta al silenci amb un dit o dos posats damunt dels llavis reapareix en les més variades situacions. Així, associat ara –novament segons Chastel– als atributs iconogràfics de la malenconia (com ara la mà sota el mentó), per exemple en la tomba de Llorenç de Medici, a Florència, obra de Miquel Àngel. O com a l’*Eros Harpocraticum*: un curiós encreuament entre les iconografies antigues d’Eros i d’Horus infant que trobem en l’escultura original de Falconet convertida en cèlebre gràcies al conegudíssim quadre de Fragonard *El gronxador* (o *L’escarpolette*, 1767), on apareix reproduïda en darrer terme.

III

En qualsevol cas, el cert és que la presència iconogràfica del motiu del silenci en la pintura es va diluint a mesura que avança la Modernitat, és substituïda per una altra dimensió del silenci no menys interessant i alhora decisiva per a l’evolució de l’art modern en general. Es tracta ara de la seva manifestació a través d’un gènere pictòric: la denominada *natura morta*. Tal i com han fet notar els més reputats



L'autèntica natura morta és aquella aquella pintura que ha aconseguit plasmar escenes de veritable recolliment i immobilitat. La pintura holandesa al segle XVII; les famoses escenes d'interiors burgesos... Claudel ha qualificat aquestes obres de *fonts de silenci*... on l'ull efectivament escolta.

estudiosos, els orígens de la natura morta es deuen remuntar gairebé simultàniament a l'Antic Egipte i al món bíblic. En el primer cas, les pintures d'aliments i viandes a la càmera mortuòria del faraó devien servir per garantir la supervivència del seu *ka* (ànima) després de la seva mort i un cop s'haguessin corromput els aliments reals dipositats a la tomba. En el segon cas, segons Guy Davenport, la referència a allò que avui anomenem *natura morta* apareix en les profecies d'Amòs associat a la destrucció del poble d'Israel. Així, segons aquest investigador, s'hauria segellat una vaga identificació entre aquest gènere pictòric i el presentiment o el recordatori de la mort que ha subsistit durant més de quatre mil anys. Tanmateix, el que no sempre es té prou present és el fet que la denominació original de la *natura morta* en aquells dominis lingüístics on apareix per primera vegada (el neerlandès *still-leven*, posteriorment adoptat per l'anglès i l'alemany, i –només a partir de 1750– pel francès), fa referència en primer lloc al *silenci*; al silenci i a la quietud d'uns models que, a diferència de les persones que apareixen en els retrats o a la pintura d'història, resten immòbils i callats durant les llargues sessions de posa. D'aquí deu provenir justament l'escassa valoració de la natura morta o *callada* en la jerarquia acadèmica dels gèneres pictòrics, establerta en funció de la seva dificultat d'execució i de la seva complexitat pel que fa a l'elaboració. És també a causa d'això que, segons les asseveracions més perspicaces, l'autèntica natura morta no és precisament aquella on un *discurs* moralitzador ens recorda –amb tots els recursos de la retòrica!– la vanitat dels plaers del món enfront de la certesa de la pròpia mort (és a dir, els subgèneres de la *vanitas* o del *memento mori*, al

capdavall sofisticats artefactes discursius), sinó aquella pintura que ha aconseguit plasmar escenes de veritable recolliment i immobilitat.

Això és el que han reeixit a fer, per exemple, la pintura holandesa de gènere al segle XVII; les famoses escenes d'interiors burgesos tan lloades a partir sobretot del redescobriment de Vermeer al començament del segle passat i en les quals Todorov ha vist el veritable descobriment de la intimitat i del jo moderns. Aquesta pintura, no pas per casualitat, ha estat analitzada per Paul Claudel en un assaig titulat precisament *L'ull escolta*. I és que es tracta de quadres en què el d'un virginal o una espineta, el d'un raig de llet que es vessa des d'una gerra a les mans d'una criada, o el del paper d'una carta que és desplegada per la seva destinatària... ressonen en un entorn de silenci i quietud difícil d'imaginar ja per a les generacions que hem viscut sempre entre el trànsit rodat i els estrèpits de la publicitat i dels avions a reacció. Per això, Claudel ha qualificat aquestes obres de *fonts de silenci*. Fonts de silenci on l'ull efectivament escolta, escolta cada cruixit de la fusta del terra, cada pas que fan els esclòps sobre el parquet, la vibració de les cordes d'un llagut o d'una tiorba durant una lliçó de música domèstica. Com també són fonts de silenci –igualment lluny de tota intenció moralitzadora, de qualsevol mena d'artifici retòric– els quadres, tan escassos com hipnòtics, del pintor barroc francès Georges de La Tour. Aquest artista ha aconseguit representar (potser millor que cap altre a excepció de Chardin i, molt més tard, Edward Hopper) la intimitat silenciosa de personatges que –com ara la Magdalena penitent– s'aboquen a la seva interioritat i contemplen, en un instant de lucidesa, el seu passat, el seu futur, la imminència de la seva mort. Tot plegat podria constituir, segons Pascal Quignard, autor d'un lúcid assaig sobre La Tour, l'equivalent plàstic de les *Lliçons de tenebres* de l'època.

Tanmateix, si l'evolució posterior de les *natures mortes* o *still-leben* originals desemboca en alguna pintura realment «silenciosa», aquesta és sens dubte la del pintor francès del període immediatament anterior a la Revolució Jean-Baptiste Simeon Chardin. En el cas de Chardin, ja no és cap interpretació erudita per part dels historiadors la que es pronuncia en aquest sentit, la que emet aquest dictamen; ara són

els mateixos contemporanis del pintor. Així, Diderot qualifica les obres de Chardin, en els seus comentaris als *Salons*, de «pintures mudes». Però tampoc no es tracta aquí de cap constatació més o menys impressionista, ni d'una simple analogia, sinó que la fórmula de Diderot obeeix ara a tota una «lògica», a un *sistema* consistent d'oposicions i correspondències. En efecte, per a Diderot, les pintures de Chardin són *mudes* perquè, d'una banda, ofereixen a l'espectador una mena de refugi o de recés, un oasi de pau enfront de l'agitació i el traüt, del frenesí de la vida ordinària d'una generació que –en certa mesura– ja es pot considerar moderna, en el París cosmopolita, multitudinari i convuls de l'època. I, sobretot, la seva taciturnitat i mudesa prové de la desconcertant –també per a la seva època, acostumada a les grans *màquines* de la pintura d'història considerada com a la modalitat més eminent en la jerarquia acadèmica dels gèneres– absència d'un tema ben determinat; és a dir, de cap mena d'intenció, finalitat o objectiu didàctics, exemplaritzants. Davant de les pintures de Chardin –les seves natures mortes, sovint amb llebres, aviram o peixos morts, però altres vegades plenes simplement de cassoles, perols i altres estris de cuina, o de tasses, gerros i pitxers de mida petita, subtils i elegants–, hom s'enfronta a un *discurs silenciós* en la mesura, primer, que la pintura no ens adreça cap admonició ni cap advertiment, cap retret ni cap invitació a una emulació; i, segon, en tant que som nosaltres mateixos, els espectadors, els qui ens quedem –davant aquesta flagrant manca de tema– virtualment sense paraules, els qui no tenim res a dir, res a comentar. Res, és clar, excepte la pròpia pintura: amb les seves qualitats estrictament pictòriques, purament plàstiques.

Es consuma d'aquesta manera un moviment iniciat de fet pel mateix Leonardo (al *Tractat de la pintura*, ja comentat) i perfectament il·lustrat –segons hem vist també– per Dosso Dossi (a l'al·legoria de l'Eloquència, comentada més amunt); un moviment que ens porta a la reivindicació de la pintura *per sobre i més enllà, amb independència* de la literatura (del relat), contra allò afirmat pel tòpic clàssic de Simònides. Una reivindicació que, una vegada més, té lloc ara justament a partir de l'afirmació de l'especificitat de la mateixa pintura, o sigui, de la seva mudesa, del seu *silenci*. Tot plegat, combinat amb el que podríem con-



Ens acostem a una celebració de la pintura per la pintura i en tant que pintura i res més que pintura. A l'afirmació de l'acte pictòric amb independència de tota trama literària, de tot pretext discursiu. Ens acostem a la reivindicació d'una plàstica o d'una pintura *pures*.

siderar com a una darrera aparició del tòpic així mateix clàssic del *silentium loquens*, de la *muda eloqüència* o capacitat expressiva del silenci... En definitiva, ens acostem així a una celebració de la pintura per la pintura i en tant que pintura i res més que pintura. A l'afirmació –per dir-ho d'una manera més formal– de l'acte pictòric amb independència de tota trama literària, de tot suport o pretext discursiu. Ens acostem, dit encara d'una altra manera, a la reivindicació d'una plàstica o d'una pintura *pures*. Es tracta –no hi ha dubte– d'un veritable, d'un profund canvi d'hàbits pel que fa a la percepció. Un canvi que ens introdueix plenament en la modernitat artística, i la contribució al qual per part de la *naturalesa morta* o *pintura muda* resulta, doncs, decisiva.

IV

Ara bé, molt probablement, cap dels aspectes de la relació de la pintura amb el silenci no resulta tan polèmic com aquell que té a veure amb l'expressió o del patiment, del sofriment humà, animal o, si es vol, còsmic. Es tracta, un cop més, d'una qüestió que té les seves arrels en la cultura de l'Antiguitat, i que està íntimament relacionada amb el de la definició clàssica de la pintura a partir de la seva inferioritat respecte a la poesia a causa del silenci, de la mudesa que li són con-substancials (enfront de la paraula que assisteix a la poesia i que li confereix la particular eloqüència en què es fonamenta al seu torn aquella superioritat jeràrquica). És, en efecte, aquesta diferència la que, en la interpretació il·lustrada de Lessing –guiada indubtablement per la voluntat d'ordenar i sistematitzar el conjunt caòtic de les

“ Lessing fonamentarà la definició de la poesia (i la música) com a arts *del temps* –en tant que presenten el seu objecte *successivament*, i de la pintura i de les arts plàstiques com a arts *de l'espai*, que presenten el seu objecte de manera *simultània*, tot d'una o en un únic moment temporal.

Belles Arts de manera similar a com Newton havia ordenat i sistematitzat la totalitat de l'univers físic a partir d'unes poques definicions i de lleis que en deriven–, fonamentarà la definició de la poesia (i la música) com a arts *del temps* –en tant que presenten el seu objecte *successivament*–, i de la pintura i de les arts plàstiques com a arts *de l'espai* –que presenten el seu objecte de manera *simultània*, tot d'una o en un únic moment temporal (i d'ací la noció de *moment pregnant*, d'instant en què es resumeixen i anticipen respectivament el passat i el futur; tots els instants anteriors i posteriors en la seqüència dilatada d'una acció, i que l'artista ha de saber escollir per tal de donar a l'espectador la noció o la il·lusió de la totalitat). Aquesta construcció teòrica i sistemàtica va ser presentada per Lessing, dramaturg i filòsof alemany de l'època il·lustrada, en un text més tard esdevingut cèlebre i que prenia com a pretext o punt de partida una anàlisi del formidable grup escultòric conegut com a *Laocoont*, datat de l'època hel·lenística i exhibit a les galeries vaticanes (més concretament al pati del Belvedere). Segons Lessing, la figura principal del grup, el sacerdot troià Laocoont, tot i ser representat mentre els seus dos fills i ell mateix moren ofegats per la brutal abraçada d'una enorme serp, amb prou feines té la boca entreoberta. És a dir: no crida. I és que –d'acord amb la interpretació de Lessing, avalada naturalment pel precedent il·lustre de Winckelmann, el *descobridor* modern de l'art grec, i per la seva doctrina de la «serena grandesa» d'aquest art–, els antics sabien que, mentre que la literatura –verbigràcia l'episodi de l'*Eneida* en què està inspirada al seu torn l'escultura– pot expressar obertament i amb tota la cruesa el sofriment (gràcies al seu caràcter d'art *del temps*, que



La pintura i la plàstica en general convé que evitin la representació directa del dolor i el patiment, ja que ho fan (a causa de la seva pròpia naturalesa) tot d'una, simultàniament, la qual cosa resulta insuportable, i engendra una lletgesa incompatible amb les finalitats consagrades de les Belles Arts.

no ens presenta els objectes sinó *gradualment*, d'una manera en certa mesura dosificada...), en canvi la pintura i la plàstica en general convé que evitin la representació directa del dolor i el patiment, ja que ho fan (a causa de la seva pròpia naturalesa) tot d'una, simultàniament, la qual cosa resulta insuportable, i engendra una lletgesa incompatible amb les finalitats consagrades de les Belles Arts.

El *silenci* –o el sospir, amb prou feines un crit contingut– del sacerdot Laocoont en el grup escultòric homònim obra d'Agessandre, Apolodor i Atenodor de Rodes és, per tant, un silenci emblemàtic: el silenci que simbolitza –i que determinarà durant molt de temps– la cautela i les limitacions que pesen sobre la representació del sofriment i del dolor per part de les arts plàstiques (i de les quals tal vegada està exempta la literatura). Després del tractat de Lessing és inevitable, per exemple, visualitzar l'expressió de la figura principal del grup escultòric cada vegada que contemplem les boques expressivament obertes d'obres contemporànies com ara *El crit*, de Munch, el *Guernica*, de Picasso, o la *Montserrat*, de Juli Gonzàlez. Totes constitueixen sengles desafiaments típicament moderns a la *serena* grandesa en l'estètica classicista elaborada per la Il·lustració a partir del model grecoromà. Però, si bé artistes plàstics com, per exemple, el mateix Picasso han transgredit obertament la interdicció classicista de representar el sofriment sense moderació, sembla com si aquesta prohibició hagués pesat encara durant molt de temps –com una llei no escrita, però tanmateix inviolable– en el cas d'altres gèneres artístics, com ara el cinema o la fotografia. I, en particular, s'ha situat al centre d'una viva discussió sobre la legitimitat o no de les imatges de l'Holocaust jueu a l'Alemanya nazi.



Susan Sontag, estudiosa pionera de la fotografia, ha abordat d'una manera modèlica l'estudi de la història de les representacions del dolor humà en la pintura i sobretot en la fotografia.

Susan Sontag, estudiosa pionera de la fotografia, ha abordat d'una manera modèlica l'estudi de la història de les representacions del dolor humà en la pintura i sobretot en la fotografia. Aquesta autora ha documentat així la pertinaç reserva de les autoritats en relació a la documentació fotogràfica del dolor humà, en especial amb ocasió de guerres i de revolucions, quan aquesta representació s'ha convertit en una arma estratègica més, en mans dels bàndols respectius. I això, malgrat el precedent d'artistes com ara Goya, autèntic precedent –com en tantes altres coses!– de la mirada més desinhibida de l'art contemporani. Sontag, per cert, no entra de ple en la discussió sobre la legitimitat o no de les imatges dels camps. Sí que ho han fet, en canvi –fins a l'extrem d'embolicar-se en una agra polèmica a França–, autors com el lacanià Gérard Wajcman i el conegut historiador de l'art Georges Didi-Huberman. Mentre que aquest últim defensava la pertinència de les imatges de la Shoah (a condició de considerar-les no pas com a simples documents de la veritat històrica, ans com a elements a partir de la interpretació dels quals pot sorgir l'espurna del coneixement del passat, a la manera com el sentit sorgeix del muntatge cinematogràfic), Wajcman s'arrenglerava (a partir de l'anàlisi de la pel·lícula *Shoah*, de Lanzmann) amb la tesi de la impossibilitat de proporcionar una imatge d'allò *irrepresentable per se*, és a dir, l'horror de l'extermini als camps (la mort produïda industrialment i, alhora, la producció industrial de l'oblit i de la *invisibilitat* com a últim objectiu de la *solució final*). Allò que proposa Wajcman com l'única forma de representació adequada a la realitat dels camps no és, al capdavant, sinó una imatge més enllà de la representació i de la mimesi; una mena de postimatge o –tal i com ell l'anomena també– una *arxi-mimesi*.



Per a Burke, la privació és una de les causes del sentiment del sublim. Per això, el desert, la soledat o el *silenci* provoquen en nosaltres aquesta forta emoció, barreja de plaer i de terror. Una emoció que s'assembla a l'*estupor* religiós, a aquella forma d'unció o de respecte que ens deixa *sense paraules*.

I, ¿en què consistiria aquesta imatge situada més enllà de la lògica de la representació, sorgida entremig de les ruïnes del *pacte representacional*? Doncs consistiria en una imatge de l'Absència; en una imatge capaç de fer present (i ja no de representar) l'absència, l'oblit, la manca d'imatges radicals que *des-figuren* (literalment) l'art posterior a l'Holocaust (no així la literatura; segons Wajcman, ningú no va *veure* mai els camps, però *tothom sabia* el que hi estava passant: per això hi pot haver encara literatura sobre l'extermini, però la manca d'imatge es troba inscrita al cor d'aquest episodi històric i determina el futur de la plàstica). Consistiria en allò que Malèvitx i Duchamp van anticipar —precisament al començament de la Primera Guerra Mundial!— amb el *Quadrat negre* (1915) i la *Roda de bicicleta* (1913), respectivament. Obres d'art —segons Wajcman— sense objecte: testimonis, doncs, d'una absència, presentació d'allò irrepresentable. Ara bé, en tant que relacionades amb la manca, amb la privació o amb l'absència, totes dues obres entrarien al seu torn dins de la categoria estètica del Sublim, recuperada modernament a partir del segle XVIII. D'acord amb la taxonomia elaborada per l'esteta anglès Burke, la privació és en efecte una de les causes del sentiment del sublim. Per això, el desert, la soledat o el *silenci* provoquen en nosaltres aquesta forta emoció, barreja de plaer i de terror, d'atracció i de repulsió. Una emoció que, a més, s'assembla —segons la interpretació immediatament posterior de Kant— a l'*estupor* religiós, a aquella forma d'unció o de respecte que... ens deixa *sense paraules*. No pas en va, el mateix Malèvitx, tot referint-se a les seves obres suprematistes, havia afirmat que estaven directament inspirades per les perspectives insòlites de camps i ciutats

“ Per al sublim contemporani ja no es tracta d'il·lustrar la frisança que provoquen els paisatges agrests o les tempestes violentes. Al contrari, ara, *que el món sigui* és simplement ja la causa de la nostra admiració, del nostre estupor.

de la moderna fotografia aèria. Però, no havia proclamat ja Pascal molt abans que allò que l'horroritzava dels espais infinits era justament... el *silenci*?

*

En qualsevol cas, no només Malèvitx, sinó una bona part de l'art contemporani (verbigràcia Barnett Newman al capdavant dels expressionistes abstractes nord-americans) ha adoptat la divisa del Sublim. Aquest sentiment, però, en la seva caracterització kantiana, neix d'un desacord o manca d'harmonia entre les nostres facultats espirituals (en concret, la imaginació i la raó) que desemboca en un primer moment en la transitòria suspensió de les constants vitals i, consegüentment també, en la afàsia, en l'embarbussament o en el *silenci*. El silenci és, també, la sola alternativa que s'imposa al dissortat Lord Chandos en la faula homònima del vienès Hugo von Hofmansthal. En la cèlebre carta adreçada a Francis Bacon, el protagonista del relat confessa la seva radical impotència: les paraules se li descomponen a la boca quan pretén parlar sobre els objectes més prosaics, fins i tot insignificants, que altrament li provoquen una profunda commoció interior. Com ha afirmat Massimo Carboni al molt notable *Il sublime è ora*, tot l'art contemporani –i no només la literatura– es troba sota el signe d'aquest silenci que no és sinó la manifestació distintiva del sublim. D'aquí l'aparent trivialitat de totes les obres que –com ara la *Roda de bicicleta* o la resta dels *ready-mades* de Duchamp– reneguen de tot artifici retòric, de tota estratègia discursiva, i ens presenten directament un objecte banal qualsevol, ja es tracti d'un urinari o d'una

llauna d'escudella Campbell's. Per al sublim contemporani ja no es tracta d'il·lustrar la frisança que provoquen els paisatges agrests, els cims de neus perpètues o les tempestes violentes. Al contrari, ara, *que el món sigui* és simplement ja la causa de la nostra admiració, del nostre estupor. I, tal i com afegeix Wittgenstein (en qui s'inspira tot aquest argument...), això és ja el religiós, el *místic*. I, en fi –segons que resa la coneguda conclusió del *Tractatus*–, d'allò de què no es pot parlar (perquè desafia les lleis del pensament, creant –com tot allò sublim– una discordança entre la raó i la imaginació; per exemple, l'Holocaust jueu), val més guardar *silenci*. Un silenci que no és signe d'impotència, sinó superior a qualsevol cosa que l'artista pugui dir.