

TEORIA DE LA IMATGE I SIMBOLISME

Esteve Carbó

UNIVERSITAT RAMON LLULL

El professor E. Carbó esbossa, en aquest article, una particular concepció de la imatge i del símbol. La seva visió entronca amb la visió tradicional de la cultura clàssica i vol fer-nos veure, al llarg del text, com les imatges de l'art han estat representatives dels mites i dels enigmes de sempre.

101

"El temps és la imatge mòbil de l'eternitat."

PLATÓ (427-348 a.C.)

Preliminar sobre el procés iconogràfic de modelització de la realitat

La modelització és l'establiment de models, sobretot per a la recerca operacional. Ernst Hans Gombrich (1987) explica, en la seva obra *Art and Illusion*, els aspectes tècnics de la creació i les implicacions relacionades amb la psicologia de l'espectador segons la vinculació imatge-realitat.

Concretament Arnheim (1976) afirma que qualsevol imatge és una representació amb tres tipus de funcions per a la modelització de la realitat: "la representativa" (la representació segons un

determinat nivell d'abstracció), "la significativa" (el signe) i "la simbòlica" (el símbol).

En conseqüència, la modelització iconogràfica de la realitat fa que qualsevol imatge sigui una representació relacionada amb la realitat, amb independència del grau de semblança o fidelitat que mantingui aquesta amb l'original. És a dir, les pintures del cubisme analític, per exemple les de *Pieter Cornelis Mondriaan* (1872-1944), que són obres sobre la depuració de les formes que el van conduir cap a l'abstracció i, per tant, tot i que no hi és possible identificar cap referent figuratiu, mantenen una connexió natural i simbòlica amb la realitat, o almenys en el terreny primari dels seus elements.

Així, en la primera etapa de la modelització es manifesta, en primer lloc, l'extracció d'allò que podríem definir com un "esquema preiconogràfic" de la realitat. Aquest esquema és a mig camí entre la percepció i la representació. Cada cop que seleccionem pel visor d'una càmera fotogràfica un determinat espai, estem fent un determinat esquema preiconogràfic que posteriorment ens facilitarà una fotografia amb una composició harmònica.

El desenvolupant simbòlic de la imatge i l'estructuració dels signes són funcions inseparables de la representativa. Amb tot, la simbòlica és potser aquella que més complexitat presenta.

Nosaltres tractarem un punt de vista del simbolisme que entronca amb la visió tradicional de la cultura clàssica, perquè, com s'explica més endavant, les imatges de l'art han estat representatives dels mites i els enigmes de sempre.

La contemplació de les imatges

Literalment, estudiar "la teoria de la imatge" és un exercici sobre "la contemplació de les imatges", puix que teoria, del grec *theoreo*, vol dir contemplar. És del tot clar que aquesta contemplació sempre disposarà d'un determinat punt de vista.

Intencionadament tractarem l'enfocament simbòlic de les imatges a partir de la tradició universal, circulant per les dimensions del temps o de les cultures sense limitacions. Compartim l'opinió d'aquells que, com ara Richardson (1991)¹, consideren el coneixement a partir del suggestiu i unànim punt de vista del simbolisme universal. Aquell simbolisme que feia compatible la convivència de les religions d'occident amb les d'orient.

¹ Richardson, John, *La tradición unánime*, Ed. Obelisco, Barcelona, 1991, p. 248.

El món dels símbols constitueix per si mateix un univers invisible paral·lel al món sensible i visible de les seves imatges, com un lligam omnipresent entre l'interior de l'home i el seu entorn. És a dir, l'home encarna un microcosmos d'identica natura al macrocosmos que l'alberga.

L'estudi dels símbols permet descobrir en els costums populars, en l'etimologia, en la cultura, en l'art, en la literatura o en els textos sagrats la bellesa de l'entorn, i percebre així allò d'arquetípic i místic que conserva el món sensual de l'existència: la creació.

Confessava Heràclit que l'harmonia invisible és més bella que la visible. En el *Zohar*, un dels primers llibres fonamentals de la càbala jueva, Rabbí Abba explicava aquesta harmonia de la creació, i deia: "Tot al món és dividit en dues parts, una de les quals és visible i l'altra invisible. Allò que és visible no és sinó el reflex d'allò que és invisible." Consegüentment, el món simbòlic de les imatges artístiques i de la iconografia en general era considerat un reflex present i sensible de la bellesa i de l'harmonia invisible. Eren imatges sagrades perquè disposaven d'una gramàtica descriptiva de l'ordre de les coses. Les imatges eren una manifestació exterior que expressava amb precisió un món ocult de semblant natura.

Una imatge, en grec *eikon* (*icon*), tenia tres accepcions: 1. Figura o representació d'un objecte; 2. Representació mental d'allò que els sentits han copsat; 3. Esfinx o pintura sagrada.

Segons l'etimologia: "L'*homéosis* és allò que el llatí tradueix per 'similitud', i per mitjà de la qual una cosa menys coneguda és donada a conèixer gràcies a la semblança que té amb una altra més coneguda. Tres són les classes d'*homéosis*: la icona, la paràbola i el paradigma, és a dir, la imatge, la comparació i l'exemple. La icona és la imatge, quan intentem expressar la figura d'una cosa a partir d'una altra de semblant. [...] Paràbola és una comparació a partir de coses diferents. [...] Paradigma és l'exemple d'una dita o un fet d'alguna persona, de gènere igual o diferent, però, en tot cas, en consonància amb allò proposat."²

Si llegim els textos antics de les tradicions, en tots ells trobem una infinitat de símbols que, tot i ser diferents: el jardí, el temple, el llibre, la paraula, el pastor, el pou, la font, la gruta, la ciutat, la flor, el fruit, etc., sempre projecten un mateix model o un únic i autèntic arquetip: l'home primordial, la imatge del Déu invisible.

² San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, I, 37 - 31 a 34, Ed. BAC, Madrid, 1982, p. 349.

Sobre la imatge del Déu invisible, deia *Orígenes* (230): “Examinem ara com s’ha d’entendre també l’expressió ‘imatge del Déu invisible’ (Col 1,15); així comprendrem també en quin sentit Déu és anomenat amb raó ‘Pare’ del seu Fill (cf. 1,3; Rm 15,6). Com a punt de partida, prenguem en consideració les que els homes acostumen a anomenar ‘imatges’. A vegades s’anomena ‘imatge’ la que se sol pintar o esculpir en algun material, com fusta o pedra; d’altres es diu que el qui ha estat engendrat és ‘imatge’ d’aquell que l’engendrà, car els trets del qui ha estat engendrat en res no desmereixen la semblança amb el progenitor.

“Penso, doncs, que el primer exemple es pot aplicar a l’home que ha estat ‘fet a imatge i semblança de Déu’ (Gn 1,26).”³

En la tradició cristiana medieval, Ramon Llull presentava la imatge del temple o de l’edifici de la saviesa del Senyor com un temple interior que era a dalt de l’escala que unia el cel i la terra: hi podem observar set graons que lligant de forma contínua les pedres, les flames, els vegetals, els animals, els homes, el cel i els àngels s’arriba fins al vuitè graó, en el qual Déu està per introduir l’home de l’esquerre de l’escala que té un peu damunt el graó de les pedres, i que abans de passar pel llindar il·luminat per un raig de sol accedeix al temple de la saviesa del Senyor. L’home sosté amb la mà esquerra una figura circular que ocupa l’espai equivalent als tres darrers graons de l’escala i del temple, per indicar l’equivalència simbòlica de l’home interior amb els diversos graons de l’escala.

La tradició islàmica impedeix al musulmà de fer representacions o imatges de les persones per no caure en la idolatria. Potser això faria pensar a més d’un que és una tradició sense comprensió del valor sagrat de les imatges. Però aquest darrer motiu és també una via d’inspiració molt important per desenvolupar símbols no relacionats amb figures antropomòrfiques del paradís de l’Edèn: les imatges florals i els vegetals són símbols de la vida que contenen els jardins. L’ornamentació i la forma del jardí persa i musulmà és potser l’arquetip més significatiu del món oriental. És del tot evident que l’islam, a més d’una religió, va ser un punt de vista científic i filosòfic estimulat a partir del pensament grec: Aristòtil, Plató, etc. La cultura de l’antiga Grècia havia disposat d’un extens nombre d’escultures i d’imatges representatives del seu panteó que simbolitzaven en un format humà realitats divines. Essencialment

³ Orígenes, *Tractat sobre els principis*, Ed. Laia, Textos filosòfics, Barcelona, 1988, p. 86.

l'islam, més que no pas altres, va contribuir conjuntament amb les religions de la mediterrània –fonamentalment al costat del judaisme i del cristianisme– a desenvolupar d'una manera molt significativa la comprensió natural del món visible per mitjà de les ciències, verificant empíricament tots i cada un dels aspectes que configuraven el coneixement medieval, patrimoni de l'antic món grecoromà, i tot això sense ometre el valor sagrat i profund de la seva religiositat.

“Sistema tradicional” de la composició artística

Les imatges cosmològiques sagrades presenten uns trets característics que podríem resumir com a propis d'un “sistema tradicional”:

1r Un lloc sagrat o una obra d'art constitueixen una certa ruptura dins l'homogeneïtat de l'espai.

2n L'obra d'art representa i simbolitza una mena d'“obertura” per la qual hom pot accedir o transitar per les tres regions característiques: món superior (Cel), món mitjà, natura (Terra) i món inferior (Infern).

3r La comunicació amb el cel s'expressa de forma molt clara en un nombre determinat d'imatges relacionades amb l'*Axis mundi* [Escala de Jacob, muntanya, arbre, liana, la Creu, o simplement, com en el cas que ens ocuparà, la representació, al centre de l'obra, del Crist entronitzat del Pantocràtor].

4t Al voltant d'aquest eix còsmic es representa el nostre món (la Terra), i per això al melic del món tenim el centre o *Sensorium* de la creació sencera.

El geni de la inspiració

Aquesta “inspiració” era la que tenien els genis: Plató deia, en la seva obra *El Banquet*, que “tot aquell que és un geni està entre l'entitat divina i la mort [...] El geni interpreta i transmet als déus les coses humanes i als homes les coses *divines*”.⁴

Les obres dels genis eren i són avui belles. Així, la realització

⁴ Plató, *El Banquet*, *Obras Completas*, Ed. Aguilar, 1981, pp. 484 a 86.

d'obres "belles" serà com una constant per a tot tipus d'art tradicional: l'ofici de l'artista serà aconseguir aquest do genial (segons la visió platoniana) i procurar copsar aquesta "bellesa" o "inspiració": "Aquesta bellesa existeix sempre, no mor mai, no creix ni decreix."

Per exemple, aquest tema sobre el geni de la inspiració, no era l'únic que preocupava a l'*Edat Mitjana* –potser una de les etapes històriques més mal estudiades i en la qual sobresurt amb tota la seva força–. Ja els pobles més antics en parlaven, i per això els pobles fidels amb les tradicions l'han recercat.

L'art medieval era sotmès a la saviesa perquè els genis eren els canals de comunicació entre els homes i la divinitat: "Posat entre els uns i els altres omple el forat, de manera que el Tot es relligui amb si mateix. Per ell passa l'art de l'endevinació en tota la seva totalitat i l'art dels sacerdots relativa als sacrificis, a les iniciacions, a la dels encanteris, a la mància i a la màgia. La divinitat no es posa en contacte amb l'home si no és a través dels genis."⁵

Per al pensament tradicional, aquesta qüestió sobre el paper de l'artista i la ciència o saviesa de comunicar la bellesa era cabdal: l'art sense la saviesa no és res, "*ars sine scientia nihil*", com va dir Jean Mignot en relació amb la construcció de la catedral de Milà el 1398.

Simbolisme de les imatges de l'art

Actualment l'estudi de la *natura* de les imatges o la seva complexitat iconogràfica al llarg de la història, tot i ser molt apassionant, no és fàcil perquè ha perdut el punt de partida original. En aquest sentit, fins fa relativament poc temps les societats preminentment teocràtiques conferien un valor tan sagrat a les imatges, que restaven místicament aclarides per un nombre molt reduït de persones. La paraula era la via més directa per a la possible comprensió dels misteris.

La lletra i la paraula, que –a diferència de la imatge– sempre ha estat el suport essencial de l'expressió religiosa de totes les tradicions, en tot cas eren missatges per al gran conjunt de la societat. Encara que també cal dir que sense la saviesa i el coneixement de la paraula sagrada, ningú amb propietat no podia comentar les escriptures. El comentari dels doctors de l'Església era l'únic element basat en la inspiració divina que aclaria els misteris i posava a un nivell comprensible els enigmes sagrats. Igualment, sense *la*

⁵ Op. cit. ant., pp. 484 a 86.

inspiració, l'artista no podia recrear en imatges les parts i els diferents elements de la creació que després havien de guarnir els temples religiosos.

Les primeres imatges que els homes van realitzar, ja presentaven aquestes característiques tan misteriques i enigmàtiques. A l'Edat de Pedra, les pintures rupestres tenien un marcat significat màgic o ritual, ja que els homes hi manifestaven una necessitat de possessió de l'esperit dels animals. Altres arts com la música, la dansa i el cant, originàriament no foren més que suports del pensament màgic conciliant-se amb el món hostil o manant-lo.

A l'Edat Mitjana, que fou l'era de la fe, de la ciència i de la llum sagrada, per mitjà de la religió es recull aquesta herència del tractament màgic en la pintura, perquè també es pintaven retrats destinats a protegir els seus posseïdors.

El pintor *Louis Cattiaux* (1935) va escriure: "L'origen de l'art no surt, com comunament es creu, d'una necessitat estètica, sinó més aviat d'una necessitat de possessió màgica."⁶

En efecte, els més antics espècimens de dibuixos i pintures rupestres porten tots signes estranys, difícilment explicables si no es coneix els antics rituals d'embruïament.

Els primitius coneixien prou bé la poderosa acció exercida sobre l'ànima col·lectiva de certes espècies, mitjançant la influència màgica de l'embruïament de caça.

El simbolisme: una lectura viva de les imatges

Com diuen molts autors, "l'art sense el simbolisme no és art". El simbolisme és a la base de tota manifestació artística, i tots els pobles han deixat constància dels seus trets culturals per mitjà dels símbols. Podem considerar que una tradició no pot sostenir-se si no coneix i transmet els seus símbols. A més, la història demostra el seu paper unificador dels coneixements profunds en la pròpia transmissió dels símbols: el cristianisme primitiu es va expressar de la mateixa manera que les pràctiques sagrades dels grecs i dels romans. Tampoc no hauria d'estranyar la coincidència temàtica que manifesten l'art medieval i les antigues religions misteriques, egípcies o sumèries.

Per exemple, el pensament dels antics, i en especial en la filosofia medieval, consideraven l'home una creació a imatge i

⁶ Cattiaux, Louis, *Physique et Métaphysique de la Peinture*, Ed. Les Amis de Louis Cattiaux, Bruxelles, 1991, p. 43.

semblança de Déu, particip del geni de la creació; però així com l'obra divina era l'expressió adequada de la intel·ligència divina, l'obra artística era considerada una derivació –en aquest món de limitacions– de l'expressió més plausible d'una mà humana inspirada. De fet, l'art sempre ha tingut limitacions materials encara que aquestes no representessin dificultats per al simbolisme.

Segons C. del Tilo (1988),⁷ "el símbol es dirigeix a la intuïció de la fe i no pas a les especulacions de la raó, puix que un símbol comporta una realitat que només pot conèixer aquell que l'ha experimentat", és a dir: l'artista.

Per tant l'art era estrictament simbòlic, al servei de les coses sagrades (en tant que coses enigmàtiques), i era normal pensar en aquells dies que els símbols fossin enigmes sagrats que expliquessin els misteris, més enllà dels suports físics emprats o de les tècniques pictòriques.

L'art del símbol

La contemplació de la bellesa era una de les fonts de plaer per a l'home medieval, encara que el gaudiment estètic només era admissible com a imatge del plaer infinit que secretament l'anima. Les imatges eren símbols del món espiritual i transcendent. La lloança al Creador havia de ser la finalitat de qualsevol manifestació de l'art.

En general, la pràctica de l'art era el fruit d'un "do innat". L'artista era un home que coneixia la tècnica a utilitzar, adquirida per un aprenentatge, i que alhora podia treballar si era guiat únicament per la "inspiració". Després, l'obra d'art restava com un testimoni de la possessió de l'art o com un testimoni per a la instrucció d'altres que també volguessin posseir aquest art. La funció de l'art era la de "comunicar quelcom" a l'home.

Segons l'esoterisme musulmà, l'home és per si mateix el símbol de l'existència universal, i René Guénon⁸ explica que aquesta idea és alhora una imatge del mateix Univers, perquè "l'home passa a ser un missatger de l'èsser". Aquesta filosofia ve de molt antic i arriba a occident provinent de les cultures orientals.

Determinats passatges dels *Upanishads* més antics, com el *Brihad Aranyaka* i el *Chandogya*, concreten correspondències entre l'organisme humà i el macrocosmos. Són una expressió del paper

⁷ C. del Tilo, *Introducción al estudio de los símbolos*, LA PUERTA, "Retorno a las fuentes tradicionales", Editorial Obelisco, Barcelona, 1988, pp. 7 a 11.

⁸ *La Crisis del Mundo Moderno*, Ed. Obelisco, Barcelona, 1982, p. 42.

central de l'home dins la creació divina manifestada en cada una de les cultures tradicionals. També en tenim, d'exemples com aquest: a l'*Adam Qadmon* de la càbala jueva.

La comunicació integral guarda unes relaciones equilibrades, i per això Ramon Llull deia al segle XIII que tota substància individual ha de contenir la seva presentació integral de l'Univers.

Idèntiques afirmacions les trobem en la filosofia de *Ibn 'Arabi* que tant van influir sobre tot el pensament medieval.

La vida d'un home és molt curta per a pensar que les grans obres d'art que es confeccionaven antigament han estat realitzades per a la seva contemplació i prou. És evident que eren útils per a aquelles generacions d'homes, però fonamentalment eren un testimoniatge per a generacions futures: és a dir, per al present.

També hem de dir que cada tradició i cada poble han sostingut uns trets i uns senyals específics de caràcter geogràfic o local, amb la incorporació d'altres de caràcter més general. Els homes que han habitat una determinada terra han produït obres que, sense oblidar la seva concordança tradicional, tenen trets específics i senyals d'identitat geogràfica peculiars; per exemple, les verges amb el nom toponímic local: es tracta dels noms de la toponímia que sembla que parlin un llenguatge natural i simbòlic, com "un llibre mut".

Què ens volien dir els artistes avantpassats? Per exemple, què tenen de misteriós i màgic les imatges de l'art medieval? Què és llegenda i què és realitat?

Potser resultarà que llegenda i mite són una sola "realitat" al món antic. Els mons medieval i antic no permeten una anàlisi que els sigui estranya, i nosaltres, espectadors d'avui, difícilment entenem això de ser estrangers a casa nostra, car a la nostra civilització ha arrelat molt endins l'anomenada ciència moderna, amb tot això del progrés i de l'evolució.

Sempre pensem que allò del passat es pot entendre amb les nostres ciències actuals. La realitat, però, és una altra de força diferent: amb prou feines disposem dels instruments interpretatius i metodològics adequats pel que fa als continguts profunds dels mites i costums arcaics.

Com, si no, interpretem la llegenda de Fontargent? Tenim la màgia per a interpretar-la?

Al petit país d'Andorra, a l'esquerra del coll de Fontargent, hi ha el pic de Fontargent, d'una bellesa més aviat esquerpa i severa.

Segons conten, després del Diluvi, el primer punt que restà eixut va ser el cim de Fontargent. Noè, doncs, hi va amarrar la seva

barca i, segons diuen, d'aquella època encara es conserva una anella. No acaba aquí, però, la llegenda. Hi ha qui diu que aquesta anella és on Carlemany va fermar el cavall quan va foragitar els àrabs d'Andorra, i d'altres, sense afirmar ni negar si l'anella va servir Carlemany o Noè, diuen que la nit de Sant Joan aquesta anella es torna d'or, però que mai ningú, aquella nit, precisament, no ha aconseguit trobar-la...

L'artista seria aquell que va a cercar l'anella, la troba i després, en forma de nova obra d'art, torna a fer un nou testimoniatge per a la salvació dels homes. Noè és un prototipus, entre molts (de fet tots els patriarques bíblics són testimonis), d'aquesta mena d'artista. Són artistes entre els homes. Després, altres homes imiten les obres d'aquests artistes tot pensant que ells també en són, d'artistes, però la cosa és sols una imatge per a la seva distribució —una còpia de la còpia—. Amb tot, cal no menysprear aquestes obres d'art, perquè són fidels a l'original i transmeten al llarg de la història la seva significació essencial.

Aquest era el valor del símbol en tot l'art medieval i antic: repetir fidelment els enigmes i els mites de sempre però amb un format ordenat i senzill característic a la pròpia cultura. Reflectir amb imatges exteriors la recreació interior: la gran obra d'art. Així queden aquests monumentals testimonis sagrats de totes les tradicions per fer-nos tornar la memòria, per la qual cosa la història sempre ha deixat una fita informant a cada racó de món d'allò que a un home li ha dictat la inspiració. La humanitat és com un sol home que vol recordar a cada cèl·lula del seu cos on és exactament i quina funció li pertoca.

L'home que recupera aquesta peculiar memòria és l'artista. Per això es veu com impel·lit a manifestar allò que li dicta la inspiració. Està en possessió del "do innat". De fet, la inspiració no pot ser forçada o manipulada, car és germana de la màgia. "L'obra d'art és, doncs, una creació màgica."⁹ La funció de l'art seria, en aquest sentit, com una mena de ritual màgic ben fet que refresca la memòria d'altres homes. Funció, és clar, que pot desenvolupar sempre que l'artista s'hi acosti amb desig i predisposició per veure i beure. També podríem afirmar que tot home té aquest "do innat"; però que cal, primerament, adonar-se del grau d'ensopiment inicial; que té aquest do com adormit. La tradició pot desvetllar-lo.

⁹ Cattiaux, Louis, *Physique et Métaphysique de la Peinture*, Edité par Les Amis de L.C. Bruxelles, 1991, p. 45.

El model romànic: una forma perfecta de parlar amb símbols

La importància en la peculiar manera de presentar les figures iconogràfiques romàniques, a més del seu concret simbolisme, rau en el fet que eren una creació total a imatge de la creació còsmica, ja que apareixia la figuració a partir d'un determinat "no-res".

És a dir, a partir del "caos" del no-res, l'artista donava forma a una realitat, ordenant tota una multiplicitat d'elements que romanien caòtics. Havia estat capaç de fer sortir a la llum allò que no era.

L'artista medieval practicava una mena de joc màgic amb imatges iconogràfiques que apareixen en la mesura que l'artista materialitzava quelcom del cel.

Així caldria considerar el paper dels creadors artístics, des d'un sentit molt diferent del que avui hom li atribueix. L'activitat artística d'aquella època era més una certa culminació, un corol·lari, una imitació de l'activitat creadora de Déu, l'únic capaç d'obtenir realment una cosa del no-res.

Una percepció diferent

Hem explicat algunes de les funcions del símbol, però potser la més important és la de *commouere*. El "símbol" *commou*, del llatí *commovere*: canviar de lloc; impressiona, revela, suggereix, en la mesura que un home el percep com cal. Els símbols, per si mateixos, no expliquen (d'*ex*: fora, exterior, i *plico*: plegar; o sia desplegar, estendre), no profanen (de *pro*: davant, i *fanum*: temple; o sia, restar davant del temple, a la part exterior del temple); i per tant, tenen un funcionament contrari o diferent d'allò que propugna el pensament racional d'avui. De fet, molts dels estudis actuals sobre simbolisme, són exteriors al nucli del mateix símbol, perquè els científics ja no creuen en la màgia que tenien antigament. Els símbols representen "la cosa", però "la cosa" no pot ser mai substituïda per un símbol. Cal admetre allò que predicava el cristianisme primitiu: l'home és el dipositari de la divinitat.

Però l'home d'avui té una percepció de l'art diferent de la que tenien en l'antiguitat. Avui, els estudiosos defineixen l'art de manera evolutiva: "Amb el cristianisme, l'art va esdevenir religió. Segons els estudiosos d'avui, la clandestinitat forçosa féu de l'art paleocristià un art simbòlic i esotèric, que amb el posterior reconeixement oficial del cristianisme de l'edicte de Milà (313) va passar a ser majestuós, però distant de tot naturalisme."¹⁰

Les coses no eren observades així en el món de la tradició.

L'art era *simbòlic i esotèric*, dins una trajectòria sagrada: "Les coses totes guarden entre elles un ordre: de tal forma que, a l'Univers, Déu les fa semblants."¹¹

Segons A. K. Coomaraswamy (1939): "Totes les tradicions remarquen l'analogia entre els artificis humans i divins; ambdós són 'els que fan mitjançant l'art' o 'per una paraula concebuda en l'intel·lecte'. Com ho expressen els llibres indis: 'Hem de construir com ho feren els déus en el principi.' Tot això no és més que repetir amb altres paraules que 'la similitud és respecte a la forma'. La 'imitació' és l'operació de donar cos en la matèria a una forma preconcebuda; i això és precisament el que volem dir per 'creació'. L'artista és la providència de l'obra que s'ha de fer."¹²

Una proposta en el tractament simbòlic

El cristianisme primitiu es va expressar de la mateixa manera que les pràctiques místiques dels grecs o dels romans. Per tant, no ha d'estranyar-nos la coincidència temàtica que manifesta l'art iconogràfic clàssic i les tradicions religioses posteriors amb aquests sis punts que explica *Carlos del Tilo* (1988):¹³

112

1r La naturalesa divina –la divinitat– és un ésser incognoscible i innominable que en determinades condicions pot manifestar-se.

2n El món és governat per unes potències que regeixen l'home.

3r L'home –en aquest món– té dins seu una llavor particular i divina del món superior.

4t Aquesta llavor ha de fructificar per renéixer i tornar vers la seva morada celestial.

5è Per si mateix, l'home no pot aconseguir aquesta finalitat. Necessita l'ajut d'un mestre, redemptor o heroi.

¹⁰ Bas i Peiral, Carles, *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. II, Barcelona, 1980, p. 519.

¹¹ Dante, *Paradis*, I, 103-105.

¹² Coomaraswamy, A. K., *La filosofia cristiana y oriental del arte*, Editorial Taurus, Madrid, 1980, p. 37.

¹³ Ob. ant. cit., p. 8.

6è Les imatges i els rituals de l'antiguitat eren uns ensenyaments progressius d'aquest misteri.

Aquesta és potser una de les formes més hermètiques o místiques de tractar les imatges iconogràfiques, però no oblidem que la principal funció de l'art era parlar d'un misteri o d'un enigma fonamental a partir de figures dins d'un marc material, considerat com un cert espai sagrat d'unió entre la divinitat i l'home. Som conscients que aquest enfocament és molt particular, però les antigues obres d'art eren considerades elements vius i màgics, més que no pas indicis històrics de certa utilitat per a les generacions futures.

Potser un altre indici sobre la importància del simbolisme de les imatges, el tenim en l'estreta relació que podem descobrir entre les facultats representatives dels símbols i la història de l'evolució de l'escriptura.

Sobre la imatge de l'escriptura¹⁴

No podem tractar el tema simbòlic de les imatges sense analitzar determinades qüestions relacionades amb la representació gràfica del llenguatge. Afirmem que el simbolisme disposa d'una gramàtica amb unes grafies que li són pròpies. Però són les grafies del llenguatge una imatge simbòlica? Fins fa poc temps, l'escriptura no era només un mitjà de comunicació humana, sinó que era l'únic sistema amb el qual podien perpetuar-se la cultura i el pensament d'un poble.

Avui és un dels components, conjuntament amb les imatges, essencial per al desenvolupament de la cultura. Per exemple, l'existència de documents o de restes d'escriptura, per molt elementals que aquestes siguin, assenyala la línia divisòria entre els temps prehistòrics i l'època denominada històrica.

Els ideogrames són a la base dels sistemes d'escriptura humana. Si descartem les pintures rupestres del paleolític i els pictogrames, els ideogrames han de ser considerats pròpiament com les primeres manifestacions d'escriptura. Suposen un avenç respecte dels pictogrames atès que un cercle, per exemple, podia ser la representació del Sol, ja que no tan sols representen objectes, sinó també idees que s'hi relacionen: la llum, la calor; el dia, la blancor, etc.

A grans trets, l'escriptura pretén representar cada un dels

¹⁴ "La imatge de les paraules val més que mil paraules", Daniel Cassany (1993).

signes lingüístics per mitjà d'expressions gràfiques precises. Els diferents signes lingüístics poden representar-se gràcies als elements gràfics que constitueixen l'escriptura, sempre que s'hi puguin aplicar determinats criteris:

1r Cada significat o contingut lingüístic serà expressat per mitjà d'una grafia distinta.

2n Cada grafia ha de representar de forma global un signe lingüístic.

3r Solament l'expressió fònica dels signes lingüístics queda representada per l'escriptura.

Per tant, els ideogrames, tot i que són en aquest sentit convencionals, són el resultat d'una certa evolució i esquematització de les imatges primitives d'animals, plantes, éssers, persones, fenòmens de la natura, objectes concrets o divinitats que representaven un cert ordre de les idees. Aquesta configuració permetia als nostres antics avantpassats, per combinació, construir ideogrames complexos que representaven missatges més elaborats. Així, hi havia jeroglífics egipcis que representaven paraules o d'altres que designaven relacions elementals o fins i tot síl·labes i sons.

Amb tot, l'escriptura ideogràfica pura i simple representa amb molta dificultat les relacions gramaticals complexes de qualsevol llengua. Per aquesta raó no ha existit pròpiament cap sistema d'escriptura basat solament en la ideografia.

El sistema més antic d'escriptura semiogràfica conegut en l'actualitat fou inventat pels sumeris, més de tres mil anys a.C. Sembla que l'escriptura cuneïforme va constituir una autèntica evolució dels primers ideogrames sumeris.

L'escriptura dels colors

Per a l'art pictòric, els colors han de buscar els tons transparents i destapats que deixin passar la llum d'anada i de tornada.

Els colors han de fer un joc de transparències. El pintor *Louis Cattiaux*¹⁵ (1904-1953) deia: "En la natura, la vida dels colors es manifesta precisament per la diferenciació de la llum retornada en part per la superfície acolorida i en part pel fons lluminós; el desplaçament necessari per a la producció del relleu de color i de la sonoritat del to, és produït per la distància que separa la superfície

transparent del fons reflector, igual que el vibrato del violinista és produït per l'interval del desplaçament executat pel dit. Així les capes de colors han d'ésser transparents, tret dels últims tocs d'il·luminació, que són opacs i reflecteixen la llum. Aquesta transparència pot ser obtinguda per diferents capes de colors translúcids superposats a manera de pells de ceba, o per l'escriptura directa de gruixos."

L'aportació del simbolisme a la tradició

La tradició universal ha presentat una única moneda amb dues cares de la mateixa qüestió: el símbol pot tenir una percepció interior, i per tant una interpretació esotèrica, o si copsem l'embolcall, una interpretació exotèrica. Analtzem primer l'origen etimològic de la paraula *símbol*.

"Sumbolon"

Símbol, *sumbolon*, significa *senyal de reconeixement*, ja que aquest és el sentit exacte de la paraula grega *sumbolon*, del verb *sumballo*, ajuntar, reunir; *sumbolé* significa ajustament. Al principi, el mot es referia a "un objecte partit en dos del qual dues persones tenien cura d'una meitat i l'havien de transmetre als seus fills".¹⁶ Aquestes dues meitats, un cop reunides, servien com a senyal de reconeixement i per a demostrar les relacions d'hospitalitat i germanor que havien existit anteriorment.

René Guénon va formular la pregunta següent: "¿Per què es troba tanta hostilitat, més o menys confessada, respecte al simbolisme? Certament –deia– perquè és una mena d'expressió que s'ha tornat un tema aliè a la mentalitat moderna, i perquè l'home està naturalment inclinat a desconfiar d'allò que no entén, [...] el simbolisme és tot el contrari d'allò convenient al racionalisme, i tots els seus adversaris es comporten, alguns sense saber-ho, com veritables racionalistes."¹⁷

El simbolisme té una realitat amagada i màgica, que únicament coneix aquell que l'ha experimentat. El símbol es dirigeix a la intuïció de la fe i no a les especulacions de la raó. Per això patim

¹⁵ Louis Cattiaux, *Physique et Métaphysique de la Peinture*, Ed. Les Amis de L. C., Bruxelles, 1991, p. 35.

¹⁶ Bailly, A., *Dictionnaire Grec-Français*, Ed. Hachette, Paris, p. 821.

¹⁷ Guénon, René, *Les Symboles fondamentaux de la Science Sacrée*; vegeu-ne traducció del prof. Asti Vela a Ed. Eudeba, Buenos Aires, p. 31

un greu perill a l'hora de tractar els símbols: mentre el símbol no sigui objecte de la fe, l'home no pot sinó explicar un símbol per mitjà d'un altre, i això té el risc d'acontentar-nos fins no acabar mai. En aquesta mena de joc resta oblidat l'objecte real del símbol: "commoure" l'home i recordar-li els misteris de la ciència divina.

És a dir, es tractaria de deixar treballar el mateix símbol i deixar que la "llum" que conté relligui les dues coses separades en l'existència del món: l'home i la divinitat. Com les dues meitats del *symbolon*, que un cop unides s'ajunten exactament per tal de formar l'objecte primitiu.

Percepció de l'ordre del símbol

Tant l'home medieval com el primitiu no acostumaven a racionalitzar allò que veien, sinó que percebien cada fenomen com un objecte sensitiu equivalent al tot universal, és a dir, com una forma rítmica indissolublement lligada al gran ordre i per tant més propi d'una percepció natural de criatures innocents que actuaven segons l'atzar.

Aquesta percepció medieval, tanmateix pertany a la sistemàtica tradicional. L'etimologia del mot grec *kósmos*, que vol dir ordre, és un fidel testimoni de tal percepció cosmològica. De fet, una ciència que va més enllà del món corpori-material i que pot ser designada com a cosmològica, és tradicional: "Sàpigues que tot el conjunt de les coses creades no forma sinó un sol individu. Vull dir que l'esfera del cel extrem i tot el que conté no és certament sinó un sol individu, amb la mateixa individualitat que qualsevol Pau o Pere. La diferència entre les substàncies d'aquesta esfera i del que conté és com la diferència que hi ha, per exemple, entre les substàncies de qualsevol individu humà."¹⁸

La concepció tradicional de *kósmos* ja era molt present al *Timeu* de Plató i formava part de la cosmologia d'Aristòtil; també apareix en diversos indrets del *Talmud* i dels *Midraixim*. Molts autors jueus medievals, per exemple contemporanis a Maimònides –com ara Josep ibn Tsadíc, jutge de la comunitat de Còrdova al temps de la naixença de Maimònides–, es feren ressò d'aquest tipus de filosofia. Però de fet la idea provenia de més lluny: la civilització egípcia va assegurar un panteó còsmic partint del mite solar fonamental d'Osiris.

¹⁸ Maimònides, *Guia dels Perplexos*, capítol LXXII dedicat a l'univers i l'individu humà. "Macrocosmos i microcosmos". Ed. Laia, Barcelona, 1986, p. 111.

La tradició sempre ha tingut necessitat de savis coneixedors per garantir la transmissió de la saviesa, car si un poble la perd, resta com una tradició resseca en forma de lletra morta. En aquest sentit, Egipte encara és un exemple puix que tot el seu patrimoni cultural és com un gran llibre de pedra morta. Qualsevol estudi simbòlic sobre les imatges de la tradició reconeixerà el gran paper fundacional d'Egipte.

El simbolisme és, doncs, la porta d'entrada a l'esoterisme de l'art, si per esoterisme entenem aquella funció primordial que fa comprendre i reconèixer la saviesa sagrada.

La lletra grega "Υ"¹⁹

Isidor de Sevilla (560-636), en els seus treballs etimològics diu: *"Pitágoras de Samos, a ejemplo de la vida humana, conformó la Y: el trazo inferior significa la primera edad, aún indefinida y todavía no inclinada ni a los vicios ni a las virtudes; la bifurcación superior se inicia en la adolescencia: el trazo derecho es abrupto, pero conduce a la felicidad; el izquierdo es mucho más sencillo, pero desemboca en la ruina y en la muerte. Así dice Persio (3,56-57) refiriéndose a esta letra: 'La letra bifurcada en sus ramas [...], el sendero te indicó que a su derecha asciende.' Cinco son entre los griegos las letras místicas. La primera, la Y, que representa la vida humana, y a la que acabamos de referirnos."*²⁰

Segons expliquen els antics, la lletra Y representa el doble sentit de l'escriptura sagrada perquè és una lletra bicorne.²¹ El símbol i la lletra poden ser llegits de dues maneres: ara per la dreta, ara per l'esquerra.

Abans de l'alfabet grec, existien antecedents d'aquesta lletra en l'alfabet egipci. Els egipcis representaven Set lligat del costat esquerre de la lletra Y. Set és el ruc i representa la lectura racional de les escriptures sagrades, així com la part interpretativa exterior dels símbols.

Així, el símbol té sempre dos camins interpretatius: el de la dreta (aquell que commou, inspira i és objecte de la saviesa) i el de l'esquerra (que té una visió exterior de la cosa representada).

La mitologia relata que Hèrcules²² es va trobar davant d'una cruïlla de dos camins i va escollir el de la dreta, que era més estret

¹⁹ Vegeu nota 3 de D'Hooghvorst, Emmanuel, *Le Fil de Pénélope*, LA PUERTA, núm. 19, Barcelona, 1985, pp. 19 a 37.

²⁰ Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, vol. I, Ed. B A C, Madrid, 1982, pp. 280-281.

²¹ D'Hooghvorst, Emmanuel, *Le Fil de Pénélope*, Ed. Table d'Émeraude, Paris, 1996, pp. 41 a 54.

i sinuós. Va deixar el camí ampli i fàcil —és a dir, el sentit exterior i més fàcil de la interpretació dels símbols i dels escrits dels antics—, que és aquell per on tothom es fica i acaba per perdre-s'hi. Potser el laberint és la imatge més clara per representar aquest problema.

Per a la tradició universal, l'exoterisme, del grec *exo*, exterior, és un mitjà que facilita l'assoliment exterior de les ciències sagrades. Encara que les coses variïn d'aparença, la tradició mira de seguir els passos de les doctrines del conjunt de textos, rituals, prescripcions, imatges, símbols i figures que és mostrat de manera pública als fidels. Representa les diverses esglésies, en el seu aspecte exterior-formal.

Per contra l'esoterisme, del grec *eso*, interior, fa referència a un sentit ocult i intern, fora de la possible contaminació o la maquinació de certes mentalitats, i representa sempre l'església interior o a l'escola oculta ("*schola*", en llatí, oci consagrat a l'estudi de les coses filosòfiques). Per tant, l'esoterisme transmet un secret revelat a pocs iniciats per mitjà dels profetes o savis, únics coneixedors d'altra banda del coneixement de la tradició.

Per aquestes raons, l'exoterisme és a l'abast de qualsevol creient que practica fidelment la seva religió, però l'esoterisme és ocult, car constitueix un misteri interior de la mateixa tradició, reservada als iniciats. L'esoterisme seria com una certa experimentació personal i molt secreta dels mateixos continguts exteriors i públics de la tradició.

Exotèric significa en grec: des de fora, o de l'exterior; i esotèric, des de dintre, de l'interior. Cal però, fer una precisió sobre l'aparició d'aquestes dues nocions. Sembla que els primers de parlar sobre el simbolisme esotèric i exotèric van ser els ocultistes del segle passat, quan van començar a publicar tractats de simbologia astrològica esotèrica. Malgrat tot, és curiós observar que anteriorment els antics autors mai no diferenciaven entre les dues simbologies astrològiques que eren enteses dins de tot el conjunt de les ciències tradicionals. Aquelles ciències que no separen mai l'home de la partícula secreta i invisible que conté. Els antics no dissocia-

22 "HÉRCULES: Con el nombre de Hércules —forma latinizada, tal vez por intermedio etrusco, del griego Heracles— se relaciona un conjunto de leyendas romanas, sobre todo etiológicas y topográficas, que han sido integradas en el esquema general del 'regreso de los dominios de Geriones'. I a la p. 213, "Geriones era un gigante de tres cabezas que habitaba en la isla de Eritia situada en las brumas del Occidente, más allá del Océano inmenso y cerca de donde Menetes apacentaba los rebaños de Hades"; respectivament del *Diccionario de Mitología Griega y Romana* de Pierre Grimal, Ed. Paidós, Barcelona, 1982, p. 260.

ven les diverses branques del coneixement científic tradicional perquè no les consideraven compartimentades, puix que per a ells tot era una representació de la mateixa imatge arquetípica.

Tanmateix, totes aquestes raons ens porten a l'argumentació dels hermetistes segons la qual "el que és a dalt és igual al que és a baix, i el que és a baix és igual al que és a dalt".

És a dir, l'exoterisme ha de ser un reflex exacte del misteri esotèric i no pot restar apartat del seu contingut essencial.

Expliquen els pares de la tradició cristiana que l'esoterisme comunica i commou (del llatí "*commoveo*", moure, posar en moviment una cosa, dur una cosa sagrada); un misteri que és projectat a l'exterior en forma de ritual, símbol, sagrament o prescripció religiosa. Per això, una església que perd l'escola interior –lloc de comunicació dels misteris–, amb els anys acaba essent una església únicament exterior, és a dir, humanament social i moral.

No és estrany que al voltant d'aquesta qüestió, l'art medieval mantingués una cert estoïcisme exterior de les formes. Per exemple, les imatges del segle XII en talla del Crist a la creu vestit i majestàtic d'Eller a la Baixa Cerdanya o d'Olot a la Garrotxa, manifesten molt gràficament això. Són imatges molt simbòliques i per tant esotèriques, ja que un Crist a la creu vestit, representa en tot cas el vestit celestial o cos de llum, però no pas el cos real i humà. Amb tot, l'art medieval volia ser senzill en la representació exotèrica, i ric en la simbologia esotèrica.

Així i tot no és gens menyspreable el paper que sempre ha realitzat l'església exterior: s'ha encarregat de perpetuar uns rituals sobre la fe en la revelació divina. Si algú era fidel amb l'escola interior, aquesta església posseïa el sentit ocult de les imatges i podia comunicar-lo als fidels. La gnosi és pròpiament l'objecte de l'escola interior de l'Església.

La sintaxi simbòlica

René Guénon afirmava que el veritable fonament del simbolisme és la correspondència que lliga entre si tots els ordres de la realitat, lligant els uns als altres, i que s'expandeix consegüentment des de l'ordre natural de les coses fins arribar a l'ordre sobrenatural. Per tant, com deia Mircea Eliade, si el Tot pot aparèixer contingut en una fragmentació significativa, és perquè cada fragment repeteix el Tot. "Un arbre pot ser considerat sagrat, sense deixar de ser arbre, en virtut del poder que manifesta; i si es vol convertir en un arbre còsmic, és perquè *allò que manifesta* és una rèpli-

ca punt per punt d'allò manifestat per l'ordre global." Recordem el concepte platonianà d'*analogia*, tan freqüentada per la tradició i repetida per Dionisio Areopagita: "Les coses sensibles són el reflex de l'intel·ligible."

Segons J-E. Cirlot, els símbols, en qualsevol cas, no acostumen a presentar-se aïllats, sinó que units entre ells revelen unes composicions simbòliques força desenvolupades en el temps (relats), en l'espai (obres d'art, emblemes, símbols gràfics) o en l'espai i el temps (somis, formes dramàtiques).

És necessari recordar que, en el món del simbolisme, cada detall té invariablement una significació. La multiplicitat d'objectes simbòlics situats en la línia d'un ritme comú corresponen a la polivalència del sentit, ordenant significats anàlegs, cadascun en un pla de la realitat. Aquesta virtut del símbol que fa que no tingui potestat significativa per a un sol nivell, sinó que la té per a tots els nivells, és majoritàriament acceptat pels autors que tracten de simbologia. *Mircea Eliade* insisteix en aquesta condició essencial del símbol, i explica que una de les propietats característiques és la simultaneïtat dels diferents sentits que revela.

Tornant al tema de la delimitació d'una imatge artística per tal de precisar encara més la seva finalitat, indiquem seguidament algunes consideracions de *Cirlot* a l'hora de parlar de la façana d'un temple. Segons ell, hi podem veure:

- a) La bellesa del conjunt.
- b) La tècnica constructora de la realització.
- c) L'estil al qual pertany i les seves implicacions geogràfiques i històriques.
- d) Els valors culturals i religiosos implícits o explícits.
- e) Altres anàlisis: socials, psicològiques, ornamentals, etc.
- f) La significació simbòlica de les formes.

Per tant, majoritàriament, potser podem parlar més de coses exteriors que de les essencials. Però tots els tractadistes de la simbòlica coincideixen a considerar un símbol com el descriu Diel: "És una condensació expressiva i precisa que correspon per essència al món interior (intensiu i qualitatiu) per contraposició a l'exterior (extensiu i quantitatiu)", coincidint amb Goethe que afirmava que "en el símbol, allò particular representa allò general, no com en un somni ni com en una ombra, sinó com a viva i momentània revelació de l'invisible".

Art tradicional i simbolisme

Pensem que l'art, en general, es diferencia d'altres lloables realitzacions humanes perquè és una via transitada especialment per esperits lliures.

Contemplar la poètica de l'art com un exercici de la llibertat en el seu sentit més pur, permet entendre les obres d'art com una plasmació concreta de l'ús de la lliure creativitat. És a dir, l'artista procura que el resultat final de l'obra s'apropi al seu desig, tot i seguir les insinuacions de la pròpia inspiració.

Contemplar el resultat final ha de ser també un exercici lliure. A més, reflexionar sobre el simbolisme d'una obra d'art permet experimentar un plaer que té a veure amb la bellesa i la poètica de les imatges.

No deixa de ser fonamental aquesta noció de llibertat, atès que proporciona un suport a l'artista sense condicionar-lo. Les diverses possibilitats de composició, el moviment, el joc cromàtic, l'ornamentació, ja són en si mateixos elements que preestableixen la bellesa del gran ordre universal. El plaer que proporciona aquesta contemplació de l'art és pràcticament únic i personal, i ens recorda el mateix plaer que gaudim en admirar la natura: el moviment de les onades del mar, la llum reflectint els rajos de sol damunt l'aigua, la silueta d'una serralada en l'horitzó, el moviment de les flames del foc una nit d'hivern, etc.

Un altre tret característic d'aquesta mena de treballs sobre el simbolisme és l'estil de la pròpia reflexió. És a dir, el punt de vista de l'anàlisi de l'objecte artístic. Reflexionar sobre les *belles arts* permet doncs exercir el dret a la llibertat de pensament, com quan l'artista el practica en la seva creació artística. Entre l'art i el simbolisme hi ha una indissoluble unió, perquè, com diu el filòsof Ananda K. Coomaraswamy, l'art sense simbolisme no és art.

No és menys cert que en la comprensió del simbolisme, hom hi troba força esculls i dificultats. Pot ser que la primera vinguí imposada per allò que deia Ptolomeu dels esperits sense curiositat a l'hora d'escutar la bellesa i l'harmonia del cosmos: "Hi ha gent que rebutja per falses les coses difícils de comprendre." Certament el simbolisme és una ciència de difícil comprensió, perquè utilitza el llenguatge del món invisible. En aquest sentit, cal centrar-se en les indicacions proposades pels textos de la tradició clàssica i en el rigor dels comentaristes més autoritzats. Aquest enfocament metodològic, com acabem d'explicar, presenta dues possibilitats: l'exoterisme i l'esoterisme.

La contemplació i l'estudi de l'art, a partir d'aquestes dues possibilitats, és un exercici que permet unificar totes dues visions

i centrar-se en allò que cal. Com diu Raimon Arola: "El fonament de tota tradició autèntica, i de l'Art Sagrat, és el constant retorn a Si-mateix; envers el seu origen i la seva identitat..."²³

La lletra sagrada dels textos tradicionals i el comentari cabalístic d'aquesta lletra serien la reflexió de l'art que proposem: unir allò evident que mostren les imatges amb allò que les anima secretament.

Pot ser que una de les èpoques més significativament simbòliques de l'art sagrat sigui el romànic català. Per exemple, si volem parlar d'una obra d'art com el *Tapís de la Creació* de la Catedral de Girona (s. XI), que a més d'un sentit sagrat té una significació arquetípica, hem de fer-ho a la llum dels textos de la tradició. Sabem que l'art romànic català ha esdevingut cèlebre tant per l'abundància com per la qualitat de les obres conservades, però sense les paraules dels textos sagrats de l'època, són obres mudes, tancades hermèticament a la comprensió simbòlica. Per això, pensem que cal partir d'una observació preliminar sobre l'enfocament de qualsevol estudi d'una obra sagrada d'aquestes característiques: l'art simbòlic del romànic és un art sobre els misteris.

Aquesta noció de "*mistèric*" es presenta quan la creació artística té estrictament un valor sagrat, és a dir, és una imatge amb una funció sagrada. En definitiva, és una imatge de contingut misteriós i que ha de restar al marge de la mirada profana o exterior; aquella que no pot mirar amb els ulls de la simbologia de la tradició universal. En hebreu, la paraula *sagrat* (*qadosh*) vol dir restar separat. L'estudi de l'art de l'Edat Mitjana que *J. Baltrusaitis* va realitzar, indicava clarament la diferència que interessa aquí remarcar: l'art de l'època romànica és un *art sagrat*, mentre que l'art de l'època gòtica és potser més religiós.

Com hem explicat, l'art sagrat participa d'un entorn simbòlic radicalment diferent de la resta. Les esglésies romàniques són espais on es troben representats els elements del gran ordre còsmic de la creació sencera. Tot espai sagrat implica una hierofania que té per funció assenyalar la distribució còsmica de l'home, i, alhora, quina és la via de comunicació amb el "món sagrat".

En primer lloc, el fet de travessar la porta implica tot un seguici simbòlic de gran importància, com ho són els símbols de trànsit i iniciació. Un cop dintre del recinte sagrat queda transcendent el món profà i ja serà possible el misteri principal: la comunicació dels déus amb l'home.

²³ *Textos y Glosas sobre el Arte Sagrado*, Ed. Obelisco, Barcelona, 1990, p. 12.

“En arribar en un cert indret de Fadan-Aram, Jacob (Gén. 28,11) prengué una de les pedres del lloc, la féu servir de capçal i dormí en aquell lloc. Va tenir un somni: hi havia una escala apuntalada a terra i la punta tocava al cel; àngels de Déu hi pujaven i en baixaven. Adonai es trobava dret davant seu, i li deia: ‘Jo sóc Adonai, el Déu del teu pare Abraham i d’Isaac. La terra on jeus, te la donaré a tu i a la teva posteritat. La teva posteritat serà com la pols de la terra. T’expandiràs cap a occident i cap a orient, cap al nord i cap al migdia. Tots els pobles del món es beneiran per tu i per la teva descendència. Jo sóc amb tu, jo et guardaré pertot arreu on vagis i et tornaré en aquest país; no t’abandonaré que no hagi acomplert tot el que t’he dit’.”

Jacob es desvetllà del seu somni i digué: “De debò, Adonai és en aquest lloc, i jo no ho sabia.” I, ple de por, continuà: “Que n’és de terrible, aquest lloc! *No és altra cosa que la casa de Déu i la porta dels cels.*”

Això és tot un senyal de consagració del santuari dels homes en aquest món. El lloc de comunicació ha estat definit com a “porta dels cels” (*Porta caeli*), lloc de trànsit entre el cel i la terra.

Una altra característica de les arts tradicionals és la diferenciació que estableixen entre el “món sagrat” i la resta de coses. El món sagrat disposa d’un cosmos propi i la resta de coses era una espècie d’espai càdotic on la vida circulava en la roda de la imperfecció i la no-creació perpètua.

Tota creació humana havia de mostrar-se fidel a un model: la creació de l’univers pels déus. Per exemple, quan els colons escandinaus van ocupar les terres d’Islàndia no van considerar-ho una empresa mundana o profana. Per a ells, era una repetició d’un acte primordial: la transformació del caos (el *tohu-bohu* bíblic) en un cosmos a imatge de l’acte diví de crear. Fins aleshores, la terra deserta restava sense vida; en treballar-la, li torna la vida i se li dóna forma estructurada. Recordem la simbologia del jardí islàmic com una repetició idèntica de la significativa relació entre microcosmos i macrocosmos.

Aquest exemple il·lustra el fet que els actes de consagració són una repetició de la cosmogonia general i permeten crear les condicions necessàries per a la comunicació misteriosa: *Axis mundi*, la famosa columna de l’univers que sosté totes les coses, o sia, l’eix còsmic que aguanta el cel i que la creu cristiana simbolitza en el misteri de la mort i resurrecció de Crist.

Som davant un sistema consolidat on les imatges còsmiques són solidàries i estan articulades per un “sistema tradicional”.

L'art de crear imatges

L'art sagrat de l'antiguitat era una mena d'"imitació" humana de l'acte creador de la divinitat. Era considerada una de les manipulacions sobre la matèria més bella i noble que hom podia realitzar.

Per això en el Romànic, la realització artística era una obra tradicional. L'art medieval provenia de les tradicions clàssiques i tardoromanes. Per exemple, els primers pensadors medievals com ara sant Isidor o Boeci a Itàlia van estudiar autors anteriors com Plató, Varró, Plini, sant Jeroni (s. IV) o sant Agustí (s. IV-V), i van deixar clares les seves fonts d'inspiració. Cal recordar que per a la tradició la inspiració només era una: aquella que proporcionava la saviesa.

L'art era una realització comparable a les realitzacions cabalístiques, és a dir, a una forma de coneixement tradicional. Mentre que la primera havia d'orientar-se vers l'execució o manipulació adequada dels materials tangibles, la segona anhelava el saber pur, és a dir "la veritat" intangible. Obrar, "fer coses", era imitar la part creativa i intangible de la divinitat, especialment pintar o esculpir imatges.

124

De fet, l'home medieval considerava la pràctica de l'art germana fidel del gran ordre. Era una execució màgica comparable a l'art de l'alquímia. L'antiga alquímia manifestava a l'exterior allò que primer la saviesa tradicional (la Càbala) havia manifestat a un home al seu interior. Les anteriors tendències iconoclastes s'havien superat: les imatges van tornar a ser un element tan necessari com escoltar la paraula dels savis. Els savis i els artistes sempre havien expressat amb imatges les mateixes nocions. L'ordre de colors, el ritme serial de les imatges, els detalls definits simbòlicament, l'estructurada distribució dels passos a seguir en l'obra o l'ornamentació simbòlica, eren fets que provaven d'una manera ben eloqüent la mà d'uns coneixedors que seguien l'escola interior de la tradició. Els textos de Ramon Llull en són una prova.

De nou, Orient és la referència obligada per parlar dels orígens de la tradició. El mot "art", per exemple, prové de l'arrel indoeuropea "rt". En sànscrit tenim la paraula "*rita*", que representa l'ordre còsmic en personalitzar aquesta noció. "*Rita*" seria l'ordre, allò que té cada cosa per destí. És també la justícia en un sentit mundà. Un mot català emparentat etimològicament amb "*rita*", el tenim en "ritu": allò que posa ordre de forma sagrada. Així l'art sagrat, des d'un punt de vista etimològic, és un ritual que posa ordre amb justícia.

L'art de fer tapissos

L'art de fer tapissos té un antic origen que sembla iniciar-se a Orient, especialment a Babilònia, i que es remunta a l'antiga Xina.

Potser, de primer per la ruta de la seda, la tècnica del tapís arribà als països àrabs, i a través d'aquests a la península Ibèrica; els croats que tornaven de Terra Santa el feren arribar a la resta d'Europa.

A Catalunya, un dels primers tapissos de certa importància és el famós *Tapís de la Creació* de la catedral de Girona, brodat sobre roba de lli que és un emblema iconogràfic representatiu de la creació invisible de la divinitat.

El *Tapís de la Creació* de la catedral de Girona data del segle XI. El seu llenguatge simbòlic ofereix un catàleg de l'arquitecte del món, que hom representa en visions sintètiques a l'entorn de Crist, representat al centre, com a eix absolut de les coses i dels éssers creats: de la llum, de les aigües separades, de les dues grans lluminàries del firmament (el Sol i la Lluna), dels monstres i animals marins, de les aus alades que volen damunt de la Terra, de l'home Adam dominador de tots els animals, dels arbres fruiters i d'Eva, formada d'una costella d'Adam.

A l'exterior del propi ordre, *cosmos*, de la Creació, hom hi representa els quatre vents, com també l'ordre de l'any en el rectangle terrestre i l'esdevenir del temps, que transcorre en la terra dels quatre rius.

Tenim, doncs, que a l'Edat Mitjana Déu fou considerat l'arquitecte savi d'un univers centrat per la terra esfèrica i composta, segons Beda (*De Rerum natura*), per set cels: l'aire, l'èter, l'Olimp, l'espai igni, el firmament amb els cossos celestials, el cel dels àngels i el cel de la trinitat.

"Rebre el jou del regne dels cels" és potser una de les expressions predilectes a l'escriptura rabínica del *Talmud*, per tal de significar que hom reconeix la reialesa de Déu i el govern que exerceix damunt tota cosa creada en aquest món d'ací baix. A més, per a la tradició hebrea, aquest reconeixement esdevé explícit quan hom recita la pregària "Escolta Israel" (Dt. 6, 4-9).

En altres tapissos de l'art romànic es representa l'obra de l'arquitecte diví respectant la perfecció del cercle. Les constel·lacions i les cases zodiacals giren al voltant del Creador, a l'entorn del Sol i la Lluna, de l'alfa i l'omega dels temps, com ho fan a la Capa Cerimonial d'Enric II.

La contemplació de l'ordre de la creació (del "*cosmos*" o cels

de la creació), segons els doctors de l'Església, era una de les experiències més meravelloses que l'home podia abastar; solament la contemplació de la divinitat podia superar-la, en clara al·lusió a la visió d'Ezequiel.

L'anàlisi de la iconografia del gran conjunt del brodat de la creació de la catedral de Girona ens mostra tres cicles iconogràfics significatius: el cicle de la Gènesi, entroncat amb la tradició romana oriental o bizantina; el cicle de l'Antic Testament, i el cicle "còsmic" o del cel físic, amb les imatges de l'Any, les Estacions, el Menologi i el moviment constant de renovació.

Ramon Llull,²⁴ considerat l'autèntic creador de la llengua literària del nostre país, expressa d'una manera similar en la seva obra filosòfica i teològica aquestes idèntiques distribucions conceptuals. Concretament en el *Llibre de Meravelles* parla: 1) de Déu, 2) dels àngels, 3) del cel, 4) dels elements, 5) de les plantes, 6) dels metalls, 7) de les bèsties, 8) de l'home, 9) del paradís i 10) de l'infern. A més, com que creu que sovint les paraules són insuficients per a expressar la complexitat conceptual, ho resol mitjançant els exemples o *semblances*, fortament expressius i entenedors comparables a l'eficàcia plàstica de les imatges que explica.

La funció cognitiva de l'art

L'art i la ciència tenen relació amb la cognició, mentre que la saviesa és l'objecte de les religions i llur coneixement de la veritat. L'art procura operar mànticament i realitza manipulacions de caràcter extern respecte a la seva cognició interior. Aquí, manifestem un sentit de ciència més ampli que el sentit actual i que té una connotació determinant al voltant de les ciències sagrades. És a dir, es tractaria d'un art que no és l'execució d'una simple tècnica.

Així, l'art de l'home medieval tenia per objecte obres màgiques i no especulatives. El seu propòsit màgic era apartar-se de l'estat de misèria espiritual per a aquell que se'n reconeixia i posar-lo en contacte amb la divinitat.

Aquesta percepció medieval, tanmateix, pertany a tota la tradició. L'etimologia del mot grec *kósmos*, que vol dir ordre, és un fidel testimoni d'aquesta peculiar percepció cosmogònica.

Pel que fa a l'art iconogràfic cristià, hem de dir que al començament van ser obres molt relacionades amb la mort o la vida futura.

²⁴ *Llibre de Meravelles*, Ed. 62, Barcelona, 1983.

El contingut iconogràfic del cristianisme primitiu anomenat de les "catacumbes" era un xic complicat i relativament poc prolífic, ja que tot indica que va ser un període molt amagat i secret de la tradició. En un primer moment dominen els motius tradicionals amb l'exclusió dels pròpiament pagans: el Bon Pastor, símbol del Crist que salva l'ànima del fidel, o les imatges del cicle de Jonàs, que són escenes marines i idíl·liques adaptades a la història del Profeta. Altres pintures conserven més les formes i la seva significació paganes: Amors i Psiques, les quatre estacions, símbol del cicle natural de la realització de l'Hierofant, o el gall dindi, símbol del ressuscitar del difunt.

Posteriorment, la iconografia es va encaminar més a presentar les imatges centrals del cristianisme (el Crist, la Verge, etc.) sense deixar els trets clàssics del món romà i grec.

Semblaria com si el Romànic tornés a les arrels del cristianisme primitiu de les catacumbes per tal de no oblidar la part misteriosa de la tradició grecoromana.

Les pintures romàniques són una plasmació misteriosa i màgica del geni i alhora una especificació d'imatges i rituals que, en practicar-los, presenten l'ensenyament progressiu d'aquest misteri.

CONCLUSIONS

Sembla doncs, que l'esperit que va inspirar els llibres sagrats és aquell mateix que algun dia haurà de retornar-nos la memòria i obrir el sentit dels misteris proposats en les imatges de l'art. El simbolisme ens fa més propera aquesta qüestió perquè desperta en nosaltres la curiositat a buscar. Segons Louis Cattiaux, pintor ja citat, diu en la seva obra cabdal: "Molts estan adormits fins al punt d'oblidar-se en ocupacions vanes o sinistres, i ben pocs estan prou desperts per a buscar-se en els llibres sants i per a trobar-se sota el vel de la creació mesclada."²⁵

*"La Saviesa és l'espill sense màcula de l'activitat
de Déu. [...] És l'arbre de vida per als qui s'hi arrapen,
i el cedre, per als qui l'agafen fort..."*
Proverbis

²⁵ Maimònides, *Guia dels Perplexos*, Capítol LXXII dedicat a l'univers i l'individu humà. "Macrocòsmos i microcòsmos". Editorial Laia, Barcelona, 1986, p. 111.

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINI, Franco, *Juegos con la imagen*, Ed. Pirámide, Madrid, 1987.
- AROLA, Raimon, *Simbolismo del Templo*, Ed. Obelisco, Barcelona, 1986.
- BATLLORI, Miquel, *Antologia filosòfica de Ramon Llull*, Ed. Laia, Textos Filosòfics, Barcelona, 1984.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Genealogía de los dioses paganos*, Ed. Nacinal, Madrid, 1983.
- CESARE RIPA, *Iconología I - II*, Ed. Akal, Madrid, 1996.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Ed. Labor, Barcelona, 1991.
- COOMARASWAMY, A. K., *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Editorial Taurus, Madrid, 1980.
- D'HOOGHVORST, Emmanuel, *Le Fil de Pénélope*, Ed. Table d'Émeraude, Paris, 1996.
- DURLIAT, Marcel, *L'art català*, Ed. Joventut, Barcelona, 1967.
- ELIADE, Mircea, *Lo Sagrado y lo Profano*, Ed. Labor, Sant Adrià de Besòs, 1992.
- GRIMAL, Pierre, *Mitologías*, Ed. Planeta, Barcelona, 1973.
- GUÉNON, René, *Aperçus sur l'Initiation*, Les Éditions Traditionnelles, Paris, 1946.
- HUYGHE, René, *El arte y el hombre I - II - III*, Ed. Planeta, Barcelona, 1965.
- HORAPOLO, *Hieroglyphica*, Ed. Akal, Madrid, 1991.
- ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías I - II*, Ed. BAC Madrid, 1982-83.
- KANDINSKY, *Punto y Línea sobre el Plano*, Barral Editores, Barcelona, 1975.
- LURIA, A.R., *Sensación y Percepción*, Ed. Fontanella, Barcelona, 1981.
- TILO, C. del, *Introducción al estudio de los símbolos*, Revista: *La Puerta*, "Retorno a las fuentes tradicionales", Editorial Obelisco, Barcelona, 1988.
- VARRON, *De Lingva Latina* (Texte établi, traduit et annoté par Jean Collart), Ed. Les Belles Lettres, Paris, 1954.

Abstract

In this article, Professor Esteve Carbó outlines a particular concept of image and symbol. His view connects with the traditional view of Classical culture and, throughout the text, he intends to make us realise how art images have been representative of the old myths and enigmas.