

Rafael Argullol

La imatge com a via de coneixement

Des que, a finals de 1999, la revista ANÀLISI. QUADERNS DE COMUNICACIÓ I CULTURA va encetar la seva nova etapa, ens vàrem proposar d'il·luminar el vast camp de la comunicació mediàtica contemporània a través del diàleg transdisciplinari. Estem convençuts, d'una banda, que disciplines socials i humanístiques com ara l'antropologia, la sociologia, la lingüística, la teoria literària, la iconologia, la mitologia o la historiografia poden enriquir decisivament la comprensió dels fenòmens comunicatius del nostre temps; però també, d'altra banda, que els estudis comunicològics poden fer contribucions significatives a aquelles disciplines i a aquells sabers. En el fons del nostre propòsit, com és notori, descansa la premissa segons la qual la comunicació mediàtica és un fenomen multifacètic i altament complex que només pot ser comprès holísticament, tot posant en joc una actitud crítica i reflexiva de natura i rigor genuïnament filosòfics.

Es per aquesta raó que, després d'haver conversat a fons amb autors de signe tan divers —però tan complementari, alhora— com Romà Gubern, Roger Bartra o Carlo Marletti, hem volgut completar aquest número monogràfic dedicat a explorar la relació entre imatge i coneixement tot entrevistant l'assagista i narrador Rafael Argullol, un pensador que, des de la seva formació humanística i filosòfica, ha dedicat una porció significativa de la seva obra a l'estudi de la imatge.

Rafael Argullol va néixer el 1949 a Barcelona, ciutat on va realitzar estudis de Filosofia, Medicina, Economia i Ciències de la Informació, i on es doctorà en Filosofia el 1979. Entre 1974 i 1978 va estudiar Història de l'Art a la Universitat de Roma i al Warburg Institute de Londres, i el 1977 va assistir al seminari d'Història de les Idees de la Universitat Lliure de Berlín. De 1979 a 1981 va dictar cursos de literatura en qualitat de professor convidat per la Universitat de Berkeley, a Califòrnia. Fou, més tard, professor d'Estètica a la Universitat de Barcelona, i actualment és catedràtic d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra.

El professor Argullol ha dictat nombroses conferències a diversos països d'Europa, Àfrica, Àsia i Amèrica, i ha col·laborat en les principals revistes culturals publicades a l'Espanya democràtica d'ençà del 1975: *Materiales*, *Creación*, *Revista de Occidente*, *Quimera*, *El Urogallo*, *Cuadernos de Arquitectura*, *Saber Leer*, *Poesía*, *El Paseante*... També ha col·laborat regularment amb periòdics com *La Vanguardia*, *Diario 16*, *El Mundo* i, especialment, *El País*.

Cultivador de l'assaig, la poesia, la novel·la i el relat de viatges, Rafael Argullol s'ha mostrat partidari de trencar les fronteres de gènere, tot cercant una *escriptura transversal*. De les seves obres cal destacar-ne les següents: *Disturbios del conocimiento* (1980), *Lampedusa* (1981), *La razón del mal* (1994), *La atracción del abismo* (1983), *El héroe y el único* (1984), *El fin del mundo como obra de arte* (1990), *Sabiduría de la ilusión* (1994), *El cazador de instantes* (1996), *Transeuropa* (1998) i *Aventura. Una filosofía nómada* (2000).

J.M. Català. Una de les qüestions interessants i rellevants de l'hora present és la relació entre l'art i la ciència. Es tracta, com és notori, d'una discussió antiga que mai no ha estat resolta, però em sembla que en el moment que estem vivint s'hauria de trobar una solució, un pont entre els termes d'aquesta dicotomia. Una proposta de solució que, per exemple, ha assajat l'hermenèutica, de la mà d'autors com H.G. Gadamer. Segons el teu parer, quina relació podria tenir això amb la ciència com a veritat hegemònica, en aquest moment que hi ha dos tipus de veritat? I, d'altra banda, què aportaria l'art a la veritat científica a l'hora de constituir una veritat més global, més àmplia?

R. Argullol. Sobre això que preguntes m'agradaria remarcar dues coses. Una potser de preliminar, de caràcter històric: si comparem el final del segle XIX amb el final del segle XX, crec que trobem una diferència notable respecte de les expectatives despertades per l'art i per la ciència. Jo diria que a finals del segle XIX les expectatives de la humanitat —almenys de la humanitat occidental— que despertava la ciència estaven molt equilibrades per les expectatives que despertava l'art. És a dir, en els dos casos hi havia una porció notable d'éssers humans que creien que a través de la ciència o de l'art es podia arribar a uns nivells, si no paradísacs, sí almenys progressius per a l'home. Des d'aquest punt de vista, per exemple, la ciència suscitava el mite del progrés i de les utopies científiques, però també l'art, que immediatament va desembocar en les avantguardes, portava una llavor de transformació i quasi diríem de salvació. En canvi, al final del segle XX es dona un profund desequilibri: per raons que seria complex esmentar aquí, la segona meitat del segle XX ha portat a un cert col·lapse de les expectatives entorn de la creativitat artística —i jo diria que en general també de la creativitat humanística—, mentre que, al contrari, les esperances o les confiançaes en la ciència són confiançaes sòlides —a vegades inconscients, però sòlides—, ja sigui a través de la ciència en un sentit més pur, ja sigui a través de la tecnociència. Per tant, jo diria que estem en un escenari on hi ha un fort desequilibri espiritual entre el paper que té la ciència —fonamentalment en el seu vessant tecnològic— i el paper que té l'art, i això naturalment crea una mena de mutilació des del punt de vista psicològic. I aquí vaig a la segona qüestió que plantejaves. La mutilació, en què estaria basada, des d'aquesta perspectiva? En el fet que el desequilibri és un desequilibri entre les dues veritats.

En termes generals, i esquematitzant, jo diria que es pot parlar fonamentalment de tres veritats, naturalment sempre emprant el terme «veritat»

d'una manera una mica irònica. Aquestes serien: la veritat que proporciona la religió, vàlida exclusivament pels que tenen creença i fe religiosa; la veritat que proporciona la ciència, que és l'hereva en aquest sentit d'aquella filosofia de la naturalesa dels grecs i després del Renaixement, i la veritat que proporciona l'art —o, podríem dir, la veritat que proporciona el trinomi art-poesia-coneixements humanístics. Si deixo de banda la veritat escatològica de la religió, adscrita exclusivament al grup que abans he esmentat, la veritat de la ciència, com està caracteritzada? Jo crec que es caracteritza pel fet d'anar lligada a una acumulació, va lligada fins i tot a una linealitat temporal. Els models sobre l'univers o els models sobre la cèl·lula que tenim ara, a finals del segle XX, desautoritzen els models que teníem al segle XIX o els models de l'època dels presocràtics. Aquests últims es poden estudiar des del punt de vista de l'arqueologia de la ciència, però no conviuen amb la realitat dels models actuals. Per tant, tota veritat científica descarta l'anterior: es va acumulant i es va lligant en una mena de visió progressiva en què cada una de les veritats, encara que siguin veritats relatives, es presenta temporalment com a veritat absoluta. La veritat de l'art, o la veritat estètica, és una veritat que jo situaria més a prop d'un temps cíclic. És a dir, la veritat que nosaltres trobem, per exemple, a Rainer Maria Rilke, i la veritat que trobem a Dant o a Plató, són veritats que conviuen; l'una no anul·la l'altra. Per què? Perquè en realitat formen part d'una mena de nucli circular que interroga les essències de la condició humana, i que es manifesta en successives màscares del llenguatge a través de les èpoques, de les cultures i de les sensibilitats. Però, si processéssim i poséssim en un ordinador els temes de la poesia, aquests són molt pocs, es van repetint sempre efectivament en diverses expressions, en diversos estils... Es pot dir que la màscara del llenguatge lliga amb l'època, i que el rostre que oculta la màscara és aquesta mena d'excursió contínua al voltant d'un nucli. Això comporta que nosaltres sempre estiguem convivint amb aquestes dues veritats. He posat en algun llibre dos exemples molt clars que ara repeteixo. El sol. El sol sempre ha estat un motiu reputadíssim d'evocació estètica i de bellesa. Aquesta és en certa manera la veritat estètica: el sol, la llum, la foscor, la tenebra. Quina és la veritat científica?: que el sol és un cúmul d'explosions termònuclears gegantines. Quina és la veritat vertadera, per dir-ho així? Les dues ho són. Una dona pot ser d'una bellesa extraordinària i, com a tal, nosaltres cantem aquesta bellesa. Una dona també és un conjunt de cèl·lules, de nervis... Quina és la veritat? Les dues veritats conviuen. Aleshores, per mi, la capacitat de veritat —no la veritat, que no existeix, sinó la capacitat de veritat— es basa no en la unidimensionalitat, sinó en la possibilitat d'actuar des de diversos miradors. I crec que també es basa en la capacitat de llibertat. Aleshores, únicament hi ha llibertat quan hi ha aquesta complexitat. Optar pel maniqueisme no és llibertat. La llibertat és optar per la complexitat. Doncs des del punt de vista de la veritat passa el mateix. La recerca de la veritat és escollir dins d'aquesta complexitat i, per tant, fent conviure la veritat que anomenem «científica» i la veritat que aquí podríem anomenar «estètica».

J.M. Català. D'acord amb el que estaves dient, anava pensant que quan la veritat científica es va desenvolupant i va deixant enrere un rastre, el rastre que deixa és el de la poesia que contenia la pròpia ciència. Perquè, és clar, els models antics no serveixen com a models científics, però sí que serveixen moltes vegades com a model estètic, en el sentit que posen de manifest aquell contingut metafòric que portaven dintre i que la pròpia ciència havia amagat.

R. Argullol. Joestic d'acord amb això i fins i tot amb el punt de vista invers. En el fons nosaltres ara podem considerar molts mites com a intuïcions *avant la lettre* de propostes científiques. Quan tu mires el Big Bang i el compares amb els versos de Sió, en els quals es parla de la formació del món, del cosmos des del caos, etcètera, hi ha una estranya música familiar, no? I fins i tot ara que es parla del codi genètic, hi ha una estranya música familiar amb certs conceptes del destí. És a dir que moltes vegades la veritat científica reformula d'una altra manera el que han estat veritats poeticomítiques.

A. Chillón. Hi ha una qüestió que ens interessa molt explorar, i és la del paper que tenen les imatges —les imatges icòniques i també les imatges mentals— en el que podríem anomenar «processos i procediments d'establiment de la veritat». De manera especial ara que vivim una època de plèthora icònica, de difusió massiva i incessant de les imatges.

R. Argullol. Jo crec que aquí hauríem d'anar amb certa prudència a no oposar el món de la paraula i el món de la imatge com sovint es fa, moltes vegades des de la ignorància o des de la demagògia. Hi ha un moment del *Faust* de Goethe que a mi m'agrada particularment —me n'agraden molts—, però hi ha un moment al començament, en què Faust intenta traduir la frase amb què comença l'Evangelí de Sant Joan: «Al principi va ser el Logos». I diu això i llavors diu: «Ja em paro, perquè no sé exactament com traduir *logos*; el traduiria com a 'paraula'?» Diu: «No, no em convenç. El traduiria com a 'concepte', com a 'idea'? No em convenç». I al final diu: «El traduiria com a 'acció i transformació'». Jo crec que la dicotomia que sovint es planteja té a veure amb el tema del *logos*, paraula essencial dins la metafísica d'Occident, però que en realitat, amb altres noms, també és essencial en altres metafísiques. Aleshores, jo crec que *logos* mai no ha estat exclusivament paraula, sinó que ha estat el que ara nosaltres podríem dir-ne «simultaneïtat de paraula i icona», «simultaneïtat de paraula i imatge». Fixem-nos que potser una de les fronteres més segures per veure els desenvolupaments metafísics i artístics al món és la de les cultures que han acceptat que hi hagués una imatge de Déu i les que no: cultures com la jueva o cultures com la islàmica no ho han acceptat. Cultures com la grega, i altres sí que ho van acceptar. Una mica és aquest el tema. ¿Nosaltres hem d'acceptar que Déu —ara ja no parlo del Déu transcendent sinó de Déu com la possibilitat de creació del món— és purament paraula, o hem d'acceptar, per contra, que és purament imatge? Dit d'una altra manera,

¿hem d'acceptar el monoteisme o el politeisme, o seria millor acceptar la convivència de monoteisme i politeisme? Jo m'inclino per aquesta última posició. Fins i tot diria que —per anar a la nostra pròpia tradició— no és cert que la cultura d'Occident, la grega, la medieval, la del Renaixement, s'hagi construït al voltant de la paraula. S'ha construït amb la tensió entre paraula i imatge. El que passa és que aquí hi ha un gran equívoc, que sobretot recull la modernitat com a escissió i que consistiria en la separació entre el món de les idees i el món de les sensacions, com si fossin dos àmbits diferents, fent una mena d'especialització, atorgant el món de les idees, la filosofia, la teologia, etc., a la paraula, i atorgant el món de les sensacions i l'art a la imatge. Però jo crec que aquesta és l'escissió més perillosa i, en el fons, la que ha creat més servituds a la tradició d'Occident.

A mi m'agrada molt, per exemple, la cultura del Renaixement italià, una cultura on, d'una manera molt destacada, conviuen el que ara nosaltres en diríem «món de la paraula» i «món de la imatge». Això, traslladat a l'època actual, ens hauria de fer reflexionar sobre aquesta dicotomia i, com deia al començament, sobre la demagògia que s'està establint al seu voltant. Tant des d'una banda, des del que en podríem dir el «tecniconicisme», per utilitzar una paraula que ara m'invento; com des de l'altra, des d'una mena de defensa rànica de l'humanisme que no té cap interès ni cap possibilitat, perquè és una manera de defensar l'humanisme per l'humanisme. Quan a vegades surten aquests grups d'acadèmics defensant les humanitats, etc., en el fons semblen defenses gremials, en lloc d'anar al tema de fons, que jo crec que és el que deia anteriorment. Un món articulat al voltant del poder de la icona no necessàriament hauria de ser un món que no respectés el poder de la paraula. Evidentment, si deixem que aquest poder el tinguin o uns o uns altres, aleshores sí.

J.M. Català. Agafem com a exemple dues obres teves, i llegim-les en paral·lel: una, *L'atracció de l'abisme*, en la qual, a partir d'imatges pictòriques, extreus certs coneixements; l'altra, *La sabiduria de la il·lusió*, en què majorment a partir de textos estàs traient també el que serien coneixements d'un altre ordre... La pregunta és si en aquestes operacions veus alguna diferència entre les fonts, és a dir, si les dues maneres de treballar t'han portat a un procés d'hermenèutica diferent.

R. Argullol. Jo crec que és un problema de variació de ritmes, de ritmes i d'equacions entre subjecte i objecte, però es tracta d'un fons comú. En aquest sentit jo sempre defenso el caràcter de coneixement que implica el món de les sensacions i, en concret, el món de les arts visuals, és a dir, el caràcter de coneixement que pot haver-hi en una icona. Una icona es pot moure en el terreny de la superfície o es pot moure en el terreny de la profunditat. La icona que utilitza en general la publicitat utilitza ressorts que es mouen a la mera superfície. La icona del somriure enigmàtic de les pintures de Leonardo Da Vinci es mou a la profunditat. En quin sentit? L'exemple literari ho explicarà molt bé. La paraula utilitzada en un diari —i com més sensacionalista

sigui el diari, encara més— podem dir que forma part del soroll quotidià del món. La paraula que utilitza la gran poesia, que segueix essent a vegades la mateixa paraula, està encara en una mena de llenguatge a prop del silenci, a prop del silenci de les profunditats. Aquest paral·lelisme que acabo d'establir em convenç que realment en els dos casos podríem actuar, bé a la superfície, bé a la profunditat. No estic d'acord amb alguns dels meus col·legues que, per atacar el món de la imatge, creuen que aquest és, per dir-ho així, idolàtric. Hi ha un món de la paraula tan idolàtric com el món de la imatge. I hi ha un món poètic, profund, complex, universal de la imatge tant com hi és en el món de la paraula. És un problema de sedassos, és un problema de viatges, d'immersions.

J.M. Català. Té algun sentit avui l'equació entre bellesa i veritat?

R. Argullol. Jo crec que té un sentit, no tant des del punt de vista normatiu, com en certa manera tractava de fer el pensament il·lustrat —que pretenia arribar, a través de la tríada bellesa-veritat-bé, a una mena d'objectivitat d'aquestes categories. Crec que no tant a través d'això, sinó més aviat a través de la veritat de la bellesa, del món estètic, de la veritat del món de les sensacions. Jo ho veuria més per aquí. No per la igualació empríca de bellesa i veritat, sinó per la veritat de la bellesa.

J.M. Català. Es parla molt de cultura visual en aquests moments; fins i tot, com es sabut, els anglosaxons han desenvolupat disciplines que l'estudien. L'art, segons el teu parer, forma part d'aquesta presumpta cultura visual, o més aviat continua formant un nucli, un món a part?

R. Argullol. Jo crec que s'exagera molt amb el terme «cultura visual». Suposo que quan es parla de cultura visual s'està parlant de cultura visual tècnicament molt amplificada, perquè, si no és així, jo diria que cultura visual és la que ha tingut la humanitat a la majoria dels seus estadis. El que tenia menys la humanitat era una cultura de la paraula, i encara menys una cultura de l'escriptura. Per tant, si nosaltres examinem les atraccions que han exercit les grans religions —o fins i tot les petites—, veurem que es mouen en el terreny de la cultura visual més que en el de la cultura de la paraula. Jo voldria recordar aquí que el catolicisme, als països llatins d'Europa, es va moure no anys, sinó segles, a través exclusivament de la cultura visual, perquè la cultura de la paraula ningú no l'entenia, perquè era en llatí. El poder de la cultura visual és un poder que ve des de sempre. Si nosaltres analitzem el propi origen de l'art, està lligat a la cultura visual. Al meu últim llibre —aquest que es diu *Aventura. Una filosofia nómada*—, recordo un episodi que em va colpir molt, que és una nit de fa dos anys, quan vaig entrar a les coves d'Altamira i el director de les coves —era una nit d'hivern, no hi havia ningú— m'explicava que allò va ser pintat fa disset mil anys. Estàvem davant d'una esplèndida cultura visual —esplèndida, amb una capacitat tècnica extraordinària, gens primitiva. Jo crec que

l'equívoc de tant parlar actualment de cultura visual es lligaria a la qüestió anterior. El que preocupa la gent sensata no és la cultura visual, sinó la cultura visual tècnicament massiva i invasora des del punt de vista del que deia abans: la icona de la superfície. El que ens preocupa és realment això, no la cultura visual. Perquè Andrés Rubioz fa unes icones sublimes del segle xv i és tot cultura visual. Quan els pintors d'icones russes pintaven deien que escriuien. No pinten icones, *escriuen* icones, la qual cosa em sembla una síntesi meravellosa. Entenc la teva pregunta, és clar, però jo crec que no parlem de cultura visual quan ens preocupa la cultura visual. Parlem d'aquesta mena de «basuritació» de la cultura visual massiva, no?

J.M. Català. Sí, però d'alguna manera sembla que des de sempre s'hagi plantejat una dicotomia entre la paraula i la imatge, que ha sortit a la superfície ara, potser perquè les noves tecnologies ho faciliten. Quan contestaves la pregunta pensava en una cosa que deia un article de Steiner, «El silenci de la paraula», en el qual es queixava que als últims segles la paraula havia anat perdent el poder d'expressar el món, i que aquest poder havia anat passant cap a les matemàtiques —no ja a la imatge sinó a les matemàtiques—; és a dir, que la ciència finalment s'havia convertit en una ciència matemàtica, especialitzada, que només els grans experts eren capaços d'entendre.

R. Argullol. Jo admiro molt el senyor Steiner, però no estic d'acord amb les seves teories apocalíptiques, que, per altra banda, crec que causen més furor en un país d'ignorants com aquest, no? Fixa-t'hi que el raonament que m'acabes de traslladar a mi en el fons ens trasllada a Pitàgores. Aleshores, més síntesi de la veritat del món que a través de la matemàtica del pitagorisme, cap. I estem parlant d'un dels moviments fundadors d'Occident. Jo no seria tan apocalíptic. El que faria, més aviat, seria intentar que els humanistes conguessin alguna cosa de ciència. Això seria menys apocalíptic. Per altra banda, crec que els moviments del coneixement i de la consciència humana sempre comporten la llei del pèndol i la de la paradoxa. Per exemple, Internet. Internet cada vegada s'assembla més al que seria una polis universal, una ciutat universal, que té les seves coses extraordinàries i els seus baixos fons, com per exemple, què sé jo, la pederàstia a través d'Internet. Però no és nou, això, ha existit sempre, sempre. Si nosaltres examinem les ciutats de fa quatre mil anys, ja succeïa això. Per tant, cada vegada veurem més Internet amb la lògica antiga de la ciutat. Pel que fa a tota la descàrrega d'imatges que té Internet, jo crec que actuarà finalment la llei de la paradoxa: aquesta mena d'hiperdemocràticisme es contestarà pendularment amb un moviment aristocràtic, que es vehicularà a través del llenguatge i a través de la paraula. Per tant, la massivitat d'Internet comportarà una nova selecció, que naturalment es farà a través de l'equilibri entre paraula i icona. Ja s'està començant a fer, perquè ja molta gent diu que a Internet, o s'hi troben certes jerarquies internes, o no serveix per a res.

J.M. Català. Últimament han tingut lloc unes discussions al voltant de la ciència i de la interpretació de la ciència, en virtut de les quals sembla que s'enfrontin dos tipus de pensament: un pensament, diguem-ne, «francès», donat a la interpretació de les coses; i un altre pensament més rígidament científic, segons el qual les coses només es poden expressar per experts en llenguatge matemàtic, o altrament no tindran cap més significació. Com és conegut, Hegel havia proposat construir uns mites que aconseguissin explicar les idees filosòfiques —iniciativa que en certa manera podem considerar aristocràtica: una mena de casta imbuïda de la capacitat de controlar les coses i d'explicar-les al poble. Llavors em pregunto si a això no li podem donar la volta i dir que ara necessitem que les imatges visualitzin aquest cosmos que cada vegada es fa més invisible i més impenetrable. Els àtoms encara els podíem visualitzar, perquè en certa manera formaven part d'una metàfora, però ara, amb les partícules infinitesimals, ens trobem davant una mena de caos informe. Això allunya, diguem-ne, la ciència de la població, del que hauria de ser, diguem-ne, una democràcia del coneixement. Per tant, la pregunta que et faig és: podríem recuperar aquesta mena d'acció mítica de les imatges?

R. Argullol. Jo crec que el tema és... En primer lloc, els filòsofs intentant construir el sistema és una imatge totalment anacrònica, que va funcionar mentre el filòsof competia amb el teòleg, l'un creant el sistema de Déu i l'altre creant el sistema que desafiava el sistema de Déu. Però, des del segle XVIII, això és totalment anacrònic. Tan anacrònic que, fins i tot ara, podem valorar més els filòsofs que al llarg de la història han estat més aviat fragmentaris que els sistemàtics, perquè els sistemàtics d'alguna manera ens introdueixen a presons opriments des del punt de vista mental. Això, en primer lloc —i cal dir que Hegel, des d'aquest punt de vista, era un gran filòsof, però va construir una presó fora de temps i fora de lloc. Dit això, per tant, jo defenso que el filòsof ha d'estar molt a prop de l'artista i moure's a través del fragment i a través del que abans deia: aquella mena d'interrogatori circular que mou l'artista i el poeta. Dit això, jo crec que la filosofia professional ha comès dos lamentables errors al segle XX intentant equiparar-se al prestigi de la ciència. El primer va ser posar en marxa, sobretot al món anglosaxó, una suposada filosofia de la ciència, que va tenir molt poder i molts diners, però que en realitat era patètica, perquè era filosofia de la ciència a la qual la ciència no feia el més mínim cas (per tant, era una mena de moviment epigònic i críptic de la ciència respecte al qual la ciència mai no va mostrar la més mínima necessitat). Primer error. Segon error, que és el que surt criticat en aquest llibre que esmentaves tu: el dels filòsofs que utilitzen conceptes científics amb un coneixement com a mínim parcial i generalment ignorant d'aquests conceptes. No. Jo crec que l'actitud dels filòsofs, com la dels artistes i els poetes, no ha de ser usurpar el paper del científic, sinó assimilar el tema de les dues veritats a què em referia al començament; i també, d'alguna manera, mentre treballa el seu territori, ser modestament filòsof, és a dir, amant de la saviesa, en el terreny de la ciència.

Ara bé, paral·lelament sí que s'hauria de requerir al científic que no es tanqués en una altra torre d'ivori: la de la ultraspecialització. O sigui, s'hauria de demanar a la ciència un compromís també amb aquesta complexitat i amb aquesta doble veritat, que a vegades ha existit: a l'època d'Einstein, de Bohr, per exemple. Hi havia un cert compromís globalitzador de la ciència. En mans de la hiperespecialització, la ciència es torna molt perillosa. Quan jo vaig viure als Estats Units, em va cridar molt l'atenció que l'únic organisme que actuava com a centre cap al qual revertien totes les recerques científiques quotidianament, de totes les universitats americanes, era el Pentàgon. Per tant, el Pentàgon era el Leonardo da Vinci de la nostra època: era l'únic que estava en condicions de tenir la visió global, mentre tots els altres, des dels seus punts, tenien visions parcials. Aquesta segona imatge ens demostra el perill d'una ciència exclusivament vista des d'aquesta perspectiva.

J.M. Català. Aquesta imatge del Pentàgon suggereix la d'un panòptic, no?

R. Argullol. Sí. Jo hi crec molt en les formes com a elements simbòlics. La pròpia estructura del Pentàgon, l'arquitectònica, vull dir, respon a això, és a dir: tota la vida de coneixement dels Estats Units ha de revertir a l'interior d'aquest pentàgon. I de fet, si l'estructura continua com era aleshores, és l'única institució que està en condicions de tenir un coneixement que abasti totes les dimensions de la ciència.

J.M. Català. Segons el meu parer, és possible equiparar la famosa proposta de Walter Benjamin sobre la reproducció tècnica de l'art amb la més recent proposta de Jean Baudrillard, que parla de la dissolució de la còpia en el simulacre. Em pregunto quines serien les transformacions que l'art podria experimentar en aquesta, diguem-ne, eclosió contemporània del simulacre: d'una còpia sense referent, una còpia que substitueix el món. Si l'art, segons Benjamin, va perdre l'aura, què és el que podria passar-li a la nostra època, doncs?

R. Argullol. És que jo no estic d'acord amb la proposició de Benjamin, crec que la reproducció tècnica no ha comportat la pèrdua de l'aura. És més, nosaltres fins i tot ara tenim exemples espectaculars d'aura, com pot ser, en l'arquitectura, el Guggenheim de Bilbao. És a dir, l'obra singular continua mantenint indemne la seva capacitat d'aura. La reproducció no ha destruït pas l'aura. D'alguna manera, la contemplació directa de les pintures negres de Goya no és substituïda per la seva presència a Internet. Jo crec que aquest és un cert error produït dins l'ambient de la primera meitat del segle xx. I un error produït dins l'ambient de la segona meitat del segle xx és creure que tot el que abans es considerava art s'acabarà materialitzant com a simulacre. Abans de res, és imprescindible que establim quin significat donem a la noció d'«art»: per mi l'art és un procés de veritat, i és una bellesa de la veritat, i aleshores cal al·ludir al joc entre el rostre i les màscares... A través

de màscares, l'art interroga un rostre. I aquesta proposició és vàlida ara o a l'època de les pintures d'Altamira. I és tan vàlida per a l'Índia com per a nosaltres. Una altra cosa és que hi hagi tota una mena de bosc de simulacres que dissimuli el procés de recerca artística que jo crec que sempre és personal i individual, que forma part de la veritat dels éssers humans o de la seva voluntat de mentida respecte a aquest. Per tant, crec que Benjamin va encertar en moltíssimes coses, per exemple en la qüestió del fragment, però no estic d'acord amb el que va dir sobre l'aura. I després, tampoc no comparteixo la idea de la submissió absoluta de l'art al simulacre... Això passa únicament quan l'art es concep com a publicitat, però, és clar, crec que sempre que es parla d'art prèviament t'has de mullar, intentant definir personalment què entens per art, no?

A. Chillón. Vull recuperar una idea que has enunciat abans: que imatge i paraula no són fenòmens ni tan distints ni tan antitètics. Expressat d'una altra manera, podríem dir que el pensament i la cultura humanes tenen, sempre i en qualsevol circumstància, una condició logomítica. Ara bé, també sembla cert que, segons les èpoques i els llocs, aquesta mena d'equilibri estructural però inestable entre imatge i paraula es decanta més cap a una banda que cap a l'altra. La nostra, per exemple, és caracterizable com una època de plèthora icònica, en la qual la paraula té un paper subaltern respecte de la imatge fixada i difosa tècnicament. I també com una època en què l'opulència icònica està generant una cultura estetitzada i estetitzant; es tracta, però, no d'una estètica entesa com a via de revelació i coneixement —la cèlebre *aletheia*—, sinó d'una estetització que afecta tots els camps de la vida social i que posseeix un signe negatiu, en virtut de la qual la primàcia de les sensacions (*aisthesis*) produiria una mena d'enlluernament hipnòtic, una narcosi de la crítica i la raó. Això, em sembla, connecta amb la teva idea de la basurització de les imatges.

R. Argullol. Home, tenim en aquests moments un exemple perfecte d'això que dius en la victòria del senyor Berlusconi a Itàlia. Jo crec que representa una mena de nou totalitarisme. Fent comparacions potser una mica agosarades, però interessants, si els totalitarismes del primer terç del segle xx van ser totalitarismes lligats en certa manera al logos com a paraula —és a dir, a la hiperideologia, al logos salvador a través d'una ideologia—, ara podríem trobar la presència de totalitarismes lligats a aquesta icona que ho embelleix tot i que ho trivialitza tot. De totes maneres, aquest totalitarisme icònic ja neix en l'anterior totalitarisme. Jo fins i tot he defensat en un article que la publicitat actual, la publicitat moderna, és experimentada per primera vegada al nacionalsocialisme, a través dels mecanismes propis de la propaganda massiva i total i de la manipulació de la imatge. Aleshores, en aquests moments estem en un procés certament perillós, on la utilització d'aquesta imatge trivialitzadora, igualitzadora en el sentit massificador de la paraula, dóna lloc a un procés que podem anomenar «d'amnèsia col·lectiva». És a dir: si es desequilibra decisiva-

ment el món paraula/icona exclusivament a favor de la icona i exclusivament a l'estrat més superficial de la icona, una de les primeres coses que entra en perill és la memòria. I en entrar en perill la memòria, aleshores, què succeeix? Doncs que crees éssers humans que no tenen una referència comparativa anterior. I aquesta referència comparativa anterior, que és la memòria, és la condició de possibilitat del que nosaltres anomenem «crítica». I la crítica, què és? La crítica és exclusivament un exercici de complexitat i de distanciament respecte al que és el mer present. Per tant, sí que hi ha un perill de totalitarisme en el cultiu d'aquest «presentisme» absolut. És la realitat transformada en actualitat. O sigui, quan ens diuen que ens hem d'atendre a la realitat, què vol dir «realitat»? La realitat pot ser una cosa complexíssima, un procés obert; o la realitat pot ser, purament, l'actualitat. I l'actualitat, què és? L'actualitat és allò que emeten els centres productors d'actualitat. Jo diria que el cas de Berlusconi és interessant perquè consisteix en el fet que puja formalment al poder un home o un moviment que prèviament ha anat encantant o enverinant, com vulguis, una societat a través d'aquest totalitarisme «presentista». Per tant, Berlusconi ha guanyat ara, però en realitat ja fa molts anys que està guanyant. I aquest em sembla un fenomen molt important. I què és el que es veu afectat? Es veu afectada fonamentalment la capacitat de memòria, la capacitat de crítica, la capacitat de distància. Per això insistiria molt en el fet que si destruïm la memòria, si aconseguim introduir una societat amnèsica, aleshores destruïm tota capacitat crítica i tota capacitat de resistència. I destruïm tota suposada democràcia, perquè a l'elector se'l fa elegir, clar, entre dues ficcions, entre dos simulacres, no?

A. Chillón. La qüestió de la memòria és certament crucial, però alhora molt controvertida. Per alguns autors, la cultura mediàtica —abans dita «de masses»— és una cultura amnèsica, promotora del record; per altres autors, en canvi, és una cultura amnèsica, promotora de l'oblit. Què penses en relació amb això?

R. Argullol. No, jo crec que és una cultura destructora del record, i te'n posaré exemples molt clars. Aquesta presència del que en podríem dir «totalitarisme de l'actualitat» fa que, per exemple, els joves actuals, els estudiants..., tinguin una idea molt vaga ja no del passat a mitjà termini, sinó del passat immediat, de fenòmens com les guerres. Les guerres es produeixen, primer, en un escenari suposadament virtual i, després, en un escenari amnèsic. L'última guerra clàssica en aquest sentit va ser la del Vietnam, la Guerra del Golf ja és una guerra virtual, amnèsica. No tinc cap dubte que el totalitarisme de l'actualitat té una funció amnèsica i, per tant, destructora de tota funció crítica. El fenomen és simètric al totalitarisme de la paraula del qual abans he parlat, que utilitza molt la tecnologia, on també hi ha la destrucció de la funció crítica, però a través del dogma. En resum: una cosa molt negativa és, al meu parer, el dogma de la paraula, fenomen simètric a aquest totalitarisme amnèsic de l'actualitat, a través de les icones.

J.M. Català. I el que es destrueix, entre altres coses, és el temps...

R. Argullol. El temps, la resistència, la funció crítica... I, en el fons, el que arriba és la imposició de criteris inquisitorials.

A. Chillón. En connexió amb el teu raonament, cal suscitar la importantíssima qüestió de la imaginació. Per tal que hi hagi possibilitat de crítica i de memòria, en efecte, ens cal la capacitat d'imaginar el passat, el futur i el present: allò que més o menys som ara. Les imatges icòniques tendeixen a conformar les imatges mentals dels individus i dels col·lectius, les seves maneres d'imaginar; a l'edat mitjana, per exemple, les imatges icòniques gravades als vitralls d'esglésies i catedrals tendien a configurar fortament les representacions col·lectives: eren, com és sabut, imatges molt sacralitzades, auràtiques i arquetípiques, que tendien a connectar la imaginació de persones i grups amb un ordre transcendent. La pregunta és: com afecta la imaginació de l'individu contemporani una cultura mediàtica saturada d'imatges icòniques, sí, però imatges icòniques que posseeixen un caràcter fortament dessacralitzat, estetitzat i immanent? I també: el fet de comptar amb una plèthora icònica tal, ha reduït la necessitat d'imaginar?

R. Argullol. Sí i no, perquè jo crec que en el món actual tal vegada ha disminuït la capacitat d'imaginació respecte de la pròpia tradició, però com a compensació s'han obert noves imaginacions a noves tradicions, que és una mica el clarobscur de la globalització. Per una banda, crec que és cert que s'ha fet menys gruixut el teixit imaginatiu respecte de la nostra tradició. Però, és clar, en aquests moments un home de Barcelona, de la nostra època, està en contacte amb filons imaginatius sense precedents en èpoques anteriors, filons procedents de diverses zones del món, de diverses cultures..., coneix músiques de diversos llocs, coneix arts de diversos llocs... Jo no m'inclinaria pas per la posició apocalíptica, tampoc per la integrada. Crec, més aviat, que estem en una època de transició. Des del punt de vista artístic, considero més interessant l'època nostra, actual, que la immediatament posterior a les avantguardes, perquè la nostra època obre un escenari mundial. La postvanguardia, que ha dominat la segona meitat del segle XX, ha creat una mena d'hiperteoria sobre un producte cada vegada més obsolet. Jo prefereixo l'artista —per jugar amb una imatge— que viatja pel món per vampiritzar imatges del món amb la seva imaginació, que no pas l'artista genuí postvanguardista que estava tancat al seu laboratori creant sons o creant imatges amb parets ben altes per no veure el món.

A. Chillón. Estic d'acord en la consideració que la resposta ha de ser molt matisada, perquè el que és fàcil és caure en reduccionismes còmodes, tan si són de signe apocalíptic com integrat.

R. Argullol. Clar. Un compositor ja gran de música clàssica contemporània em deia que creia que la música clàssica seria més renovada per la confluència

de les músiques mundials que no pas per la suposada avantguarda de la segona meitat del segle XX occidental. Jo crec que això ho pots traslladar a la pintura, a la poesia i a totes bandes. Actualment vivim una situació de transició en què jo espero que actuïn, com abans he dit, el moviment pendular i el moviment de paradoxa.

A. Chillón. La imatge ha complert històricament —em refereixo a la imatge icònica, ara— un paper molt important en la difusió de la sacralitat. Si acceptem la premissa segons la qual l'ésser humà és un ésser religiós, que necessita d'alguna manera sacralitzar situacions, esdeveniments o figures —posant-les a part i enaltint-les—, llavors cal que ens preguntem com actua la plèthora icònica contemporània pel que fa a l'establiment de sacralitats.

R. Argullol. Jo crec que podem dir que l'ésser humà és un ésser necessitat del sagrat, sempre que no identifiquem estrictament el sagrat amb un pla religiós i sí, en canvi, amb la recerca per completar la pròpia condició. Jo crec que l'home és un animal nostàlgic, per una banda, i, per altra banda, és un animal que desitja completar-se, ja sigui a través del descobriment, de l'exploració, ja sigui a través d'acceptar déus que ell mateix ha creat. Des d'aquest punt de vista, crec que s'han anat alternant el poder de la imatge i el poder de la paraula. Fixat que una cultura tan rica en imatges com la de l'Índia, país de grans matemàtics però país politeïsta alhora, pot ser una cultura que es fascini al voltant de l'*om*, que és un so. Jo crec que —torno al que he dit al començament— tant paraula com imatge han creat aquesta mena d'imants de sacralització. En això les cultures i les tradicions s'han anat alternant. Si ara, aparentment, la sacralització és fonamentalment iconicovisual, potser hi haurà un llenguatge intermedi com el de *Blade Runner*, potser que barregem llenguatges.

*Josep Maria Català
Albert Chillón*