

## Román de la Calle



El espejo de la *Ekphrasis*.  
Más acá de la imagen.  
Más allá del texto

—La crítica de arte como *paideia*—

The *ekphrastic* mirror.  
The near side of pictures.  
The far side of words  
- Art criticism as *paideia* -

Der spiegel der *ekphrasis*.  
Diesseits des bildes. Jenseits des textes  
- Die kunstkritik als *paideia* -



FUNDACIÓN

CÉSAR

MANRIQUE

El espejo de la *Ekphrasis*.  
Más acá de la imagen. Más allá del texto  
—La crítica de arte como *paideia*—

The *ekphrastic* mirror.  
The near side of pictures. The far side of words  
- Art criticism as *paideia* -

Der spiegel der *ekphrasis*.  
Diesseits des bildes. Jenseits des textes  
- Die kunstkritik als *paideia* -



CUADERNAS

# ROMÁN DE LA CALLE

El espejo de la *Ekphrasis*.  
Más acá de la imagen. Más allá del texto  
—La crítica de arte como *paideia*—

The *ekphrastic* mirror.  
The near side of pictures. The far side of words  
- Art criticism as *paideia* -

Der spiegel der *ekphrasis*.  
Diesseits des bildes. Jenseits des textes  
- Die kunstkritik als *paideia* -



Diseño de la colección  
Alberto Corazón

© del texto  
Román de la Calle

© de la presente edición  
Fundación César Manrique. Servicio de Publicaciones  
Lanzarote 35507. Islas Canarias

Traducción  
Margaret Clark (inglés)  
Beatrice Jung (alemán)

ISBN: 84-88550-64-2  
Depósito Legal: M-50875-2005

Impresión: Cromoimagen, S.L. - Gregorio Benitez, 16 - 28043 Madrid

Impreso en España, en papel reciclado.

## Román de la Calle

# EL ESPEJO DE LA *EKPHRASIS*. MÁS ACÁ DE LA IMAGEN. MÁS ALLÁ DEL TEXTO<sup>1</sup> —LA CRÍTICA DE ARTE COMO *PAIDEIA*—

<sup>1</sup> Una parte del presente texto se redactó para el ciclo de intervenciones internacionales que con el título *Escritura e Imagen (La Europa de la escritura)*, fue organizado por la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid y financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia. El curso se extendió entre enero y mayo de 2003. Agradezco a la profesora Ana María Leyra, coordinadora y responsable del ciclo, sus facilidades para posibilitar esta edición. Asimismo, el tema de la crítica de arte como *paideia* fue desarrollado por el autor en las sesiones del Curso de Postgrado “Educación Artística y Museos”, promovido por el Institut de Creativitat i Innovacions Educatives de la Universitat de València-Estudi General, entre los años 2003 y 2004, de donde surgió otra parte considerable de este escrito.

“La palabra es la imagen de las cosas”.

Simónides de Ceos (h. 556-h. 468 a. C.)

“Los textos y las imágenes son medios entre el ser humano y su entorno [...]. Pero existe una contradicción entre ambos: las imágenes hacen imaginable (“ilustran”) lo que cuentan los textos, y los textos hacen concebible (“cuentan”) lo que representan las imágenes”.

Vilém Flusser (1920-1991)

Si en algún “género” estilístico se halla, por definición, plenamente supuesto —como insoslayable horizonte de posibilidad y como básica estrategia operativa— el íntimo y continuado diálogo entre las imágenes y los textos, sin duda alguna, con plena facilidad, ese concreto dominio podría ser históricamente identificado con la sugerente actividad educativa de la vieja *ekphrasis*. A veces, desde una perspectiva diacrónica, también se han querido rastrear y descubrir en ella, encuadrada ya en el específico contexto de la llamada “literatura artística”, algunos de los antecedentes más destacados e influyentes de la crítica de arte<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> El interés de la teoría del arte por la “literatura artística”, e incluso su práctica identificación con ella, al ser restrictivamente entendida la propia teoría del arte como estudio de las fuentes literarias sobre arte, fue en su momento, como es bien sabido, un planteamiento directamente vinculado a la figura y a las investigaciones de Julius von Schlosser y su *Die Kunstliteratur* (1924); (Versión castellana, en la editorial Cátedra, Madrid, 1976). De algún modo, por nuestra parte, nos acercamos aquí a tal propuesta, aunque sólo sea para fijarnos en algunos de los recursos empleados por/en esas fuentes literarias en torno al arte. Concretamente nos interesan, en los planteamientos que ahora estamos auspicando, los textos que descriptivamente hablan del arte así como también aquellos textos que directamente han propiciado o servido de inspiración a la producción artística. Todo ello siempre desde el marco del ejercicio y de las funciones de la crítica de arte, como claro resorte educativo.

Es bien sabido que la descripción literaria de las imágenes —que tal es el núcleo caracterizador de la citada “ekphrasis”— formaba históricamente parte relevante del conjunto de los ejercicios prácticos programados por la educación retórica (los “progymnasmata”) e incluso se la aceptaba como demostración o exhibición reglada del adecuado magisterio y de la plena cualificación profesional del rétor: la “epídeixis” como ostentación y alarde del dominio del lenguaje, así como de su eficacia descriptiva de las imágenes.

De manera muy especial, dentro del marco de la cultura griega, concretamente en la época de la Segunda Sofística (siglos II y III d. C.), abundan numerosos ejemplos de textos redactados en tal sentido, como pueden serlo los conocidos trabajos de Filóstrato de Lemnos (llamado el Viejo, nacido hacia el 191 d. C.) y de Filóstrato el Joven, nieto del anterior, ambos con sus correspondientes “Eikones” (“Imágenes”), así como también la posterior obra de Calístrato (comienzos del siglo IV d. C.) sus no menos célebres “Ekphraseis” (“Descripciones”) dedicadas, en este caso, a comentar educativamente y encomiar en general piezas famosas de la antigüedad y no ya colecciones de pintura, de carácter estrictamente privado<sup>3</sup>. Aunque, de hecho, y a decir verdad, ni a unos ni a otros les faltaron ciertos precedentes ni tampoco abundantes seguidores, tanto en el ámbito de la retórica como en el de la sofística, justamente en esa compartida tarea de encontrar en las obras de arte —sobre todo en pinturas y esculturas— inmejorables temas educativos y motivos ejemplarizantes para el estudio y la pública mostración de las habilidades discursivas<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Existe una estimable edición castellana de las tres obras en Ediciones Siruela (Madrid, 1993) a cargo de Luis Alberto de Cuenca y de Miguel Angel Elvira. A ellas haremos referencia posteriormente.

<sup>4</sup> Véanse, en tal sentido, los comentarios sobre esa cadena de autores históricos, dedicados a la *ekphrasis*, como reconocido ejercicio crítico y pedagógico, que Menéndez y Pelayo en su *Historia de las Ideas Estéticas en España* les consagra, aunque sólo sea indirectamente en extensas notas a pie de página: volumen I, introducción, capítulo III, páginas 82-90. C.S.I.C. Madrid, 1974.

En realidad, esos entrecruzamientos e intercambios estratégicos entre palabras e imágenes que aquí nos ocupan, eran normales en ambos sentidos. Si la retórica, pongamos por caso, acudía a la descripción y al comentario de las imágenes como justificada motivación de muchos de sus textos, también es cierto que la producción de pinturas, por su parte, nunca había dejado, en este marco histórico, de buscar y retomar sus temas y asuntos directamente de los compartidos bagajes literarios. Era éste, pues, un normalizado y habitual viaje educativo tanto de ida como de vuelta: del texto a la imagen y de las imágenes a los textos.

¿Podrá extrañar, por tanto, que las cuestiones relativas a la “ekphrasis” se entronquen y articulen asimismo, de algún modo, con la extensa tradición del “ut pictura poesis”, como potente *topos* que cruza precisamente ese camino de encuentros e intercambios, que recorre la historia, entre los dominios del lenguaje y de las artes plásticas, entre las prácticas de la poesía y de la pintura, entre los textos y las imágenes<sup>5</sup>, entre la escritura y la representación?

También desde la perspectiva de la reflexión estética y, muy en particular, desde el seno mismo de la actividad de la crítica de arte, entendida como una *paideia* muy especial, ese cruce plural entre textos e imágenes ha mantenido activos y beligerantes sus respectivos intereses.

Precisamente, al hilo de estas cuestiones, queremos mirarnos, con cierto detenimiento, en el espejo mediador de la *ekphrasis*, a decir verdad, como una estrategia quizás nunca del todo perdida, aunque sí más o menos disimulada e incluso fuertemente restringida, por múltiples motivos, como

<sup>5</sup> El hecho mismo de que en griego, para referirse a la escritura y a la pintura, es decir a los actos de escribir y de pintar, se utilizaran justamente los mismos términos “graphê”, “graphein”, sin duda sería un elemento que, de algún modo, debió de coadyuvar intensamente a la asimilación y/o al estrecho intercambio entre ambos quehaceres y dominios.



tendremos ocasión de ver, en el quehacer crítico y hermenéutico actual. ¿Hasta qué extremo es posible seguir propiciando hoy, educativamente, tales miradas estimativas basadas en pormenorizados juegos descriptivos desde y en la globalidad del hecho artístico contemporáneo?

Es pues, como hemos indicado, desde la reflexión estética y desde el puntual ejercicio de la crítica de arte como hilvanaremos nuestro propio discurso, atendiendo sólo en la medida de lo necesario a los fundamentos históricos del tema, pero sobre todo moviéndonos al socaire de ciertos recursos y opciones críticas bien actualmente vigentes o bien fuertemente revisadas en el contexto presente.

Nos referíamos, hace un instante, a esa doble vía de acción cultural que ha conducido históricamente, por una parte, de las imágenes a los textos, para cruzarse asimismo, en el otro sentido del trayecto, con la corriente operativa que conduce de los textos a las imágenes. Sin entrar, por supuesto, en prioridades de génesis, preferimos subrayar, más bien, la existencia de un cierto paralelismo y mutuos entrecruzamientos en el trazado y la construcción simultáneos de ambos itinerarios. Quizás precisamente por ello, nos parece imprescindible comenzar correlacionando dos nociones mediadoras que, desde el entramado retórico, pueden eficaz y elocuentemente encarnar este doble circuito que nos ocupa, tras la implantación histórica de la escritura<sup>6</sup>.

Una de esas nociones de intermediación es justamente la que se

<sup>6</sup> Precisamente con la implantación de la escritura, el lenguaje se ve ya como un objeto propiamente dicho. O sea, que conviene reconocer claramente en la escritura una condición *sine qua non* tanto para el surgimiento de una *poética* como para la implantación del ejercicio de la *crítica*. Sin escritura no hay conciencia de metalenguaje, porque tampoco la hay del correspondiente lenguaje-objeto. El desarrollo de la *ekphrasis* requiere, pues, de la práctica de la escritura y de la adaptación consciente de la palabra a determinadas circunstancias. De ahí la relevancia del “*kairós*” en cuanto “momento oportuno” y adecuado para la acción y reflexión operativa que siempre comporta el ejercicio intencional de la retórica, con su fuerte bagaje pedagógico.

define tras el término “ekphrasis”<sup>7</sup>, entendido como mediación de la palabra literaria, en el desarrollo de un discurso preferentemente descriptivo (aunque a veces, como veremos, también puede adquirir ciertas tonalidades y perfiles narrativos o incluso asumir intermitencias contaminantemente explicativas) respecto de las imágenes plásticas, convertidas así en su fundamental lenguaje-objeto, es decir, en punto de partida de sus pautadas referencias, a propósito de las cuales elabora su propio entramado metalingüístico. Se abre así todo un singular cotejo *ekfrástico* entre imágenes y palabras, que supone siempre, al fin y al cabo, una suerte de vocación y de escritura intensamente parafrásticas. Ya tornaremos, más tarde, sobre esta cuestión.

Pero asimismo, en ese tránsito plural de los textos a las imágenes, disponemos, no menos eficazmente, de la puntual estrategia retórica de la “hypotiposis”, como contrastada figura de estilo<sup>8</sup>. Se trata ciertamente, como quien dice, de “hacer ver el contenido del texto” al lector, a través de la detallada y minuciosa fuerza expresiva de las palabras. Se activa así toda una estrategia didáctica.

Una vez más, la eficaz mediación descriptiva —ejercitada con viveza e intensidad desde/en el texto mismo— queda convertida y transformada en representación imaginaria de los datos y hechos que se evocan en

<sup>7</sup> Recordemos que etimológicamente “ekphrasis” es el resultado de la unión de la preposición “ek” y del verbo griego “frasō”, en cuanto implica acción propia de “des-obstruir”, de “abrir”, de “hacer comunicable” o de “facilitar el acceso y el acercamiento” a algo. Aún se mantiene, por cierto, aunque restringido más bien al vocabulario médico, el término castellano “ecfrástico”, es decir “lo que desobstruye”. Concretamente, en la tradición crítica, la “Ekphrasis” se toma como “descripción que hace accesible”, o sea como “descripción estimulante y educativa”. Es decir que se trata, en el contexto de la mediación de la palabra frente a la imagen, tanto de una especie de “descripción narrativa” como de una “narración preponderantemente descriptiva”.

<sup>8</sup> De hecho, etimológicamente, el término “hypotiposis” apunta hacia el proceso de conformación o modelación de imágenes. Se halla compuesto a partir de la preposición griega “hypo” (debajo de) y del verbo “tipó” (formar, figurar, modelar). El sustantivo “tipos” significa asimismo “imagen”, “forma”. Ya Quintiliano en su *Institutio oratoria* 8, 3, 66 (LBG, epigrafe 810, página 400) describe esta figura estilística muy adecuada y pormenorizadamente.

la lectura, presentándose resolutivamente el potencial de las palabras —vivas por el destinatario— como una “cuasi imagen pictórica”.

Al fin y al cabo, dicho recurso retórico, en cualquiera de sus múltiples modalidades de presentación, programáticamente aspira, ante todo, a describir un objeto, una persona o una escena de manera tan viva y enérgica, tan bien observados y descritos todos sus minuciosos detalles, que es capaz de ofrecerlos a la imaginación perceptiva del lector con la presencia, el relieve, el espesor y los agudizados colores propios de la realidad expresada, como si, de hecho, se estuvieran viendo<sup>9</sup>.

Aquí radicaría ciertamente una de las claves fundamentadoras de la vieja tradición del “ut pictura poesis”<sup>10</sup>: los poetas son comúnmente considerados como pintores, a través de la acción y de la fuerza presentacional/imaginaria/evocadora de sus palabras. No en vano, al hilo de la precedencia cronológica de Simónides de Ceos<sup>11</sup>, convertida en tradición, la Segunda Sofística, teniendo por delante asimismo el no menos singular ejemplo de Luciano de Samósata<sup>12</sup>, consideraba al propio

<sup>9</sup> Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* [1961]. Ediciones P.U.F. Paris, 1981.

<sup>10</sup> Horacio, *Epístola ad Pisones*, verso 361. Es más que conocida la amplitud que la interpretación histórica dio luego a estos versos horacianos, didácticamente introducidos en su “Ars Poetica”; al comparar análogicamente modos diferentes de abordar la poesía, al igual que también hay modos distintos de aproximarse a la pintura. “Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes./ te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acutum; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit” (361-365). (“La pintura es como la poesía; habrá una que te cautivará más si te mantienes cerca, otra si te apartas algo lejos; ésta ama la penumbra; aquélla, que no teme la penetrante mirada del que la juzga, quiere ser vista a plena luz; ésta agradó una sola vez; aquélla, aunque se vuelva a ella diez veces, agradecerá”). La versión castellana es la de Anibal González. *Aristóteles/Horacio. Artes Poéticas*. Taurus, Madrid, 1987.

<sup>11</sup> Es recurrente en cualquier estudio sobre el “ut pictura poesis” acudir a la fuente de Simónides de Ceos para iniciar el rastro histórico de la cuestión. “La palabra es la imagen de las cosas” (Mich. Psell. *Peri energ. daim.*, P. G. CXXII 821). Según Plutarco “Simónides llamó a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante. Porque las acciones que los pintores representan mientras suceden, las palabras las presentan y las escriben cuando ya han sucedido” (*De glor. Ath.* III 346f). Un buen estudio sobre el tema es, sin duda, el de Neus Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla*. El Acanalado. Barcelona, 1999.

<sup>12</sup> Luciano de Samósata (120/130-192 d. C.) también redactó unas “Eikones”: un *encomium* a Pantea de Esmirna. No se trata propiamente de una descripción de pinturas o de esculturas, aunque en el texto laudatorio utiliza idénticas estrategias descriptivas respecto a la relación con la modelo viviente y apela a los artistas (pintores y escultores) que sin duda —afirma—

Homero, dada su fuerza descriptiva y visualmente didáctica, como príncipe de los pintores.

Al igual que la pintura, también la poesía... ¿Y por qué no rastrear, con idéntica insistencia, su simétrica e inversa proposición? Al igual que la poesía, también la pintura...<sup>13</sup>. Ese es el doble camino de la zigzagueante historia que ahora nos ocupa, aunque sólo desde una perspectiva muy determinada.

## DEL TEXTO A LA IMAGEN

Proceso de conformación de la imagen pictórica

TEXTO ————— HYPOTIPOSIS —————> IMAGEN

TEXTO <————— EKPHRISIS ————— IMAGEN

## DE LA IMAGEN AL TEXTO

Proceso crítico-hermeneútico

Piénsese, pues, que tanto detrás de las estrategias de la *ekphrasis* (en los juegos constructivos que van de las imágenes a los textos) como en el punto de partida de la noción de *hypotiposis* (la capacidad de evocar

desearían representarla y a los poetas que, de haberla conocido, intentarían obstinadamente cantar sus gracias y belleza. Es en este contexto donde precisamente se insiste, una y otra vez, en la capacidad pictórica de los poetas.

<sup>13</sup> R.W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Cátedra. Madrid, 1982. Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Taurus. Madrid, 1979. Pero también a la inversa: A. García Berrio & T. Hernández, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Tecnos. Madrid, 1988. Asimismo, AA.VV., *Ut pictura poesis*. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona, 1988. VV. AA., *Ver las palabras, leer las formas. Acerca de las relaciones entre literatura y artes visuales*. CGAC. Santiago de Compostela, 2000. Todo ello a partir de la canónica formulación de Horacio en su *Ars poetica*, versos 361-362, en su ocasional comparación didáctica, transformada históricamente.

de forma pregnante imágenes de lo real exclusivamente con el recurso a las palabras) habita justamente “la descripción”, como insustituible palanca fundamentalmente didáctica. Incluso, a veces, ese doble entramado se hace tan estrecho y llegan a darse ambas opciones la mano con tal intensidad y simetría que fácilmente sería viable cerrar un posible círculo relacional, completado en ese doble viaje de ida y vuelta: del texto a la imagen y de la imagen al texto.

Sin embargo, quizás para mejor distanciar ambos procedimientos, no estará de más que, de entrada, vinculemos explicativamente la *hypotiposis*, como tránsito del texto a la imagen, al proceso mismo de conformación de la obra y a la actividad copartícipe del receptor.

¿Qué obra?, se me dirá. ¿La obra literaria, en la que viablemente la *hypotiposis* toma parte relevante? ¿La obra pictórica que se inspira en un texto, como tránsito entre dos imágenes? De la evocación de la imagen literaria a la construcción de la imagen plástica, ¿no hay fragmentos literarios que, de hecho, son como la fiel sinopsis preparatoria de auténticas escenas cinematográficas? ¿Cuántas pinturas han tomado cuerpo visual, como podemos constatar a través del plural y extenso repertorio de la historia del arte, a partir de determinados textos literarios, cuántas otras se han inspirado en documentos históricos o en escritos de carácter mitológico o religioso? Sin duda, innumerables...

Frente a ello, la *ekphrasis*, en su correspondiente acción parafrástica, en torno a la imagen, supone ya una cierta apertura hacia las funciones propias del ejercicio crítico frente a la obra, con sus modalidades didácticas y/o estimativas, hermenéuticas y/o legitimadoras. De manera que la lectura del texto, dotado de mediación *ekfrástica*, en cierta medida retiene

y potencia una clara función fáctica, de estrecho contacto, en relación a la imagen a la que se refiere, como si las palabras se transformaran en una especie de índice apelativo y asumieran o al menos buscaran, asimismo por delegación o subsidiariedad, determinados rasgos comunicativos y algunos efectos, propios más bien de la inmediata experiencia estética que pudiera mantenerse, en su caso, frente a la obra referenciada.

Es decir, que en la descripción textual que la *ekphrasis* ejercita tienen cabida otros muchos recursos, más allá de la puntual definición descriptiva de la imagen. Y sería empobrecedor limitarnos, como es común, a subrayar exclusivamente esa vertiente ostensiva, esa función fáctica y relacional que, en principio, la descripción hace siempre posible. No en vano la *ekphrasis* conlleva, como su propia etimología hace patente, esa tarea de mensajería y de preparación, ese esfuerzo de desobstrucción y de aperitivo didáctico. Casi podríamos decir que de avanzadilla o de relevo, según las circunstancias, respecto a la experiencia estética directa que, de ser viable, podría mantenerse asimismo frente a la obra.

En consecuencia, la descripción *ekfrástica* de una imagen, aunque pueda funcionar con total autonomía, como texto, siempre arrastra esa silenciosa conciencia de saberse vicaria, concedora de su íntima y secreta heteronomía, porque las palabras —como un eco— activan la potencial resonancia de las imágenes vividas. Quizás por eso mismo el objetivo del texto *ekfrástico* apunta descriptivamente hacia diversas vertientes, que cabría brevemente, al menos, referenciar a continuación.

a) En primer lugar, el texto descriptivo desarrolla una función prioritariamente denotativa en relación al *objeto artístico*, en cuanto constructo visual, en cuanto imagen. Esta sería, sin duda alguna, su dimensión

más directamente objetivable, como base efectiva de referencia. Cada imagen podrá ser así “traducida” y ampliamente comentada y descrita con asombrosa minuciosidad y erudición, como si las palabras se entretejeran en su entorno, en una interminable metáfora de arropamiento y de aura verbalizable.

b) En segundo lugar, el texto de la *ekphrasis* apunta hacia la imagen como *objeto estético*, es decir como proceso y resultado de la personal experiencia estética, que se desarrolla en el diálogo perceptivo ante/con la obra, al menos por parte del autor del texto<sup>14</sup>. Es así como en el propio texto suelen aflorar numerosas indicaciones relativas a esa misma experiencia visual, que se pretende compartir. De ahí, a veces, el peso impresionista y vivencial que conlleva la descripción no sólo de la obra (como objeto artístico) sino de las experiencias habidas en relación a la obra.

La *ekphrasis*, hablándonos del objeto artístico nos habla asimismo, a menudo, del objeto estético correspondiente a su percepción. No en vano, metodológicamente, la descripción de un dispositivo supone siempre, de algún modo, el conocimiento de sus efectos. Consideremos, pues, en esta coyuntura el objeto artístico como “dis-

<sup>14</sup> No conviene pasar por alto esa interna y significativa tensión que se establece entre el *objeto artístico* (obra de arte) y el *objeto estético*, que la fenomenología tan minuciosamente ha correlacionado y distinguido en sus planteamientos. “Partiremos del objeto estético y lo definiremos —nos dice Mikel Dufrenne— arrancando del objeto artístico (de la obra de arte). Estamos autorizados para ello por cuanto la correlación del objeto artístico y de los actos que lo captan no subordina el objeto a dichos actos; se puede, pues, determinar el objeto estético considerando la obra de arte (el objeto artístico) como una cosa en el mundo, independientemente de los actos perceptivos que la refrendan. ¿Quiere esto decir que deberemos identificar objeto estético y objeto artístico? No exactamente. Primero, por una razón de hecho: los objetos artísticos (las obras de arte) no agotan el campo de los objetos estéticos; no definen más que un sector privilegiado, desde luego, pero restringido. Y además, por una razón de derecho: el objeto estético no se puede definir más que con referencia, al menos implícita, a la experiencia estética, mientras que el objeto artístico se define al margen de esta experiencia, como aquello que la provoca.[...] El objeto estético es el objeto artístico percibido en tanto que obra de arte, es decir la obra de arte que obtiene la percepción que solicita y que merece”. M. Dufrenne, *Fenomenología de la Experiencia Estética*. Fernando Torres editor. Valencia, 1982. Volumen I, página 23.

positivo” funcional y el objeto estético como uno de los efectos pragmáticos de aquél (Se supone aquí, por tanto y se mantiene como hipótesis básica, el encuentro y el impacto con la dimensión pragmática y educativa de la obra).

c) En tercer lugar, la escritura *ekfrástica* enlaza activamente con el propio lector virtual del texto descriptivo, al cual apelativamente se le dedican los contenidos, así como la enunciación del texto, a través de intermitentes guiños expresivos y aclaraciones intencionadas, como si la obra de la que se habla estuviera realmente presente y disponible en tal situación enunciativa<sup>15</sup>. No en vano se pretende que, de algún modo, la particular escritura de la *ekphrasis* promueva, entre sus posibles efectos pragmáticos, reacciones en el lector que quepa análogamente adscribir a un cierto aire de familia, con un determinado grado de afinidad, respecto a la clase de efectos que la propia presencia de la obra, en su caso,

<sup>15</sup> Ese carácter de inmediatez apelativa al lector, que a menudo hace ostensible la descripción *ekfrástica*, queda ejemplarmente expuesta en la introducción explicativa del libro primero de las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo. Quizás convenga aportar un amplio fragmento de los epígrafes 4 y 5. “He aquí como surgió la idea de este tratado: estaban celebrándose juegos en Nápoles [...]; yo no quería exponer en público mis discursos, pero una multitud de jóvenes venía a importunarme ante la casa de mi huésped. [...] La mayor gala (del edificio residencial donde habitábamos) la constituían los cuadros que colgaban de sus paredes, que me parecieron coleccionados con muy buen criterio, pues se manifestaba en ellos la maestría de muchos pintores. Ya se me había ocurrido a mí describir las pinturas, cuando el jovencísimo hijo de mi huésped [...], tras no quitarme ojo mientras yo iba y venía de cuadro en cuadro, me pidió que se los explicase. Para no parecer descortés, le dije: “Sea, pues. Haremos de ellos el tema de mi discurso en cuanto vengan los demás jóvenes”. Cuando estos llegaron, les dije: “Que el niño se ponga delante. A él irán dedicadas mis palabras. Seguidme vosotros, y no sólo escuchéis, sino hacéd preguntas si no entendéis algo de lo que voy a deciros”. De esta manera el discurso de Filóstrato tiene ya un receptor protagonista, al que dirigir y personalizar las observaciones descriptivas. Por otra parte, el programa de su intervención lo tiene muy claramente predeterminado, cuando puntualiza, al final del epígrafe tercero de esta introducción: “El presente libro no trata de pintores ni de sus biografías, sino que ofrece descripciones de pinturas que sirvan de modelo a los jóvenes, para que aprendan a interpretarlas y se apliquen a una tarea estimable”. Filóstrato el Viejo, *Imágenes*. Libro I, epígrafes 4-5 y 3. Ediciones Siruela. Madrid, 1993; páginas 33 y 34.

Pero asimismo, para ratificar dicho carácter apelativo del discurso de la *ekphrasis*, no estará de más que también hagamos referencia al texto de las *Imágenes* de Filóstrato el Joven, quien al finalizar su Proemio asimismo puntualiza y aclara lo siguiente: “Al toparme con pinturas de buena calidad [...] me ha parecido oportuno comentarlas. Pero, a fin de que nuestro libro no marche sobre un solo pie, imagínese el lector que hay una persona presente, a la que se van a dirigir las explicaciones. Ello dará más propiedad a mis palabras”. *Op. cit.* página 162. Es decir, que a fin de cuentas lo que se busca es que el posible lector de los textos se identifique plenamente con tal personaje, con el *voyeur* virtual, convertido en inmediato destinatario de las descripciones.



motivaría<sup>16</sup>. Ciertamente, ya en la vieja *ekphrasis*, ejercitada por la Segunda Sofística, se subrayan de forma prioritaria las emociones y los sentimientos que caracterizan el tema objeto del cuadro, mientras que se tienen mucho menos en cuenta sus valores plásticos y formales.

Es como si se apelase a que en el seno de la *ekphrasis* (en cuanto descripción de imágenes) pudiera habitar, a su vez, a nivel del texto la directa estrategia operativa de la *hypotiposis* (como programada intensidad y viveza imaginaria de las palabras y recursos literarios utilizados en la elaboración de la escritura). Casi se trataría de practicar un juego de muñecas rusas.

d) En cuarto lugar, la *ekphrasis* potencia asimismo sus enlaces con el contexto de la obra, tanto respecto a posibles informaciones exegéticas sobre su autoría, circunstancias de ubicación, su estado presente, su historia u orígenes, como sobre las relaciones de la obra plástica con los motivos de su génesis, y muy en especial en torno a su posible dependencia de determinados textos previos, asumidos efectivamente como fuentes referenciales<sup>17</sup>. De ahí los caracteres explicativos y/o narrativos que tan a menudo incorpora complementariamente la *ekphrasis* a sus constituyentes estrategias descriptivas, mostrando de nuevo el interés

<sup>16</sup> La noción de “efecto pragmático” aplicada a los diferentes elementos constituyentes del hecho artístico explicita directamente las distintas dimensiones procesuales que en torno a tales elementos se generan. Es precisamente Jean-François Lyotard quien plantea y explica la propia gestación de la actividad crítica y el desarrollo de los textos críticos, es decir el surgimiento de la propia *ekphrasis*, como uno de los posibles efectos pragmáticos de la obra de arte. El objeto artístico, sin duda, da que hablar; la obra de arte necesita ser hablada. De este modo, objeto y escritura, imagen y texto se apetezen y coimplican mutuamente. J. F. Lyotard “L’Opera come propria prammatica” en AA.VV. *Teoria e pratiche della Critica d’Arte*. Actas del Convegno di Montecatini (mayo de 1978). Feltrinelli. Milán, 1979; páginas 88-109. Volveremos posteriormente sobre esta cuestión.

<sup>17</sup> Sólo a modo de ejemplo de este interés, desde la descripción de las imágenes, por sus fuentes, recurriremos de nuevo al ya citado texto de Filóstrato el Viejo, cuando comenta un cuadro que representa la acometida de Hefesto contra Escamandro (*Iliada* canto XXI, 342 y ss) y dice: “¿Sabes niño, que el tema de esta pintura procede de Homero? [...] Tú no te fijas ahora en la pintura, sino en la historia que la ha inspirado”. Tras recordar al oyente la historia literaria que se recoge en la obra comentada, añade: “Mira ahora el cuadro de nuevo y fíjate bien en lo que representa”. Y es a continuación cuando va describiendo parsimoniosamente los detalles de la representación, en una especie de paralelismo literario con la fuente utilizada por el pintor. *Op. cit.*, página 34. La estrategia didáctica de la *ekphrasis* es pues más que evidente, ya desde sus mismos orígenes clásicos.

por evidenciar las relaciones existentes entre las imágenes (que se comentan y describen en el texto *ekfrástico*) y los textos que, vía *hypotiposis*, pudieron quizás servir de entramado imaginario a su elaboración.

¿No se tratará efectivamente de parangonar, desde la escritura de la *ekphrasis*, dos modalidades de imágenes? Por una parte, la imagen pictórica que precisamente se quiere describir y, por otro lado, en un juego de enlazadas contextualizaciones, la imagen que el texto literario originario, motivador/inspirador de la obra pictórica, propicia asimismo en su recepción. Es en ese sentido —repetimos— como nos encontramos paralelamente con necesarios recursos explicativos y narrativos junto con las pertinentes descripciones de base<sup>18</sup>. Todos ellos se hallarían directamente copresentes en la *ekphrasis*, entendida ni más ni menos como uno más de los efectos pragmáticos propios de la obra de arte (J. F. Lyotard).

Es desde este hilo conductor, que nos coloca, a partir de una especial angulación, frente a las relaciones pragmáticas del texto crítico con la obra, como podemos entender el establecimiento de una cierta analogía entre la experiencia estética como efecto pragmático de la obra y la experiencia de la lectura del texto *ekfrástico*, a su vez como efecto pragmático de dicho texto. Y dicha analogía entre ambos efectos, entre la experiencia

<sup>18</sup> Aunque sólo sea de soslayo, no quisiéramos pasar por alto la relevante y revulsiva interpretación de Vilém Flusser en su trabajo "Texto e imagen" (1984), donde mantiene que la descripción y el relato de las imágenes supone indefectiblemente deshacerlas. Reproduciremos un amplio fragmento de su argumentación: "Los profetas y los filósofos han escrito para hacer transparentes las imágenes, para destruirlas y así poder emancipar al hombre de la locura de la magia. Saben bien que la escritura es un gesto iconoclasta, un gesto propio de la conciencia histórica. Pero precisamente fue el mundo helenístico el que supo demostrar que las imágenes no se rendían a estos ataques iconoclastas, sino que más bien se veían fortalecidas por él. Esto demostró que las imágenes podían designar no sólo la situación, sino también los propios textos atacantes. Es, pues, cierto que los textos explican las imágenes para destruirlas, pero no es menos cierto que las imágenes son capaces de hacer imaginables y de ilustrar incluso los textos destructores. Son capaces de absorber los textos y de retraducirlos en imágenes. Ciertamente, gran parte de las imágenes griegas son una traducción de textos. Esa retroacción entre textos e imágenes implica una penetración siempre renovada del mundo conceptual en el mundo de la representación y del mundo representativo en el mundo conceptual. En consecuencia, cabe subrayar que el poder de representación y el poder de concepción, de hecho, se refuerzan mutuamente". Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía*. Editorial Síntesis. Madrid, 2001; páginas 110-111.

de la lectura y la virtual experiencia ante la obra, supone igualmente la admisión de una cierta afinidad y aproximación (incluso una cierta homología estructural) entre la obra (como lenguaje-objeto) y el texto meta-lingüístico de la *ekphrasis*. El texto nos habla didácticamente de la imagen intentando aproximarse a ella y remedar incluso, de alguna manera, su estatuto lingüístico, postulando asimismo, como decíamos, la consecución de cierta simetría en sus respectivos efectos.

El proceso crítico sería así interpretado como acción de un “artifex additus artificio”, precisamente por el establecimiento programado de tales analogías, afinidades y similitudes entre el lenguaje-objeto y el metalenguaje correspondiente, es decir entre la obra y el texto crítico<sup>19</sup> y asimismo entre las experiencias receptivas (los efectos pragmáticos) de ellos respectivamente derivadas<sup>20</sup>.

¿Podrá extrañarnos acaso que, con un paso más, se haya llegado a plantear, de hecho, la inclusión de los textos críticos e interpretativos entre las obras de arte contemporáneas? La crítica penetraría así, a pie descalzo, en el campo mismo de las obras, potenciando paralelamente su dimensión creativa, con idénticas modalidades y recursos. En este sentido, quizás cada vez se hace más complicado establecer/definir el “concepto” de *relación* que vincula a la crítica con la obra de arte.

<sup>19</sup> Para la dualidad de planteamientos que precisamente entiende la continuidad de la acción crítica como el rompimiento entre la figura del “artifex additus artificio” y la del “philosophus additus artificio” conviene consultar el conocido estudio de Benedetto Croce recogido en su *Breviario de Estética*. Alderabán. Madrid, 2002. Concretamente se trata de la cuarta lección titulada “La crítica y la historia del arte”; páginas 89-108.

<sup>20</sup> Quizás algunos de los más adecuados ejemplos de cómo entender y justificar la existencia y el desarrollo de la crítica, desde la óptica estricta del “artifex additus artificio” se encuentren precisamente en los dos diálogos incluidos en la obra de Oscar Wilde *El crítico como artista y otros ensayos*. Espasa Calpe. Madrid, 1968. En ella, Wilde llega expresivamente a plantear que la más adecuada crítica de una pintura sería, a partir de su lectura, la realización de un grabado. Con ello deja bien claro cuanto estamos aquí apuntando respecto a la homología estructural existente entre el lenguaje-objeto (pintura) y el metalenguaje (grabado) y en relación a la actividad del crítico como “artifex additus artificio”.

¿Debe la crítica hablar a propósito de la obra, es decir plantearse una tarea de efectiva mediación o más bien ha pasado a elaborar ella misma sus propias obras/textos, en un idéntico plano de mutua confrontación, jugando, más o menos paralelamente (como metalenguaje) similares juegos de lenguaje (que el pertinente lenguaje-objeto)?<sup>21</sup>.

Por tanto, si la crítica —y también la *ekphrasis* que nos ha servido, desde un principio, como barandilla introductoria y de continuidad en estos meandros didácticos— se asume como un efecto de la obra y, a su vez, ella misma deviene una obra más entre las obras que constituyen el hecho artístico contemporáneo, convendrá plantearse hasta qué extremo las estrategias y los operativos, que dichas críticas activan en sus juegos de lenguaje —es decir aquellas funciones descriptivas, estimativas, legitimadoras, fundamentadoras, formativas, etc. (donde historia y teoría intervienen como momentos fuertes, como dispositivos operatorios)— se comportan realmente como filtros transformadores, sin duda complejos, intervinientes entre la obra y sus efectos, es decir entre la obra (comentada) y la obra crítica.

Tales estrategias operativas actúan en la transformación de los destinatarios de la obra de arte en destinatarios de la obra crítica. Lo hemos constatado claramente al hablar de la *ekphrasis*: sus dispositivos textuales han elaborado determinados juegos de lenguaje, materializados en el desarrollo de una escritura, planteada “a propósito” de las imágenes. Pero la crítica es, entre los géneros literarios, un “género pirata” —quizás tanto como pudiera serlo la propia autobiografía—. Un género que no duda en saquear y que toma en préstamo continuamente lo que sea y de donde sea; un género que, con su incansable

<sup>21</sup> Estamos reiterando libremente los planteamientos de J.F. Lyotard, *op. cit.*, páginas 89-90.

nomadismo y constante peregrinaje en torno a los ámbitos extensivos que circundan la obra, convierte en cita metalingüística cualquier mirada referencial y cualquier guiño denotativo, cualquier fragmento de la obra, coloreando intencionadamente, con sus expresiones connotativas, la presencia misma del objeto artístico<sup>22</sup>.

Ahí están, para atestiguarlo, incluso los ejemplos clásicos que aporta el consabido esquema parafrástico de la eficaz figura táctica de la *ekphrasis*. Los dos Filóstratos hacen, con sus discursos, que los destinatarios de las obras se conviertan básicamente asimismo en receptores de sus palabras, aunque éstas apunten y preparen, en su estimulante acción mediadora y educativa y con los recursos retóricos que potencian la imaginación del lector, una mejor comprensión e interpretación de las imágenes mismas. Pero ¿no puede surgir, “a tergo”, la tentación de ir más allá de la estricta descripción verbal de las pinturas, llegando incluso a invertirse la fórmula misma de la *ekphrasis*, recurriéndose a que la imagen se transforme en ilustración pictórica de las palabras y venga así realmente a completar la base descriptiva que aporta el texto?<sup>23</sup>. De nuevo, pues, los enlaces e intercambios entre la *ekphrasis* y la *hypotiposis*.

<sup>22</sup> “Las obras críticas son juegos de lenguaje, correlacionados con los juegos plásticos. Es sobre la naturaleza de esta correlación como se formula y desarrolla la pregunta acerca del “a propósito” que une la crítica con la obra. Y ciertamente no es éste básicamente un problema de *referencia* sino sobre todo de *transformación*. Es la correspondiente teoría (que fundamenta y respalda el ejercicio de la crítica) la que, como auténtico grupo/dispositivo de transformación, permite y propicia, de hecho, el paso entre la obra plástica y la obra “descriptiva/narrativa/explicativa” que la comenta”. J. F. Lyotard, *op. cit.*, página 93. Nos encontramos, pues, una vez más ante el tránsito entre imagen y texto, donde ambos —al hilo de la actividad del “artifex additus artificii”— se presentan como obras, pero ¿hasta qué extremo se presentan como independientes?

<sup>23</sup> Sólo, en esta línea, cabría recordar cómo históricamente, los textos de las “Imágenes” de Filóstrato el Viejo, en cuanto descripciones pormenorizadas y completas de las pinturas —al margen de las discusiones acerca de la existencia o no de tales pinturas, que tanto han ocupado a determinados historiadores—, perdidos los referentes iconográficos directos, se convierten, desde el Renacimiento (editio princeps, 1503) y sobre todo en el XVI y el XVII, en un franco estímulo y ocasión para intentar recrear en pintura sus *ekphrasis*. De esta manera los textos descriptivos de imágenes se transforman en fuentes y modelos de inspiración artística. Así nacen los llamados “cuadros de *ekphrasis*”, que se caracterizan por intentar imaginar y rehacer posibles pinturas antiguas, sólo “conocidas” por descripciones. Así, en 1614 se publicó en París la obra grabada, junto a los textos de las “Imágenes” de los dos Filóstratos y las “Descripciones” de Calístrato. El esfuerzo había dado sus resultados y las imágenes grabadas venían a ilustrar la viveza descriptiva y didáctica de las palabras (para más información sobre el tema, consultar la “Introducción” al volumen, ya citado de la editorial Siruela, Madrid, 1993, donde se incluyen los grabados de la edición de 1637).

Si las palabras describen la imagen, también las imágenes pueden ilustrar el soporte verbal, convertido visualmente en escritura. Una especie de doble ósmosis sobrevuela, por tanto, las relaciones entre las imágenes y las palabras, porque de hecho se plantea un cierto “principio de identidad poética”, como fundamento legitimador, subyacente universalmente, a todo posible intercambio y correspondencia entre las artes, en este caso entre las imágenes y los textos, a pesar de las dificultades que supone para los respectivos ejercicios de la *ekphrasis* y de la *hypotiposis* los saltos entre la linealidad del orden sucesivo de las palabras y la simultaneidad estructural y/u orgánica de las imágenes, como un todo. Es decir, la dificultad de la transcripción de lo simultáneo por lo sucesivo y a la inversa, tal como las periódicas teorías y exposiciones de la concepción del “ut pictura poesis” históricamente nos han planteado<sup>24</sup>.

Sin adentrarnos más allá en dicha cuestión, sí que quisiéramos, al menos, plantear otros tres aspectos que de algún modo se vinculan directamente con esta mirada que, desde el ejercicio pedagógico de la crítica, estamos dedicando al desarrollo de la *ekphrasis*. (a) Por una parte, la relación entre descripción y narración en el seno mismo del texto *ekfrástico*. (b) Por otra parte, la sutil mediación que suponen, en este marco global de conexiones entre texto e imagen, los posibles intercambios entre los títulos y las obras, que no siempre, por cierto, desempeñan —como parte integrante de las propuestas artísticas— estrictos papeles descriptivos. Aunque, ya de entrada, bien pudiera plantearse la presencia activa de los propios títulos de las obras como otras tantas “instantáneas verbales”,

<sup>24</sup> Nos limitaremos aquí a citar los planteamientos de Jean Baptiste Du Bos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*), de Frans Hemsterhuis (“Carta sobre la escultura”) en *Escritos sobre estética*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1996, o de G. E. Lessing (*Laocoonte*) a tal respecto, ya que los que damos por conocidos.

como recursos fragmentarios de la *ekphrasis* didáctica. (c) Finalmente, no quisiéramos pasar por alto, desde el contexto histórico de la *ekphrasis*, las tensiones que entre el desarrollo de la función descriptiva y el de la función interpretativa propias de la actividad de la crítica de arte se han planteado contemporáneamente en determinadas coyunturas, de cara a la acción valorativa de la crítica como experiencia.

En lo que hace referencia a las posibles vinculaciones entre la descripción y la narración como sendas estrategias de la *ekphrasis*, convendrá constatar cómo dicha interrelación se muestra como puramente lógica y muy ejercitada en los textos clásicos comentados. Cuando una escena pictórica se describe y explica retóricamente como formando parte del marco de un relato, sin duda se está ofreciendo al lector —como base— la hipótesis de que dicha escena puntual, que ha cobrado vida, se ha transformado didácticamente, ni más ni menos, más allá de la pintura, en un momento determinado de una historia. No en vano el autor del texto descriptivo —*en poète*, obra *versus* obra, en cuanto productor de un texto literario— intentará, en ese encuentro entre literatura y plástica, superar/compensar el punto débil que, para sus destinatarios, siempre presentará la imagen fija: es decir, su carácter estático; mientras que, a la inversa, deberá luchar asimismo para hacer pasar a través del hilo del discurso (debido a la obligada linealidad de su ordenación sucesiva, palabra a palabra) la apariencia siempre compleja de la imagen que se quiere describir o evocar, cuyas partes se presentan, ellas sí, visualmente en relativa simultaneidad, nunca por supuesto completa, dada el ritmo necesariamente pautado de nuestra lectura de la imagen.

En ese juego de transformaciones desde lo estático hacia una deter-

minada dinamización literaria de la descripción de la imagen y desde la compensación de la linealidad descriptiva del ritmo de presentación de las palabras por la evocación imaginativa de la simultaneidad de las escenas narradas, con su vivacidad y riqueza expresiva, es donde se ponen a prueba efectivamente los recursos globales de los textos *ekfrásticos*. Y nunca hay que olvidar que la elección concreta, por parte del autor, del orden expositivo que se plantee supone, en realidad, una decisión muy importante, en relación al texto literario resultante, no sólo desde la óptica de su eficacia comunicativa, sino también, y sobre todo, desde el punto de vista estrictamente estético.

No en vano, el escritor que describe —al igual que el director de cine, con sus decisiones sobre los movimientos de la cámara— está regulando y dirigiendo la mirada del lector sobre la *diegesis*, imponiéndole claramente determinados caminos, a partir del orden adoptado en la descripción, y sugiriéndole asimismo espacios y momentos para su inmediata participación en la intratextualidad/intertextualidad de la obra. Es bien sabido que por prolija y nutrida que sea una descripción, jamás podrá llegar a ser completa y facilitar todos los rasgos concretos e individualizados de la realidad descrita. Describir es siempre elegir, supone seleccionar, conferir prioridades y decidir exclusiones. Y en tal proceso nunca dejan de implicarse decisiones de orden estético y didáctico.

De hecho, toda descripción, bien sea de algo real o ficticio, demanda de su autor una fuerte capacidad de visualización mental, para elaborar un discurso (oral o escrito) que represente su “objeto” con palabras, detallando los rasgos que caracterizan su aspecto/su naturaleza. Y esta exigencia es común tanto para el ejercicio de la *ekphrasis* como para el desarrollo retórico de la *hypotiposis*. No en vano, ambas estra-



tegias tienen, pues, en su base la descripción<sup>25</sup>. Una descripción que, como veníamos diciendo, puede fácilmente correlacionarse con la narratividad, al igual que la narración puede asimismo recurrir y hacer suyas las estrategias descriptivas. En el primer caso, la descripción introduce en su seno la dinamicidad de la *diegesis*<sup>26</sup>, potenciando de este modo su propio alcance. En el segundo, respecto a la línea narrativa, la descripción interrumpe la continuidad de la acción, dando cabida a pasajes estáticos, capaces de funcionar como una especie de pauta de puntuación de lo narrado<sup>27</sup>. Descripción y narración se dan, pues, la mano y se intercambian, en estas cruzadas estrategias de la *ekphrasis* y de la *hypotiposis*, en medio de nuestro peregrinaje entre los textos y las imágenes.

Tampoco estará de más recordar asimismo —aunque sólo sea brevemente— el papel del título en las artes plásticas, como una forma explícita de correlación entre las imágenes y los textos, entre la pintura y la escritura, como una puntual manera, quizás embrionaria, pero efec-

<sup>25</sup> Piénsese que incluso cuando se trata de ilustrar un texto con imágenes, es decir de describir plásticamente un texto, que a su vez es una descripción literaria de algo, esa metadescripción nunca dejará de ser determinante en la lectura del texto, toda vez que la propia ilustración habrá fijado, por elección previa de su respectivo autor, determinados aspectos de las cosas descritas literariamente. No en vano dicese que Flaubert rechazaba sistemáticamente la presencia de ilustraciones en sus obras. Quizás no quería que nadie decidiera acerca de la visualización de los contenidos de sus novelas, prefiriendo suscitar él mismo en el lector imágenes mentales, dejándole así un cierto margen de libertad en la constitución de dichas imágenes y no que fueran determinadas directamente por las ilustraciones introducidas en la obra. Consúltese al respecto Alberto Manguel, *Leer imágenes*. Alianza. Madrid, 2002; página 20, donde se cita la correspondencia de Flaubert que hace referencia directa a la cuestión aquí comentada.

<sup>26</sup> Del griego *diegesis*, que designa un relato o el contenido de un relato. Anne Souriau, del grupo de investigadores en Estética del Institut de Filmologie de la Universidad de París, en 1950 lo aplicó globalmente a las artes en las que se desarrolla una representación, aunque específicamente sus trabajos lo asumen en el ámbito de la estética cinematográfica. La “*diegesis*” es, pues, el universo de la obra, el mundo por ella planteado, del cual explícitamente sólo se representa una determinada parte. Un estudio de la *diegesis* y la *ekphrasis*, en el marco representacional de imágenes sagradas, puede consultarse en Román de la Calle, “Lo sagrado. Retórica de lo inefable”, en AA.VV. *Intertextos y Contaminaciones. Contemporaneidad y clasicismo en el arte*. Colección Signo abierto. Conselleria de Cultura. Generalitat Valenciana. Valencia, 1999; páginas 55-84.

<sup>27</sup> La descripción puede convertirse en un recurso determinante, en el seno de la poesía o de la narración. Piénsese en la relevancia que adquieren precisamente las cosas en las descripciones y en cómo, en realidad, la descripción de un personaje deviene “retrato” del mismo. Sin lugar a dudas, como ya se ha apuntado, el lugar dado a las descripciones en un texto compromete siempre estéticamente sus resultados. Ahí está, por ejemplo, para testimoniarlo, le “*nouveau roman*”.

tiva, de que las imágenes sean desveladas por el nombre<sup>28</sup>. En realidad, el texto que describe la imagen se transforma en puerta literaria, por la que es viable quizás más fácilmente penetrar en el recinto interpretativo de la obra, o puede —en cuanto título, en cuanto nombre— prestar palabras a la propia obra, para que nos ofrezca, como un simple pero eficaz balbuceo, las primeras llaves de su mundo.

En cualquier caso, las funciones del título, en las artes plásticas, habitualmente se han venido limitando a dos: la de identificar mediante un “nombre/título” la obra, para mejor catalogarla, reconocerla y diferenciarla, como objeto concreto, de las demás obras; y la de servir de instancia intermedia, de colaboración constructiva, entre el ámbito visual y el verbal, entre la imagen, de la que es, en cierta manera, extensión y las palabras que el propio título vehicula, como mecanismo de significación y promotor de comunicación frente al posible lector.

Por lo común, los títulos se han planteado y definido, desde el ámbito lingüístico, como formas verbales comprimidas —técnicamente como “archilexemas verbales”—, mediante las cuales se cubren, se nombran y se sintetizan, como una especie de fórmula didáctica resumida, fragmentos de discursos de extensión muy superior. De ahí que normalmente el éxito de un título se mida tanto por su eficacia sintética como por el grado de correspondencia y lo adecuado de su información respecto a la obra que parafrasea y resume. Ahora bien, las vías de tal eficacia (sintética e informativa) pueden recubrir asimismo, como es lógico, distintas formas de ejecución, (a) ya sea buscando prioritariamente

<sup>28</sup> Básica, para esta cuestión, consideramos la investigación desarrollada por la profesora Geles Mit, recogida en su libro *El título en las artes plásticas*. Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 2002. Trabajo que recopila asimismo una amplia bibliografía sobre el tema. También es de interés, por las entrevistas aportadas, la investigación de Françoise Armengaud *Titres*. Klincksieck. París, 1988.

la síntesis fiel en el *lenguaje denotativo*, como forma de un nombrar más bien tradicionalmente referencial, (b) ya sea, según otras estrategias, postulando, de hecho, criterios de *preponderancia connotativa*, como forma de un nombrar interpretativamente polisémico, más abierto, evocador y sugerente<sup>29</sup>.

Ahora bien, esos fragmentos de discursos de extensión muy superior, que, como fórmulas resumidas, los títulos cubren y sintetizan, no son lo mismo, si nos referimos a títulos de obras literarias, que si apuntamos, como es el caso, a títulos de obras pictóricas. Mientras el título literario forma, normalmente, parte de la entidad material del texto, no cabe decir lo mismo, por lo general, de las pinturas y su incorporación del título al propio texto pictórico, precisamente por el problema de la heterogeneidad de los metalenguajes involucrados. Es decir que el título de la obra literaria, como archilexema textual, se resuelve siempre en términos de identidad metalingüística con el texto, mientras que, al menos en principio, no sucede lo mismo con el título de la obra plástica, al tratarse de signos adscritos a distintos tipos de lenguaje<sup>30</sup>.

Pero además, en el caso del título en las artes plásticas, puede éste entenderse como forma verbal comprimida no ya de la obra pictórica misma, sino como archilexema verbal directamente derivado del texto ekfrástico, que descriptiva, narrativa o explicativamente, funcionaría como eslabón-puente entre ambos, entre la obra y el título. Por eso

<sup>29</sup> A. García Berrio & T. Hernández, *Ut poesis pictura*, capítulo II, páginas 64-66. Tecnos, Madrid, 1988.

<sup>30</sup> Son ampliamente conocidos casos, en la historia de la pintura, donde el título se ha cobijado e introducido en la propia obra pictórica, integrándose incluso explícitamente en ella, gracias a los recursos plásticos empleados. Las palabras se transforman así en signos pictóricos. Los casos de Joan Miró y de Magritte, por ejemplo, son más que paradigmáticos en este sentido. Geles Mit. *Op. cit.*, epígrafe 3.2.1. "Miró como pintor de palabras", epígrafe 3.2.2. "Magritte, el mago de la combinatoria", páginas 82-89.

planteábamos que el título en las artes plásticas pudiera entenderse, desde esta óptica, como mensajero de la *ekphrasis*, como su versión resumida, como índice activo en ese enlace pedagógico entre imagen y escritura. Al igual que también sucede en la estrategia retórica de la *hypotiposis*, es decir en el proceso de la génesis transitiva entre el texto y la imagen, cuando el título podría entenderse, en su función preanunciadora, formando parte de la obra literaria, como una forma verbal comprimida, preanuncio de su contenido, capaz por tanto de moverse, a su vez, a caballo entre la cotextualidad de la propia obra y la contextualidad a la que comúnmente se adscriben los títulos de las obras plásticas<sup>31</sup>. No en vano, los títulos, como puede entenderse, se ubican a medio camino entre ambos dominios, entre la intensionalidad cotextual de la obra y la extensionalidad de su contexto.

Así pues, tras el título —ese apoyo constituido por las palabras que sabemos y estamos habituados a que acompañen a las imágenes—, como hemos apuntado, se desarrollan funciones dispares: (1) por una lado, basándose en una práctica continuada por una prolija tradición histórica, hay que reconocer que sigue vigente el uso descriptivo del *titulus*, un uso preponderantemente referencial y explicativo de la obra de arte, que quizás se acepta así aún por comodidad y como el signo propio de una cultura que todo lo clasifica, diferencia, ordena y sistematiza; (2) por otra parte, simultáneamente, otra función de carácter básicamente connotativo ha ido destacándose, como un nombrar más moderno. Ya no se trata de describir, narrar o explicar la obra a través del título, como una acción abreviada y propedéutica de la *ekphrasis*, sino que al

<sup>31</sup> La diferenciación entre los ámbitos de lo *co-textual* y lo *con-textual*, desarrollados por T.A. van Dijk, puede puntualizarse brevemente del siguiente modo: lo *co-textual* se entiende como el tipo de relaciones entre constituyentes en presencia, en un texto o en un cuadro; lo *contextual*, por su parte, se refiere extensionalmente al dominio que engloba el entorno del texto o de una obra pictórica, y que sería por lo tanto ajeno, en principio, al estricto conjunto de los elementos intensionalizados. A. García Berrio & T. Hernández, *Op. cit.*, páginas 65.

contrario, el *titulus novus*, es capaz de incitar a una mayor apertura contextual en el significado de la obra, favoreciendo las aportaciones/reacciones del espectador, privilegiando la ambigüedad y la polisemia de los sentidos que la obra genera en su entorno. Con ello se da fuerza a la trascendencia del contexto, se aportan incluso nuevos datos, en cuyo marco, la estrategia de la *hypotiposis* cobra diferentes y más amplios radios de acción: arrancando de una misma obra, pragmáticamente, el título puede suministrar efectos plurales e incluso insospechados.

Sirva como destacado ejemplo de esto último, el revulsivo encuentro de la obra y el título, en la conocida propuesta visual de Andrés Serrano *Piss Christ* (1987), una fotografía de gran tamaño (2,5 x 1 metros), un cibacromo, de gran riqueza cromática. Sin la información aportada por el título, ese icono cultural, que es el crucifijo flotando misteriosamente en medio de un fulgor dorado y rosáceo, potente, espléndido y amenazador, no se hubiera transformado en un elemento de rebelión, blasfemo e insultante, para muchos, al identificarlo como un “Cristo sumergido y flotando en orina”. Es el juego relacional entre imagen y título lo que abrió la puerta a la inagotable polémica generada en su entorno, llegando, como es sabido, mucho más allá del estricto contexto artístico<sup>32</sup>.

No en vano, Michel Butor, en su ya clásico estudio *Les mots dans la peinture*, hacía hincapié en que “no es sólo la situación cultural de la obra, sino todo el contexto en el que se nos presenta, lo que puede efectivamente ser transformado por el título: de hecho la significación misma de la organización de formas y colores que constituye la obra

<sup>32</sup> Sólo por citar bibliografía reciente, consúltense los textos de Cynthia Freeland *¿Pero ¿esto es arte?*. Cátedra. Madrid, 2003; Anthony Julius *Transgresiones. El arte como provocación*. Destino. Barcelona, 2002. En ambos textos se comenta y estudia ampliamente el caso de Andrés Serrano y su reiterado *Piss Christ*.

puede cambiar paralelamente a la comprensión progresiva de las palabras que constituyen el título; incluso, seamos sinceros, hasta cabría afirmar que la propia organización pictórica de la obra puede cambiar, ante nuestros ojos, a partir del impacto informativo o evocador del título”<sup>33</sup>. Sin duda, el arte da que hablar y las obras necesitan ser habladas, comenzando ya desde el estricto nivel de la existencia descriptiva y/ connotativa de los títulos y las imágenes. Al fin y al cabo, el arte se vivifica en sus definitivos encuentros con la *paideia*, como estrategia formativa.

Por último, tras este zigzagueante recorrido por los dominios de la *ekphrasis*, asimilada tradicionalmente, desde la retórica de los sofistas, al proceso del comentario descriptivo de las imágenes, como una de las históricas modalidades del ejercicio de la crítica de arte, bien estará que reconsideremos hasta qué punto esta función clásica del quehacer crítico sigue interesando o no, sigue vigente o no en el marco contemporáneo del hecho artístico. Tampoco dejará de ser oportuno puntualizar hasta qué extremo esta función descriptiva se adecua, armoniza o pugna con otras vertientes funcionales de dicho quehacer, aunque, para ello, debamos aproximarnos, puntualmente, a determinadas polémicas mantenidas acerca del estatuto de la crítica de arte en el último tercio del siglo XX<sup>34</sup>.

Nos ceñiremos únicamente a la divergencia sustentada entre los enfrentados planteamientos defendidos respectivamente por Susan Sontag y Giulio Carlo Argan en torno al papel de la crítica de arte, pero sin olvidar en ningún momento que tales divergencias arrancan precisamente ya

<sup>33</sup> Michel Butor *Les mots dans la peinture*. Skira. Ginebra, 1969. Páginas 18-19.

<sup>34</sup> Globalmente acerca de dicho estatuto de la crítica de arte, puede consultarse el libro de Filiberto Menna *Crítica de la Crítica*. Servei de Publicacions de la Universitat de València. Valencia, 1997. También puede ser útil la ya citada recopilación de las actas del Convegno di Montecatini: AA.VV., *Teoria e pratiche della Critica d'Arte*. Feltrinelli. Milán, 1979.

del modo de concebir la dinámica del propio hecho artístico y de los principios explicativos que fundamentan sus diferentes concepciones<sup>35</sup>.

Mientras G. C. Argan, por un lado, insiste en el “principio de incompletud” que estructuralmente afectaría al arte contemporáneo, dadas las evidentes fracturas que éste mantiene con la cotidiana realidad del contexto sociopolítico y cultural, así como los distanciamientos que la vida sustenta en su entorno, S. Sontag, por otro lado, hace hincapié en el “principio de la transparencia” que el propio arte contemporáneo, de por sí, ejercitaría<sup>36</sup>, a no ser por las reacciones que sobre el mismo arte motivan los pertinaces defensores de las estrategias interpretativas de las diferentes manifestaciones artísticas<sup>37</sup>.

Al grito de “¡Contra la interpretación!” se pretende liberar al arte del peso de las redes interpretativas, de las excavaciones llevadas a cabo sobre él mismo para descubrir sus profundos y ocultos sentidos<sup>38</sup>. Es así como se prefiere postular una erótica del arte, que reivindique sus valores sensibles y formales, frente a la instauración de una especie de arqueología rastreadora

<sup>35</sup> Bibliográficamente, para la aclaración de los planteamientos de ambos autores, recurriremos respectivamente a las siguientes obras: Susan Sontag, *Contra la interpretación*. Seix Barral. Barcelona, 1969 ; G. C. Argan, *Arte e Critica d'Arte*. Laterza. Roma-Bari, 1984. El texto de Argan apareció inicialmente, siendo redactado para ello, como dos entradas o artículos en la *Enciclopedia del Novecento* (Laterza, 1976).

<sup>36</sup> “El valor más liberador y superior en el arte y la crítica de hoy es *la transparencia*. La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son. [...] Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más y mejor”. *Op. cit.*, páginas 23-24.

<sup>37</sup> “Buena parte del arte actual tal vez fuera comprensible y explicable como motivado por la huida de la interpretación”. *Op. cit.*, página 19. El propio arte, nos dice S. Sontag, habría sido capaz de reescribir su historia, al reaccionar frente a tales obsesiones hermenéuticas y buscar consecuentemente sus propias salidas. Y así el arte se ha hecho abstracto o también críptico al máximo, replegándose sobre sí, o, a la inversa, se ha convertido en claro y elemental para no dar pie a ninguna interpretación, o incluso se ha transformado en no-arte y, huyendo, ha cerrado su puertas.

<sup>38</sup> “Estamos en una de esas épocas donde la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria y asfixiante. Las efusiones de las interpretaciones del arte envenenan hoy nuestras sensibilidades [...]. En una cultura cuyo dilema ya clásico es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y capacidad sensoriales, la interpretación es la revancha del intelecto sobre el arte. [...] Interpretar es empobrecer, es despoblar el mundo para instaurar otro mundo sombrío y plagado de múltiples significados”. Susan Sontag, *op. cit.*, página 16.

de contenidos y significados. Tales son, como es bien sabido, las propuestas reactivas de Susan Sontag, la cual por este camino respalda exclusivamente una especie de vuelta a las funciones descriptivas de la crítica de arte<sup>39</sup>.

Una nueva *ekphrasis* sería, en realidad, la meta auspiciada, como programa, para el quehacer crítico: hacer ver, detallar, apuntar, estimular y potenciar —mediante las estrategias del texto descriptivo, junto con las posibilidades legitimadoras derivadas de la eficacia del “principio de la transparencia”— los valores de la experiencia estética, del directo diálogo con la obra. Algo que intermitentemente viene siendo postulado desde determinadas concepciones de la crítica, asumida tras el modelo “*artifex additus artificii*”, como ya ejemplificara paradigmáticamente el propio Oscar Wilde en su texto dramatizado *El crítico como artista*.

De hecho, ese sistemático recurso a la *ekphrasis* y a su potencialidad descriptivo-narrativa, deja claramente entre paréntesis los momentos teórico, histórico y valorativo en la constitución del estatuto epistemológico de la crítica de arte, diseñado tras el modelo “*philosophus additus artificii*”, establecido por Benedetto Croce, de que la crítica es pensamiento y supone el establecimiento de conceptos y de juicios<sup>40</sup>. Y justamente, desde esa base, surge el empeño y la pugna de G. C. Argan por sustentar la crítica sobre las funciones constitutivas de la interpretación y de la valoración, en sus deseos de “hacer pensable el arte en el marco de nuestra cultura y que no quede excluido o arrinconado del correspondiente sistema

<sup>39</sup> “La finalidad de todo comentario crítico sobre el arte debiera ser hoy hacer que las obras de arte (y por analogía, también toda nuestra experiencia personal) fueran para nosotros más reales, no menos. La función de la crítica debiera ser mostrar y describirnos *cómo es lo que es*, incluso *qué es lo que es*, en lugar de aportarnos simplemente su significado. En lugar de una hermenéutica, en realidad, necesitamos, hoy más que nunca, un erotismo del arte”. *Op. cit.*, página 24.

<sup>40</sup> En esta misma línea de entender la crítica —modelo “*philosophus additus artificii*”— se establece también John Dewey en su básico *El arte como experiencia*. F.C.E. México, 1949. Puede consultarse asimismo Román de la Calle, *John Dewey: Experiencia estética & Experiencia crítica*. Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 2001.



de valores”<sup>41</sup>. Siendo precisamente la comprometida y militante actividad de la crítica la que, como un puente subsidiario, vendría a compensar con su mediadora intervención, el peso consustancial que soporta el arte, a partir de la vigencia del “principio de incompletud”, que en su entorno se manifiesta<sup>42</sup>. Por su parte, la estricta función descriptiva quedaría relegada, en este estatuto epistemológico de la crítica de arte, o bien a una opción metodológica históricamente pasada<sup>43</sup> o bien a una especie de estrategia quizás propedéutica y preparatoria, que daría paso franco a las demás funciones.

Tales son las claves respectivas —por parte de Giulio Carlo Argan y Susan Sontag— que sustentan esta *querelle* entre dos modos de entender el ejercicio y las funciones de la crítica de arte. También en esa polémica disputa, la función descriptiva, la herencia de la *ekphrasis*, ha venido teniendo su propio espacio, del lado del “artifex additus artificii”, del lado de la denominada “crítica creativa”<sup>44</sup>. Es al hilo de la propia descripción,

<sup>41</sup> “En la cultura moderna, el arte es objeto de estudio de una disciplina autónoma y especializada: la crítica de arte, la cual opera según metodologías propias, tiene como fin la *interpretación* y la *valoración* de las obras artísticas y, en su desarrollo, ha dado lugar no sólo a la formación de terminologías apropiadas sino también a un verdadero lenguaje especial”. Argan, *op. cit.* página 129. (Cursivas personales). También recoge Argan, junto a las funciones constitutivas ya indicadas, las funciones regulativas de la crítica, es decir las de la mediación educativa del gusto, de la promoción militante de las poéticas, de la legitimación de los valores artísticos en el seno de los demás valores sociales y de la fundamentación de la obra con el respaldo de la historia y de la teoría.

<sup>42</sup> “El hecho de que, en la presente condición de la cultura, la crítica sea necesaria a la producción y la consolidación del arte, legitima la hipótesis de una especie de incompletud o, cuanto menos, de una no inmediata comunicabilidad de la obra de arte: la crítica cumpliría así una función mediadora, lanzaría un puente sobre el vacío que se ha creado entre los artistas y el público, es decir entre los productores y los fruidores de los valores artísticos”. *Op. cit.* página 130.

<sup>43</sup> Argan puntualiza perfectamente la operatividad descriptiva de la *ekphrasis*: “Aplicando extensivamente el principio del “ut pictura poesis”, que postula la traducibilidad de la representación plástica al discurso literario, se da paso a una descripción o versión poética o prosaica del texto pictórico, intentando, eso sí, mantener, a través de la elección de las palabras y en las cuidadas articulaciones de las frases, la belleza de las formas y de los colores”. *Arte e Crítica d'Arte*, página 135.

<sup>44</sup> Esta relevante cuestión de la “crítica creativa”, como modo de entender la crítica de arte, debería diferenciarse del tema de “la creatividad en la crítica de arte”. ¿Sólo es creativa la crítica cuando imita las estrategias del arte? ¿Sólo el modelo “artifex additus artificii” puede considerarse el adecuado para el desarrollo de la creatividad en el ámbito de la crítica? Filiberto Menna en la obra citada aborda la cuestión. También nosotros lo hemos hecho en algunos textos: Román de la Calle, “Crítica y Creatividad: las funciones del texto crítico”, en Román de la Calle (Edit), *En el umbral de los 90. Reflexiones sobre la crítica de arte*. IVAM. Generalitat Valenciana. Valencia, 1990; también “Creatividad y Crítica de Arte” en Román de la Calle (Edit). *En torno a la Creatividad*. Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 1998.

en este caso, como cabría interpretar y valorar las obras.

A menudo, no obstante, se han levantado voces que han puesto de manifiesto, desde los hechos de nuestro propio entorno, el evidente eclipse tanto de la función descriptiva como de la acción valorativa de la crítica. Argan ciertamente pugnó, hasta el último momento, por defender precisamente la función valorativa del quehacer crítico. Sin el momento de la valoración —insistía— como opción de apuesta y de riesgo personal, la crítica de arte no cumple ni ejercita su propio cometido<sup>45</sup>. Se aportan, a lo sumo, informaciones y claves interpretativas, con el fin de que sea el propio sujeto receptor el que decida y valore, pero el concreto ejercicio de la crítica se mueve, al menos comúnmente, lejos de aquella apuesta y de aquel riesgo que exige la valoración personalizada.

Por su parte, las intervenciones descriptivas, como funciones críticas, también se han visto drásticamente restringidas, incluso a partir de las exigencias impuestas desde los propios medios de comunicación en los que habitualmente se desarrolla la crítica de arte. De hecho, la presencia de la imagen, como ilustración del texto, se ha convertido en algo más que normalizado. ¿O es el texto el que —mejor dicho— ha venido, quizás, a ilustrar hoy, cada vez más, la creciente presentación visual de la imagen? Y, en tal tesitura, ante la omnímoda presencia de la imagen, se ha terminado por decidir prácticamente la no necesidad de la función descriptiva

<sup>45</sup> Pueden consultarse: G. C. Argan, "Funzione e difficoltà della critica", en *Critica in atto*. Roma, Centro Stampa Accademia, 1973; "La critica come attribuzione di valore", en Achille Bonito Oliva (Edit), *Autonomia e creatività della critica*. Lercini, Roma, 1980. Recuérdese, en este sentido, cómo en su *Arte e Critica d'Arte*, *cit. supra.*, concretamente en la página 143, formula aquel drástico imperativo de la tarea del crítico, quizás utópico incluso, por su excesivo alcance: "En una sociedad fundamentalmente económica, como la nuestra, no pueden dejar de existir relaciones entre el valor afirmado por la crítica y el precio del mercado; y las obras de arte tienen una circulación en la sociedad en cuanto que al valor artístico se le hace corresponder un valor económico. La intencionalidad práctico-política de la crítica, con sus compromisos militantes, debe ser precisamente la de eliminar de la circulación los falsos valores y la de actuar de manera que, correspondiendo el valor económico al valor artístico, el arte entre en la economía de las actividades sociales".

de la crítica, considerándola, de hecho, como algo plenamente redundante y accidental<sup>46</sup>.

Pero quizás se posterga que así como la mejor forma de observar y captar perceptivamente los detalles y contrastes de la realidad, por parte del artista, —se decía— era hacerlo con el lápiz en la mano, es decir dibujando, (con la cámara en la mano, diríamos hoy, azuzados por los recursos de las tecnologías), también, sin duda, una forma eficaz de agudizar la percepción y de ponerla a prueba es atrevernos a describir esa compleja experiencia perceptiva que el quehacer crítico conlleva. Y ciertamente, las estrategias de la *ekphrasis* y de la *hypotiposis*, con sus correspondientes recursos descriptivos no sólo implicaban, como es sabido, el desarrollo de habilidades lingüísticas, desde los propios requerimientos normativos de la retórica<sup>47</sup>, sino que asimismo suponían una práctica intensa y un ejercicio sostenido de las facultades perceptivas en su conjunto, frente a esa tarea de captar, describir y comunicar a los demás, las “representaciones” literarias de las imágenes.

Ciertamente, he de confesar que en los talleres de crítica de arte en los que he participado, siempre he mantenido, como primera intervención, los ejercicios de descripción de las obras, realizados además por escrito. Quizás no para ser introducidos posteriormente en el concreto texto crítico, aunque sí como agudizamiento tanto de las estrategias perceptivas y

<sup>46</sup> En los medios, a la crítica, se le reducen los espacios, se le cuentan no ya las páginas, sino las líneas y las pulsaciones, las palabras, los espacios y los segundos con total exactitud. ¿Cómo podría el crítico detenerse a describir la imagen, que además se halla colateralmente presente en el mismo espacio? ¡Qué lejos queda aquel deseo de Denis Diderot, expuesto a Grimm, de la conveniencia de poder introducir en sus comentarios críticos a los *Salones* algún grabado o ilustración, que aligerara sus obligadas descripciones de las obras, como primer paso, imprescindible, de sus comentarios, observaciones, análisis y valoraciones críticas!

<sup>47</sup> Román de la Calle, “Texto artístico y hecho retórico” en AVCA, *Hecho artístico y medios de comunicación*. Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 1999.

puesta a punto de la propia sensibilidad y capacidad de selección en relación a la obra<sup>48</sup>, como de la potenciación de las habilidades literariamente descriptivas. Igual que se recomienda efectuar la lectura de un texto con el lápiz en la mano, ¿por qué no leer una imagen, también con el filtro transformador de la escritura como meta complementaria? Sobre todo si se trata personalmente de aprender a ver y a distinguir o asimismo de estimular a ver y a discriminar perceptivamente a los demás, siempre a través de los recursos operativos de nuestra propia escritura.

Ese sería, sin duda, el mejor reclamo funcional, en favor de la descripción, que, desde los supuestos del estatuto de la crítica de arte cabría propiciar, bien sea que se plantee la función descriptiva como constitutiva del quehacer crítico (modelo “*artifex additus artificii*”) o como estricto recurso funcionalmente propedéutico (incluso para propiciar el modelo “*philosophus additus artificii*”).

Quizás fuera éste el momento, precisamente en el marco de los encuentros entre los textos y las imágenes, de reivindicar, así sea tímidamente, la propuesta de *una nueva ekphrasis*, al menos desde el ejercicio de la crítica de arte. Si la obra de arte da que hablar y necesita ser hablada (Lyotard), si las ideas estéticas dan siempre mucho que pensar (Kant) y si la crítica es pensamiento y lenguaje, sin duda las relaciones entre las imágenes y los textos constituyen una parte efectiva del fundamento del

<sup>48</sup> En la práctica la descripción no es tan sencilla ni superficial como se suele suponer. Además nunca es neutra, ni tampoco capaz de descubrir todos los aspectos, matices y elementos y relaciones de la realidad, por mucha habilidad y experiencia que se tenga. Por tanto la descripción siempre es fragmentaria y presupone, por ello, seleccionar y dar prioridad a ciertos componentes y relaciones, de acuerdo con determinados intereses. Indudablemente, pues, en la descripción se cualifican ya las relaciones y los elementos detectados, se ordenan y jerarquizan (principales, secundarios, rutinarios, nuevos, singulares, etc.). A menudo, en las primeras aproximaciones críticas, nos limitamos a ver simplemente lo inteligible, lo que sabemos, pasando más bien por alto muchos aspectos propios de la sensorialidad de las formas y de los materiales. En realidad la descripción es capaz de ofrecer conocimiento y no sólo reconocimiento o lecturas manidas, siempre que estemos dispuestos a abrirnos al descubrimiento de elementos y relaciones diferentes, singulares y no habituales. Cfr. Juan Acha, *Crítica de Arte*. Trillas. México, 1992; páginas 95 y siguientes.

estatuto epistemológico de la crítica, con su indiscutible vocación didáctica. Y, en esa línea, el proceso de describir-narrar-interpretar-valorar las obras arranca precisamente de/con la operatividad propia de los recursos *ekfrásticos*<sup>49</sup>.

Más acá de la imagen (está el texto, en la *ekphrasis*) más allá del texto (está la imagen, en la *hypotiposis*). Es así como cabría interpretar el alcance del subtítulo que, queriendo ayudar a dar nombre a este texto, ha abierto las presentes reflexiones. Aunque, para terminarlas, no nos resistimos a recordar el programa que proponía el desaparecido Vilém Flusser: “Describamos la historia *sensu stricto* como una interminable y apasionante dialéctica entre textos e imágenes, entre pensamiento imaginativo y pensamiento conceptual, entre poder de representación y poder de concepción”.

También la “historia críticamente descrita”, pues, como *paideia* mantiene sus propios derechos y cuenta con sus acérrimos defensores. Una historia del arte que quizás resuena, se recoge y se construye con fuerza en determinados museos y que también palpita y se genera en el duro contexto de la vida misma, entre el diálogo de las palabras y las imágenes.

<sup>49</sup> Quizás valga la pena traer a colación, en esta línea temática, la experiencia literaria desarrollada por Antonio García Berrio y Teresa García-Berrio Hernández, precisamente como primer título de una nueva colección denominada “Ekfrasis”, jugando precisamente —como estrategia didáctica— al establecimiento de relaciones descriptivas entre las obras plásticas del escultor Miquel Navarro y los textos del poeta Wallace Stevens. El extenso libro, de 451 páginas, que recoge tal propuesta, a caballo entre el ensayo crítico y la *Ekphrasis*, se titula *Mediaciones*. Consellería de Cultura. Generalitat Valenciana. Valencia, 2002.

Román de la Calle

**THE *EKPHRASTIC* MIRROR.  
THE NEAR SIDE OF PICTURES. THE  
FAR SIDE OF WORDS  
- ART CRITICISM AS *PAIDEIA*<sup>1</sup> -**

<sup>1</sup> Part of the present text was written for a series of international conferences funded by the Ministry of Education and Science and organized by the Complutense University of Madrid's Faculty of Philosophy under the title *Escritura e Imagen (La Europa de la escritura)* (Writing and image-making. Writing in Europe). The course was held from January to May 2003. I wish to thank Professor Ana María Leyura, course co-ordinator and leader, for facilitating this publication. Moreover, a substantial part of this essay is taken from a postgraduate course on "Art education and museums" sponsored by the University of Valencia's Institut de Creativitat i Innovacions Educatives, delivered in the years 2003-2004, in which the author addressed the subject of *paideia*.

“Words are pictures of things”

Simonides of Ceos (ca 556- ca 468 b.C.)

“Words and pictures liaise between human beings and their environment [...] But there is a contradiction between the two: pictures (“illustrate”) make what words describe imaginable, whereas words (“narrate”) make what pictures represent conceivable”.

Vilém Flusser (1920-1991)

If any stylistic “genre” can be said to embrace and by definition fully assimilate the intimate and ongoing dialogue between pictures and words – in the form of an inescapable horizon of possibility and a basic operating strategy, that specific domain can be indisputably and readily recognized as the suggestive educational activity enshrined in the *ekphrasis* of the ancients. And on occasion attempts have also been made - from a diachronic perspective – to trace back to and discover in it some of the most prominent and influential precedents of art criticism, in the specific context of what is known as “artistic literature”.<sup>2</sup>

It is widely known that, historically, the literary description of pictures

<sup>2</sup> The interest shown by “artistic literature” in the theory of art and its near identification with the theory, restrictively defined to mean a study of literary sources on art, was an approach in its day directly linked to the figure and research of Julius von Schlosser and his *Die Kunstliteratur* (1924). In a way, we have ourselves taken up this proposal here, if only to review some of the resources used by/in these literary sources about art. Specifically our interest – in the postulates put forward – focuses on texts that discuss art descriptively and texts that have favoured or directly inspired artistic production, in the larger context of the practice of art criticism as an obvious educational tool.

– the characteristic core of “*ekphrasis*” – formed a relevant part of the practical exercises included in rhetorical education (the “*progymnasmata*”) and was even taken to be proof or the formal exhibition of the rhetorician’s mastery of his craft and professional qualification: “*epideixis*” was seen as a display of the command of language and its effectiveness in the description of pictures.

In the context of Greek culture and in particular in the age of the Second Sophistical School (2nd and 3rd centuries a.C.), there are any number of examples of texts written to that effect. Among the most prominent are the two famous *Eikones* (pictures), authored by Philostratus the Lemnian (called the Elder, born in ca 191 a.C.) and his grandson Philostratus the Younger, and Callistratus’ later work (early 4<sup>th</sup> century a.C.), the no less famous *Ekphraseis* (“Descriptions”) devoted, in this case, to educational commentary and general praise of famous works of antiquity rather than strictly private painting collections<sup>3</sup>. None of these authors, however, were without predecessors or hosts of followers in the fields of rhetoric and sophistic, precisely in that shared task of finding in works of art – in particular in paintings and sculpture – superb educational themes and exemplifying occasions for flaunting their studied brilliance and publicly displaying their speaking talents<sup>4</sup>.

Actually, the strategic interchange and interplay between words and pictures discussed hereunder were normal in both respects. Whilst rhetoric, for instance, was given to description and commentary of pictures

<sup>3</sup> For Spanish translations of these three works see: Siruela (Madrid, 1993) translated by Luis Alberto de Cuenca and Miguel Angel Elvira.

<sup>4</sup> As a challenging critical and educational exercise, see Menéndez y Pelayo’s discussion of historic authors dealing with *ekphrasis* in his *Historia de las Ideas Estéticas en España*, contained in long footnotes: volume I, Introduction, Chapter III, pages 82-90. C.S.I.C. Madrid, 1974.



as the justification for much of its writing, in this historic context painting also consistently sought and extracted its themes and subject matter directly from shared literary experience. Educationally speaking, then, such seesawing from words to pictures and from pictures to words was standard and customary practice.

Is there anything unusual, then, about “*ekphrasis*”-related issues also connecting into the long tradition of *ut pictura poesis*, like a powerful *topos* in a trail of encounters and exchanges stretching across history between the domains of language and the plastic arts, between the praxes of poetry and painting, between words and pictures<sup>5</sup>, between writing and depiction?

And from the standpoint of aesthetic reflection also, and most particularly from the very heart of the activity of art criticism, understood to be a very special form of *paideia*, that plural exchange between words and pictures has kept their respective interests belligerently alive.

In the wake of these questions we want to take a good look at our reflection in the mirror of *ekphrasis*, that strategy perhaps never wholly abandoned, although certainly more or less camouflaged and for a number of reasons even strictly constrained, in today’s critical and hermeneutic endeavour, as we shall have occasion to see. To what extent is it possible in today’s world, educationally speaking, to continue to favour such an estimative approach based on detailed description from and within the globality of contemporary artistic endeavour?

As noted above, it is from the vantage of aesthetic reflection and the

<sup>5</sup> The fact that in Greek the same root is used for writing and painting, namely *graphê*, *graphein*, unquestionably contributed to the likening and/or close interchange between the two activities and domains.

diligent practice of art criticism that we shall string together our own discourse, referring to the historic fundamentals of the subject only where necessary, but under cover, above all, of certain critical resources and options that are either currently in place or under vigorous review in the present context.

A few minutes ago we referred to that two-way path of cultural interaction that has led historically from pictures to words in one direction, and from words to pictures in the other, a process in which the two streams of operative traffic inevitably cross. Obviating the question of which preceded the other, we prefer rather to emphasize the existence of a certain parallelism and mutual interlacing in the simultaneous layout and construction of the two itineraries. Perhaps precisely for that reason it would appear to be imperative to begin by correlating two mediating conceits which, from the vantage of the rhetorical understructure and ever since the historic institution of the written word<sup>6</sup>, may be said to effectively and eloquently embody the dual pathway in question.

One of the intermediating conceits is expressed by the term “*ekphrasis*”<sup>7</sup>, understood to be the mediation of the literary word in the development of an essentially descriptive discourse (although as we shall see, at times it may acquire certain narrative tonalities and profiles or even

<sup>6</sup> With the development of writing, language was viewed as an object *per se*. To put it another way, writing must be viewed as a condition *sine qua non* both for the emergence of *poetics* and for the introduction of *criticism*. Without writing there is no conscious awareness of metalanguage because there is no such awareness of the respective language-as-object. The development of *ekphrasis* calls, then, for the institution of writing and the conscious adaptation of the word to certain circumstances. Hence the relevance of *kairós* as the “timely moment” or time suitable for the action and operational reflection always involved in the intentional practice of rhetoric, with its strong educational bias.

<sup>7</sup> Etymologically, “*ekphrasis*” is the combination of the preposition “*ek*” and the Greek verb “*frassô*”, which means approximately “to unclog”, “clear”, “connect” or “facilitate access and nearness” to something. The term “*ecfrástico*” is still used in Spanish, by the way, although restricted to medical jargon, to mean “that which unclogs”. In critical tradition, “*ekphrasis*” is taken to be “description that makes accessible” i.e., “a stimulating and educational description”. In the context of the mediation of words with respect to pictures, it refers both to a kind of “narrative description” and to a “predominantly descriptive narration”.

intermittently assume contaminative explanatory functions) respecting plastic images, thereby converted into its fundamental object-language, in other words, into a starting point for its standard references, for which it formulates its own metalinguistic framework. This gives way to quite a uniquely *ekphrastic* comparison of pictures and words in which ambition and script are ultimately always intensely paraphrastic. We shall come back to this question later.

But at the same time, in this plural journey from words to pictures we can draw, no less effectively, on a particular rhetorical strategy, namely “*hypotyposis*”, as a contrasting stylistic device<sup>8</sup>. The idea, one might say, is to “make the reader see the content of the text”, through the detailed and meticulous expressive force of words. This opens up a whole chapter of educational strategy.

Here again, effective descriptive mediation – practised vividly and intensely from/within the text itself – is converted and transformed into an imaginary representation of the facts and figures alluded to in the script, in which the power of words – internalized by the reader - emerges decisively like a “quasi pictorial image”.

In the final analysis, this rhetorical resource, in any of its myriad shapes and forms, aspires firstly and foremostly to describe an object, a person or a scene so vividly and energetically, from such keen observation and minuteness of detail, that the readers’ perceptive imagination is sparked as effectively as if they had actually seen the intrinsic presence,

<sup>8</sup> Etymologically, the term “*hypotyposis*” evokes the process of laying out or modelling images. It is composed from the Greek preposition “*hypo*” (under) and the verb “*tipō*” (form, shape, model). The noun “*tipos*” also means “image”, “form”. Writings as early as Quintilian’s *Institutio oratoria* 8, 3, 66 (LBG, epigraph 810, page 400) provided a correct and detailed description of this stylistic resource.

relief, thickness and sharpened colours of the reality described<sup>9</sup>.

Herein would lie one of the fundamental keys to the old *ut pictura poesis* tradition<sup>10</sup>: poets are commonly regarded to be painters, thanks to the presentational/imaginary/evocative power of their words. Indeed, building on Simonides of Ceos<sup>11</sup> chronological precedent and Lucian's<sup>12</sup> no less distinguished example, the Second Sophistic School regarded Homer himself to be the prince of painters, for the descriptive and visually didactic power of his poetry.

And like painting, so is poetry... But, why not trace the history of the diametrically opposite proposal at least as insistently? Like poetry, so is painting...<sup>13</sup> This is the two-way path of the meandering history in question, although only from one very specific perspective.

<sup>9</sup> Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* [1961]. P.U.F. Paris, 1981.

<sup>10</sup> Horace, *Epistola ad Pisones*, verse 361. The breadth that historic interpretation lent to these verses is notorious. The poet included them didactically in his "Ars Poetica", comparing the existence of different ways to approach poetry to the different manners of broaching painting: "*Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acutem; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit*" (361-365). ("*As painting, so is poesy. / Some man's hand / Will take you more, / the nearer that you stand; / As some the farther off, / this loves the dark; / This, fearing not the subtlest judge's mark, / Will in the light be viewed: / this, once the sight doth please: / this, ten times over will delight.*"). English translation by Ben Johnson.

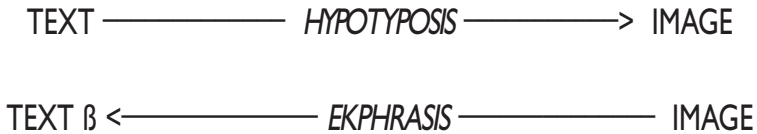
<sup>11</sup> Any study on *ut pictura poesis* eventually cites Simonides of Ceos when tracing the issue back through history, "Words are pictures of things" (translated into English from the author's Spanish version – T.N.) (Mich. Psell. *Peri energ. daim.*, P. G. CXXII 821). According to Plutarch, Simonides called painting silent poetry and poetry painting that speaks, because actions, while represented by painters as they occur, are described and written in words only after they happen (*De glor. Ath.* III 346f). For a good study (in Spanish) on the subject, see Neus Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla*. El Acanalado. Barcelona, 1999.

<sup>12</sup> Lucian (born in Samosata, 120/130, died in 192 a.C.) also composed *Eikones*: an *encomium* to Panthea de Smyrna. Not a description of paintings or sculptures *per se*, the laudatory text does, however, use identical descriptive strategies in connection with the author's living model and appeals to the artists (painters or sculptors) who indisputably – he asserts – would love to portray her and the poets who, had they known her, would obstinately insist on singing the praises of her grace and beauty. It is in this context that poets' pictorial capacity is stressed, time and again.

<sup>13</sup> R. W. Lee *Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting*. WW Norton & Co., Inc.. N.Y., 1967. Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Taurus. Madrid, 1979. But also the other way around: A. García Berrio & T. Hernández, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Tecnos. Madrid, 1988. And, by several authors, *Ut pictura poesis*. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona, 1988. Also by several authors, *Vér las palabras, leer las formas. Acerca de las relaciones entre literatura y artes visuales*. CGAC. Santiago de Compostela, 2000. All the foregoing builds on Horace's canonical formulation in his *Ars poetica*, verses 361-362, in his historically transformed, occasional didactic comparison.

## FROM WORDS TO PICTURES

Shaping the pictorial image



## FROM PICTURES TO WORDS

Critical-hermeneutic process

This leads to the realization that “description”, that irreplaceable and essentially didactic lever, underlies the strategies of *ekphrasis* (in the constructive process that leads from pictures to words) as well as the point of departure for the notion of *hypotyposis* (ability to depict the simplicity, balance and structure of real things and events by resorting exclusively to words). At times, that dual framework becomes so dense and the two options go hand-in-hand so intensely and symmetrically that the relationship could be made to come full circle, in a twin return journey: from words to pictures and from pictures to words.

Nonetheless, perhaps to better differentiate the two procedures, we may not go very wrong if, by way of explanation, we initially link *hypotyposis*, as the transition from word to picture, to the process itself of shaping the work and the recipient’s co-participation.

“What work?” I will be asked. The literary work, in which *hypotyposis* feasibly takes a relevant part? The pictorial work inspired by a text that

liaises between two images? From the evocation of the literary image to the construction of its plastic counterpart, are there no literary fragments that can be likened to the preparatory synopsis for scenes that wreak of cinema? How many paintings, according to the plural and extensive repertory of the history of art, have emerged from literary texts and how many others have been inspired by historical documents or mythological or religious writings? Countless, undoubtedly...

In light of all this, *ekphrasis*, in its paraphrastic rendition of pictures, itself entails a certain tendency towards functions, with their didactic and/or estimative, hermeneutic and/or legitimizing modalities, characteristic of a critical view of the pictorial work. Consequently, reading an *ekphrastically* mediated text can to some extent fulfil and intensify a clearly phatic function, and its inferences in terms of close contact, with respect to the picture in question, as if words were transformed into a sort of appellative index and as if, through delegation or subsidiarity, they adopted or at least sought certain communicational traits and effects more or less characteristic of the immediate aesthetic sensation, if any, experienced when confronting the work referenced.

In other words, the textual description inherent in *ekphrasis* embraces many another resource above and beyond the particular descriptive definition of a picture. Hence, our deliberations would be much shallower if restricted, as is often the case, to emphasizing that ostensible component, that *phatic* and relational function which is always potentially present, in principle, in description. *Ekphrasis*, after all, true to its etymology, entails such liaising and preparation, constitutes an effort to unclog, to initiate didactically. We might almost say that it plays the part of scout or relay, depending on the circumstances, with respect to the direct aesthetic sensation which, if viable,

could likewise be experienced when viewing the work.

Consequently, whilst the *ekphrastic* description of a picture may be viable as a text, it is always laden with that silent awareness of its own role as vicar, holder of the knowledge of its intimate and secret heteronomy, because words – like an echo – activate the potential resonance of the images experienced. Perhaps for that very reason the objective of the *ekphrastic* text takes a number of descriptive directions that should be discussed here, at least briefly.

a) Firstly, descriptive text plays a primarily denotative role with regard to the *artistic object* as a visual construct, a picture. This would unquestionably be its most directly objectifiable dimension, the actual basis for reference. Each picture could therefore be “translated” and broadly discussed and described with surprising detail and erudition, as if words were woven around it to form an enveloping, verbalizable corona.

b) Secondly, the *ekphrastic* text envisions the picture as an *aesthetic object*, i.e., as the process and result of personal aesthetic experience that takes place in the perceptive dialogue, at least when the author of the text is confronted with the work<sup>14</sup>. This would explain the numerous references in the text itself to that visual experience, which is meant to be shared. And

<sup>14</sup> This internal and significant tension between *artistic object* (work of art) and *aesthetic object*, so meticulously correlated and distinguished in the postulates of phenomenology, should not be overlooked. As Mikel Dufrenne sustains, “Let us begin with the aesthetic object and define it in terms of the artistic object (work of art). We are entitled to do so insofar as the correlation between the artistic object and its perception does not subordinate the object of such perception; it is possible, therefore, to determine the aesthetic object while considering the work of art (artistic object) as something that exists, independently of the perceptive acts that endorse its existence. Does this mean that we should equate aesthetic object and artistic object? Not exactly. Firstly, on factual grounds: artistic objects (works of art) are not the only aesthetic objects: they define a privileged, certainly, but limited segment. And secondly, on legal grounds: the aesthetic object cannot be defined without at least implicit reference to aesthetic experience, whereas the artistic object is defined outside such experience, as the thing that prompts it. [...] The aesthetic object is the artistic object perceived as a work of art, i.e., the work of art that attracts the perception it calls for and merits”. M. Dufrenne *Fenomenología de la Experiencia Estética*. Fernando Torres editor. Valencia, 1982. Volume I, page 23.

it would also explain the impressionistic and existential thrust of the description not only of the work (as artistic object), but of experience in connection with it.

When giving us an account of the artistic object, *ekphrasis* often speaks to the aesthetic object of perception as well. Methodologically speaking, it may be safely sustained that the description of a device entails an understanding of its effects, in one way or another. Let us therefore take the artistic object in this context to be a functional “device” and the aesthetic object one of its pragmatic effects. (Consequently, this approach assumes the encounter with and impact of the pragmatic and educational dimension of the work, and maintains the assumption as a basic hypothesis.)

c) Thirdly, *ekphrastic* writing actively bonds with the virtual reader of the descriptive text - to whom the content and enunciation of the text are expressly dedicated - through occasional expressive clues and intentional clarifications, as if the work, the one discussed, were truly present and accessible in that enunciate<sup>15</sup>. One of the possible pragmatic

<sup>15</sup> There is an exemplary discussion of this immediacy in appealing to the reader, so often ostensible in *ekphrastic* description, in the explanatory introduction to the first book of Philostratus the Lemnian's *Eikones*. A fragment from epigraphs 4 and 5 (translated into English from the Spanish version referenced below – T.N.) follows: “And so it was that the idea for this treatise emerged: games were being held in Naples [...] The most important display (in the place where we were staying) was a series of pictures hanging on its walls, which it appeared to me had been very tastefully collected, an exhibition of the mastery of many a painter: It had already occurred to me to describe the paintings when my host's very young son [...], after watching me attentively as I roamed from one picture to another, asked me to explain them to him. Not wanting to appear impolite, I answered, ‘Fine, then. We'll make them the theme of my lecture when the other youngsters come’. When the others arrived, I told them, ‘Let the child come forward. My explanations will be addressed to him. Follow me all of you, and don't only listen, but ask questions if you don't understand what I'm going to say.’” Philostratus' lecture, then, had a primary target, to whom he could direct and for whom he could personalize his descriptive observations. Moreover, his conference was very clearly pre-programmed: at the end of the third epigraph to this introduction, he tells us: “This book is not about painters or their biographies, but rather offers descriptions to serve as a model for young people, so they can learn to interpret paintings and apply themselves to this admirable task.” Philostratus the Lemnian, *Imágenes*. Book I, epigraphs 4-5 and 3. Ediciones Siruela. Madrid, 1993; pages 33 and 34.

To ratify this appellative nature of *ekphrastic* discourse, we might also profitably refer to the text of the work of the same title authored by Philostratus the Younger, who at the end of the preface writes (translated from the Spanish version referenced below . T.N.): “In coming across paintings of high quality [...] I felt it would be useful to comment on them. But lest our book appear lame, the reader should imagine that there is another person present, to whom my explanations are directed. That will make my words sound more appropriate.” *Op. cit.* page 162. In other words, what the author ultimately seeks is for the possible reader of the texts to fully identify with such a character, the virtual *voyeur*, converted into the immediate target of his descriptions.



effects sought in the *ekphrastic* script, after all, is to elicit reactions in the reader that could analogously be ascribed to a certain kinship with, a certain degree of affinity to, the type of effects that the presence of the work itself might occasion<sup>16</sup>. Indeed, as practised by the Second Sophistic school, the *ekphrasis* of the ancients primarily emphasized emotions and feelings that characterized the subject matter of a painting and made much less of its plastic and formal values.

It is as though *ekphrasis* (as description of pictures) were called upon to simultaneously and directly house the operational strategy of *hypotyposis* (with the programmed intensity and imaginary vividness of the words and literary resources used in drafting the text). It would be almost like playing with Russian dolls.

d) Fourthly, *ekphrasis* also intensifies its bonds with the context of the work, with respect both to possible exegetic information on its authorship, circumstances of location, present condition, history or origins, and the relationship between the plastic work and the reasons behind its genesis, particularly in connection with its possible dependence on previous texts, effectively assimilated as sources of reference<sup>17</sup>. That

<sup>16</sup> The notion of the “pragmatic effect” applied to the different constituents of artistic endeavour directly elucidates the different procedural dimensions generated around such constituents. Jean-François Lyotard regards the advent of art criticism and the development of critical texts, i.e., the emergence of *ekphrasis* itself, as one of the possible pragmatic effects of a work of art. The artistic object indisputably inspires talk and in fact needs to talk: object and script, picture and word mutually attract and co-involve one another. J.F. Lyotard “L’Opera come propria prammatica” in (several authors) *Teoria e pratiche della Critica d’Arte*. Acts of the Convegno di Montecatini (May 1978). Feltrinelli. Milán, 1979; pages 88-109. We shall be coming back to this issue later.

<sup>17</sup> By way of example of such interest only, in connection with describing a picture by referring to its sources, we’ll resort once again to Philostratus the Lemnian who, commenting on a painting that represented Hephaestus burning Xanthus (Iliad Book XXI, 342 *et sequentes*) says: “Did you know, son, that the subject of this painting comes to us from Homer? [...] Now pay heed not to the painting, but to the story that inspired it”. After reminding the reader of the literary narration depicted in the work, he adds “Now look at the painting again and take heed of what it represents”. And he then proceeds to briefly describe the details of the picture, drawing heavily on *Op. cit.*, page 34. The didactic strategy pursued in *ekphrasis* is plainly visible, then, from the very outset, from its classical origins.

would be the reason behind the explanatory and/or narrative traits additionally incorporated into the constituent descriptions of *ekphrastic* strategy, in an eagerness to reveal the relationships between pictures (commented on and described in the *ekphrastic* text) and the texts which, via *hypotyposis*, may serve as an imaginary framework for their formulation.

Are we not faced, then, with the task of comparing two types of pictures from the vantage of the *ekphrastic* script? On the one hand there would be the pictorial image to be described and on the other, playing on interlinked contextualizations, the picture evoked by the original literary text that in turn motivated/inspired the pictorial work. It is in this respect – we repeat – that we find parallel and necessary explanations and narrative passages along with the relevant underlying descriptions<sup>18</sup>. All such resources would be directly co-present in *ekphrasis*, understood to be just one of the various pragmatic effects characteristic of works of art (J.F. Lyotard).

It is from this guiding premise - which, from a special vantage, positions us face to face with the pragmatic relationships between the critical text and the work - that we might view the establishment of a certain analogy between the aesthetic experience, a pragmatic effect prompted by the work, and the experience of reading the *ekphrastic* script, a similarly

<sup>18</sup> In this respect, we should not overlook Vilém Flusser's relevant and insurrectionary interpretation set out in the essay "Texto e imagen" (1984), where he maintains that describing and narrating images inescapably entails undoing them. We quote extensively from his arguments (English translated from Spanish version – T.N.): "Prophets and philosophers have written to make pictures transparent, to destroy them and thereby emancipate humanity from the madness of magic. They know very well that writing is an iconoclastic feat, a feat of historic awareness. But it was the Hellenistic world that was able to prove that images did not surrender to such iconoclastic attacks, but rather were strengthened thereby. This proved that pictures could designate not only a situation, but the attacks levelled at it. It is consequently true that words explain pictures to destroy them, but it is no less true that pictures are able to make imaginable and illustrate even the texts destroying them. They are able to absorb the texts and retranslate them into images. Indeed, Greek pictures are largely translations of texts. This feedback between words and pictures infers a continually renovated penetration of the conceptual world in the world of depiction and of the depicted world in the conceptual world. It should therefore be stressed that the power of depiction and the power of conception are in fact mutually reinforcing". Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía*. Editorial Síntesis. Madrid, 2001; pages 110-111 [Available in English under the title *Towards a philosophy of photography*: Reaktion. London, 1999].

pragmatic effect prompted by the text. And this analogy between the two effects, between the experience of reading and the virtual experience when viewing the work, likewise implies the acceptance of a certain affinity and *rapprochement* (and even a certain structural unity) between the work (as object-language) and the *ekphrastic* metalinguistic text. The text speaks didactically to the picture, in an attempt to broach and even mimic its linguistic status, assuming - as noted - the existence of a certain symmetry in their respective effects.

The critical process would thus be interpreted as an instance of *artifex additus artificii*, due precisely to the planned establishment of such analogies, affinities and similarities between the object-language and its respective metalanguage, i.e., between the work and the critical text<sup>19</sup>, as well as between the two types of receptive experience (pragmatic effects) deriving from them<sup>20</sup>.

Is it surprising, then, that this argument should have been taken one step further, to suggest the possibility of including critical and interpretative texts among contemporary works of art? This would enable criticism to venture, albeit on tip-toe, into the turf of its object, intensifying its creative dimension with identical formulas and resources. In this regard, the complexities involved in establishing/defining the “concept” of the *relationship* that associates criticism with a work of art may grow.

<sup>19</sup> See, in connection with the postulates that interpret the continuity of critical action to be the rupture between *artifex additus artificii* and *philosophus additus artificii*, Benedetto Croce's well known study contained in his book *Breviario de Estética*. Alderabán. Madrid, 2002. More specifically, he addresses the question in the fourth lesson titled “Criticism and art history”; pages 89-108.

<sup>20</sup> Perhaps some of the most appropriate examples of how to understand and justify the existence and development of criticism from the strict vantage of *artifex additus artificii* can be found in two dialogues included in Oscar Wilde's *The critic as artist*. Wilde expressively propounds that the most appropriate criticism of a painting would be an engraving based on its interpretation. These remarks clearly sustain what we have been suggesting with respect to the structural equivalence between object-language (painting) and metalanguage (engraving) and with regard to the critic's activity as *artifex additus artificii*.

Should criticism discuss a work, i.e., assume a mediator's role, or has it moved on to formulate its own works/texts, on an identical plane of mutual confrontation, playing, more or less in parallel (as metalanguage) similar (to the respective object-language) language games?<sup>21</sup>

If, therefore, criticism — and *ekphrasis* which has been enlisted from the outset as an initiatory hors d'oeuvre and a chain of continuity in these didactic meanderings — is regarded to be an effect of the work addressed, but at the same time becomes in and of itself one of the works constituting the contemporary artistic scenario, the question that should be posed is to what extent the strategies and operating processes activated by such criticism in its language play — i.e., the descriptive, estimative, legitimizing, fundamentalizing, educational and the like functions (in which history and theory participate as powerful moments, as operative devices) — actually behave as transforming and unquestionably complex filters between the work and its effects, or in other words, between the work (reviewed) and the critical work.

Such operational strategies play a role in converting the recipients of the work of art into recipients of the critical work. This is one of the clear findings of the discussion of *ekphrasis*: its textual devices have formulated language games, materializing in the development of a script written “à propos of” pictures. But of the literary genres, criticism is a “pirate form” — perhaps as much so as autobiography. As a genre it has no qualms about continually sacking and borrowing whatever it needs wherever it can be found; a genre that, with its untiring nomadism and constant pilgrimage across the extensive domains that surround a work, converts any referential gaze, denotative clue or fragment of the work into a metalinguistic citation,

<sup>21</sup> We are freely paraphrasing J.F. Lyotard's arguments here, *op. cit.*, pages 89-90.

intentionally colouring the very presence of the artistic object with its connotative expressions<sup>22</sup>.

As testimony of the foregoing, we can even find classical examples in the well-known paraphrastic scheme that forms a part of the tactical device known as *ekphrasis*. In their discourses, the two Philostratuses turn the targets of the works essentially into recipients of their own words, although the stimulating mediatory and educational role of the latter, deploying rhetorical resources that intensify the reader's imagination, is fully intended to provide a deeper understanding and interpretation of the pictures themselves. But might the temptation not arise, *a tergo*, to move beyond the strict verbal description of the paintings, and reverse the *ekphrastic* formula, turning the picture into a pictorial illustration of words and thereby supplementing the description provided in the text?<sup>23</sup> Here again, we find links and interrelationships between *ekphrasis* and *hypotyposis*.

Just as words describe pictures, images can illustrate the verbal medium, and its visual expression, writing. Consequently, a sort of double

<sup>22</sup> "Critical works are plays on language correlated with plays on plastic expression. It is on the nature of this correlation that the question of the 'à propos' that links criticism to the work is formulated and developed. And this, certainly, is essentially a problem not of *reference* but above all of *transformation*. It is the respective theory (which substantiates and backs the practice of criticism) which, as a genuine *group/ device* for transformation, in fact allows and favours the passage from the plastic work to the 'descriptive/narrative/explanatory' work critiquing it". J. F. Lyotard, *op. cit.*, page 93. Here again we encounter the transition from picture to word where both – along the lines of *artifex additus artitici*— may be viewed as works of art, but to what extent can they be regarded to be independent?

<sup>23</sup> In this vein, it will be recalled that historically, the texts in Philostratus the Lemnian's *Eikones*, constituting as they do full and detailed descriptions of paintings – and quite beside the discussion on the actual existence or otherwise of such paintings, a matter of such concern to certain historians, since the direct iconographic references have been lost -, clearly became a stimulus, from the Renaissance onward (*editio princeps*, 1503) and especially in the sixteenth and seventeenth centuries, and an occasion to attempt to re-create the Greek author's *ekphrasis* in paintings. That is to say, descriptive texts of pictures became sources and models for artistic inspiration. This is the origin of the so-called "ekphrastic paintings" the attempt to imagine and re-paint possible ancient pictures only "known" from their descriptions. In 1614 in Paris, for instance, engravings were published together with the texts of the two Philostratuses' *Eikones* and Callistratus' *Descriptions*. The engraved pictures illustrating the descriptive and educational vivacity of the words were obviously the fruit of the earlier endeavours (for more information on this subject, see the "Introduction" to the book cited earlier, published by Siruela, Madrid, 1993, which reproduces the engravings included in the 1637 edition).

osmosis planes over the relationship between pictures and words, in light of the “principle of poetic identity” postulated as a legitimizing axiom, universally underlying all possible exchange and correspondence between the arts, in this case between pictures and words, despite the difficulty, for the practice of *ekphrasis* and *hypotyposis*, entailed in the qualitative difference between the successive order of words and the structural and/or organic simultaneity, the “wholeness”, of pictures. The difficulty, in a word, involved in transcribing simultaneity in successive mode and vice-versa, as the successive theories and discussions of the conceit *ut pictura poesis* have historically postulated<sup>24</sup>.

While not delving any further into this question, we would at least like to mention three other aspects directly associated with this review of the development of *ekphrasis* as seen from the vantage of criticism as an educational endeavour. (a) On the one hand, the relationship between description and narration are at the very core of the *ekphrastic* text. (b) On the other, the subtle mediation implied, in this overall context of connections between word and picture, by the possible exchange between titles and works - as an integral part of artistic proposals - does not always play a strictly descriptive role. It is nonetheless true that from the very outset the active presence of the titles of works may be viewed as “verbal snapshots”, fragmentary resources in educational *ekphrasis*. (c) Lastly, we should not - from the historic context of *ekphrasis* - overlook the tension postulated in certain circumstances today between the descriptive and interpretative functions characteristic of art criticism, in connection with the evaluative function of criticism as experience.

<sup>24</sup> Here we shall merely mention the existence of the arguments defended by Jean Baptiste Du Bos (*Réflexions criticisms sur la poésie et sur la peinture*), Frans Hemsterhuis (*Letter on sculpture*) or G.E. Lessing (*Laocoonte*) in this respect, on the assumption that the reader is aware of them.

It should be stressed that in the classical texts discussed here the possible links between description and narration as two separate *ekphrastic* strategies are purely logical and actively invoked interrelationships. The rhetorical description of a pictorial scene as part of the backdrop for a tale presents the reader with a hypothesis whereby that specific scene, at a given moment of the story, is transformed – educationally no less – into something that transcends the painting. It can be safely assumed that in this encounter between literary and plastic art, the author-cum-poet of the descriptive text – work versus work, creator as he is of a literary text – will try to overcome/ compensate for the weak point that any fixed image has in the eyes of its viewers - its static nature. Conversely he must also struggle to adapt the always complex composition of the picture to be described or evoked – given the relative simultaneity, visually speaking, of its parts to the compulsory linearity of the successive, word by word structure of the stream of discourse, even though the necessarily patterned pace of our reading of the picture naturally prevents such simultaneity from being complete.

The overall resources of *ekphrastic* texts are put to the test in this transformational play from static condition to literary invigoration of the description of the picture and in the compensation for the descriptive linearity of the pace of the succession of words, achieved by imaginatively evoking the simultaneity and expressive vivacity of the scenes narrated. It is equally important to bear in mind that the specific choice by the author of the descriptive order adopted actually entails a very important decision with respect to the resulting literary text, not only from the vantage of its communicative effectiveness but also and above all, from a strictly aesthetic standpoint.

The writer of a descriptive text – like the film director, with his decisions about camera movements – undeniably regulates and directs the way the reader views the *diegesis*, clearly and deliberately charting a certain course by sequencing the description, and suggesting as well the where and when of the reader’s immediate participation in the intra/intertextuality of the work. It is generally acknowledged that no matter how lengthy and rich a description may be, it can never fully include all the specific and individualized traits of the reality described. Describing always implies choosing, granting priorities and determining exclusions. And that process is unthinkable without aesthetic and didactic decisions.

Indeed, any description, be it real or fictitious, calls for highly developed skills to mentally visualize an (oral or written) account able to represent its “object” in words, elaborating on its characteristic features. And such skills are required both in the case of *ekphrasis* and the rhetorical development of *hypotyposis*. The two strategies are based, after all, on description<sup>25</sup>. And description, as we have sustained, can be readily correlated with narration, in the same way that narration can resort to and adopt descriptive strategies. In the former case, description internalizes the vigour of *diegesis*<sup>26</sup>, thereby intensifying its own impact. In the latter, description

<sup>25</sup> Even when a text is illustrated with pictures, i.e., plastically described, and the text in turn is a literary description of something, the plastic metadescription always influences the reading of the text, inasmuch as the picture itself is a reflection of the illustrator’s prior choice about certain aspects of the literary description. Flaubert is said to have systematically refused to have his books illustrated. Perhaps he wanted no-one to decide about how to visualize the content of his novels, preferring to suggest mental images with his prose and allow his readership a certain freedom of imagination, instead of having their mental pictures pre-determined by illustrations included in the book. See in this regard Alberto Manguel, *Leer imágenes*. Alianza. Madrid, 2002; page 20, which cites Flaubert’s correspondence in which he refers directly to this question.

<sup>26</sup> From the Greek *diegesis*, which means a plot or its content. In 1950, Anne Souriau, a member of aesthetics research group working at the University of Paris’ Institut de Filmologie, applied it to all the arts in which something is depicted, although her works refer specifically to the domain of cinematographic aesthetics. “*Diegesis*”, then, is the universe of a work, the world it evokes, only a certain part of which is explicitly represented. A study of *diegesis* and *ekphrasis*, in the representational context of sacred images can be found in Román de la Calle, “Lo sagrado. Retórica de lo inefable”, in: several authors, *Intertextos y Contaminaciones. Contemporaneidad y clasicismo en el arte*. Colección Signo abierto. Consellería de Cultura. Generalitat Valenciana. Valencia, 1999; pages 55-84.



interrupts the continuity of action in the narrative, giving rise to static passages that premeditatedly punctuate the narration<sup>27</sup>. Description and narration go hand-in-hand then, and are interchangeable, in these cross-strategies between *ekphrasis* and *hypotyposis*, in the pilgrimage from words to pictures.

Nor would it be out of place to refer - albeit briefly - to the role of the title in plastic art as an explicit correlation between pictures and words, between painting and writing, as a precise and, whilst embryonic, certainly effective, way of baring pictures by naming them<sup>28</sup>. Actually, the text describing a picture becomes a literary door through which it is perhaps easier to enter the interpretative region of the work, or - in the case of a title, a name - it may lend words to the work itself in the form of a simple but effective stutter, providing the first keys to its world.

In any event, in the plastic arts titles usually fulfil only two purposes: to identify the work with a "title/name", so it can be more readily catalogued and recognized as a specific object, distinguishable from other works; and to serve as an interface for constructive co-operation between the visual and verbal domains, between the image whose extension it is, and the words that the title itself mobilize as a vehicle for significance and driver of communication with possible readers.

As a general rule, titles have been broached and defined from the

<sup>27</sup> Description may constitute a decisive resource in poetry or narration. One has only to think of the relevance that things acquire in descriptions and how, actually, a character's description becomes his "portrait". Indisputably, as mentioned earlier, the importance attached to descriptions in a text always has an aesthetic impact on the results. The *nouvel roman*, for instance, stands as proof of this assertion.

<sup>28</sup> We find the research conducted by Professor Geles Mit to be instrumental in this respect. Published under the title *El título en las artes plásticas* (Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 2002), his study includes an extensive bibliography on the subject. Likewise of interest for the interviews it contains is a paper by Françoise Armengaud *Titres*. Klincksieck. Paris, 1988.

linguistic domain as compressed verbal forms – technically as “verbal archilexemes” – through which fragments of much longer discourse are embraced, named and synthesized, much like the summary of an educational formula. For this reason the success of a title is measured both by its synthetic effectiveness and the degree of correspondence and suitability of its information to the work paraphrased and summarized. Be it said, however, that such (synthetic and informative) effectiveness may also, naturally, be reached in different ways, (a) seeking primarily a “true and fair” synthesis in *denotative language*, after the essentially traditional method of titling, or (b) following other strategies and defending, de facto, criteria of *connotative predominance* as an interpretatively polysemic, flexible, evocative and suggestive manner of naming works<sup>29</sup>.

However, these fragments of much longer treatises which titles, as summarized formulas, embrace and synthesize, are not the same for literary as for the pictorial works discussed here. Whilst the literary title normally forms a material part of the text, this cannot generally be said of the text-based titles incorporated in paintings, precisely because of the heterogeneity between the two metalanguages involved. In other words, the title of a literary work, as a textual archilexeme, is always solved in terms of metalinguistic identity with the text, whereas, in principle at least, this is not the case of titles of plastic works, in which the signs involved are ascribed to different types of language<sup>30</sup>.

Furthermore, the titles of plastic works can be understood to be a

<sup>29</sup> A. García Berrio & T. Hernández, *Ut poesis pictura*, Chapter II, pages 64-66. Tecnos, Madrid, 1988.

<sup>30</sup> There are many well known cases in the history of painting in which the title has been sheltered by and included in the pictorial work itself, and even explicitly and plastically integrated in it. Words are thereby converted into pictorial signs. Joan Miró and Magritte, for instance, are more than paradigmatic in this regard. Geles Mit. *Op. cit.*, item 3.2.1. “Miró como pintor de palabras”, item 3.2.2. “Magritte, el mago de la combinatoria”, pages 82-89.

verbally compressed form, not of the pictorial work itself, but as a verbal archilexeme directly deriving from the *ekphrastic* text, which would act – through description, narrative or explanation – as a link or bridge between the two, between the work and its title. That is why we postulated that titles of plastic works may be understood, from this vantage, to be the herald of *ekphrasis*, its summarized version, an active index in this educational link between picture and script. And so with the rhetorical strategy implicit in *hypotyposis*: i.e., in the process of the transition from word to picture, the title, in its pre-enunciative function, may be understood to form a part of the literary work as a compressed, verbal pre-announcement of its content, capable of straddling the co-textuality of the work itself and the contextuality to which titles of plastic works are usually ascribed<sup>31</sup>. Titles after all, as might be expected, stand at mid-span between the two domains, between the co-textual, in-tensioned work and its extensional context.

Hence, the title – that supporting structure consisting in words that we are familiar with and used to seeing in association with pictures – rests on two very different functions: (1) on the one hand, based on ongoing practice with a long historical tradition, we must acknowledge that even today many titles are descriptive, predominantly referential and explanatory components of the work of art, accepted perhaps out of convenience and as a feature characteristic of a culture that classifies, differentiates, organizes and systematizes everything; and (2) on the other and at the same time, another function of an essentially connotative nature, a more modern type of naming, has gradually grown more prominent.

<sup>31</sup> The differentiation between the co-textual and con-textual domains developed by T.A. van Dijk may be briefly summarized as follows: co-textual is understood to refer to the type of relationships between constituents in the presence of a text or a painting; contextual, in turn, refers by extension to the environment around a text or pictorial work and would therefore be in principle bear no relation to the strict set of elements in tension. A. García Berrio & T. Hernández, *Op. cit.*, page 65.

Works are no longer necessarily described, narrated or explained by their titles, as an abbreviated and introductory version of *ekphrasis*; rather, today's titles broaden the context of meaning in the work, favouring the viewer's contributions/reactions and playing on the ambiguity and polysemy of the senses that the work generates in its surroundings. This enhances the importance of the context, even furnishing new data against whose backdrop the strategy entailed in *hypotyposis* acquires different and wider radii of action: ensuing from any given work, pragmatically, the title may produce plural and even unexpected effects.

By way of example of the foregoing, we would cite the revolutive encounter between work and title in Andrés Serrano's well-known visual proposal *Piss Christ* (1987), a huge (2.5 x 1 m), intensely hued cybachrome. Without the information provided by the title, this cultural icon, which depicts the crucifix mysteriously floating in the midst of a golden-pinkish, powerful, splendid and threatening glow, would not have been the rebellious, blasphemous - and for many offensive - element that it proved to be when identified as "Christ immersed and floating in urine". It is the play on the relationship between picture and title that opened the door to the unending controversy generated around the work, which has amply transcended strictly artistic considerations<sup>32</sup>.

Michel Butor, in his by now classic study, *Les mots dans la peinture*, stressed that "not only the cultural circumstance of the work, but the whole context in which it is given to us, can be transformed by the title: in fact, the very significance of the organization of forms and colours

<sup>32</sup> To cite recent literature only, see the texts by Cynthia Freeland *But, is it art?* Oxford University Press, 2001; Anthony Julius *Transgressions. The offences of art* Thames & Hudson, Ltd. London, 2002. Both texts contain an extensive discussion and study of the case of Andrés Serrano and his *Piss Christ*

that constitutes the work may change with the progressive understanding of the words that comprise the title; it might even be sustained that the pictorial organization of the work may change before our eyes because of the informational or evocative impact of its title”<sup>33</sup>. Art indisputably inspires a good deal of talk and in fact works of art need to talk, which they begin to do with the descriptive and/or connotative existence of titles and pictures. Art, ultimately, is invigorated by its instrumental encounters with the educational strategy enshrined in *paideia*.

Lastly, after this meandering journey across the domains of *ekphrasis*, which has, from the times of sophistic rhetoric been traditionally likened to the descriptive commentary of pictures - one of the historic formulas for practising art criticism - it might be advisable to rethink to what extent this classic function of critical endeavour continues to be of interest, has any meaning in the contemporary artistic scenario. Another timely consideration in this regard is to what point this descriptive function is suited to, harmonizes or clashes with other functional aspects of that endeavour, although this entails broaching – at least incidentally – certain controversies that emerged around the approach to art criticism in the final third of the twentieth century<sup>34</sup>.

The discussion that follows addresses only the divergence between the postulates defended respectively by Susan Sontag and Giulio Carlo Argan in connection with the art critic’s role, but bearing in mind that such divergence springs from the way these two authors view the

<sup>33</sup> Michel Butor *Les mots dans la peinture*. Skira. Ginebra, 1969. Pages 18-19.

<sup>34</sup> Globally, with respect to that approach to art criticism, see Filiberto Menna’s *Critica de la Critica*. Servei de Publicacions de la Universitat de València. Valencia, 1997. The previously cited Acts of the Convegno di Montecatini: *Teoria e pratiche della Critica d’Arte*. Feltrinelli. Milán, 1979, may also prove to be helpful in this regard.

dynamics of art itself and the explanatory principles that underlie their differing conceits<sup>35</sup>.

Whilst G.C Argan insists on the “principle of incompleteness” that would structurally affect contemporary art, given the obvious fractures between it and the everyday realities of the socio-political and cultural context, along with its isolation from life in its surroundings, S. Sontag stresses the “principle of transparency” that contemporary art in and of itself would practise<sup>36</sup>, in the absence of the reactions around art motivated by the persistent defence of interpretative strategies in connection with the various forms of artistic expression<sup>37</sup>.

Rallying behind the slogan “Down with interpretation!”, the aim is to free art from the weight of interpretative systems, the excavations performed in it to discover its profound and hidden meanings<sup>38</sup>. The author postulates an erotic approach to art that would celebrate its sensitive and formal values, as opposed to the institution the archaeological focus that pursues content and significance. These are Susan Sontag’s well known reactive proposals in her defence of a sort of

<sup>35</sup> Bibliographically, to clarify the approaches adopted by the two authors, we will draw respectively on the following works: Susan Sontag, *Against interpretation and other essays*. Picador USA, 2001 (first published by Farrar, Straus and Giroux, N.Y., 1961); G. C. Argan *Arte e Critica d'Arte*. Laterza. Roma-Bari, 1984. Argan's text initially appeared, and was written for, two entries or articles in the *Enciclopedia del Novecento* (Laterza, 1976).

<sup>36</sup> “Transparency is the highest, most liberating value in art – and criticism – today. Transparency means experiencing the luminousness of the thing itself, of things being what they are...What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more”. *Op. cit.*, pages 13-14.

<sup>37</sup> “In fact, a great deal of today's art may be understood as motivated by a flight from interpretation”. *Op. cit.*, page 10. Art itself, S. Sontag tells us, would have been able to re-write its own history, reacting against such hermeneutic obsessions and consequently seeking its own pathways. Hence art became abstract or wholly cryptic, turning inward on itself or, inversely, clear and elementary to avoid any interpretation or ultimately non-art, fleeing, closing its doors.

<sup>38</sup> “Today is such a time, when the project of interpretation is largely reactionary, stifling. Like the fumes of the automobile and of heavy industry which befoul the urban atmosphere, the effusion of interpretations of art today poisons our sensibilities. In a culture whose already classical dilemma is the hypertrophy of the intellect at the expense of energy and sensual capability, interpretation is the revenge of the intellect upon art. Even more. It is the revenge of the intellect upon the world. To interpret is to impoverish, to deplete the world—in order to set up a shadow world of ‘meanings!’”. Susan Sontag, *op. cit.*, page 7.

return to the exclusively descriptive functions of art criticism<sup>39</sup>.

The goal would actually be to institute a new *ekphrasis* as a guideline for critical endeavour: to make visible, detail, annotate, stimulate and intensify the values of aesthetic experience, the direct dialogue with the work, by adopting the strategies of descriptive text, along with the legitimizing possibilities deriving from the effectiveness of the “principle of transparency”. This view has been intermittently postulated from certain critical conceits patterned after the *artifex additus artitici* model, as none other than Oscar Wilde paradigmatically exemplified in his play *The critic as artist*.

Indeed, this tendency to systematically resort to *ekphrasis* and its descriptive-narrative potential clearly relegates theory, history and valuation to a mere parenthesis in the constitution of the epistemological approach to art criticism designed on the *philosophus additus artificii* model established by Benedetto Croce, according to which criticism is thought and entails the establishment of concepts and judgements<sup>40</sup>. And it is precisely on those grounds that G.C. Argan bases his insistence on founding criticism on the constitutive functions of interpretation and valuation, in his desire to “make art thinkable in the context of our culture and not allow it to be excluded from or cornered by the respective system of values”<sup>41</sup>. It is, after all, the

<sup>39</sup> “The aim of all commentary on art now should be to make works of art-and, by analogy, our own experience-more, rather than less, real to us. The function of criticism should be to show how it is what it is, even that it is what it is, rather than to show what it means. In place of a hermeneutics we need an erotics of art.” *Op. cit.*, page 14.

<sup>40</sup> John Dewey also adopts this same line for understanding criticism – the *philosophus additus artificii* model – in his essential *Art as experience* (first published 1934). Perigee Books, N.Y., 1980. See also Román de la Calle, *John Dewey: Experiencia estética & Experiencia crítica*. Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 2001.

<sup>41</sup> “In modern culture, art is an object of study by an independent and specialized discipline: art criticism, which may operate with its own methodologies. It aims to *interpret and evaluate* works of art and, in so doing, has given rise not only to the formation of appropriate terminologies but a veritable special language”. Argan, *op. cit.*, page 129. (italics introduced by author of this essay; English translated from Spanish version – T.N.). In addition to these constitutive functions, Argan attributes regulatory tasks to art criticism, namely educational mediation in taste, militant promotion of poetics, legitimization of artistic values in the context of other social values and substantiation of the work with historic and theoretical endorsement.

committed and militant activity of criticism that, like a subsidiary bridge, compensates for the substantial weight supported by art as a result of the ongoing validity of the “principle of incompleteness” manifested in and around it<sup>42</sup>. The strictly descriptive function, in turn, would be relegated, in this epistemological approach to art criticism, either to a historically outmoded methodological option<sup>43</sup> or to a manner of introductory and preparatory strategy that would clear the way for all other functions.

These are the respective positions sustained by Giulio Carlo Argan and Susan Sontag in the quarrel over two ways of understanding the practice and functions of art criticism. Likewise in this controversy, the descriptive function, the *ekphrastic* legacy, has had its own space - in the *artifex additus artitici* camp - in so-called “creative criticism”<sup>44</sup>, which sustains that works should be interpreted and evaluated in line with the description itself.

Drawing on developments in our own environment, however, voices have often been raised to evince the obvious eclipse both of the descriptive function and evaluative purpose of criticism. Argan definitely struggled up to

<sup>42</sup> “The fact that, in the present state of culture, criticism is necessary to the production and consolidation of art, legitimizes the hypothesis of a type of incompleteness or, at least, of a non-immediate communicability of the work of art: criticism would thereby fulfil a mediating function, spanning the gap created between artists and the public, between the producers and the beneficiaries of artistic values”. *Op. cit.*, page 130. (English version translated from the Spanish – T.N.)

<sup>43</sup> Argan captures the essence of the descriptive operability of *ekphrasis*: “Extensively applying the principle *ut pictura poesis* that sustains the translatability of plastic representation to literary discourse, gives way to a description, a poetic or prose version of the pictorial text attempting, naturally, to maintain the beauty of the forms and colours through the choice of words in carefully constructed phrases”. *Arte e Critica d'Arte*, page 135. (English version translated from the Spanish – T.N.)

<sup>44</sup> This relevant question of “creative criticism”, as a way of understanding art criticism, should be differentiated from “creativity in art criticism”. Is criticism creative only when it imitates the strategies of art? Can only the *artifex additus artitici* model be regarded to be appropriate for the development of creativity in the scope of criticism? Filiberto Menna addresses this issue in the work cited above. We have also broached it in a number of texts: Román de la Calle, “Crítica y Creatividad: las funciones del texto crítico” in Román de la Calle (ed.) *En el umbral de los 90. Reflexiones sobre la crítica de arte*. IVAM. Generalitat Valenciana. Valencia, 1990; also “Creatividad y Crítica de Arte” in Román de la Calle (ed.) *En torno a la Creatividad*. Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 1998.



the very last minute to defend the evaluative function of critical endeavour. If there is no evaluation, he claimed, no personal stance or risk, art criticism neither fulfils nor practises its obligation<sup>45</sup>. At the very most, information and interpretative clues are provided to allow the recipient him/herself to decide and evaluate, but most of the time at least, criticism is practised without even coming close to venturing a personal evaluation.

Descriptive endeavours, in turn, like critical functions, have been drastically constrained, as a result also of the demands imposed by the media that are generally the vehicle for art criticism. In fact, the presence of pictures illustrating texts has become more than standard procedure. Or is it the text, rather, that merely illustrates the increasingly ubiquitous visual image? And under such circumstances, the preponderance of pictures has led to viewing the descriptive function as practically unnecessary, wholly redundant and incidental to criticism<sup>46</sup>.

But this perhaps neglects that, just as (it was once sustained that) the best way for the artist to observe and perceive the details and contrasts of reality is to do so pencil-in-hand, i.e., by drawing (or camera-in-hand as today's technological bias would have it), it may be argued that, similarly,

<sup>45</sup> See G. C. Argan, "Funzione e difficoltà della critica", in *Critica in atto*. Rome, Centro Stampa Accademia, 1973; "La critica come attribuzione di valore" in Achille Bonito Oliva (ed.), *Autonomia e creatività della critica*. Lerici. Rome, 1980. It was in his *Arte e Critica d'Arte*, *cit. supra.*, specifically on page 143, that he formulated that drastic - and for its breadth perhaps utopian - imperative regarding the critic's task: "In a society such as ours in which material values prevail, there is necessarily a relationship between the value asserted by criticism and market price; and works of art circulate in society to the extent that artistic value is correlated to material value. The practical-political intentionality of criticism, with its militant commitments, should be precisely to eliminate the circulation of false values and to act in a way that enables art - with artistic value correlated to material value - to participate in a society's economy."

<sup>46</sup> The space devoted to criticism in the media is being steadily reduced, with texts counted not by the page but by the line, matrix, word, space or second with enormous precision. In light of which, why should a critic take the time to describe a picture which, moreover, is reproduced in the adjacent column? How remote today is Denis Diderot's wishful thinking, verbalized in his correspondence with Grimm, about the possibility of including an engraving or illustration in his critical comments on the *Salons* that would alleviate his need to describe the works as an indispensable introduction to his reviews, observations, analyses and critical evaluations.

an effective way of sharpening and testing perception is to rise to the challenge of describing the complex perceptive experience inherent in critical endeavour. And certainly, in their time, the strategies of *ekphrasis* and *hypotyposis* together with their respective descriptive resources, implied not only the development of linguistic skills based on the normative requirements of rhetoric<sup>47</sup>, but also involved the intense and sustained use of perceptive powers as a whole to capture, describe and disclose to others the literary “depictions” of images.

I must admit that in any art criticism workshop in which I have taken part, I have always advocated that the first exercise should consist in a written description of works. Such descriptions need not necessarily be subsequently introduced in the review, but may be used both as a way to sharpen perceptive strategies to fine-tune one’s own sensibility and selective capacity in connection with the work<sup>48</sup>, and to intensify literary descriptive skills. Just as we recommend reading a text pen-in-hand, why not read a picture also with its written description as a transforming filter and secondary aim? This is particularly important if the objective is to learn to personally see and distinguish or encourage others to be perceptively discriminating through the operational resources of our writings.

This would indisputably be the most effective functional argument in

<sup>47</sup> Román de la Calle, “Texto artístico y hecho retórico” in AVCA, *Hecho artístico y medios de comunicación*. Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 1999.

<sup>48</sup> In practice, description is neither as simple nor as superficial as is usually assumed. Nor can it ever be neutral or able to discover all its object’s aspects, nuances, elements or relationships with reality, no matter how skilful or experienced the writer. Description is always fragmentary and entails selecting and prioritizing certain components and relationships, in accordance with given interests. Indisputably, then, the relationships and elements identified in a description are qualified, organized and hierarchized (main, secondary, routine, new, outstanding and so forth). In an initial critical approach, we often limit our view to what is simply intelligible, to what we know, and ignore many of the sensorial aspects of forms and materials. Description is actually able to provide knowledge and not merely acknowledgement or trite readings, providing we are willing to open our senses to the discovery of different, unique rather than usual, elements and relationships Cf. Juan Acha, *Crítica de Arte*. Trillas. México, 1992; pages 95 *et sequentes*.

favour of description that might be advanced from the assumptions underlying art criticism, whether the descriptive function is postulated as a constituent of critical endeavour (*artifex additus artitici* model) or strictly as a functionally introductory resource (even to favour the *philosophus additus artitici* model).

The time may have now come, in the context of the encounters between words and pictures, to defend, albeit bashfully, the proposal of a *new ekphrasis*, at least from the standpoint of the practice of art criticism. If a work of art inspires talk and needs to talk (Lyotard), if aesthetic ideas always provoke profound thought (Kant) and if criticism is thought and language, there can be no question but that the relationships between pictures and words are essential components of the epistemological approach to criticism, with its indisputably educational ambition. And in this same vein, the description-narration-interpretation-evaluation process begins with the operability characteristic of *ekphrastic* resources<sup>49</sup>.

The near side of pictures (words in *ekphrasis*), the far side of words (pictures in *hypotyposis*). This is what is meant by the subtitle of this text, which, in attempting to give it a name, has led to the present reflections. Although to conclude, we can hardly resist a reference to the agenda proposed by the late Vilém Flusser: “Let us describe history in the strict sense of the word as unending, inspiring dialectics between words and pictures, between imaginative and conceptual thought, between the power of depicting and the power of conceiving.”

<sup>49</sup> Attention is drawn, along these thematic lines, to the literary experience conducted by Antonio García Berrio and Teresa García-Berrio Hernández, published under the first title in a new series named “Ekfrasis”. The authors play precisely — as an educational strategy — on the establishment of descriptive relationships between the plastic works of sculptor Miquel Navarro and the texts of poet Wallace Stevens. The extensive text — 451 pages — that addresses this issue, straddling critical essay and *ekphrasis* Conselleria de Cultura. Generalitat Valenciana. Valencia, 2002.

History “critically written”, then, as *paideia*, is entitled to its own rights and has its own staunch champions. Such a history of art may be compiled and built with enthusiasm and perhaps reverberate in certain museums, but it also thrives on and is generated in the harsh context of life itself, in the dialogue between words and pictures.

# Román de la Calle

## DER SPIEGEL DER *EKPHRASIS*. DIESSEITS DES BILDES.

## JENSEITS DES TEXTES<sup>1</sup>

### – DIE KUNSTKRITIK ALS *PAIDEIA* –

<sup>1</sup> Ein Teil des vorliegenden Textes wurde für die internationale Vortragsrunde mit dem Titel *Escritura e Imagen (La Europa de la escritura)* (Schrift und Bild. Die Schrift in Europa) verfasst, die von der Philologischen Fakultät der Complutense-Universität von Madrid organisiert und vom Kultusministerium finanziert wurde. Der Kurs fand zwischen Januar und Mai 2003 statt. Mein Dank gilt der Dozentin Ana María Leyra, Koordinatorin und Leiterin der Vortragsreihe, deren Hilfe diese Ausgabe ermöglicht hat. Ein umfangreicher Teil des vorliegenden Essays stammt aus dem vom Institut de Creativitat i Innovacions Educatives der Universität València–Estudi General in den Jahren 2003 y 2004 organisierten Master über „Kunsterziehung und Museen“, in dem der Autor das Thema der Kunstkritik als *Paideia* behandelt.

„Das Wort ist ein Abbild der Dinge“.

Simonides aus Keos (ca. 556 - ca. 468 v. Chr.)

„Die Texte und die Bilder sind Vermittlungen zwischen dem Menschen und seinem Umfeld [...]. Aber es besteht ein Widerspruch zwischen beiden: die Bilder machen vorstellbar („veranschaulichen“), was die Texte erzählen, und die Texte machen begreifbar („erzählen“), was die Bilder darstellen.“

Vilém Flusser (1920–1991)

Wenn es ein „Genre“ gibt, das den intimen und kontinuierlichen Dialog zwischen Bildern und Texten – als unausweichlichen Horizont der Möglichkeiten und als grundlegende Handlungsstrategie – aufgreift und per Definition voll erfasst, so könnte dieser konkrete Bereich ohne Zweifel mühelos mit der anregenden erzieherischen Tätigkeit der antiken *Ekphrasis* identifiziert werden. Manchmal wurde auch aus einer diachronischen Perspektive heraus versucht, in ihr – eingebettet im spezifischen Kontext der sogenannten „künstlerischen Literatur“ – einige der hervorstechendsten und einflussreichsten Vorläufer der Kunstkritik aufzuspüren und zu entdecken<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Das Interesse der Kunsttheorie für die „künstlerische Literatur“ und sogar ihre praktische Gleichsetzung mit dieser – da die Kunsttheorie selbst restriktiv als das Studium der literarischen Quellen über Kunst verstanden wird – war, wie allgemein bekannt, zu seiner Zeit ein Ansatz, der direkt mit der Person und den Studien von Julius von Schlosser und seinem Werk *Die Kunstliteratur* (1924) zusammenhing. Auf gewisse Weise haben wir hier diesen Vorschlag aufgegriffen, sei es auch nur um auf einige der von/in diesen literarischen Quellen über die Kunst verwendeten Mittel einzugehen. Konkret interessieren uns bei den hier behandelten Fragen diejenigen Texte, die die Kunst beschreiben, sowie diejenigen, die die künstlerische Produktion direkt gefördert oder ihr als Inspiration gedient haben, im Rahmen der Ausübung und der Funktionen der Kunstkritik als ein offensichtlich erzieherischer Bereich.

Es ist wohlbekannt, dass die literarische Beschreibung der Bilder – als charakteristischer Kern der *Ekphrasis* – historisch gesehen einen wichtigen Teil der für die rhetorische Bildung vorgesehenen praktischen Übungen (die „*Progymnasmata*“) bildete und sogar als Beweis oder Überprüfung der ausreichenden Kompetenz und fachlichen Qualifikation des Rhetors galt: die *Epideixis* als Ausdruck und Zurschaustellung der Beherrschung der Sprache und ihrer Wirksamkeit, Bilder zu beschreiben.

Im Kontext der griechischen Kultur und hier ganz besonders in der Epoche der Zweiten Sophistik (2. und 3. Jahrhundert n. Chr.) ist eine Fülle von Textbeispielen zu finden, die in diesem Sinne verfasst waren, wie die beiden bekannten Werke der *Eikones* (Bilder) von Philostratos von Lemnos (genannt der Ältere, geboren um 191 n. Chr.) und dessen Enkel Philostratos, dem Jüngeren, sowie auch das später erschienene, nicht weniger berühmte Werk *Ekphraseis* (Beschreibungen) von Calistratos (Anfang des 4. Jahrhunderts n. Chr.), wobei letzteres ein erzieherischer Kommentar und eine Lobrede auf berühmte Kunstwerke der Antike im allgemeinen ist und nicht mehr rein von privaten Sammlungen<sup>3</sup>. Genauer gesagt war keiner dieser Autoren ohne Vorgänger und Scharen von Nachfolgern sowohl im Bereich der Rhetorik als auch in der Sophistik, gerade in dieser geteilten Aufgabe, in den Kunstwerken – vor allem in Gemälden und Skulpturen – vortreffliche Bildungsthemen und beispielhafte Motive für die einstudierte Brillanz und die öffentliche Demonstration ihrer Redefähigkeiten zu finden<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Eine spanische Übersetzung der drei Werke ist beim Siruela-Verlag (Madrid, 1993) unter der Leitung von Luis Alberto de Cuenca und Miguel Angel Elvira erschienen. Weiter unten greifen wir auf diese zurück.

<sup>4</sup> Siehe diesbezüglich die Kommentare, die Menéndez y Pelayo in seiner *Historia de las Ideas Estéticas en España*, wenn auch nur indirekt in umfangreichen Fußnoten über diese historischen Autoren, die sich der *Ekphrasis* als anerkannte kritische und pädagogische Übung gewidmet haben, gemacht hat: 1. Band, Einleitung, Kapitel III, Seite 82–90. C.S.I.C. Madrid, 1974.

In Wirklichkeit waren diese Überkreuzungen und der strategische Austausch zwischen den Worten und den Bildern, die uns hier beschäftigen, in beide Richtungen normal. Wenn die Rhetorik zum Beispiel auf die Beschreibung und den Kommentar der Bilder als gerechtfertigter Anlass vieler ihrer Texte zurückgriff, gilt auch, dass es die Malerei ihrerseits in diesem historischen Rahmen nie aufgegeben hatte, ihre Themen und Motive direkt in dem geteilten literarischen Rüstzeug zu suchen und diese zu benutzen. Demnach fand also eine übliche, standardmäßige Erziehungsreise hin und zurück statt: von den Texten zu den Bildern und von den Bildern zu den Texten.

Wen wird es also verwundern, dass die mit der *Ekphrasis* zusammenhängenden Fragen auf irgendeine Art auch in der langen Tradition des *ut pictura poesis* verankert sind, als starker *Topos*, der eben diesen Weg des Zusammentreffens und der Wechselseitigkeit kreuzt und die Geschichte durchzieht, zwischen der Beherrschung der Sprache und den bildenden Künsten, zwischen den Übungen von Dichtung und Malerei, zwischen Worten und Bildern<sup>5</sup>, zwischen der Literatur und der bildnerischen Darstellung?

Auch aus der Perspektive der ästhetischen Betrachtung und im besonderen aus dem Schoß der Aktivität der Kunstkritik heraus, verstanden als eine ganz besondere *Paideia*, sind durch diese plurale Kreuzung zwischen Texten und Bildern ihre beiderseitigen Interessen aktiv verteidigt worden.

In diesem Zuge wollen wir uns in dem vermittelnden Spiegel der *Ekphrasis* genauer betrachten, im Grunde genommen eine vielleicht nicht

<sup>5</sup> Die Tatsache, dass im Griechischen gerade die Literatur und die Malerei vom selben Wortstamm, nämlich „graphè“, „graphein“ abgeleitet werden, hat zweifellos auf gewisse Weise intensiv zur Annäherung und/oder dem engen Austausch zwischen beiden Tätigkeiten und Bereichen beigetragen.



ganz verloren gegangene Strategie, wenn auch in der gegenwärtigen kritischen und hermeneutischen Betrachtung mehr oder weniger verborgen und aus zahlreichen Gründen sogar stark eingeschränkt, wie wir später noch sehen werden. Bis zu welchem Maß können heute erzieherisch weiterhin solche Einschätzungen, die auf den detaillierten Beschreibungen in der Globalität der zeitgenössischen Kunst beruhen, gefördert werden?

Wie schon erwähnt, werden wir aus der ästhetischen Betrachtung und Ausübung der Kunstkritik heraus also unseren eigenen Diskurs weben, wobei wir die historischen Grundlagen des Themas nur so weit wie nötig berücksichtigen und uns dabei vor allem auf bestimmte kritische Mittel und Optionen stützen, die entweder gegenwärtig gültig sind oder im heutigen Kontext gar stark revidiert werden.

Wir haben uns vorhin auf jenen doppelten Weg der kulturellen Interaktion bezogen, der historisch einerseits von den Bildern zu den Texten geführt hat, um in der umgekehrten Richtung auch den Weg, der von den Texten zu den Bildern führt, zu kreuzen. Dabei gehen wir nicht auf die Frage ein, was zuerst entstand, sondern ziehen es vor, eher die Existenz eines gewissen Parallelismus und gegenseitige Kreuzungen auf dem gleichzeitigen Verlauf und der Entstehung von beiden Wegen zu unterstreichen. Vielleicht scheint es uns gerade deshalb unabdingbar, damit zu beginnen, zwei vermittelnde Begriffe in Verbindung zu setzen, die von der Verflechtung des rhetorischen Unterbaus bis zur historischen Einführung der Schrift<sup>6</sup> diesen doppelten Weg wirksam und eloquent verkörpern können.

<sup>6</sup> Mit der Einführung der Schrift wird die Sprache schon als Gegenstand *per se* angesehen. In anderen Worten, man sollte die Schrift als *conditio sine qua non* verstehen, sowohl für das Entstehen der *Poetik* als auch der *Kritik*. Ohne Schrift gibt es kein Bewusstsein der Metasprache, denn es gibt auch kein Bewusstsein der entsprechenden Objektsprache. Die Entwicklung der *Ekphrasis* erfordert demzufolge die Ausübung der Schrift und die bewusste Anpassung des Wortes an bestimmte Umstände. Daraus resultiert die Bedeutung des *kairós* als geeigneter und „günstiger Augenblick“ für die Handlung und die Betrachtung, die die absichtliche Ausübung der Rhetorik mit ihrem schweren pädagogischen Rüstzeug verlangt.

Einer dieser vermittelnden Begriffe ist genau derjenige, den der Terminus „*Ekphrasis*“<sup>7</sup> ausdrückt, verstanden als Vermittlung des literarischen Wortes in der Entwicklung eines hauptsächlich deskriptiven Diskurses (obwohl dieser manchmal auch gewisse erzählende Töne und Profile annehmen kann oder sogar gelegentlich mit Erklärungen durchsetzt ist, wie wir noch sehen werden) bezüglich der plastischen Bilder, auf diese Art verwandelt in ihre fundamentale Objektsprache, das heißt, in den Ausgangspunkt ihrer normalen Bezüge, zu welchem Zweck sie ihren eigenen metalinguistischen Rahmen entwickelt. So wird ein ganz außergewöhnlicher *ekphrastischer* Vergleich zwischen Bildern und Worten angestellt, der letztendlich immer den Hang hat, stark zu umschreiben. Später wird dieser Punkt erneut aufgegriffen.

In dieser pluralen Reise von den Texten zu den Bildern verfügen wir jedoch auf eine nicht weniger wirksame Art auch über die besondere rhetorische Strategie der *Hypotyposis* als sich abhebende Stilfigur<sup>8</sup>. Man könnte sagen, es geht darum, dem Leser „den Inhalt des Textes zu veranschaulichen“, über die minutiöse und tiefe Ausdruckskraft der Worte. So wird eine komplette didaktische Strategie abgeleitet.

Wieder einmal wird die wirksame deskriptive Vermittlung, ausgeübt von der Lebhaftigkeit und der Intensität vom/im Text selbst, in eine imaginäre

<sup>7</sup> Etymologisch ist „*Ekphrasis*“ aus der Präposition „*ek*“ und dem griechischen Verb „*frassó*“ zusammengesetzt und bedeutet den „Weg freimachen“, das „Öffnen“, das „kommunizierbar machen“ oder „die Nähe oder den Zugang zu etwas erleichtern“. Der Ausdruck „*ekphrastisch*“ wird im Spanischen übrigens noch benutzt, wenn auch nur im Medizinerjargon, und heißt „etwas, das freilegt“. Konkret wird die *Ekphrasis* in der kritischen Tradition als „Beschreibung, die zugänglich macht“, also als „stimulierende und erzieherische Beschreibung“ verstanden. Im Kontext der Vermittlung des Wortes gegenüber dem Bild handelt es sich also sowohl um eine Art von „erzählender Beschreibung“ als auch um eine „hauptsächlich beschreibende Erzählung“.

<sup>8</sup> Etymologisch deutet der Begriff „*Hypotyposis*“ auf den Entstehungs- und Gestaltungsprozess von Bildern hin. Er ist zusammengesetzt aus der griechischen Präposition „*hypo*“ (unter) und dem Verb „*tipó*“ (bilden, gestalten, formen). Das Substantiv „*tipos*“ bedeutet „Bild“, „Form“. Schon Quintilianus beschreibt diese Stilfigur in seinem *Institutio oratoria* 8, 3, 66 (LBG, Abschnitt 810, Seite 400) auf sehr treffende und ausführliche Weise.

Darstellung der Fakten und Tatsachen verwandelt und transformiert, die bei der Lektüre heraufbeschworen werden, wobei sich die Macht der Worte – vom Rezipienten erlebt – in ein „Quasi-Bild“ auflöst.

Letztendlich strebt das besagte rhetorische Mittel in jeder seiner zahlreichen Darstellungsformen erstens vor allem danach, ein Objekt, eine Person oder eine Szene so lebhaft und energisch, mit allen und den kleinsten Details so gut zu beobachten und zu beschreiben, dass sich der Leser die Gegenwart, die Hervorhebung, die Dichte und die Schärfe der Farben, die der beschriebenen Realität eigen sind, vorstellt und diese wahrnimmt, als ob er sie in Wirklichkeit sehen würde<sup>9</sup>.

Hier liegt sicherlich einer der grundlegenden Schlüssel der *ut pictura poesis*-Tradition<sup>10</sup>: Die Dichter werden durch die präsentationelle / imaginäre / evozierende Kraft ihrer Worte gemeinhin als Maler angesehen. Nicht umsonst sah die Zweite Sophistik in Anlehnung an die traditionelle Quelle des Simonides aus Keos<sup>11</sup> und das nicht weniger einzigartige Beispiel des Lukian von Samosata<sup>12</sup>, Homer selbst aufgrund

<sup>9</sup> Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* [1961], P.U.F. Paris, 1981.

<sup>10</sup> Horaz, *Epistola ad Pisones*, Vers 361. Bekanntler ist die Fülle von historischen, später zu diesen horazischen Versen angebotenen Interpretationen, die didaktisch in sein „Ars Poetica“ eingefügt waren und in denen er verschiedene Arten, die Dichtung anzugehen, vergleicht, genauso wie es auch verschiedene Wege gibt, sich der Malerei zu nähern. „*Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acutum; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit*“ (361–365). („Eine Dichtung ist wie ein Gemälde. Es gibt solche, die dich, wenn du näher stehst, mehr fesseln, und solche, wenn du weiter entfernt stehst; dieses liebt das Dunkel; dies will bei Licht beschaut sein und fürchtet nicht den Scharfsinn des Richters; dieses hat einmal gefallen; doch dieses wird, noch zehnmal betrachtet, gefallen“).

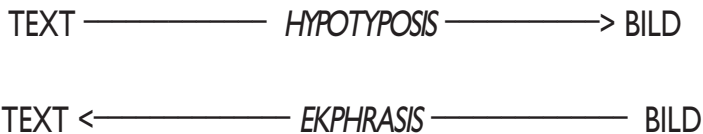
<sup>11</sup> In allen Studien über *ut pictura poesis* wird auf Simonides aus Keos als Quelle verwiesen, um den geschichtlichen Ursprung der Frage zurückzuverfolgen. „Das Wort sei das Abbild der Dinge“ (Mich. Psell. *Pari energ. daim.*, P. G. CXXII 821). Nach Plutarch „bezeichnete Simonides die Malerei als stumme Poesie und die Poesie als redende Malerei. Denn die Handlungen, die die Maler darstellen, während sie geschehen, werden von den Worten dargestellt und beschrieben, wenn sie geschehen sind“ (*De glor. Ath.* III 346f). Eine treffende Studie über dieses Thema ist das Werk von Neus Gali, *Poesía silenciosa, pintura que habla*. El Acantilado. Barcelona, 1999.

<sup>12</sup> Lukian von Samosata (120/130–192 d. C.) schrieb auch *Eikones*: ein *Encomium* auf Panthea aus Smyrna. Es handelt sich nicht genau um eine Beschreibung von Bildern oder Skulpturen, obwohl er in der Lobrede identische deskriptive Strategien in bezug auf das

seiner deskriptiven und visuell didaktischen Kraft als den Prinzen der Maler an.

Genauso wie die Malerei, so auch die Dichtung... Und warum nicht mit derselben Beharrlichkeit der symmetrischen und umgekehrten Aussage nachgehen? Genauso wie die Dichtung, so auch die Malerei...<sup>13</sup>. Gerade hier kommt der doppelte Weg der im Zickzack verlaufenden Geschichte, der uns hier beschäftigt, zum Ausdruck, sei es auch nur aus einer ganz bestimmten Perspektive heraus.

### VOM TEXT ZUM BILD Entstehungsprozess des Bildes



### VOM BILD ZUM TEXT Hermeneutisch–kritischer Prozess

lebende Modell benutzt und an die Künstler (Maler und Bildhauer) appelliert, die – wie er feststellt – sie zweifellos gern darstellen würden, und an die Dichter, die hartnäckig versuchen würden, ihre Anmut und Schönheit zu besingen, wenn sie sie gekannt hätten. Gerade in diesem Kontext wird das ein und das andere Mal auf die bildhafte Fähigkeit der Dichter bestanden.

<sup>13</sup> R. W. Lee *Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting*. WW Norton & Co., Inc. N.Y., 1967. Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Taurus. Madrid, 1979. Aber auch umgekehrt: A. García Berrio & T. Hernández, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Tecnos. Madrid, 1988. Außerdem vA., *Ut pictura poesis*. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona, 1988. vA., *Ver las palabras, leer las formas. Acerca de las relaciones entre literatura y artes visuales*. CGAC. Santiago de Compostela, 2000. Alle diese Werke gehen von der kanonischen Formulierung Horaz in seinem Werk *Ars poetica*, Vers 361–362, und seinem historisch transformierten, didaktischen Vergleich aus.

Man bedenke also, dass sowohl hinter den Strategien der *Ekphrasis* (die spielerisch aus Bildern Texte konstruiert) als auch im Ausgangspunkt des Begriffs „*Hypotyposis*“ (die Fähigkeit, auf prägnante Art ausschließlich mittels der Worte Bilder von der Realität zu erzeugen) gerade die „Beschreibung“, als unersetzlicher, grundsätzlich didaktischer Hebel liegt. Manchmal wird diese doppelte Verstrickung sogar so eng, dass sich beide Optionen die Hand reichen, mit solcher Intensität und Symmetrie, dass man in dieser doppelten Reise hin und zurück mit Leichtigkeit einen Beziehungskreis schließen könnte: vom Text zum Bild und vom Bild zum Text.

Um beide Vorgänge besser zu unterscheiden, sollten wir jedoch von Anfang an zur Erklärung der *Hypotyposis* – als Übergang vom Text zum Bild – den Prozess selbst der Entstehung des Werkes und die Teilnahme des Rezipienten heranziehen.

Welches Werk? wird man mich fragen. Das literarische Werk, in dem die *Hypotyposis* einen wichtigen Teil ausmacht? Das bildliche Werk, das sich am Text inspiriert, als Übergang zwischen zwei Bildern? Gibt es nicht literarische Fragmente bei der Evozierung des literarischen Bildes bis zur Konstruktion des plastischen Bildes, die in Wirklichkeit eine sinngetreue vorbereitende Zusammenfassung von richtigen Filmszenen scheinen? Wie viele Gemälde haben visuelle Gestalt angenommen ausgehend von bestimmten literarischen Texten, wie in dem vielfältigen und weitreichenden Repertoire der Kunstgeschichte festgestellt werden kann, wie viele Kunstwerke sind inspiriert von historischen Dokumenten oder von Schriften mythologischer oder religiöser Art? Zweifellos unzählige...

Die *Ekphrasis* dagegen, in ihrer jeweiligen Paraphrase um das Bild herum, stellt schon eine gewisse Öffnung zu Funktionen dar, die der Kritik des Werks

eigen sind, mit ihren didaktischen oder estimativen, hermeneutischen und/oder legitimierenden Modalitäten. Die Lektüre des Textes, der *ekphrastisch* vermittelt, hat in gewisser Weise eine klare faktische Funktion, in engem Kontakt mit dem Bild, auf das er sich bezieht, so als ob die Worte sich stellvertretend oder ersetzend in eine Art Appell verwandeln, kommunikative Züge und Wirkungen annehmen, die eher der gegebenenfalls gegenüber dem Kunstwerk gemachten, unmittelbaren ästhetischen Erfahrung eigen sind, auf die sie sich beziehen.

Das heißt, dass in die textuelle Beschreibung, die die *Ekphrasis* liefert, viele andere Mittel passen, die über die konkrete beschreibende Definition des Bildes hinausgehen. Und es wäre zu oberflächlich, uns, wie es üblich ist, darauf zu beschränken, ausschließlich diesen auffallenden Aspekt zu unterstreichen, diese *faktische* und relationelle Funktion, die die Beschreibung prinzipiell immer ermöglicht. Wie schon die Etymologie des Begriffs selbst offenbart, gehört zur Aufgabe der *Ekphrasis*, Bote zu sein, vorzubereiten, Zugang zu schaffen und didaktisch einzuleiten. Man könnte fast sagen, der Vorhut oder der Ablösung, je nach den Umständen, in bezug auf die direkte ästhetische Erfahrung, die gegebenenfalls auch das Kunstwerk vermittelt.

Folglich wird die ekphrastische Beschreibung eines Bildes, obwohl sie ganz und gar selbständig funktionieren könnte, als Text stets von dem stillen Bewusstsein verfolgt, sich an zweiter Stelle zu wissen. Sie kennt ihre intime und geheime Heteronomie, denn die Worte aktivieren – wie ein Echo – die potentielle Resonanz der erlebten Bilder. Vielleicht ist gerade aus diesem Grund das Ziel des *ekphrastischen* Textes auf verschiedenen Ebenen zu suchen, die zumindest in der Folge kurz angesprochen werden sollten.

- a) Erstens übt der deskriptive Text eine hauptsächlich denotative

Funktion in Hinsicht auf das *künstlerische Objekt*, aus, als visuelles Gebilde, als Bild. Das wäre zweifellos seine am direktesten objektivierbare Dimension, als effektive Bezugsgrundlage. Jedes Bild kann so „übersetzt“ sowie mit einer erschreckenden Genauigkeit und Gelehrsamkeit umfassend kommentiert und beschrieben werden, als ob die Worte sich in seinem Umfeld verflechten würden, in einer unendlichen Metapher der Umhüllung und einer Aura, die man in Worte fassen kann.

b) Zweitens weist der Text der *Ekphrasis* auf das Bild als *ästhetischer Gegenstand* hin, das heißt, als Prozess und Resultat der persönlichen ästhetischen Erfahrung, die auf dem wahrnehmenden Dialog vor/mit dem Werk, zumindest seitens des Autors des Textes, basiert<sup>14</sup>. So treten im Text selbst normalerweise zahlreiche Hinweise bezüglich dieser visuellen Erfahrung zutage, die mit jemandem geteilt werden soll. Daher stammt in manchen Fällen auch der Gehalt an Eindrücken und an Erlebtem, den die Beschreibung nicht nur des Kunstwerkes (als künstlerisches Objekt), sondern der hinsichtlich des Werkes gemachten Erfahrungen vermittelt.

Wenn die *Ekphrasis* von dem künstlerischen Objekt spricht, spricht sie oft ebenso von dem wahrgenommenen ästhetischen Objekt. Nicht umsonst verlangt die Beschreibung einer Vorrichtung methodologisch

<sup>14</sup> Diese bedeutende innere Spannung, die zwischen dem *künstlerischen Objekt* (Kunstwerk) und dem *ästhetischen Objekt* besteht, und in den phänomenologischen Ansätzen so detailliert in Zusammenhang gesetzt und unterschieden wurde, sollte nicht übersehen werden. „Wir betrachten und definieren ein ästhetisches Objekt – schreibt Mikel Dufrenne – indem wir vom künstlerischen Objekt (vom Kunstwerk) ausgehen. Wir sind dazu berechtigt, da die Korrelation zwischen dem künstlerischen Objekt und seiner Wahrnehmung das Objekt diesen Wahrnehmungen nicht unterordnet. Man kann also das ästhetische Objekt bestimmen, während man das Kunstwerk (das künstlerische Objekt) wie etwas betrachtet, das unabhängig von den perzeptiven Handlungen, die seine Existenz bestätigen, existiert. Bedeutet das, dass das ästhetische Objekt und das künstlerische Objekt gleichgesetzt werden sollen? Nicht ganz. Erstens aufgrund folgender Tatsache: die künstlerischen Objekte (die Kunstwerke) sind nicht die einzigen ästhetischen Objekte; sie definieren nicht mehr als einen privilegierten, aber begrenzten Bereich. Und zweitens: das ästhetische Objekt kann, zumindest implizit, nur mit dem Bezug auf die ästhetische Erfahrung definiert werden, während das künstlerische Objekt am Rande dieser Erfahrung definiert wird, wie das, was es hervorruft.[...] Das ästhetische Objekt ist das künstlerische Objekt wahrgenommen als Kunstwerk, das heißt, das Kunstwerk, das die Wahrnehmung, die es verlangt und verdient, bekommt“. M. Dufrenne *Fenomenología de la Experiencia Estética*. Fernando Torres editor. Valencia, 1982. Band I, Seite 23.

irgendwie immer die Kenntnis ihrer Wirkungen. Betrachten wir vor diesem Hintergrund das künstlerische Objekt also als funktionelle „Vorrichtung“ und das ästhetische Objekt als eine ihrer pragmatischen Wirkungen. (Demzufolge wird hier das Zusammen- und Aufeinandertreffen mit der pragmatischen und erzieherischen Dimension des Werkes angenommen und als grundlegende Hypothese verteidigt).

c) Drittens stellt die *ekphrastische* Schrift mit dem virtuellen Leser des beschreibenden Textes aktiv eine Verbindung her. Der Inhalt des Textes appelliert an diesen Leser, manchmal mit einem Augenzwinkern und manchmal mit absichtlichen Erklärungen, als ob das Kunstwerk, von dem gesprochen wird, wirklich und in der enuntiativen Situation gegenwärtig und zugänglich sei<sup>15</sup>. Nicht umsonst versucht die besondere Schrift der *Ekphrasis* als mögliche pragmatische Wirkungen auch Reaktionen bei dem Leser zu erzeugen, die eine gewisse Vertrautheit schaffen und die der von der Gegenwart des Kunstwerkes

<sup>15</sup> Diese den Leser ansprechende Unmittelbarkeit, die in der *ekphrastischen* Beschreibung oft verwendet wird, ist vorbildlich in der erklärenden Einführung des ersten Buches der *Eikones* von Philostratos dem Älteren dargestellt. Vielleicht sollte an dieser Stelle ein umfangreicheres Fragment der Kapitel 4 und 5 angeführt werden (ins Deutsche übersetzt von der unten genannten spanischen Version – Anm. d. Ü.). „So entstand die Idee dieser Abhandlung: es fanden gerade die Spiele in Neapel statt [...]; ich wollte meine Reden nicht öffentlich halten, aber eine große Anzahl von Jugendlichen belästigte mich vor dem Haus meines Gastes. [...] Das Auffälligste (in dem Haus, in dem wir wohnten) waren die Bilder, die an den Wänden hingen. Ich fand, dass diese mit sehr viel Geschmack ausgesucht waren, denn in ihnen kam das Können vieler Maler zum Ausdruck. Mir war schon in den Sinn gekommen, die Bilder zu beschreiben, als der kleine Sohn meines Gastes [...], der seine Augen nicht von mir abwandte, während ich von Bild zu Bild schlenderte, mich bat, sie ihm zu erklären. Um nicht unhöflich zu sein, sagte ich zu ihm: „So sei es. Wir machen sie zum Thema meiner Rede, sobald die restlichen Jugendlichen kommen“. Als diese eintrafen, sagte ich zu ihnen: „Das Kind soll sich bitte vor uns stellen. Ihm sind meine Worte gewidmet. Ihr folgt mir, und hört nicht nur zu, sondern stellt mir Fragen, falls ihr etwas nicht verstehen solltet, von dem was ich euch sagen werde“. Auf diese Weise hat die Rede von Philostratos schon einen Hauptrezipienten, an den er seine beschreibenden Beobachtungen richtet und so personalisiert. Auf der anderen Seite hat er das Programm seines Auftritts ganz klar vorherbestimmt, als er am Ende des dritten Abschnitts dieser Einleitung klarstellt: „Das vorliegende Buch handelt weder von Malern noch von ihren Biografien, sondern bietet Bildbeschreibungen an, die den Jüngeren als Modell gelten sollen, damit sie lernen, sie zu deuten und sich einer würdigen Aufgabe zu widmen“.

Philostratos der Ältere, *Imágenes*. Buch I, Abschnitte 4–5 y 3. Ediciones Siruela. Madrid, 1993; Seite 33 und 34. Um die appellative Natur des Diskurses der *Ekphrasis* zu bestätigen, können wir nicht umhin, uns ebenfalls auf den Text der *Eikones* von Philostratos dem Jüngeren zu beziehen, der am Ende seiner Einleitung ebenfalls folgendes erklärt (ins Deutsche übersetzt von der unten genannten spanischen Version – Anm. d. Ü.): „Wenn ich auf Gemälde guter Qualität stieß [...] schien es mir angemessen, diese zu kommentieren. Aber damit unser Buch auf festem Boden steht, soll sich der Leser vorstellen, dass eine Person anwesend ist, an die sich die Erklärungen richten. Das verleiht meinen Worten mehr Gewicht“. *Op. cit.* Seite 162. Das heißt, im Endeffekt wird angestrebt, dass der mögliche Leser der Texte sich vollkommen mit dieser Figur identifiziert, mit dem virtuellen *Voyeur*, der in einen unmittelbaren Adressaten der Beschreibungen verwandelt wird.



selbst gegebenenfalls hervorgerufenen Wirkung in gewisser Weise nahe kommen<sup>16</sup>. Tatsächlich werden schon in der alten *Ekphrasis* der Zweiten Sophistik vorzugsweise die Emotionen und Gefühle unterstrichen, die das Thema, das Gegenstand des Bildes ist, charakterisieren, während die plastischen und formellen Werte viel weniger berücksichtigt werden.

Es ist, als würde versucht, innerhalb der *Ekphrasis* (als Beschreibung von Bildern) auf Textebene wiederum die direkte Handlungsstrategie der *Hypotyposis* anzusiedeln (durch die Ausdruckskraft und Lebendigkeit der Worte und der literarischen Mittel, die bei der Anfertigung der Schrift benutzt werden). Es wäre fast so, als würde man mit Matroschkas spielen.

d) Viertens: Die *Ekphrasis* knüpft auch am Kontext des Werkes an, sowohl in bezug auf mögliche exegetische Informationen über seinen Verfasser, den Ort der Handlung, seinen gegenwärtigen Zustand, seine Geschichte und seinen Ursprung, als auch hinsichtlich der Beziehungen des plastischen Werkes mit seinen Entstehungsgründen, ganz besonders hinsichtlich seiner möglichen Abhängigkeit von bestimmten vorhergehenden Texten, die tatsächlich als Bezugsquellen gelten<sup>17</sup>. Daraus resultieren die

<sup>16</sup> Der Begriff „pragmatische Wirkung“ drückt, angewandt auf die verschiedenen Elemente, die die künstlerische Äußerung bilden, direkt die verschiedenen prozessualen Dimensionen aus, die um diese Elemente herum geschaffen werden. Jean-François Lyotard war derjenige, der die Entstehung der kritischen Tätigkeit und die Entwicklung der kritischen Texte, also das Entstehen der *Ekphrasis* selbst als eine der möglichen pragmatischen Wirkungen des Kunstwerks behandelt und erklärt hat. Das künstlerische Objekt macht zweifellos von sich reden, das Kunstwerk braucht es, dass von ihm geredet wird. Auf diese Weise verlangen das Objekt und die Schrift, das Bild und der Text nacheinander und implizieren sich gegenseitig. J. F. Lyotard „L'Opera come propria prammatica“ in vA *Teoria e pratica della Critica d'Arte*. Actas del Convegno di Montecatini (Mai 1978). Feltrinelli. Mailand, 1979; Seite 88–109. Später kommen wir noch einmal auf diese Frage zurück.

<sup>17</sup> Als Beispiel der Beschreibung der Bilder durch ihre Quellen beziehen wir uns erneut auf den schon angeführten Text von Philostratos dem Älteren, als er ein Bild kommentiert, das den Angriff von Hephaestos auf Xanthos darstellt (*Ilias* 21. Gesang, 342 ff) und sagt (ins Deutsche übersetzt von der unten genannten spanischen Version – Anm. d. Ü.): „Weißt du, Kind, dass das Thema dieses Gemäldes von Homer stammt? [...] gib jetzt nicht auf das Gemälde acht, sondern auf die Geschichte, die es inspiriert hat“. Nachdem der Hörer sich an die literarische Geschichte, die in diesem Bild kommentiert wird, erinnert, fügt er hinzu: „Schau jetzt das Bild erneut an und achte gut darauf, was es darstellt“. Und erst im folgenden beschreibt er bedachtsam die Einzelheiten der Darstellung, in einem literarischem Parallelismus mit der von dem Maler benutzten Quelle. *Op. cit.*, Seite 34. Die didaktische Strategie der *Ekphrasis* ist also schon seit ihren klassischen Ursprüngen ganz offenkundig.

erklärenden und/oder erzählerischen Merkmale, die die *Ekphrasis* so häufig zusätzlich zu ihren stützenden deskriptiven Strategien nutzt. Hier wird erneut das Interesse dafür gezeigt, die bestehenden Beziehungen zwischen den Bildern (die im *ekphrastischen* Text kommentiert und beschrieben werden) und den Texten zu offenbaren, die über die *Hypotyposis* vielleicht als imaginäres Geflecht zu ihrer Herstellung gedient haben.

Sehen wir uns nicht der Aufgabe gegenüber, zwei Arten von Bildern mit der Schrift der *Ekphrasis* zu vergleichen? Einerseits das gemalte Bild selbst, das beschrieben werden soll, und andererseits, in einem Spiel von zusammenhängenden Kontextualisierungen, das Bild, das der ursprüngliche literarische Text, der das gemalte Bild motiviert/inspiriert, ebenfalls bei seiner Rezeption hervorruft. Hier liegt der Grund dafür, dass die notwendigen erklärenden und erzählerischen Mittel parallel zu den entsprechenden grundlegenden Beschreibungen zu finden sind<sup>18</sup>. Alle sie sind direkt mitgegenwärtig in der *Ekphrasis*, nicht mehr und nicht weniger als eine der pragmatischen Wirkungen, die dem Kunstwerk eigen sind (J. F. Lyotard).

Ausgehend von diesem Leitfaden, der uns aus einem besonderen

<sup>18</sup> Sei es auch nur nebenbei, so wollen wir doch nicht die wichtige und erschreckende Interpretation von Vilém Flusser in seiner Schrift „*Texto y Imagen*“ (1984) außer acht lassen, in der er behauptet, dass die Beschreibung und die Erzählungen der Bilder ihre unausweichliche Zerstörung bedeuten. Hier wird ein umfangreiches Stück seiner Argumentation wiedergegeben (ins Deutsche übersetzt von der unten genannten spanischen Version – Anm. d. Ü.): „Die Propheten und die Philosophen haben geschrieben, um die Bilder durchsichtig zu machen, um sie zu zerreißen und so den Menschen von der Verrücktheit der Magie unabhängig zu machen. Sie wissen ganz genau, dass die Literatur eine ikonoklastische Geste ist, eine Geste, die zum historischen Gewissen gehört. Aber gerade die hellenistische Welt war fähig zu zeigen, dass sich die Bilder diesen ikonoklastischen Angriffen nicht ergaben, sondern, dass sie eher gestärkt daraus hervorgingen. Dies zeigte, dass die Bilder nicht nur die Situation bezeichnen konnten, sondern auch die angreifenden Texte selbst. Es ist also wahr, dass die Texte die Bilder beschreiben, um sie zu zerstören, aber es ist nicht weniger wahr, dass die Bilder fähig sind, sogar die sie zerstörenden Texte vorstellbar zu machen und zu veranschaulichen. Sie sind fähig, die Texte zu absorbieren und in Bilder zurück zu übersetzen. Natürlich ist ein Großteil der griechischen Bilder eine Übersetzung von Texten. Diese Rückkopplung zwischen den Texten und den Bildern bedeutet ein immer wieder erneutes Eindringen der konzeptuellen Welt in die Welt der Darstellung und der Welt der Darstellung in die konzeptuelle Welt. Demzufolge kann unterstrichen werden, dass die Macht der Darstellung und die Macht der Konzeption sich gegenseitig stärken“. Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía*. Editorial Síntesis. Madrid, 2001; Seite 110–111 [Erhältlich auf Deutsch unter dem Titel *Für eine Philosophie der Photographie*. European Photography. Göttingen, 1997].

Sichtwinkel heraus vor die pragmatischen Verbindungen des kritischen Textes mit dem Kunstwerk stellt, können wir die Herstellung einer gewissen Analogie zwischen der ästhetischen Erfahrung als pragmatischer Wirkung des Werkes und der Erfahrung des Lesens des *ekphrastischen* Textes zugleich als pragmatische Wirkung des besagten Textes verstehen. Und diese Analogie zwischen beiden Wirkungen, zwischen der Erfahrung des Lesens und der virtuellen Erfahrung gegenüber dem Werk, bedeutet gleichzeitig, eine gewissen Affinität und Annäherung (und sogar eine bestimmte strukturelle Homologie) zwischen dem Kunstwerk (als Objektsprache) und dem metalinguistischen Text der *Ekphrasis* zu akzeptieren. Der Text spricht didaktisch von dem Bild und versucht, sich ihm zu nähern und sogar auf irgendeine Art seinen linguistischen Status nachzuahmen, in dem er auch, wie schon gesagt, das Erreichen einer bestimmten Symmetrie der jeweiligen Effekte anstrebt.

Der kritische Prozess wäre so als die Handlung eines *artifex additus artifici* zu interpretieren, gerade durch die absichtliche Herstellung von solchen Analogien, Affinitäten und Ähnlichkeiten zwischen der Objektsprache und der entsprechenden Metasprache, das heißt zwischen dem Kunstwerk und dem kritischen Text<sup>19</sup> und außerdem zwischen den rezeptiven Erfahrungen (den pragmatischen Wirkungen), die sie jeweils hervorrufen<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Bezüglich der Dualität der Ansätze, die die Kontinuität der kritischen Handlung als den Bruch zwischen der Figur des *artifex additus artifici* und der des *philosophus additus artifici* ansehen, siehe die bekannte Studie von Benedetto Croce aus dem *Breviario de Estética*. Alderabán. Madrid, 2002. Konkret handelt es sich um die vierte Lektion mit dem Titel „Kritik und Kunstgeschichte“; Seite 89–108.

<sup>20</sup> Vielleicht finden sich einige der treffendsten Beispiele dafür, wie die Existenz und die Entwicklung der Kritik aus dem strengen Blickwinkel des *artifex additus artifici* zu verstehen und zu rechtfertigen sind, in den Dialogen im Werk Oscar Wilde *The critic as artist*. In diesem Werk schlägt Wilde ausdrücklich vor, dass die geeignetste Kritik eines Gemäldes die Anfertigung eines Stiches ausgehend von der Interpretation desselben sei. Diese Anmerkungen belegen ganz klar, was wir hier bezüglich der bestehenden strukturellen Homologie zwischen dem Objektsprache (Gemälde) und der Metasprache (Stich) und hinsichtlich der Tätigkeit des Kritikers als *artifex additus artifici* anführen.

Kann es also verwunderlich sein, dass – noch einen Schritt weiter gehend – vorgeschlagen wurde, die kritischen und auslegenden Texte zu den zeitgenössischen Kunstwerken zu zählen? Die Kritik würde so auf Zehenspitzen in den Bereich der Werke selbst eindringen und parallel dazu ihre kreative Dimension fördern, in identischer Weise und mit identischen Mitteln. In diesem Sinne wird es vielleicht immer schwieriger das „Konzept“ der *Verbindung*, die zwischen der Kritik und dem Kunstwerk besteht, herzustellen/zu definieren.

Soll die Kritik über das Werk sprechen, das heißt, sich die Aufgabe stellen, effektiv zu vermitteln, oder ist sie eher dazu übergegangen, selbst ihre eigenen Werke/Texte anzufertigen, auf einer identischen Ebene der gegenseitigen Konfrontation, indem sie mehr oder weniger parallel (als Metasprache) ähnliche Sprachspiele (wie die entsprechende Objektsprache) spielt?<sup>21</sup>.

Wenn also die Kritik – und auch die *Ekphrasis*, die uns von Anfang an zur Ein- und Fortführung dieser didaktischen Ausführungen gedient hat – als eine Wirkung des Werkes angesehen und gleichzeitig zu einem Werk mehr unter den Werken der zeitgenössischen Kunst wird, sollte man sich fragen, bis zu welchem Maße sich die Strategien und die Mittel, die diese Kritiken in ihren Sprachspielen anwenden – das heißt jene deskriptiven, bewertenden, legitimierenden, fundamentierenden, formativen Funktionen usw. (wo Geschichte und Theorie als entscheidende Augenblicke und Handlungsvorgaben ausschlaggebend sind) –, wirklich transformierende und zweifellos komplexe Filter zwischen dem Werk und seinen Wirkungen sind, also zwischen dem (kommentierten) Werk und dem kritischen Werk.

<sup>21</sup> Wir greifen hier frei auf die Theorien von J.F. Lyotard, *op. cit.*, Seite 89–90, zurück.

Solche Handlungsstrategien kommen bei der Verwandlung der Adressaten des Kunstwerks in Adressaten des kritischen Werks zum Tragen. Als wir von der *Ekphrasis* sprachen, haben wir klar festgestellt: Ihre textuellen Mittel haben bestimmte Sprachspiele entstehen lassen, die sich in der Entwicklung eines Textes „in bezug auf“ die Bilder materialisieren. Die Kritik ist jedoch unter den literarischen Gattungen eine „Piratengattung“ – vielleicht so, wie es die eigene Autobiografie sein könnte. Eine Gattung, die nicht zögert, zu rauben und sich alles, was sie braucht, wo auch immer ausleiht; eine Gattung, die, mit ihrem unermüdlichen Nomadentum und konstanter Pilgerfahrt durch die das Kunstwerk umgebenden Bereiche, jeglichen Verweis, jegliches Augenzwinkern auf denotativer Ebene, jegliches Fragment des Werkes in ein metalinguistisches Treffen verwandelt und mit ihren konnotativen Ausdrücken die Gegenwart des künstlerischen Objekts absichtlich färbt<sup>22</sup>.

Sogar die klassischen Beispiele, die die altbekannten Paraphrasierungen der wirksamen taktischen Figur der *Ekphrasis* darstellen, sind Zeugnis dessen. Sowohl Philostratos der Ältere als auch Philostratos der Jüngere bewirken mit ihren Diskursen, dass sich die Adressaten der Werke hauptsächlich auch in Empfänger ihrer Worte verwandeln, obwohl diese durch ihre anregende Vermittlung und Erziehung sowie die die Vorstellungskraft des Lesers verstärkenden rhetorischen Mittel auf ein tieferes Verständnis und eine bessere

<sup>22</sup> „Die kritischen Werke sind Sprachspiele, die mit den plastischen Spielen in Wechselbeziehung stehen. Über die Natur dieser Korrelation entsteht die Frage zum Zweck, der die Kritik mit dem Kunstwerk verbindet. Sicherlich ist dies im Grunde genommen kein Problem des *Bezugs*, sondern vor allem der *Transformation*. In Wirklichkeit ist es die entsprechende Theorie (die die Ausübung der Kritik fundamntiert und stützt), die als wahrer Verwandlungsmechanismus den Übergang zwischen dem plastischen Werk und dem „deskriptiven/erzählerischen/erklärenden“ Werk, das es kommentiert, möglich macht und unterstützt“, von der J. F. Lyotard spricht, *op. cit.*, Seite 93. Hier finden wir erneut den Übergang zwischen Bild und Text, wo beide – im Zusammenhang mit der Tätigkeit des *artifex additus artifici* – Werke sind, aber bis zu welchem Maß sind sie unabhängig?

Auslegung der Bilder selbst abzielen und darauf vorbereiten. Könnte nicht umgekehrt die Versuchung entstehen, weiter als die genaue wörtliche Beschreibung der Gemälde zu gehen und die Formel selbst der *Ekphrasis* umzukehren, indem das Bild selbst sich in eine bildnerische Illustration der Worte verwandelt und so in Wirklichkeit die beschreibende Grundlage ergänzt, die der Text bereitstellt?<sup>23</sup> Auch hier sieht man wieder die Verbindungen und den Austausch zwischen der *Ekphrasis* und der *Hypotyposis*.

Genauso wie die Worte ein Bild beschreiben, so können auch die Bilder, die visuell in Schrift verwandelt sind, die Worte verdeutlichen. Demzufolge prägt eine Art Osmose die Beziehungen zwischen den Bildern und den Worten, denn es kommt sozusagen das „Prinzip der poetischen Identität“ als legitimierendes, universelles Prinzip zur Anwendung, das jeder möglichen Wechselseitigkeit und jeder möglichen Entsprechung zwischen den Künsten zugrunde liegt: in diesem Fall zwischen den Bildern und den Texten. Und das trotz der Schwierigkeiten, die die Sprünge zwischen der Linearität der sukzessiven Reihenfolge der Wörter und der strukturellen und/oder organischen Gleichzeitigkeit der Bilder als ein Ganzes für die Übungen der *Ekphrasis* und der *Hypotyposis* darstellen. Das heißt, die Schwierigkeit der Transkription des Gleichzeitigen durch das Sukzessive und umgekehrt, die von den

<sup>23</sup> An dieser Stelle soll daran erinnert werden, dass die Texte der *Eikones* von Philostratos dem Älteren als detaillierte und komplette Beschreibungen der Gemälde – am Rande der Debatten über die Existenz oder Nichtexistenz dieser Gemälde, die bestimmte Geschichtsforscher beschäftigt haben – nach dem Verlust der direkten ikonographischen Bezüge seit der Renaissance (*editio princeps*, 1503) und vor allen Dingen im 16. und 17. Jahrhundert einen Anreiz darstellten und die Gelegenheit baten zu versuchen, seine *Ekphrasis* in Bildern neu zu erschaffen. Auf diese Art verwandeln sich die Bildbeschreibungen in Quellen und Modelle der künstlerischen Inspiration. So entstehen die sogenannten Bilder der *Ekphrasis*, die einen Versuch darstellen, sich mögliche alte Gemälde, die nur aus Beschreibungen "bekannt" sind, vorzustellen und sie wieder herzustellen. 1614 wurden in Paris zusammen mit den Texten der *Eikones* beider Philostraten und den *Beschreibungen* von Kalistratos Bilder veröffentlicht. Die Mühe hatte sich gelohnt, und die Bilder illustrierten die beschreibende und didaktische Kraft der Worte (weiter Information zu diesem Thema ist in der „Einführung“ zu diesem Band zu finden, herausgegeben vom schon genannten Verlag Siruela, Madrid, 1993, die Bilder der Ausgabe von 1637 enthält).

verschiedenen Theorien und Auslegungen der *ut pictura poesis* im Laufe der Geschichte aufgezeigt wurde<sup>24</sup>.

Wenn wir auch nicht weiter auf diese Frage eingehen, so möchten wir doch wenigstens drei weitere Aspekte aufzeigen, die auf irgendeine Art direkt mit dieser Abhandlung zusammenhängen, die wir – von der pädagogischen Übung der Kritik aus – der Entwicklung der *Ekphrasis* widmen: (a) Einerseits ist die Beziehung zwischen der Beschreibung und der Erzählung innerhalb des *ekphrastischen* Textes ausschlaggebend. (b) Andererseits spielt die subtile Vermittlung in diesem globalen Rahmen der Verbindungen zwischen Text und Bild durch die wechselseitige Erhellung zwischen den Titeln und den Kunstwerken – als Bestandteil der künstlerischen Vorschläge – übrigens nicht immer rein deskriptive Rollen. Natürlich könnte man von Anfang an die aktive Gegenwart der Titel der Werke selbst als „wörtliche Momentaufnahmen“, als fragmentarische Mittel der didaktischen *Ekphrasis* verstehen. (c) Schließlich wollen wir auch aus dem historischen Kontext der *Ekphrasis* heraus die Spannungen, die unter Umständen gegenwärtig zwischen der Entwicklung der deskriptiven Funktion und der interpretativen Funktion der Kunstkritik im Hinblick auf die Bewertung der Kritik als Erfahrung bestehen, nicht außer acht lassen.

In bezug auf die möglichen Verknüpfungen zwischen der Beschreibung und der Erzählung als Strategien der *Ekphrasis* soll festgestellt werden, wie diese Interrelation sich in den kommentierten klassischen Texten als völlig logisch und weit verbreitet erweist. Wenn eine gemalte Szene beschrieben und rhetorisch erklärt wird, als ob sie Teil des Rahmens einer Erzählung sei,

<sup>24</sup> Wir beschränken uns hier darauf, diesbezüglich die Ausführungen von Jean Baptiste Du Bos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*), von Frans Hemsterhuis (*Brief über die Skulptur*) oder von G. E. Lessing (*Laokoon*) zu nennen, da diese als bekannt vorausgesetzt werden.

wird dem Leser zweifellos – als Grundlage – die Hypothese angeboten, dass sich diese Szene, die in diesem Moment zum Leben erweckt wird, zu einem bestimmten Moment einer Geschichte – auch erzieherisch – verwandelt hat und über das Gemälde hinausgewachsen ist. Nicht umsonst wird der Autor des beschreibenden Textes – *en poète*, Werk *versus* Werk, als Produzent eines literarischen Textes – versuchen, bei jenem Treffen zwischen der Literatur und der bildenden Kunst, den schwachen Punkt zu übertreffen/kompensieren, den das feste Bild für seine Adressaten immer haben wird – sein statischer Charakter – während er umgekehrt auch dafür kämpfen muss, die stets komplexe Erscheinung des Bildes, das man beschreiben oder evozieren will, über den Leitfaden des Diskurses (aufgrund der obligatorischen Linearität der sukzessiven Ordnung, Wort für Wort) zu erfassen, dessen Teile visuell mit relativer, jedoch nie mit vollkommener Gleichzeitigkeit dargestellt werden, aufgrund des unausweichlich vorgegebenen Rhythmus unserer Lektüre des Bildes.

Gerade in diesem Spiel von Transformationen vom Statischen hin zu einer bestimmten literarischen Dynamisierung der Beschreibung des Bildes und von der Kompensierung der deskriptiven Linearität der Aufeinanderfolge der Worte durch die erfindungsreiche Evozierung der Gleichzeitigkeit der erzählten Szenen, mit ihrer Lebendigkeit und ihrem Ausdrucksreichtum, werden die globalen Mittel der *ekphrastischen* Texte tatsächlich auf die Probe gestellt. Es sollte auf keinen Fall vergessen werden, dass die konkrete Wahl der Reihenfolge seitens des Autors in Wirklichkeit eine sehr wichtige Entscheidung ist in bezug auf den resultierenden literarischen Text, nicht nur von der Warte ihrer kommunikativen Wirksamkeit aus, sondern auch und vor allem von einem rein ästhetischen Standpunkt aus.



Der beschreibende Schriftsteller leitet und lenkt den Blick des Lesers – genau wie der Filmregisseur mit seinen Entscheidungen über die Bewegungen der Kamera – nicht umsonst auf die *Diegesis*, die auf der Grundlage der in der Beschreibung getroffenen Reihenfolge einem klar bestimmten Weg zu folgen hat, und schlägt dem Leser vor, wie und wo er sich direkt an der Intratextualität/Intertextualität des Werkes beteiligen kann. Es ist bekannt, dass, egal wie ausführlich und wie ausdrucksstark eine Beschreibung ist, diese nie komplett sein und alle konkreten und individualisierten Züge der beschriebenen Realität liefern kann. Beschreiben ist immer wählen, es bedeutet auszuwählen, Prioritäten zu setzen und über Auslassungen zu entscheiden. Und in diesem Prozess spielen immer Entscheidungen ästhetischer und didaktischer Art mit.

Tatsache ist, dass jede Beschreibung, sei sie von etwas reellem oder fiktivem, von ihrem Autor eine ausgeprägte Fähigkeit der mentalen Visualisierung verlangt, um einen Diskurs (mündlich oder schriftlich) zu entwerfen, der sein „Objekt“ in Worten darstellt, indem er die Züge, die sein Aussehen/seine Natur charakterisieren, erläutert. Und diese Forderung ist der Ausübung der *Ekphrasis* und der rhetorischen Entwicklung der *Hypotyposis* gemein. Nicht umsonst basieren beide Strategien also auf der Beschreibung<sup>25</sup>. Eine Beschreibung die, wie wir schon sagten, leicht mit der Erzählkunst in Verbindung gebracht werden kann, genauso wie die Erzählung auch auf die beschreibenden Strategien zurückgreifen und sich diese zu

<sup>25</sup> Sogar wenn es darum geht, einen Text mit Bildern zu veranschaulichen, das heißt, einen Text plastisch zu beschreiben, der wiederum eine literarische Beschreibung von etwas ist, so wird diese Metabeschreibung immer für die Lektüre des Textes bestimmend sein, da die Illustration selbst wahrscheinlich durch die vorherige Wahl des jeweiligen Autors bestimmte Aspekte der literarisch beschriebenen Dinge festgelegt hat. Nicht umsonst heißt es, dass Flaubert systematisch die Gegenwart von Illustrationen in seinen Werken ablehnte. Vielleicht wollte er nicht, dass jemand über die Visualisierung der Inhalte seiner Romane entschied, und zog es vor, selbst beim Leser geistige Bilder entstehen zu lassen und so eine gewisse Freiheit bei der Entstehung besagter Bilder zuzugestehen, damit diese nicht direkt von den in das Werk eingefügten Illustrationen geprägt werden. Dies kann im Buch von Alberto Manguel, *Leer imágenes*. Alianza. Madrid, 2002; Seite 20, nachgelesen werden, wo Flauberts Briefe zitiert werden, in denen er sich direkt auf diese Frage bezieht.

eigen machen kann. Im ersten Fall übernimmt die Beschreibung die Dynamik der *Diegesis*<sup>26</sup> und erhöht so ihre eigene Reichweite. Im zweiten Fall, bezüglich der Erzähllinie, unterbricht die Beschreibung die Kontinuität der Handlung und macht Platz für statische Abschnitte, die die Erzählung absichtlich interpunktieren<sup>27</sup>. Die Beschreibung und die Erzählung reichen sich also die Hand und stehen über die gekreuzten Strategien der *Ekphrasis* und der *Hypotyposis* in gegenseitiger Wechselwirkung, inmitten der Pilgerschaft zwischen den Texten und den Bildern.

Es soll ebenfalls – wenn auch nur kurz – an die Rolle des Titels in den Bildenden Künsten erinnert werden, als eine explizite Korrelation zwischen den Bildern und den Worten, zwischen der Malerei und der Schrift, als eine konkrete, vielleicht noch unausgereifte, aber wirksame Art, die Bilder durch ihren Namen zu enthüllen<sup>28</sup>. In Wirklichkeit wird der Text, der das Bild beschreibt, zu einer literarischen Tür, die es vielleicht leichter macht, in den interpretativen Raum des Kunstwerkes einzudringen, oder er kann – als Titel, als Name – dem Werk selbst Worte leihen, damit es uns auf einfache, aber wirksame Art die ersten Schlüssel zu seiner Welt bietet.

<sup>26</sup> Aus dem Griechischen *diegesis*, was eine Erzählung oder den Inhalt einer Erzählung bedeutet. Anne Souriau, Mitglied der Forschungsgruppe für Ethik des Institut de Filmologie der Universität Paris, wandte dies 1950 global auf die Künste an, in denen etwas dargestellt wird, obwohl ihre Arbeiten dies spezifisch im Bereich der kinemathographischen Ethik ansiedeln. Die *Diegesis* ist also das Universum des Werks, die Welt, die es darstellt, von der explizit nur ein bestimmter Teil aufgegriffen wird. Eine Studie der *Diegesis* und der *Ekphrasis* im repräsentationellen Rahmen der Heiligenbilder findet sich in Román de la Calle, „Lo sagrado. Retórica de lo inefable“ in vA *Intertextos y Contaminaciones. Contemporaneidad y clasicismo en el arte*. Colección Signo abierto. Conselleria de Cultura. Generalitat Valenciana. Valencia, 1999; Seite 55–84.

<sup>27</sup> Die Beschreibung kann im Schoße der Dichtung oder der Erzählung zu einem prägenden Mittel werden. Man denke an die Wichtigkeit, die gerade die Dinge in den Beschreibungen erlangen und daran, dass die Beschreibung einer Person in Wirklichkeit zum „Portrait“ derselben wird. Wie schon gesagt, bedingt der Platz, der den Beschreibungen in einem Text eingeräumt wird, immer ästhetisch seine Resultate. Ein Beispiel dessen wäre der *nouveau roman*.

<sup>28</sup> In bezug auf diese Frage halten wir die von der Dozentin Geles Mit durchgeführte Forschung, die in ihrem Buch *El título en las artes plásticas*. Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 2002 beschrieben ist, für grundlegend. In dieser Studie bietet sie auch eine umfassende Bibliographie zu diesem Thema. Ebenfalls von Interesse ist die Forschungsarbeit von Françoise Armengaud *Titres*. Klincksieck. Paris, 1988, aufgrund der enthaltenen Interviews.

Auf jeden Fall wurden die Funktionen des Titels in den Bildenden Künsten gewöhnlich auf zwei begrenzt: das Kunstwerk durch einen „Namen/Titel“ zu identifizieren, um es besser zu katalogisieren, zu erkennen und als konkretes Objekt von den übrigen Werken zu unterscheiden; und als Zwischeninstanz zu dienen, als konstruktive Kollaboration zwischen dem visuellen und dem wörtlichen Bereich, zwischen dem Bild, von dem er auf gewisse Weise ein Fortsatz ist, und den Worten, die der Titel selbst beinhaltet, als Bedeutungsträger und zur Förderung der Kommunikation mit dem möglichen Leser.

Üblicherweise wurden die Titel aus der Linguistik heraus als komprimierte wörtliche Formen untersucht und definiert, – technisch als „wörtliche Archilexeme“ –, durch die Fragmente von Diskursen viel größeren Umfangs erfasst, genannt und synthetisiert werden, wie eine Art zusammengefasste didaktische Formel. Daher wird der Erfolg eines Titels normalerweise sowohl nach seiner synthetischen Wirksamkeit als auch nach seinem Maß der Entsprechung und der Adäquatheit seiner Information bezüglich des Kunstwerkes, das er paraphrasiert und zusammenfasst, beurteilt. Diese Wirksamkeit (synthetisch und informativ) kann logischerweise jedoch auch auf verschiedene Arten erreicht werden, (a) sei dies, indem sie vorzugsweise auf eine eher traditionell referentielle Art der Benennung eine treue Synthese in der *denotativen Sprache* herzustellen versuchen, (b) sei es, anderen Strategien folgend, die einen überwiegend *konnotativen Gehalt* fordern, als interpretativ polysemische Art des Benennens, offener, evozierend und anregend<sup>29</sup>.

Diese Fragmente von Diskursen viel größerer Ausdehnung, die von den Titeln als zusammengefasste Formeln erfasst und synthetisiert werden, sind

<sup>29</sup> A. García Berrio & T. Hernández, *Ut poesis pictura*, Kapitel II, Seite 64–66. Tecnos, Madrid, 1988.

jedoch nicht das Gleiche, wenn wir von Titeln von literarischen Werken sprechen, als wenn wir uns, wie in diesem Fall, auf Titel gemalter Werke beziehen. Während der literarische Titel normalerweise Teil der materiellen Gesamtheit des Textes bildet, kann man von den Gemälden und der Aufnahme des Titels in das Bild selbst im allgemeinen nicht das Gleiche sagen, gerade aufgrund des Problems der Andersartigkeit der jeweiligen Metasprachen. Das heißt, dass der Titel des literarischen Werkes als textuelles Archilexem metalinguistisch mit dem Text identisch ist, während, zumindest prinzipiell, dies bei dem Titel des plastischen Werkes nicht der Fall ist, da es sich um Zeichen handelt, die zu verschiedenen Arten von Sprachen gehören<sup>30</sup>.

Außerdem kann der Titel in der Bildenden Kunst als komprimierte wörtliche Form verstanden werden, nicht des Gemäldes selbst, sondern als wörtliches Archilexem, das direkt von dem ekphrastischen Text abgeleitet ist, der deskriptiv, erzählend oder erklärend als überbrückendes Glied zwischen beiden funktionieren würde, zwischen dem Kunstwerk und dem Titel. Daher haben wir aufgeworfen, dass der Titel in den Bildenden Künsten von dieser Warte aus als Botschafter der *Ekphrasis* verstanden werden könnte, als ihre zusammengefasste Version, als aktiver Verweis in dieser pädagogischen Verbindung zwischen dem Bild und der Schrift. Genauso wie das in der rhetorischen Strategie der *Hypotyposis* geschieht, das heißt, in dem Prozess der transitiven Genese zwischen dem Text und dem Bild, könnte man den Titel mit seiner ankündigenden Funktion als Bestandteil des literarischen Werks ansehen, als eine verbale komprimierte Form, Botschafter seines Inhalts, und deshalb fähig, sich

<sup>30</sup> Allseits sind in der Geschichte der Malerei Fälle bekannt, bei denen der Titel in das bildnerische Werk aufgenommen und sogar explizit in dieses integriert wird, dank der verwendeten plastischen Mittel. Die Worte verwandeln sich so in bildnerische Zeichen. Joan Miró und Magritte sind in diesem Sinn mehr als paradigmatische Beispiele. Geles Mit. *Op. cit.*, Abschnitt 3.2.1. „Miró como pintor de palabras“, Abschnitt 3.2.2. „Magritte, el mago de la combinatoria“, Seite 82–89.

seinerseits zwischen der Kotextualität des Werkes selbst und der Kontextualität, der die Titel der Kunstwerke zugeordnet werden, zu bewegen<sup>31</sup>. Die Titel befinden sich also nicht umsonst auf halbem Weg zwischen beiden Bereichen, zwischen der kotextuellen Intentionalität des Werkes und der Extensionalität seines Kontextes.

Wie wir aufgezeigt haben, hat der Titel – diese Stütze, gebildet aus Worten die wir kennen und von denen wir gewohnt sind, dass sie die Bilder begleiten – zwei sehr verschiedene Funktionen: (1) auf der einen Seite, basierend auf der durchgängigen Praxis mit langer historischer Tradition, muss zugegeben werden, dass auch heute noch viele Titel deskriptiv, überwiegend referentiell und erklärend sind, akzeptiert vielleicht aus Bequemlichkeit und als Zeichen einer Kultur, in der alles klassifiziert, differenziert, geordnet und systematisiert wird; (2) auf der anderen Seite ist gleichzeitig eine andere Funktion, die hauptsächlich konnotativen Charakter hat, wie ein moderneres Benennen, wichtig geworden. Es geht nicht mehr darum, das Kunstwerk durch den Titel zu beschreiben, zu erzählen oder zu erklären, wie eine verkürzte und einführende Version der *Ekphrasis*, sondern im Gegenteil dazu kann der *Titulus novus* eine größere kontextuelle Öffnung der Bedeutung des Werks bewirken, den Beitrag/die Reaktionen des Betrachtenden fördern und die Zweideutigkeit und Polysemie der Sinne, die das Werk in seinem Umfeld hervorruft, beleben. Damit wird der Wichtigkeit des Kontextes Kraft verliehen, es kommen sogar neue Daten dazu, in deren Rahmen die Strategie der *Hypotyposis* andere und größere Aktionsradien bekommt: ausgehend von ein und demselben Kunstwerk kann der Titel

<sup>31</sup> Die Differenzierung zwischen den Bereichen des *Ko-textuellen* und dem *Kon-textuellen*, von T.A. van Dijk, kann kurz auf folgende Art zusammengefasst werden: das *Ko-textuelle* wird als die Art von Beziehungen zwischen den vorliegenden Bestandteilen in einem Text oder in einem Bild verstanden; das *Kontextuelle* geht dagegen weiter und bezieht sich auf den Bereich, der das Umfeld des Textes oder eines bildnerischen Werks umfasst, und hätte demzufolge im Prinzip mit den rein intentionalisierten Elementen nichts zu tun. A. García Berrio & T. Hernández, *Op. cit.*, Seite 65.

pragmatisch zahlreiche verschiedene und sogar unerwartete Wirkungen erzeugen.

Ein wichtiges Beispiel dafür ist die Wechselseitigkeit zwischen dem Werk und seinem Titel im Falle der bekannten ikonischen Äußerung von Andrés Serrano *Piss Christ* (1987), einer Fotografie großer Dimensionen (2,5 x 1 Meter), auf Cibachrom, von großem Farbenreichtum. Ohne die vom Titel gelieferte Information hätte diese kulturelle Ikone, die geheimnisvoll das Kruzifix in gelbroten, kräftigen und bedrohlichen Glanz getaucht darstellt, nicht einen Aufstand ausgelöst – und wäre nicht das rebellische, gotteslästerliche und für viele beleidigende Element gewesen, dass es dadurch war, dass er das Kunstwerk als einen „Christus getaucht und schwimmend in Urin“ identifiziert. Gerade die spielerische Beziehung zwischen dem Bild und dem Titel stieß die Tür zu unerschöpflichen Diskussionen auf, die weit über den rein künstlerischen Kontext hinausgingen<sup>32</sup>.

Nicht umsonst betonte Michel Butor in seiner klassischen Studie *Les mots dans la peinture*, dass „es nicht nur die kulturellen Gegebenheiten des Werkes sind, sondern der ganze Kontext, in dem es uns dargeboten wird, was durch den Titel wirksam verändert werden kann: In der Tat kann sich die Bedeutung der Organisation der Formen und Farben, die das Kunstwerk ausmachen, parallel zu dem fortschreitenden Verstehen der Wörter, aus denen sich Titel zusammensetzt, ändern; man könnte sogar behaupten, dass sich die ganze bildnerische Organisation des Werks selbst in unseren Augen ändern kann, aufgrund der informativen oder evozierenden Wirkung des Titels“<sup>33</sup>. Zweifellos macht die Kunst von sich

<sup>32</sup> Näheres zu diesem Thema findet sich in den Texten von Cynthia Freeland *But, is it art?* Oxford University Press, 2001; Anthony Julius *Transgressions. The offences of art*. Thames & Hudson, Ltd. London, 2002. In beiden Texten wird der Fall von Andrés Serrano und seinem *Piss Christ* ausführlich besprochen.

<sup>33</sup> Michel Butor *Les mots dans la peinture*. Skira, Genf, 1969. Seite 18–19.

reden und die Werke müssen besprochen werden, angefangen schon mit der beschreibenden und/oder konnotativen Existenz der Titel und der Bilder. Schließlich und endlich wird die Kunst durch das definitive Zusammentreffen mit der *Paideia* als Gestalt gebende Strategie belebt.

Nachdem wir die verschiedenen Bereiche der *Ekphrasis* angesprochen haben, die seit der sophistischen Rhetorik mit dem Prozess des beschreibenden Kommentars der Bilder gleichgesetzt wurde, als eine der historischen Formen der Ausübung der Kunstkritik, sollten wir zum Schluss überdenken, bis zu welchem Maß diese klassische Funktion der Kritik der Kunstwerke weiterhin interessant und im zeitgenössischen Rahmen weiterhin gültig ist. Ebenfalls sollte geklärt werden, inwiefern diese beschreibende Funktion zu anderen funktionellen Aspekten dieser Tätigkeit passt, mit ihnen harmonisiert oder dagegen kämpft, obwohl wir dazu vereinzelt auf bestimmte Debatten, die es über den Status der Kunstkritik im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts gab, eingehen müssen<sup>34</sup>.

Wir beschränken uns nur auf die Differenzen zwischen den gegensätzlichen Standpunkten, die von Susan Sontag und Giulio Carlo Argan über die Rolle der Kunstkritik verteidigt wurden, ohne jedoch zu vergessen, dass diese Differenzen schon in der Art, in der diese beiden Autoren die Dynamik des Kunstwerks selbst verstehen, und den erklärenden Prinzipien, die ihre unterschiedlichen Konzeptionen fundamentieren, ihren Ursprung haben<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Global kann zu besagtem Status der Kunstkritik das Buch von Filiberto Menna *Critica de la Critica*. Servei de Publicacions de la Universitat de València. Valencia, 1997 konsultiert werden. Ebenfalls von Nutzen kann die schon erwähnte Sammlung der Protokolle vom Convegno di Montecatini sein: vA., *Teoria e pratiche della Critica d'Arte*. Feltrinelli. Mailand, 1979.

<sup>35</sup> Als Bibliographie zum Verständnis der Theorien beider Autoren wird jeweils auf folgende Werke verwiesen: Susan Sontag, *Contra la interpretación*. Seix Barral. Barcelona, 1969; G. C. Argan *Arte e Critica d'Arte*. Laterza. Roma-Bari, 1984. Der Text von Argan wurde ursprünglich als zwei Einträge oder Artikel in der *Enciclopedia del Novecento* (Laterza, 1976) geschrieben und veröffentlicht.

Während G. C. Argan einerseits auf dem „Prinzip der Unvollständigkeit“ beharrt, das die zeitgenössische Kunst strukturell betreffen würde, aufgrund der offensichtlichen Brüche, die zwischen dieser und der alltäglichen Realität des soziopolitischen und kulturellen Kontextes existieren, sowie die Distanzierung vom Leben in ihrem Umfeld, betont S. Sontag, dagegen das „Prinzip der Transparenz“, das die zeitgenössische Kunst selbst sowieso ausüben würde<sup>36</sup>, gäbe es nicht die Reaktionen, die die hartnäckigen Verteidiger der interpretativen Strategien der verschiedenen künstlerischen Äußerungen auslösen<sup>37</sup>.

Mit dem Schrei „Gegen die Interpretation!“ versucht man, die Kunst vom Gewicht der interpretativen Netze zu befreien, den Ausgrabungen, die darauf gemacht werden, um ihren tieferen und verborgenen Sinn zu finden<sup>38</sup>. Daher wird vorzugsweise eine Erotik der Kunst verteidigt, die auf ihre sensiblen und formellen Werte pocht, gegenüber einer Art von archäologischer Suche von Inhalten und Bedeutungen. Wie man weiß, basieren darauf die wohlbekanntesten reaktiven Vorschläge von Susan Sontag, die auf diesem Weg eine gewisse Rückkehr zu den ausschließlich

<sup>36</sup> „Der höchste Wert, der in der Kunst und der Kritik von heute am meisten befreit, ist *die Transparenz*. Die Transparenz bedeutet, das Leuchten des Objekts selbst zu erfahren, der Dinge so wie sie sind. [...] Jetzt ist es wichtig, unsere Sinne wieder zu erlangen. Wir müssen lernen, mehr zu sehen, mehr zu hören und mehr und besser zu fühlen“. (ins Deutsche übersetzt von der spanischen Version – Anm. d. Ü.) *Op. cit.*, Seite 23–24.

<sup>37</sup> „Ein großer Teil der aktuellen Kunst ist vielleicht verständlich und erklärbar durch die Flucht vor der Interpretation“. (ins Deutsche übersetzt von der spanischen Version – Anm. d. Ü.) *Op. cit.*, Seite 19. Die Kunst selbst, sagt S. Sontag, wäre fähig gewesen, ihre Geschichte neu zu schreiben, indem sie gegen diese hermeneutische Besessenheit reagiert und folgerichtig ihre eigenen Auswege findet. Und so ist die Kunst abstrakt oder auch vollständig kryptisch geworden, sich in sich selbst zurückziehend, oder hat sich umgekehrt in etwas Klares und Elementares verwandelt, um zu keiner Interpretation Anlass zu geben. Oder sie hat sich sogar in Nichtkunst verwandelt und auf der Flucht ihre Türen geschlossen.

<sup>38</sup> „Wir befinden uns in einer dieser Epochen, in der die interpretative Haltung zum Großteil reaktionär und erstickend ist. Die Ergüsse der Kunstinterpretationen vergiften heute unsere Sensibilität [...]. In einer Kultur, deren schon klassisches Dilemma die Hypertrophie des Intellekts auf Kosten der sensorischen Energie und Fähigkeit ist, ist die Interpretation die Rache des Intellekts an der Kunst. [...] Deuten heißt, in die Armut treiben, die Welt entvölkern, um eine andere düstere und von zahlreichen Bedeutungen geplagte Welt zu errichten“. (ins Deutsche übersetzt von der spanischen Version – Anm. d. Ü.) Susan Sontag, *op. cit.*, Seite 16.



beschreibenden Funktionen der Kunstkritik fordert<sup>39</sup>.

In Wirklichkeit wäre eine neue *Ekphrasis* das gesteckte Ziel, ein Leitfaden für die kritische Tätigkeit: die Werte der ästhetischen Erfahrung, des direkten Dialogs mit dem Werk vor Augen führen, darstellen, aufzeigen, anregen und fördern – mittels der Strategien des beschreibenden Textes, zusammen mit den legitimierenden Möglichkeiten, die sich aus der Wirksamkeit des „Prinzips der Transparenz“ ableiten. Dies wurde schon zeitweise von bestimmten Konzeptionen der Kritik verteidigt, die auf dem Handlungsmodell des *artifex additus artifici* aufbauen, wie schon paradigmatisch von Oscar Wilde in seinem dramatisierten Text *Der Kritiker als Künstler* illustriert wurde.

In Wahrheit klammert dieses systematische Zurückgreifen auf die *Ekphrasis* und ihr beschreibend-erzählendes Potential die theoretischen, historischen und bewertenden Momente bei dem Entwurf des epistemologischen Status der Kunstkritik klar ein, das nach dem von Benedetto Croce entwickelten Modell *philosophus additus artifici* entworfen wurde, welches besagt, dass Kritik Denken ist und die Aufstellung von Konzepten und Urteilen bedeutet<sup>40</sup>. Und gerade auf dieser Grundlage entstehen der Eifer und die Beharrlichkeit von G. C. Argan, die Kritik auf die konstitutiven Funktionen der Interpretation und der Bewertung zu stützen, mit dem Wunsch „die Kunst im Rahmen

<sup>39</sup> „Der Zweck jeden Kommentars über die Künste müsste darin bestehen, zu bewirken, dass die Kunstwerke (und analog dazu auch unsere persönliche Erfahrung) für uns realer wären anstatt weniger real. Die Funktion der Kritik müsste sein zu zeigen und uns zu beschreiben *wie es ist was da ist* und sogar *was ist es was da ist*, anstatt uns einfach ihre Bedeutung zu beschreiben. Anstelle einer Hermeneutik brauchen wir in Wirklichkeit heute mehr denn je eine Erotik der Kunst“. (ins Deutsche übersetzt von der spanischen Version – Anm. d. Ü.) *op. cit.*, Seite 24.

<sup>40</sup> Dieselbe Art die Kritik zu verstehen – nämlich das Modell *philosophus additus artifici* – wird von John Dewey in *El arte como experiencia*. F.C.E. Mexiko, 1949 verteidigt. Siehe auch Román de la Calle, *John Dewey: Experiencia estética & Experiencia crítica*. Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 2001.

unserer Kultur vorstellbar zu machen und nicht zuzulassen, dass sie von dem bestehenden Wertesystem ausgeschlossen und in die Ecke gedrängt wird“<sup>41</sup>. Und es ist gerade die engagierte und militante Aktivität der Kritik, die mit ihrem vermittelnden Eingriff wie eine Ersatzbrücke das Gewicht kompensiert, das die Kunst aufgrund der Gültigkeit des sich in ihrem Umfeld offenbarenden „Prinzips der Unvollständigkeit“<sup>42</sup> trägt. Die rein deskriptive Funktion ihrerseits wäre in diesem epistemologischen Status der Kunstkritik nicht mehr als eine methodologische, der Vergangenheit angehörende Option<sup>43</sup> oder eine Art von vielleicht einführender und vorbereitender Strategie, die den Weg für die restlichen Funktionen freimachen würde.

Dieses sind jeweils die Positionen von Giulio Carlo Argan und Susan Sontag, die diesen Streit zwischen zwei Arten, die Ausübung und die Funktionen der Kunstkritik zu verstehen, bestimmen. Auch in dieser Debatte hat die deskriptive Funktion, das Erbe der *Ekphrasis*, ihren eigenen Platz eingenommen, neben dem *artifex additus artifici*, neben der

<sup>41</sup> „In der modernen Kultur ist die Kunst Studienobjekt eines selbständigen Fachgebiets: die Kunstkritik, die mit eigenen Methoden arbeitet, hat die *Deutung und die Bewertung* der künstlerischen Werke zum Ziel und hat im Laufe ihrer Entwicklung nicht nur die angemessene Terminologie, sondern auch eine wirkliche Fachsprache entwickelt“ (ins Deutsche übersetzt von der spanischen Version – Anm. d. Ü.). Argan, *op. cit.* Seite 129. (Schrägschrift persönlich eingefügt). Argan, bezieht sich auch auf die regulativen Funktionen der Kritik, neben den schon genannten konstitutiven Funktionen, das heißt, die der erzieherischen Vermittlung des Geschmacks, der aktiven Förderung der Poetik, der Legitimierung der künstlerischen Werke im Rahmen der sonstigen sozialen Werte und der Fundamentierung des Werks durch die Unterstützung seitens der Geschichte und der Theorie.

<sup>42</sup> „Die Tatsache, dass die Kritik in der herrschenden Kultur nötig ist zur Produktion und zur Konsolidierung der Kunst, legitimiert die Hypothese einer Art von Unvollständigkeit oder zumindest einer nicht unmittelbaren Kommunizierbarkeit des Kunstwerks: die Kritik würde so eine vermittelnde Funktion erfüllen, eine Brücke über die Leere schlagen, die zwischen den Künstlern und dem Publikum entstanden ist, das heißt, zwischen den Produzenten und denen, die die künstlerischen Werte genießen.“ (ins Deutsche übersetzt von der spanischen Version – Anm. d. Ü.) *Op. cit.* Seite 130.

<sup>43</sup> Argan hebt die deskriptive Funktionsfähigkeit der *Ekphrasis* eindeutig hervor: „Indem man das Prinzip der *ut pictura poesis*, das die Übersetzbarkeit der plastischen Darstellung in einen literarischen Diskurs verteidigt, ausdehnt, wird eine Beschreibung oder poetische bzw. prosaische Version des bildnerischen Textes geschaffen, jedoch stets mit dem Versuch, durch die Wahl der Worte und sorgfältig gestaltete Sätze die Schönheit der Formen und der Farben zu erhalten“. *Arte Critica d'Arte*, Seite 135.

sogenannten „kreativen Kritik“<sup>44</sup>, die in der Beschreibung selbst den Ausgangspunkt zur Interpretation und der Bewertung der Werke sieht.

Oft sind jedoch Stimmen laut geworden, die von unserem eigenen Umfeld ausgehend auf die offensichtliche Eklipse sowohl der deskriptiven Funktion als auch der bewertenden Funktion der Kritik hingewiesen haben. Gewiss bestand Argan bis zum Schluss darauf, die bewertende Funktion der kritischen Tätigkeit zu verteidigen. Ohne den Moment der Bewertung – behauptete er nachdrücklich – ohne persönlichen Einsatz und Risiko, erfüllt die Kunstkritik nicht ihren eigenen Zweck und übt ihn nicht aus<sup>45</sup>. Es werden höchstens Informationen und interpretative Schlüssel geliefert, damit der Adressat selbst entscheidet und bewertet; aber die konkrete Ausübung der Kritik ist gewöhnlich weit von diesem Einsatz und jenem Risiko, das die personalisierte Bewertung erfordert, entfernt.

Die deskriptiven Beiträge als kritische Funktionen wurden auch drastisch eingeschränkt, als Resultat der Forderungen der Kommunikationsmedien, in denen gewöhnlich die Kunstkritik eingebettet

<sup>44</sup> Diese relevante Frage der „kreativen Kritik“, als eine Art, die Kunstkritik zu verstehen, sollte von dem Thema „der Kreativität in der Kunstkritik“ unterschieden werden“. Ist die Kritik nur kreativ, wenn sie die Strategien der Kunst imitiert? Kann nur das Modell *artifex additus artificis* als das einzige geeignete zur Entwicklung der Kreativität im Bereich der Kunst angesehen werden? Filiberto Menna setzt sich im genannten Werk mit dieser Frage auseinander. Auch wir haben dieses Thema in einigen Texten behandelt: Román de la Calle, „Crítica y Creatividad: las funciones del texto crítico“ in Román de la Calle (Edit) *En el umbral de los 90. Reflexiones sobre la crítica de arte*. IVAM. Generalitat Valenciana. Valencia, 1990; und „Creatividad y Crítica de Arte“ in Román de la Calle (Edit). *En torno a la Creatividad*. Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 1998.

<sup>45</sup> Siehe diesbezüglich: G. C. Argan, „Funzione e difficoltà della critica“, in *Critica in atto*. Roma, Centro Stampa Accademia, 1973; „La critica come attribuzione di valore“ in Achile Bonito Oliva (Edit). *Autonomia e creatività della critica*. Lerici. Roma, 1980. In diesem Sinn soll daran erinnert werden wie der Autor in seinem Werk *Arte e Critica d'Arte*, *cit. supra.*, genauer gesagt auf Seite 143, jenes drastische Gebot bezüglich der Aufgabe des Kritikers formuliert, das aufgrund seiner übertriebenen Reichweite vielleicht sogar utopisch ist: „In einer grundlegend wirtschaftlichen Gesellschaft wie der unseren müssen Beziehungen zwischen dem von der Kritik bestätigten Werk und dem Marktpreis bestehen, und die Kunstwerke sind in der Gesellschaft im Umlauf, da ihrem künstlerischen Wert ein Marktwert zugewiesen wird. Die praktisch–politische Intentionalität der Kritik, mit ihrem aktiven Engagement, muss gerade darin bestehen, die falschen Werte aus dem Umlauf zu nehmen und so zu handeln, dass der wirtschaftliche Wert dem künstlerischen Wert entspricht und die Kunst in die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Aktivitäten integriert wird“.

ist. In der Tat ist die Gegenwart des Bildes als Illustration des Textes heute mehr als normal. Oder ist es – bessergesagt – der Text, der vielleicht heute immer mehr die zunehmende visuelle Präsentation des Bildes illustriert? Unter diesen Umständen hat die Allgegenwart des Bildes dazu geführt, dass die deskriptive Funktion der Kritik praktisch nicht nötig ist und diese als etwas vollkommen Redundantes und Zufälliges eingestuft werden kann<sup>46</sup>.

Aber vielleicht wird übersehen, dass, genauso wie der Künstler die Details und Kontraste der Realität am besten mit einem Stift in der Hand beobachtet und wahrnimmt, das heißt, malend (mit der Kamera in der Hand, würden wir heute sagen, gezeißelt durch die technologischen Hilfsmittel), auch argumentiert werden kann, dass eine wirksame Art, die Wahrnehmung zu schärfen und auf die Probe zu stellen, zweifellos auch darin besteht, es zu wagen, diese komplexe Wahrnehmung zu beschreiben, die die kritische Tätigkeit mit sich bringt. Und gewiss verfolgten die Strategien der *Ekphrasis* und der *Hypotyposis* mit den entsprechenden deskriptiven Mitteln zu ihrer Zeit nicht nur die Entwicklung von linguistischen Fähigkeiten von den geregelten Anforderungen der Rhetorik selbst<sup>47</sup>, sondern bedeuteten auch ein intensives und andauerndes Üben der perzeptiven Fähigkeiten als Ganzes, um die literarischen „Darstellungen“ der Bilder zu erfassen, zu beschreiben und anderen mitzuteilen.

<sup>46</sup> In den Medien wird der Platz für die Kritik beschränkt, es werden nicht mehr die Seiten, sondern genau die Zeilen und die Anschläge, der Raum und die Sekunden gezählt. Wie könnte der Kritiker sich damit aufhalten, das Bild zu beschreiben, das außerdem daneben auf dem gleichen Raum gegenwärtig ist? Wie weit entfernt ist jener Wunsch von Denis Diderot, den er Grimm unterbreitete, in seinen kritischen Kommentaren von den *Salones* als ersten unausweichlichen Schritt seiner Kommentare, Beobachtungen, Analysen und kritischen Bewertungen irgendeine Zeichnung oder eine Illustration einfügen zu können, die seine notwendigen Beschreibungen der Werke auflockern!

<sup>47</sup> Román de la Calle, „Texto artístico y hecho retórico“ in AVCA, *Hecho artístico y medios de comunicación*. Institució Alfons el Magnànim. València, 1999.

Gewiss muss ich gestehen, dass ich in den Kunstkritik-Workshops, an denen ich teilgenommen habe, immer zuerst als Übungen Beschreibungen der Werke, die außerdem schriftlich angefertigt wurden, durchführen ließ. Vielleicht nicht um hinterher in den konkreten kritischen Text aufgenommen zu werden, aber doch als Verschärfung der Wahrnehmung und Steigerung der eigenen Sensibilität und Auswahlfähigkeit hinsichtlich des Werkes<sup>48</sup> sowie als Förderung der deskriptiven literarischen Fähigkeiten. Genauso wie es sich empfiehlt, einen Text mit einem Stift in der Hand zu lesen, warum sollte man nicht ein Bild mit dem verwandelnden Filter der Schrift als zusätzlichem Ziel lesen? Vor allen Dingen wenn es darum geht, persönlich zu lernen, wie man sieht, unterscheidet, anregt zu sehen und sich in der Wahrnehmung von anderen zu unterscheiden, immer durch die Mittel unserer eigenen Schrift.

Hier liegt zweifellos das beste funktionelle Argument zugunsten der Beschreibung, die ausgehend von den Voraussetzungen der Kunstkritik angeführt werden könnte, unabhängig davon, ob die deskriptive Funktion selbst als die kritische Tätigkeit angesehen wird (das Modell *artifex additus artifice*) oder nur als funktionell einführendes Mittel (sogar um das Modell *philosophus additus artifice* zu befürworten).

Vielleicht ist jetzt der Zeitpunkt gekommen, um, gerade im Rahmen

<sup>48</sup> In der Praxis ist die Beschreibung weder so einfach noch so oberflächlich wie man denken könnte. Außerdem ist sie niemals neutral und auch nicht fähig, alle Aspekte, Nuancen und die Elemente und die Beziehungen der Realität aufzudecken, egal wie viel Geschick und Erfahrung man hat. Deshalb ist die Beschreibung immer bruchstückhaft und setzt aus diesem Grund voraus, dass gewisse Komponenten und Beziehungen bestimmten Interessen gemäß ausgewählt werden und ihnen Vorrang gegeben wird. Zweifellos werden also in der Beschreibung schon die erkannten Beziehungen und Elemente eingestuft, geordnet und hierarchisch organisiert (hauptsächliche, nebensächliche, routinemäßige, neue, einzigartige usw.). Oft beschränken wir uns bei der ersten kritischen Annäherung darauf, nur das Verständliche zu sehen, also das, was wir kennen, und übersehen viele Aspekte, die der Sensorialität der Formen und der Materialien innewohnen. In Wirklichkeit kann die Beschreibung Kenntnisse vermitteln und ist nicht nur ein Erkennen oder eine alltägliche Lektüre, sofern wir bereit sind, uns der Entdeckung von anderen, einzigartigen und ungewöhnlichen Elementen und Beziehungen zu öffnen. Cf. Juan Acha, *Crítica de Arte*. Trillas, México, 1992; Seite 95 und folgende.

des Zusammentreffens zwischen den Texten und den Bildern, vorsichtig den Vorschlag *einer neuen Ekphrasis* zu machen, zumindest was die Ausübung der Kunstkritik angeht. Wenn das Kunstwerk von sich reden macht und besprochen werden muss (Lyotard), wenn die ästhetischen Ideen immer viel zu denken geben (Kant) und wenn Kritik Denken und Sprache ist, dann sind die Beziehungen zwischen den Bildern und den Texten ein wichtiger Teil des Fundaments des epistemologischen Status der Kritik, mit ihrer unbestreitbar didaktischen Berufung. In dieser Linie geht der Prozess des Schreibens–Erzählens–Auslegens–Bewertens der Werke gerade von der Funktionsfähigkeit, die den *ekphrastischen* Mitteln eigen ist, aus<sup>49</sup>.

Diesseits des Bildes (ist der Text, in der *Ekphrasis*), jenseits des Textes (ist das Bild, in der *Hypotyposis*). In diesem Sinne sollte die Reichweite des Untertitels ausgelegt werden, der dazu beitragen soll, diesem Text einen Namen zu geben und der Ausgangspunkt für diese Überlegungen war. Um sie zu beenden, können wir dennoch nicht umhin, an ein Programm zu erinnern, das der verstorbene Vilém Flusser vorschlug: „Lasst uns die Geschichte *sensu stricto* als eine unendliche und leidenschaftliche Dialektik zwischen den Texten und den Bildern beschreiben, zwischen der Vorstellungskraft und dem konzeptuellen Denken, zwischen der Macht der Darstellung und der Macht der Konzeption“.

Auch die „kritisch geschriebene Geschichte“ hat also als *Paideia* ihre eigenen Rechte und eisernen Verfechter. Eine Kunstgeschichte, die

<sup>49</sup> Zu diesem Thema sollte die literarische Erfahrung, die von Antonio García Berrio und Teresa García-Berrio Hernández behandelt wurde, angeführt werden, als erster Titel einer neuen *Ekphrasis* genannten Sammlung, indem sie – als didaktische Strategie – deskriptive Beziehungen zwischen den plastischen Werken des Bildhauers Miquel Navarro und den Texten des Dichters Wallace Stevens herstellen. Das umfangreiche Buch von 451 Seiten, das diesen Vorschlag aufnimmt, auf halbem Weg zwischen dem kritischen Essay und der *Ekphrasis* Conselleria de Cultura. Generalitat Valenciana. Valencia, 2002.

vielleicht kraftvoll in bestimmten Museen wiederholt, aufgenommen und konstruiert wird, und die im schweren Kontext des Lebens zwischen dem Dialog der Wörter und der Bilder entsteht und gedeiht.

## Índice

|  |    |
|--|----|
| El espejo de la Ekphrasis.<br>Más acá de la imagen. Más allá del texto.<br>—La crítica de arte como paideia— ..... | 7  |
| The ekphrastic mirror.<br>The near side of pictures. The far side of words.<br>- Art criticism as paideia .....    | 41 |
| Der spiegel der ekphrasis.<br>Diesseits des bildes. Jenseits des textes.<br>– Die kunstkritik als paideia – .....  | 73 |



*El espejo de la Ekphrasis.*  
*Más acá de la imagen. Más allá del texto*, de Román de la Calle,  
es el número 14 de la colección CUADERNAS,  
editada por la Fundación César Manrique.

Se acabó de imprimir  
el día 30 de diciembre de 2005,  
en los talleres de Cromoimagen, S.L.,  
en Madrid