

Més ençà de la imatge. Més enllà del text. Diàlegs entre les imatges i les paraules (La crítica d'art com a *paideia*)

ROMÀ DE LA CALLE

(Universitat de València-Estudi General)

La paraula és la imatge de les coses

(SIMÓNIDES DE CEOS - v. 556-v. 468 a C)

Els textos i les imatges són mitjans entre l'èsser humà i el seu entorn [...]. Però hi ha una contradicció entre ambdós: les imatges fan imaginable ("il·lustren") el que contenen els textos, i els textos fan concebible ("contenen") el que representen les imatges.

(VILÉM FLUSSER -1920-1991)

Si en algun "gènere" literari es troba plenament suposat –com a indefugible horitzó de possibilitat i com a bàsica estratègia operativa– l'íntim i continuat diàleg entre les imatges i els textos, sens dubte, aquest concret domini podria ser històricament identificat amb la suggeridora activitat educativa de la vella *ekfrasi*. De vegades, des d'una perspectiva diacrònica, també s'han volgut rastrejar i descobrir en ella, enquadrada ja en l'específic context de l'anomenada "literatura artística", alguns dels antecedents més destacats i influents de la crítica d'art.¹

1. L'interès de la teoria de l'art per la "literatura artística", i fins i tot la pràctica identificació amb ella, al ser restrictivament entesa la pròpia teoria de l'art com a estudi de les fonts literàries sobre art, fou al seu moment, com és ben sabut, un plantejament directament vinculat a la figura i a les investigacions de Julius von Schlosser i la seua *Die Kunstliteratur* (1924; versió castellana, Madrid: Cátedra, 1976). D'alguna manera, per la nostra banda, ens apropem ací a tal proposta, encara que només siga per a fixar-nos en alguns dels recursos emprats per/en

És ben sabut que la descripció literària de les imatges –que tal és el nucli caracteritzador de la citada *ekfrasi*– conformava històricament una part rellevant del conjunt dels exercicis pràctics programats per l'educació retòrica (els *progymnasmata*) i fins i tot se l'acceptava com a demostració o exhibició reglada de l'adequat magisteri i de la plena qualificació professional del rètor: l'*epideixi* com a ostentació i faramalla del domini del llenguatge, com també de la seua eficàcia descriptiva de les imatges.

De manera molt especial, dins del marc de la cultura grega, concretament en l'època de la Segona Sofística (segles II i III dC), abunden nombrosos exemples de textos redactats en tal sentit, com poden ser-ho els coneguts treballs de Filòstrat de Lemnos (anomenat el Vell, nascut cap al 191 dC) i els de Filòstrat el Jove, nét de l'anterior, ambdós amb les seues corresponents *eikones* (“imatges”), així com també la posterior obra de Calístrat (començaments del segle IV dC), les seues no menys cèlebres *Ekphraseis* (“Descripcions”) dedicades, en aquest cas, a comentar educativament i encomiar en general peces famoses de l'Antiguitat i no ja col·leccions de pintura, de caràcter estrictament privat.² Encara que, de fet, ni als uns ni als altres els van faltar determinats precedents ni tampoc abundants seguidors, tant en l'àmbit de la retòrica com en el de la sofística, justament en aqueixa compartida tasca de trobar en les obres d'art –sobretot en pintures i escultures– immillorables temes edu-

aquestes fonts literàries a l'entorn de l'art. Concretament ens interessien, en els plantejaments que ara estem afavorint, els textos que descriptivament parlen de l'art així com també aquells textos que directament han propiciat o servit d'inspiració a la producció artística. Tot això sempre des del marc de l'exercici i les funcions de la crítica d'art, com a un clar ressort educatiu.

2. Hi ha una estimable edició castellana de les tres obres a Siruela (Madrid, 1993) a càrrec de Luis Alberto de Cuenca i dc Miguel Ángel Elvira. A elles farem referència posteriorment.

catius i motius exemplaritzants per al lluïment i la mostra en públic de les habilitats discursives.³

En realitat, aquests entrecreuaments i intercanvis estratègics entre paraules i imatges que ací ens ocupen, eren normals en ambdós sentits. Si, per una part, la retòrica, posem per cas, acudia a la descripció i al comentari de les imatges com a justificada motivació de molts dels seus textos, també és ben cert que la producció de pintures, per la seua banda, mai no havia deixat, en aquest marc històric, de buscar i reprendre els seus temes i assumptes directament dels bagatges literaris compartits. Era aquest, per tant, un normalitzat i habitual viatge educatiu tant d'anada com de tornada: del text a la imatge i de les imatges als textos.

¿Podrà estranyar, per tant, que les qüestions relatives a l'*ekfrasi* s'entronquen i s'articulen així mateix, d'alguna manera, amb l'extensa tradició de l'*ut pictura poesis*, com un potent *topos* que creua precisament aquest camí de trobades i intercanvis, que recorre la història, entre els dominis del llenguatge i de les arts plàstiques, entre les pràctiques de la poesia i de la pintura, entre els textos i les imatges,⁴ entre l'escriptura i la representació?

També des de la perspectiva de la reflexió estètica i, molt en particular, des del si mateix de l'activitat de la crítica d'art, entesa com una *paideia* molt especial, aquest creuament

3. Vegeu, en aquest sentit, els comentaris sobre aquesta cadena d'autors històrics, dedicats a l'*ekphrasi*, com a reconegut exercici crític i pedagògic, que MENÉNDEZ PELAYO en la seua *Historia de las ideas estéticas en España* els consagra, encara que només siga indirectament en extenses notes a peu de pàgina: volum I, introducció, capítol III, p. 82-90, Madrid: CSIC, 1974.

4. El fet mateix que en grec per a referir-se a l'escriptura i a la pintura, és a dir, als actes d'escriure i de pintar, s'utilitzaren justament els mateixos termes *graphê*, *graphein*, sens dubte seria un element que, d'alguna manera, coadjuvà intensament a l'assimilació i/o a l'estret intercanvi entre ambdós treballs i dominis.

plural entre textos i imatges ha mantingut actius i bel·ligerants els seus respectius interessos.

Precisament, al fil d'aquestes qüestions, volem mirar-nos, amb un cert deteniment, en l'espill mediador de l'*ekfrasi*, francament, com una estratègia potser mai del tot perduda, encara que sí més o menys dissimulada i fins i tot fortament restringida, per múltiples motius, com tindrem ocasió de veure, en el treball crític i hermenèutic actual. ¿Fins a quin extrem és possible seguir propiciant avui, educativament, aqueixes mirades estimatives basades en detallats jocs descriptius des de i en la globalitat del fet artístic contemporani?

És doncs, com hem indicat, des de la reflexió estètica i des del puntual exercici de la crítica d'art com embastarem el nostre discurs, atesos només, en la mesura del necessari, els fonaments històrics del tema, però sobretot movent-nos al darrere de certs recursos i opcions crítiques ben actualment vigents o ben fortament revisades en el context present.

Ens referirem, fa un instant, a aqueixa doble via d'acció cultural que ha conduït històricament, d'una banda, de les imatges als textos, per a creuar-se així mateix, en l'altre sentit del trajecte, amb el corrent operatiu que condueix dels textos a les imatges. Sense entrar, per descomptat, en prioritats de gènesis, preferirem subratllar, més aviat, l'existència d'un cert paral·lelisme i mutus entrecreuaments, en el traçat i la construcció simultanis d'ambdós itineraris. Potser precisament, per això, ens sembla imprescindible començar correlacionant dues nocions mediadores que, des de l'entramat retòric, poden encarnar eficaçment i eloqüentment aquest doble circuit que ens ocupa, després de la implantació històrica de l'escriptura.⁵

5. Precisament amb la implantació de l'escriptura, el llenguatge es veu ja com un objecte pròpiament dit. És a dir, que convé reconèixer clarament en l'escriptura una condició *sine qua non* tant per al sorgiment d'una *poètica* com per a la implantació de l'exercici de la *crítica*. Sense

- A) Una d'aquestes nocions d'intermediació és justament la que es defineix amb el terme d'*ekfrasi*,⁶ entès com a mediació de la paraula literària, en el desenvolupament d'un discurs preferentment descriptiu respecte de les imatges plàstiques, convertides així en el seu fonamental llenguatge-objecte, és a dir, en el punt de partida de les seues pautades referències, a propòsit de les quals elabora el seu entramat metalingüístic. S'obrí així tot un singular acarament ekfràstic entre imatges i paraules, que comporta sempre, al cap i a la fi, una sort de vocació i d'escriptura intensament parafràstiques. Ja tornarem, més tard, sobre aquesta qüestió.
- B) Però així mateix, en aquest trànsit plural dels textos a les imatges, disposem, no menys eficaçment, de la puntual estratègia retòrica de la *hypotiposi*, com a contrastada figura d'estil.⁷ Es tracta certament, com aquell

escriptura no hi ha consciència de metallenguatge, perquè tampoc n'hi ha del corresponent llenguatge-objecte. El desenvolupament de l'*ekfrasi* requereix, doncs, de la pràctica de l'escriptura i de l'adaptació conscient de la paraula a determinades circumstàncies. D'ací la rellevància del *kairós* en tant que "moment oportú" i adequat per a l'acció i reflexió operativa que sempre comporta l'exercici intencional de la retòrica, amb el seu fort bagatge pedagògic.

6. Recordem que etimològicament *ekfrasi* és el resultat de la unió de la preposició *ek* i del verb grec *frassô*, en tant que implica acció pròpia de "des-obstruir", "obrir", "fer comunicable" o "facilitar l'accés i l'acostament" a alguna cosa. Encara es manté, per cert, tot i que restringit més aviat al vocabulari mèdic, el terme castellà *ecfràctico*, és a dir, "allò que desobstrueix". Concretament, en la tradició crítica, l'*ekfrasi* es pren com a "descripció que fa accessible", és a dir, com a "descripció estimulante i educativa". O siga que es tracta, en el context de la mediació de la paraula davant de la imatge, tant d'una espècie de "descripció narrativa" com d'una "narració preponderantment descriptiva".

7. De fet, etimològicament, el terme "hypotiposi" apunta cap al procés de conformació o modelació d'imatges. Es troba compost a partir de la preposició grega "hypo" (sota) i del verb "tipô" (formar, figurar, modelar). El substantiu "tipos" significa així mateix "imatge", "forma".

que diu, de “fer veure el contingut del text” al lector, per mitjà de la detallada i minuciosa força expressiva de les paraules. S’activa així tota una estratègia didàctica.

Una vegada més, l’eficaç mediació descriptiva –exercida amb vigor i intensitat en/des del text mateix– queda convertida i transformada en representació imaginària de les dades i els fets que s’evocuen en la lectura, presentant-se resolutivament el potencial de les paraules –viscudes pel destinatari– com “una quasi imatge pictòrica”.

Al cap i a la fi, aquest recurs retòric, en qualsevol de les seues múltiples modalitats de presentació, programàticament aspira, abans de res, a descriure amb paraules un objecte, una persona o una escena de manera tan viva i enèrgica, tan ben observats i descrits tots els seus minuciosos detalls, que és capaç d’oferir-los a la imaginació perceptiva del lector amb la presència, el relleu, l’espessor i els aguditzats colors propis de la realitat expressada, com si, de fet, estigueren veient-se.⁸

Ací radicaria certament una de les claus fonamentadores de la vella tradició de l’*ut pictura poesis*:⁹ els poetes són

Ja QUINTILIA en la seua *Institutio oratoria* 8, 3, 66 (LBG, epígraf 810, pàg. 400) descriu aquesta figura estilística molt adequadament i detalladament.

8. Henri MORIER, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* [1961]. PUF, París, 1981.

9. HORACI, *Epistola ad Pisones*, vers 361. És més que coneguda l’amplitud que la interpretació històrica va donar després a aquests versos horacians, didàcticament introduïts en la seua *Ars Poetica*, en comparar analògicament maneres diferents d’abordar la poesia, igual que també hi ha maneres distintes d’aproximar-se 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 acutem; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit*” (361-365). (“Talment com la pintura, així fa la poesia: n’hi pot haver que, si ets a prop, et captivi més, mentre que d’altra ho farà si te la mires de més lluny. Si aquesta no vol tanta llum, aquella s’ha de veure a plena llum,

comunament considerats com a pintors, a través de l'acció i la força presentacional / imaginària / evocadora de les seues paraules. No en va, al fil de la precedència cronològica de Simònides de Ceos,¹⁰ convertida en tradició, la Segona Sofística, tenint per davant així mateix el no menys singular exemple de Llucià de Samòsata,¹¹ que considerava el mateix Homer, donada la seua força descriptiva i visualment didàctica, com el príncep dels pintors.

Igual que la pintura, també la poesia... ¿I per què no rastrejar, amb idèntica insistència, la seua simètrica i la inversa proposició? Igual que la poesia, també la pintura...¹² Aquest

la que no té por de la subtilesapenetrant del crític. L'una ha agradat un sol cop, l'altra agradarà encara que es vegi deu vegades." Versió de Narcís Figueras Capdevila: HORACI, *Art poètica i epístoles literàries*, Barcelona: La Magrana, 2003.)

10. És recurrent en qualsevol estudi sobre l'"ut pictura poesis" acudir a la font de Simònides de Ceos per a iniciar el rastre històric de la qüestió. "La paraula és la imatge de les coses" MICH. PSELL. *Peri energ. daim.*, P.G. CXXII 821). Segons PLUTARC, "Simònides va anomenar la pintura poesia silenciosa i la poesia pintura parlant. Perquè les accions que els pintors representen mentre succeeixen, les paraules les prescnten i les escriuen quan ja han succeït" (*De glor. Ath.* III 346f). Un bon estudi sobre el tema és, per descomptat, el de Neus GALÍ, *Poesia silenciosa, pintura quehabla*, Barcelona: El Acantilado, 1999.

11. LLUCIÀ DE SAMÒSATA (120/130-192 dC) també va redactar unes "Eikones": un *encomium* a Pantea d'Esmirna. No es tracta pròpiament d'una descripció de pintures o d'escultures, encara que en el text laudatori utilitza idèntiques estratègies descriptives respecte a la relació amb la model vivent i apel·la als artistes (pintors i escultors) que sens dubte –afirma– desitjari en representar-la i als poetes que, d'haver-la conegut, intentarien obstinadament cantar les seues gràcies i bellesa. És en aquest context on precisament s'insisteix, una vegada i una altra, en la capacitat pictòrica dels poetes.

12. R. W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoria humanística de la pintura*, Càtedra, Madrid, 1982. Mario PRAZ, *Mnemosyne. El paralelisme entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid, 1979. Però també al revés: A. GARCIA BERRIO & T. HERNÁNDEZ, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Tecnos, Madrid, 1988. Així mateix, AADD, *Ut pictura poesis*,

és el doble camí de la zigzaguejant història que ara ens ocupa, encara que només des d'una perspectiva molt determinada.

DEL TEXT A LA IMATGE

Procés de conformació de la imatge pictòrica

TEXT ————— HYPOTIPOSIS —————> IMATGE
TEXT <————— EKFRASIS ————— IMATGE

DE LA IMATGE AL TEXT

Procés críticohermenèutic

Pensem, doncs, que tant darrere de les estratègies de l'*ekfrasi* (en els jocs constructius que van de les imatges als textos) com en el punt de partida de la noció d'*hypotiposi* (la capacitat d'evocar de forma pregnant imatges exclusivament amb el recurs a les paraules) habita justament "la descripció", com a insubstituïble palanca fonamentalment didàctica. Fins i tot, de vegades, aquest doble entramat es fa tan estret i arriben a donar-se ambdues opcions la mà amb tal intensitat i simetria que fàcilment seria viable tancar un possible cercle relacional, completat en aquest doble viatge d'anada i tornada: del text a la imatge i de la imatge al text.

No obstant això, potser per a millor distanciar ambdós procediments, no estarà de més que, d'entrada, vinculem explicativament la *hypotiposi*, com a trànsit del text a la imatge, al procés mateix de conformació de l'obra i a l'activitat copartípic del receptor.

Fundació Caixa de Pensions, Barcelona.
Leer las formas. Sobre las relaciones entre literatura y artes visuales,
CGAC, Santiago de Compostela, 2000. Tot això a partir de la canònica
formulació d'Horaci en la seua *Arts poetica*, versos 361-362, en la seua
ocasional comparança didàctica, transformada històricament.

¿Quina obra? Se'm dirà. ¿L'obra literària, en la qual viablement la *hypotiposi* pren part rellevant? ¿L'obra pictòrica que s'inspira en un text, com a trànsit entre dues imatges? De l'evocació de la imatge literària a la construcció de la imatge plàstica. ¿No hi ha fragments literaris que, de fet, són com la fidel sinopsi preparatòria d'autèntiques escenes cinematogràfiques? ¿Quantes pintures han pres cos visual, com podem constatar a través del plural i extens repertori de la història de l'art, a partir de determinats textos literaris, quantes altres s'han inspirat en documents històrics o en escrits de caràcter mitològic o religiós? Sens dubte, innumbrables...

Davant d'això, l'*ekfrasi*, en la seua corresponent acció *parafràstica*, a l'entorn de la imatge, comporta ja una certa obertura cap a les funcions pròpies de l'exercici crític enfront de l'obra, amb les seues modalitats didàctiques i/o estimatives, hermenèutiques i/o legitimadores. De manera que la lectura del text, dotat de mediació *ekfràstica*, en certa mesura reté i potencia una clara funció fàtica, d'estret contacte, en relació a la imatge a la qual es refereix, com si les paraules es transformaren en una espècie d'índex apel·latiu i assumiren o almenys buscaren, així mateix per delegació o subsidiarietat, determinats trets comunicatius i alguns efectes, propis més aviat de la immediata experiència estètica que poguera mantenir-se, si escau, davant de l'obra referenciada.

És a dir, que en la descripció textual que l'*ekfrasi* exerceix tenen cabuda molts altres recursos, més enllà de la puntual definició descriptiva de la imatge. I seria empobridor limitar-nos, com és comú, a subratllar exclusivament aqueixa vessant ostensiva, aqueixa funció fàtica i relacional que, en principi, la descripció fa sempre possible. No en va l'*ekfrasi* comporta, com la seua pròpia etimologia fa palesa, aqueixa tasca de missatgeria i de preparació, aqueix esforç de desobstrucció i d'aperitiu didàctic. Quasi podríem dir que d'avançada o de relleu, segons les circumstàncies, l'esforç apunta cap a y/o

preanuncia l'experiència estètica directa que, de ser viable, podria mantenir-se així mateix davant de l'obra.

En conseqüència, la descripció *ekfràstica* d'una imatge, encara que pugui funcionar amb total autonomia, com a text, sempre arrossega aqueixa silenciosa consciència de saber-se vicària, coneixedora de la seua íntima i secreta heteronomia, perquè les paraules -com un eco- activen la potencial ressonància de les imatges viscudes. Potser per aixó mateix l'objectiu del text *ekfràstic* apunta descriptivament cap a diversos vessants, que caldria breument, si més no, referenciar a continuació.

a) En primer lloc, el text descriptiu desenvolupa una funció prioritàriament denotativa en relació a l'*objecte artístic*, en tant que constructe visual, en tant que imatge. Aquesta seria, sens dubte, la seua dimensió més directament objectivable, com a base efectiva de referència. Cada imatge podrà ser així "traduïda" i àmpliament comentada i descrita amb sorprenent minuciositat i erudició, com si les paraules s'entretexiren al seu entorn, en una interminable metàfora d'embadaliment i d'aura verbalitzable. Si l'objecte artístic està a caball d'alló visible i d'alló invisible (entre presència i representació), també l'*ekfrasi* es trobaria en aquest terreny bifronte, tot atenent i describint bé siga la *presència* o bé la *representació*. (No es tracta, però, d'entrar ara i aquí en aquest tema de la possible autonomia i/o de la plural heteronomia de l'objecte artístic. Deixem el camí tant sols açí apuntat).

b) En segon lloc, el text de l'*ekfrasi* apunta cap a la imatge com a *objecte estètic*, és a dir, com a procés i resultat de la personal experiència estètica, que es desenvolupa en el diàleg perceptiu davant de/amb l'obra, almenys per part de l'autor del text.¹³ És així com en el text mateix solen aflorar

13. No convé passar per alt aquesta interna i significativa tensió que s'estableix entre l'*objecte artístic* (obra d'art) i l'*objecte estètic*, que la

nombroses indicacions relatives a aqueixa mateixa experiència visual, que es pretén compartir. D'ací, a vegades, el pes impressionista i vivencial que comporta la descripció no solament de l'obra (com a objecte artístic) sinó de les experiències hagudes en relació a l'obra.

L'*ekfr*

mateix, sovint, de l'objecte estètic corresponent a la seua percepció. No en va, metodològicament, la descripció d'un dispositiu comporta sempre, d'alguna manera, el coneixement dels seus efectes. Considerem, doncs, en aquesta conjuntura l'objecte artístic com a "dispositiu" funcional i l'objecte estètic com un dels efectes pragmàtics d'aquell. (Es suposa ací, per tant i es manté com a hipòtesi bàsica, la trobada i l'impacte amb la dimensió pragmàtica i educativa de l'obra.)

c) En tercer lloc, l'escriptura *ekfràstica* enllaça activament amb el lector virtual del text descriptiu, al qual apel·lativament se li dediquen els continguts, com també

fenomenologia tan minuciosament ha correlacionat i distingit en els seus plantejaments. "Partirem de l'objecte estètic i el definirem—ens diu Mikel Dufrenne—arrancant de l'objecte artístic (de l'obra d'art). Hi estem autoritzats car la correlació de l'objecte artístic i els actes que el capten no subordina l'objecte a aquests actes; es pot, dones, determinar l'objecte estètic considerant l'obra d'art (l'objecte artístic) com una cosa en el món, independentment dels actes perceptius que la confirmen. ¿Vol això dir que haurem d'identificar objecte estètic i objecte artístic? No exactament. Primer, per una raó de fet: els objectes artístics (les obres d'art) no esgoten el camp dels objectes estètics; no defineixen més que un sector privilegiat, per descomptat, però restringit. I a més, per una raó de dret: l'objecte estètic no es pot definir més que amb referència, almenys implícita, a l'experiència estètica, mentre que l'objecte artístic es defineix al marge d'aquesta experiència, com allò que la provoca. [...] L'objecte estètic és l'objecte artístic percebut en tant que obra d'art, és a dir, l'obra d'art que obté la percepció que sol·licita i que mereix". M. DUFRENNE, *Fenomenologia de la experiència estètica*, València: Fernando Torres, 1982. vol. 1, p. 23.

l'enunciació del text, a través d'intermitents picades d'ullet expressives i aclariments intencionats, com si l'obra, de què es parla, estiguera realment present i disponible en tal situació enunciativa.¹⁴ No en va es pretén que, d'alguna manera,

14. Aquest caràcter d'immediatesa apel·lativa al lector, que sovint fa ostensible la descripció ekfràstica, queda exemplarment exposada en la introducció explicativa del llibre primer de les *Imágenes* de Filóstrat el Vell. Potser convinga aportar un ampli fragment dels epígrafs 4 i 5. "Heus ací com va sorgir la idea d'aquest tractat: estaven celebrant-se jocs a Nàpols [...]; jo no volia exposar en públic els meus discursos, però una multitud de joves venia a importunar-me davant la casa del meu hoste. [...] La major gala (de l'edifici residencial on habitàvem) la constituïen els quadres que penjaven de les parets, que em van semblar col·leccionats amb molt bon criteri, doncs es manifestava en ells el mestratge de molts pintors. Ja se m'havia ocorregut descriure les pintures, quan el jove fill del meu hoste [...], després de no perdre'm de vista mentre jo anava i venia de quadre en quadre, em va demanar que li'ls explicara. Però a no semblar descortès, li vaig dir: "D'acord, doncs. Farem d'ells el tema del meu discurs quan vinguen els altres joves." Quan aquests van arribar, els vaig dir: "Que el xiquet es pose davant. A ell aniran dedicades les meues paraules. Seguiu-me vosaltres, i no escolteu solament, sinó feu preguntes si no enteneu alguna cosa del que vaig a dir-vos." D'aquesta manera el discurs de Filóstrat té ja un receptor protagonista, al qual dirigir i personalitzar les observacions descriptives. D'altra banda, el programa de la seua intervenció el té molt clarament predeterminat, quan puntualitza, al final de l'epígraf tercer d'aquesta introducció: "El present llibre no tracta de pintors ni de les seues biografies, sinó que ofereix descripcions de pintures que serveixen de model als joves, perquè aprenguen a interpretar-les i s'apliquen a una tasca estimable." FILÓSTRAT EL VELL *Imágenes*, llibre I, epígrafs 4-5 i 3, Madrid: Siruela, 1993, p. 33 i 34.

Però així mateix, per a ratificar aquest caràcter apel·latiu del discurs de l'ekfrasi, no estarà de més que també fem referència al text de les *Imágenes* de Filóstrat el Jove, qui al finalitzar el seu Proemi així mateix puntualitza i aclareix el següent: "En topar-me amb pintures de bona qualitat [...] m'ha semblat oportú comentar-les. Però, a fi que el nostre llibre no marxe sobre un sol peu, que imagine el lector que hi ha una persona present, a la qual van a dirigir-se les explicacions. Això donarà més propietat a les meues paraules." ● *p. cit.*, p. 162. És a dir, que al capdavant el que es busca és que el possible lector dels textos s'identifique plenament amb tal personatge, amb el *voyeur* virtual, convertit en immediat destinatari de les descripcions.

la particular escriptura de l'*ekfrasi* promoga, entre els seus possibles efectes pragmàtics, reaccions en el lector que càpia anàlogament adscriure a un cert aire de família, amb un determinat grau d'afinitat, respecte a la classe d'efectes que la mateixa presència de l'obra, si escau, motivaria.¹⁵ Certament, ja en la vella *ekfrasi*, exercida per la Segona Sofística, es subratllen de forma prioritària les emocions i els sentiments que caracteritzen el tema objecte del quadre, mentre que es tenen molt menys en compte els seus valors plàstics i formals.

És com si s'apel·lara que al si de l'*ekfrasi* (en tant que descripció d'imatges) poguera habitar, al seu torn, a nivell del text la directa estratègia operativa de la *hypotiposi* (com a programada intensitat i vivesa imaginària de les paraules i els recursos literaris utilitzats en l'elaboració de l'escriptura). Quasi es tractaria de practicar un joc de nines russes.

d) En quart lloc, l'*ekfrasi* potència així mateix els seus enllaços amb el context de l'obra, tant respecte a possibles informacions exegetiques sobre la seua autoria, circumstàncies d'ubicació, el seu estat present, la seua història o orígens, com també sobre les relacions de l'obra plàstica amb els motius de la seua gènesi, i molt especialment a l'entorn de la seua possible dependència de determinats textos previs,

15. La noció d'efecte "pragmàtic" aplicada als diferents elements constituents del fet artístic explicita directament les distintes dimensions processuals que a l'entorn de tals elements es generen. És precisament Jean-François Lyotard qui planteja i explica la pròpia gestació de l'activitat crítica i el desenvolupament dels textos crítics, és a dir, el sorgiment de la pròpia *ekphrasi*, com un dels possibles efectes pragmàtics de l'obra d'art. L'objecte artístic, sens dubte, fa parlar; l'obra d'art necessita ser parlada. D'aquesta manera, objecte i escriptura, imatge i text s'apcteixen i coimpliquen mútuament. J. F. LYOTARD, "L'Opera come pròpia prammatica", en AADD, *Teoria e pratiche della Critica d'Arte*. Actes del Convegno di Montecatini (maig, 1978). Milà: Feltrinelli. 1979; p. 88-109. Hi tornarem posteriorment.

assumits efectivament com a fonts referencials.¹⁶ D'ací els caràcters explicatius i/o narratius que tan sovint incorpora complementàriament l'*ekfrasi* a les seues constituents estratègies descriptives, mostrant de nou l'interès per posar en evidència les relacions que hi ha entre les imatges (que es comenten i descriuen en el text *ekfràstic*) i els textos que, via *hypotiposi*, potser van poder servir d'entramat imaginari a la seua elaboració.

¿No es tractarà efectivament de parangonar, des de l'escriptura de l'*ekfrasi*, dues modalitats d'imatges? D'una banda, la imatge pictòrica que precisament es vol descriure i, d'altra, en un joc d'enllaçades contextualitzacions, la imatge que el text literari originari, motivador / inspirador de l'obra pictòrica, propicia així mateix en la seua recepció. És en aquest sentit –repetim– com ens trobem paral·lelament amb necessaris recursos explicatius i narratius juntament amb les pertinents descripcions de base.¹⁷ Tots ells es trobarien di-

16. Només a manera d'exemple d'aquest interès, des de la descripció de les imatges, per les seues fonts, recorrerem de nou al ja citat text de Filòstrat el Vell, quan comenta un quadre que representa l'escomesa de Hefest contra Escamandre (*Iliada*, cant xxi, 342 *et seq.*) i diu: "saps nen, que el tema d'aquesta pintura procedeix d'Homer? [...] Tu no et fixes ara en la pintura, sinó en la història que l'ha inspirada". Després de recordar l'oïdor la història literària que es recull en l'obra comentada, afegeix: "Mira ara el quadre de nou i fixa't bé en el que representa." I és a continuació quan va descrivint parsimoniosament els detalls de la representació, en una espècie de paral·lelisme literari amb la font utilitzada pel pintor. *Op. cit.*, pàg. 34. L'estratègia didàctica de l'*ekfrasi* és doncs més del que evident, ja des dels seus orígens clàssics.

17. Encara que només siga de biaix, no voldríem passar per alt la rellevant i revulsiva interpretació de Vilém Flusser en el seu treball "Texto e imagen" (1984), on manté que la descripció i el relat de les imatges comporta indefectiblement desfer-les. En reproduïrem tot seguit un ampli fragment de l'argumentació: "Els profetes i els filòsofs han escrit per a fer transparents les imatges, per a destruir-les i així poder emancipar l'home de la bogeria de la màgia. Saben bé que l'escriptura és un gest

rectament copresents en l'*ekfrasi*, entesa ni més ni menys com un més dels efectes pragmàtics propis de l'obra d'art (J. F. Lyotard).

És des d'aquest fil conductor, que ens col·loca, a partir d'una especial angulació, davant de les relacions pragmàtiques del text crític amb l'obra, com podem entendre l'establiment d'una certa analogia entre l'experiència estètica com a efecte pragmàtic de l'obra i l'experiència de la lectura del text *ekfràstic*, al seu torn com a efecte pragmàtic d'aquest text. I aquesta analogia entre ambdós efectes, entre l'experiència de la lectura i la virtual experiència davant l'obra, comporta igualment l'admissió d'una certa afinitat i una aproximació (fins i tot una certa homologia estructural) entre l'obra (com a llenguatge-objecte) i el text metalingüístic de l'*ekfrasi*. El text ens parla didàcticament de la imatge intentant aproximar-se a ella i estrafer fins i tot, d'alguna manera, el seu estatut lingüístic, postulant igualment, la consecució d'una certa simetria en els seus efectes respectius.

El procés crític seria així interpretat com l'acció d'un *artifex additus artifici*, precisament per l'establiment programat de tals analogies, afinitats i similituds entre el llen-

iconoclasta, un gest propi de la consciència històrica. Però precisament va ser el món hel·lenístic el que va saber demostrar que les imatges no es rendien a aquests atacs iconoclastes, sinó que més aviat es veien enfortides per ell. Això va demostrar que les imatges podien designar no solament la situació, sinó també els propis textos atacants. Per tant, és cert que els textos expliquen les imatges per a destruir-les, però no és menys cert que les imatges són capaces de fer imaginables i d'il·lustrar fins i tot els textos destructors. Són capaces d'absorbir els textos i de retraduir-los en imatges. Certament, una gran part de les imatges gregues són una traducció de textos. Aquesta retroacció entre textos i imatges implica una penetració sempre renovada del món conceptual en el món de la representació i del món representatiu en el món conceptual. En conseqüència, cal subratllar que el poder de representació i el poder de concepció, de fet, es reforcen mútuament." V. FLUSSER, *Una filosofia* 10
Síntesis, 2001, p. 110-111.

guatge-objecte i el metallenguatge corresponent, és a dir, entre l'obra i el text crític¹⁸ i així mateix entre les experiències receptives (els efectes pragmàtics) d'ells respectivament derivades.¹⁹

¿Potser podrà estranyar-nos que, amb un pas més, s'haja arribat a plantejar, de fet, la inclusió dels textos crítics i interpretatius entre les obres d'art contemporànies? La crítica penetraria així, a peu descalç, en el camp mateix de les obres, potenciant paral·lelament la seua dimensió creativa, amb idèntiques modalitats i recursos. En aquest sentit, potser cada vegada es fa més complicat establir / definir el "concepte" de *relació* que vincula la crítica amb l'obra d'art.

¿Ha de parlar la crítica a propòsit de l'obra, és a dir, plantejar-se una tasca d'efectiva mediació o més aviat ha passat a elaborar ella mateixa les seues pròpies obres / textos, en un idèntic pla de mútua confrontació, jugant, més o menys paral·lelament, (com a metallenguatge) similars jocs de llenguatge (que el pertinent llenguatge-objecte)?²⁰

18. Per a la dualitat de plantejaments que precisament entén la continuïtat de l'acció crítica com el trencament entre la figura de l'"artifex additus artificii" i la del "philosophus additus artificii" convé consultar el conegut estudi de Benedetto Croce recollit en el seu *Breviario d'Estètica*, Madrid: Alderabán, 2002. Concretament la quarta lliçó titulada "La crítica y la historia del arte", p. 89-108.

19. Potser alguns dels més adequats exemples de com entendre i justificar l'existència i el desenvolupament de la crítica, des de l'òptica estricta de l'"artifex additus artificii" es troben precisament en els dos diàlegs inclosos en l'obra d'Oscar Wilde, *El crítico como artista y otros ensayos*, Madrid: Espasa-Calpe, 1968. En ella, Wilde arriba expressivament a plantejar que la més adequada crítica d'una pintura seria, a partir de la seua lectura, la realització d'un gravat. Amb això deixa ben clar el que estem ací apuntant respecte a l'homologia estructural que hi ha entre el llenguatge-objecte (pintura) i el metallenguatge (gravat) i en relació a l'activitat del crític com a "artifex additus artificii".

20. Estem reiterant lliurement els plantejaments de J.F. Lyotard, *op. cit.*, pàgs. 89-90.

Per tant, si la crítica –i també l'*ekfrasi* que ens ha servit, des d'un principi, com a passamans introductor i de continuïtat en aquests meandres didàctics– s'assumeix com un efecte de l'obra i, al seu torn, ella mateixa esdevé una obra més entre les obres que constitueixen el fet artístic contemporani, convindrà plantejar-se: ¿fins a quin punt les estratègies i els dispositius, que aquestes crítiques activen en els seus jocs de llenguatge –és a dir, aquelles funcions descriptives, estimatives, legitimadores, fonamentadores, formatives, etc. (on història i teoria intervenen com a moments forts, com a dispositius operatoris)– es comporten realment com a filtres transformadors, sens dubte complexos, intervinents entre l'obra i els seus efectes, és a dir, entre l'obra (comentada) i l'obra crítica?

Aquestes estratègies operatives actuen en la transformació dels destinataris de l'obra d'art en destinataris de l'obra crítica. Ho hem constatat clarament en parlar de l'*ekfrasi*: els seus dispositius textuais han elaborat determinats jocs de llenguatge, materialitzats en el desenvolupament d'una escriptura, plantejada "a propòsit" de les imatges. Però la crítica és, entre els gèneres literaris, un "gènere pirata" –potser tant com poguera ser-ho la pròpia autobiografia–. Un gènere que no dubta a saquejar i que pren en préstec contínuament el que siga i d'on siga; un gènere que, amb el seu incansable nomadisme i constant peregrinar a l'entorn dels àmbits extensius que circumden l'obra, converteix en cita metalingüística qualsevol mirada referencial i qualsevol picada d'ullet denotativa, qualsevol fragment de l'obra, acolorint intencionadament, amb les seues expressions connotatives, la presència mateixa de l'objecte artístic.²¹

21. "Les obres crítiques són jocs de llenguatge, correlacionats amb els jocs plàstics. És sobre la natura d'aquesta correlació com es formula i es desenvolupa la pregunta sobre "a propòsit" que uneix la crítica amb l'obra. I certament no és aquest bàsicament un problema de *referència*

Ací estan, per a atestar-ho, fins i tot els exemples clàssics que aporta el consabat esquema parafràstic de l'eficaç figura tàctica de l'*ekfrasi*. Els dos Filòstrats fan, amb els seus discursos, que els destinataris de les obres es convertesquen bàsicament així mateix en receptors de les seues paraules, encara que aquestes apunten i preparen, en la seua estimulant acció mediatra i educativa i amb els recursos retòrics que potencien la imaginació del lector, una millor comprensió i interpretació de les imatges mateixes. Però ¿no pot sorgir, a *tergo*, la temptació d'anar més enllà de l'estricta descripció verbal de les pintures, arribant fins i tot a invertir-se la fórmula mateixa de l'*ekfrasi*, recurrent-se al fet que la imatge es transforme en il·lustració pictòrica de les paraules i vinga així realment a completar la base descriptiva que aporta el text?²² De nou, doncs, els enllaços i els intercanvis entre l'*ekfrasi* i la *hypotiposi*.

sinó sobretot de *transformació*. És la corresponent teoria (que fonamenta i protegeix l'exercici de la crítica) la que, com a autèntic grup/dispositiu de transformació, permet i propicia, de fet, el pas entre l'obra plàstica i l'obra "descriptiva/narrativa/explicativa" que la comenta." J.F. LYOTARD, *op. cit.*, pàg. 93. Ens trobem, doncs, una vegada més davant del trànsit entre imatge i text, on ambdós –al fil de l'activitat de l'"artifex additus artificii"– es presenten com a obres, però ¿fins a quin extrem es presenten com a independents?

22. En aquesta línia, només caldria recordar com, històricament, els textos de les "imatges" de Filòstrat el Vell, pel que fa a descripcions detallades i completes de les pintures –al marge de les discussions sobre l'existència o no de tals pintures, que tant han ocupat determinats historiadors–, perduts els referents iconogràfics directes, es converteixen, des del Renaixement (*editio princeps*, 1503) i sobretot en el xvi i el xvii, en un franc estimul i una ocasió per a intentar recrear en pintura les seues *ekfrasis*. D'aquesta manera els textos descriptius d'imatges es transformen en fonts i models d'inspiració artística. Així naixen els anomenats "quadres d'ekfrasis", que es caracteritzen per intentar imaginar i refer possibles pintures antigues, només "conegudes" per descripcions. Així, en 1614, es va publicar a París l'obra gravada, juntament amb els textos de les "imatges" dels dos Filòstrats i les "Descripcions" de Calístrat.

Si les paraules descriuen la imatge, també les imatges poden il·lustrar el suport verbal, convertit visualment en escriptura. Una espècie de doble osmosi sobrevola, per tant, les relacions entre les imatges i les paraules, perquè de fet es planteja un cert “principi d’identitat poètica”, com a fonament legitimador, subjacent universalment, a qualsevol possible intercanvi i correspondència entre les arts, en aquest cas entre les imatges i els textos, a pesar de les dificultats que comporten per als respectius exercicis de l’*ekfrasi* i de la *hypotiposi* els salts entre la linealitat de l’ordre successiu de les paraules i la simultaneïtat estructural i/o orgànica de les imatges, com un tot. És a dir, la dificultat de la transcripció d’allò simultani per allò successiu i al revés, tal com les periòdiques teories i exposicions de la concepció de l’*ut pictura poesis* històricament ens han plantejat.²³

Sense endinsar-nos, més enllà, en aquesta qüestió, sí que voldríem, almenys, plantejar uns altres tres aspectes, que d’alguna manera, es vinculen directament amb aquesta mirada que, des de l’exercici pedagògic de la crítica, estem dedicant al desenvolupament de l’*ekfrasi*: a) D’una banda, la relació entre descripció i narració al si mateix del text *ekfràstic*. b) D’altra banda, la subtil mediació que comporten, en aquest marc global de connexions entre text i imatge, els possibles intercanvis entre els títols i les obres, que no sempre, per cert, ocupen –com a part integrant de les pro-

L’esforç havia donat els seus resultats i les imatges gravades venien a il·lustrar la viva descriptiva i didàctica de les paraules. (Per a més informació sobre el tema, consulteu la “Introducció” al volum, ja citat, de l’editorial Siruela, Madrid, 1993, on s’inclouen els gravats de l’edició de 1637.)

23. Ací ens limitarem a citar els plantejaments de Jean Baptiste Du Bos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*), de Frans HEMSTERHUIS (“Carta sobre l’escultura”) en *Escritos sobre estética*, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1996, o de G. I. LESSING (*Laocoont*) al respecte, ja que els donem per coneguts.

postes artístiques— estrictes papers descriptius. Encara que, ja d'entrada, bé poguera plantejar-se la presència activa dels títols de les obres com altres tantes “instantànies verbals”, com a recursos fragmentaris de l'*ekfrasi didàctica*. c) Finalment no voldriem passar per alt, des del context històric de l'*ekfrasi*, les tensions que entre el desenvolupament de la funció descriptiva i el de la funció interpretativa pròpies de l'activitat de la crítica d'art s'han plantejat contemporàniament en determinades conjuntures, de cara a l'acció valorativa de la crítica com a experiència.

A) Pel que fa a les possibles vinculacions entre la descripció i la narració com a sengles estratègies de l'*ekfrasi*, convindrà constatar com aquesta interrelació es mostra com purament lògica i molt exercida en els textos clàssics comentats. Quan una escena pictòrica es descriu i s'explica retòricament com formant part del marc d'un relat, sens dubte està oferint-se al lector —com a base— la hipòtesi que aquesta escena puntual, que ha cobrat vida, s'ha transformat didàcticament, ni més ni menys, més enllà de la pintura, en un moment determinat d'una història. No en va l'autor del text descriptiu —*en poète*, obra *versus* obra, en tant que productor d'un text literari— intentarà, en aqueixa trobada entre literatura i plàstica, superar/compensar el punt feble que, per als seus destinataris, sempre presentarà la imatge fixa: és a dir, el seu caràcter estàtic; mentre que, al revés, haurà de lluitar així mateix per a fer passar a través del fil del discurs (a causa de l'obligada linealitat de la seua ordenació successiva, paraula rere paraula) l'aparença sempre complexa de la imatge que es vol descriure o evocar, les parts de la qual es presenten, elles sí, visualment en relativa simultaneïtat, mai no per descomptat completa, atès el ritme necessàriament pautat de la nostra lectura de la imatge.

En aquest joc de transformacions des d'allò estàtic cap a una determinada dinamització literària de la descripció de la imatge i des de la compensació de la linealitat descriptiva del

rítme de presentació de les paraules per l'evocació imaginativa de la simultaneïtat de les escenes narrades, amb la seua vivacitat i riquesa expressiva, és on es posen a prova efectivament els recursos globals dels textos *ekfràstics*. I mai no s'ha d'oblidar que l'elecció concreta, per part de l'autor, de l'ordre expositiu que es planteja comporta, en realitat, una decisió molt important, en relació al text literari resultant, no solament des de l'òptica de la seua eficàcia comunicativa, sinó també, i sobretot, des del punt de vista estrictament estètic.

No en va, l'escriptor que descriu –igual que el director de cinema, amb les seues decisions sobre els moviments de la càmera– està regulant i dirigint la mirada del lector sobre la diègesi, imposant-li clarament determinats camins, a partir de l'ordre adoptat en la descripció, i suggerint-li així mateix espais i moments per a la seua immediata participació en la intratextualitat / intertextualitat de l'obra. És ben sabut que per prolixa i nodrida que siga una descripció, mai no podrà arribar a ser completa i facilitar tots les trets concrets i individualitzats de la realitat descrita. Descriure és sempre triar, comporta seleccionar, conferir prioritats i decidir exclusions. I en tal procés mai no deixen d'implicar-se decisions d'ordre estètic i didàctic.

De fet, qualsevol descripció, bé siga d'alguna cosa real o fictícia, demana del seu autor una forta capacitat de visualització mental, per a elaborar un discurs (oral o escrit) que represente el seu "objecte" amb paraules, detallant els trets que caracteritzen el seu aspecte/la seua natura. I aquesta exigència és comuna tant per a l'exercici de l'*ekfrasi* com per al desenvolupament retòric de la *hypotiposi*. No en va, ambdues estratègies tenen, doncs, en la seua base la descripció.²⁴ Una descripció, com veniem dient, pot fàcilment

24. Cal pensar que fins i tot quan es tracta d'il·lustrar un text amb imatges, és a dir, de descriure plàsticament un text, que al seu torn és una descripció literària d'alguna cosa, aquesta metadescripció mai no deixarà

correlacionar-se amb la narrativitat, igual que la narració pot així mateix recórrer i fer seues les estratègies descriptives. En el primer cas, la descripció introdueix al seu si la dinamicitat de la *diègesi*,²⁵ i potencia d'aquesta manera el seu propi abast. En el segon, respecte a la línia narrativa, la descripció interromp la continuïtat de l'acció, donant cabuda a passatges estàtics, capaços de funcionar com una espècie de pauta de puntuació d'allò narrat.²⁶ Descripció i narració

de ser determinant en la lectura del text, atès que la il·lustració mateixa haurà fixat, per elecció prèvia del seu respectiu autor, determinats aspectes de les coses descrites literàriament. No en va es diu que Flaubert rebutjava sistemàticament la presència d'il·lustracions en les seues obres. Potser no volia que ningú decidira sobre la visualització dels continguts de les seues novel·les, i preferia suscitar ell mateix en el lector imatges mentals, deixant-li així un cert marge de llibertat en la constitució d'aquestes imatges i no que foren determinades directament per les il·lustracions introduïdes en l'obra. Consulteu al respecte: Alberto MANGUEL, *Leer imágenes*, Madrid: Alianza, 2002, p. 20, on es cita la correspondència de Flaubert que fa referència directa a la qüestió ací comentada.

25. Del grec *diegesis*, que designa un relat o el contingut d'un relat. Anne Souriau, del grup d'investigadors en Estètica de l'Institut de Filmologia de la Universitat de París, en 1950 ho va aplicar globalment a les arts en què es desenvolupa una representació, encara que específicament els seus treballs ho assumeixen en l'àmbit de l'estètica cinematogràfica. La diègesi és, doncs, l'univers de l'obra, el món per ella plantejat, del qual explícitament només es representa una determinada part. Un estudi de la diègesi i l'ekfrasi, en el marc representacional d'imatges sagrades, pot consultar-se en Romà DE LA CALLE, "Lo sagrado. Retòrica de lo inefable", en AAVV, *Intertextos y contaminaciones. Contemporaneidad y clasicismo en el arte*, València: Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1999, p. 55-84.

26. La descripció pot convertir-se en un recurs determinant, en el si de la poesia o de la narració. Cal pensar en la rellevància que adquireixen precisament les coses en les descripcions i en com, en realitat, la descripció d'un personatge esdevé "retrat" del mateix. Sense cap dubte, com ja s'ha apuntat, el lloc donat a les descripcions en un text compromet sempre estèticament els seus resultats. Ací tenim, per exemple, per a testimoniar-ho, el *nouveau roman*.

es donen, doncs, la mà i s'intercanvien, en aquestes estratègies creuades de l'*ekfrasi* i de la *hypotiposi*, enmig del nostre peregrinar entre els textos i les imatges.

B) Tampoc estarà de més recordar així mateix –encara que només siga breument– el paper del títol en les arts plàstiques, com una forma explícita de correlació entre les imatges i els textos, entre la pintura i l'escriptura, com una puntual manera, potser embrionària, però efectiva, que les imatges siguen desvelades pel nom.²⁷ En realitat, el text que descriu la imatge es transforma en porta literària, per la qual és viable potser més fàcilment penetrar en el recinte interpretatiu de l'obra, o pot –en tant que títol, en tant que nom– prestar paraules a la pròpia obra, perquè ens oferesca, com un simple però eficaç balbuceig, les primeres claus del seu món.

En qualsevol cas, les funcions del títol, en les arts plàstiques, habitualment han vingut limitant-se a dues: la d'identificar mitjançant un “nom/títol” l'obra, per a catalogar-la millor, reconèixer-la i diferenciar-la, com a objecte concret, de les altres obres; i la de servir d'instància internèdia, de col·laboració constructiva, entre l'àmbit visual i el verbal, entre la imatge, de la que és, en certa manera, extensió i les paraules que el títol mateix vehicula, com a mecanisme de significació i promotor de comunicació davant del possible lector.

Comunament, els títols s'han plantejat i definit, des de l'àmbit lingüístic, com a formes verbals comprimides –tècnicament com a “arxilexemes verbals”–, mitjançant les quals es cobreixen, es nomenen i es sintetitzen, com una espècie de fórmula didàctica resumida, fragments de discursos d'ex-

27. Bàsica, per a aquesta qüestió, considerem la investigació desenvolupada per la professora Geles MIT, recollida en el seu llibre: *El título en las artes plásticas*, València: Institució Alfons el Magnànim, 2002. És un treball que recopila una àmplia bibliografia sobre el tema. També és d'interès, per les entrevistes aportades, la investigació de Françoise ARMENGAUD, *Titres*, París: Klincksieck, 1988.

tensió molt superior. Per això normalment l'èxit d'un títol s'amida tant per la seua eficàcia sintètica com pel grau de correspondència i allò adequat de la seua informació respecte a l'obra que parafraseja i resumeix. Ara bé, les vies de tal eficàcia (sintètica i informativa) poden recobrir així mateix, com és lògic, distintes formes d'execució, *a*) ja siga buscant prioritàriament la síntesi fidel en *el llenguatge denotatiu*, com a forma d'un nomenar més aviat tradicionalment referencial; *b*) ja siga, segons unes altres estratègies, postulant, de fet, criteris de *preponderància connotativa*, com a forma d'un nomenar interpretativament polisèmic, més obert, evocador i suggeridor.²⁸

Ara bé, aqueixos fragments de discursos d'extensió molt superior, que, com fórmules resumides, cobreixen i sintetitzen els títols, no són el mateix, si ens referim a títols d'obres literàries, que si apuntem, com ara és el cas, a títols d'obres pictòriques. Mentre que el títol literari forma, normalment, part de l'entitat material del text, no es pot dir el mateix, en general, de les pintures i la seua incorporació del títol al text pictòric, precisament pel problema de l'heterogeneïtat dels metallenguatges involucrats. És a dir, que el títol de l'obra literària, com arxilexema textual, es resol sempre en termes d'identitat metalingüística amb el text, mentre que, almenys en principi, no succeeix el mateix amb el títol de l'obra plàstica, pel fet que es tracta de signes adscrits a distints tipus de llenguatge.²⁹

28. A. GARCIA BERRIO & T. HERNÁNDEZ, *Ut poesis pictura*, cap. II, p. 64-66, Madrid: Tecnos, 1988.

29. Són àmpliament coneguts casos, en la història de la pintura, on el títol s'ha acollit i introduït en la pròpia obra pictòrica, integrant-s'hi fins i tot explícitament, gràcies als recursos plàstics que s'han fet servir. Les paraules es transformen així en signes pictòrics. Els casos de Joan Miró i de Magritte, per exemple, són més que paradigmàtics en aquest sentit. Geles MIT, *Op. cit.*, epígraf 3.2.1. "Miró como pintor de palabras", epígraf 3.2.2. "Magritte, el mago de la combinatoria", p. 82-89.

Però a més, en el cas del títol en les arts plàstiques, aquest pot entendre's com una forma verbal comprimida no ja de l'obra pictòrica mateixa, sinò com arxilexema verbal directament derivat del text *ekfràstic*, que descriptivament, narrativament o explicativament, funcionaria com a baula-pont entre ambdòs, entre l'obra i el títol. Per això plantejàvem que el títol en les arts plàstiques poguera entendre's, des d'aquesta òptica, com a missatge de l'*ekfrasi*, com la seua versió resumida, com un índex actiu en aquest enllaç pedagògic entre imatge i escriptura. Igual que també succeeix en l'estratègia retòrica de la *hypotiposi*, és a dir, en el procés de la gènesi transitiva entre el text i la imatge, quan el títol podria entendre's, en la seua funció preanunciadora, formant part de l'obra literària, com una forma verbal comprimida, preanunci del seu contingut, capaç per tant de moure's, al seu torn, a cavall entre la cotextualitat de l'obra mateixa i la contextualitat a què comunament s'adscriuen els títols de les obres plàstiques.³⁰ No en va, els títols, com pot entendre's, es situen a mitjan camí entre ambdòs dominis, entre la intensionalitat cotextual de l'obra i l'extensionalitat del seu context.

Així doncs, després del títol –aquest suport constituït per les paraules que sabem i estem habituats que acompanyen a les imatges–, com hem apuntat, es desenvolupen funcions disperses: 1) per una banda, basant-se en una pràctica continuada per una proluxa tradició històrica, cal reconèixer que segueix vigent l'ús descriptiu del *titulus*, un ús preponde-

30. La diferenciació entre els àmbits d'allò *co-textual* i allò *con-textual* desenvolupats per T. A. van Dijk, pot puntualitzar-se breument de la manera següent: allò *co-textual* s'entén com el tipus de relacions entre constituents en presència, en un text o en un quadre; allò *con-textual*, per la seua banda, es refereix extensionalment al domini que engloba l'entorn del text o el d'una obra pictòrica, i que seria per tant aliè, en principi, a l'estricta conjunt dels elements intensionalitzats. A. GARCIA BERRIO & T. HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 65.

rantment referencial i explicatiu de l'obra d'art, que potser s'accepta així encara per comoditat i com el signe propi d'una cultura que tot ho classifica, diferencia, ordena i sistematitza; 2) d'altra, simultàniament, una altra funció de caràcter bàsicament connotatiu ha anat destacant-se, com un nomenar més modern. Ja no es tracta de descriure, narrar o explicar l'obra a través del títol, com una acció abreujada i propedèutica de l'ekfrasi, sinó que al contrari, el *titulus novus*, és capaç d'incitar a una major obertura contextual en el significat de l'obra, afavorint les aportacions/reaccions de l'espectador, pel fet de donar privilegi a l'ambigüitat i a la polisèmia dels sentits que l'obra genera en el seu entorn. Amb això es dona força a la transcendència del context, s'aporten fins i tot dades noves, en el marc de les quals, l'estratègia de la hypotiposi cobra diferents i més amplis radis d'acció: arrancant d'una mateixa obra, pragmàticament, el títol pot subministrar efectes plurals i fins i tot insospitats.

Que servezca com a exemple destacat d'això últim, la revulsiva trobada de l'obra i el títol, en la coneguda proposta visual d'Andrés Serrano *Piss Christ* (1987), una fotografia de grans dimensions (2,5 x 1 metres), un cibacrom, de gran riquesa cromàtica. Sense la informació aportada pel títol, aquesta icona cultural, que és el crucifix surant misteriosament enmig d'una fulgor daurada i rosàcia, potent, esplèndid i amenaçador, no s'hauria transformat en un element de rebel·lia, blasfem i insultant, per a molts, en identificar-lo com "un Crist submergit i surant en orina". És el joc relacional entre imatge i títol el que va obrir la porta a la inesgotable polèmica generada en el seu entorn, arribant, com és sabut, molt més enllà de l'estricta context artístic.³¹

31. Només per citar bibliografia recent, consulteu els textos de Cynthia FREELAND, *Pero ¿esto es arte?*, Madrid: Càtedra, 2003; Anthony JULIUS, *Transgresiones. El arte como provocación*, Barcelona: Destino, 2002. En ambdós textos es comenta i s'estudia àmpliament el cas d'Andrés Serrano i el seu reiterat *Piss Christ*.

No en va, Michel Butor, en el seu ja clàssic estudi *Les mots dans la peinture*, posava l'accent en el fet que "no és només la situació cultural de l'obra, sinó tot el context en el qual se'ns presenta, el que pot efectivament ser transformat pel títol: de fet la significació mateixa de l'organització de formes i colors que constitueix l'obra pot canviar paral·lelament a la comprensió progressiva de les paraules que constitueixen el títol; fins i tot, siguem sincers, fins i tot podria afirmar-se que l'organització pictòrica de l'obra mateixa pot canviar, davant dels nostres ulls, a partir de l'impacte informatiu o evocador del títol".³² Sens dubte, l'art fa parlar i les obres necessiten ser parlades, començant ja des de l'estricta nivell de l'existència descriptiva i/o connotativa dels títols i les imatges. Al cap i a la fi, l'art es vivifica en les seues definitives trobades amb la paidèia, com a estratègia formativa.

C) Finalment, després d'aquest zigzaguejant recorregut pels dominis de l'*ekfrasi*, assimilada tradicionalment, des de la retòrica dels sofistes, al procés del comentari descriptiu de les imatges, com una de les històriques modalitats de l'exercici de la crítica d'art, bé estarà que reconsiderem fins a quin punt aquesta funció clàssica del treball crític segueix interessant o no, segueix vigent o no en el marc contemporani del fet artístic. Tampoc no deixarà de ser oportú puntualitzar en quin grau aquesta funció descriptiva s'adequa, s'harmonitza o pugna amb altres vessants funcionals d'aquest treball, encara que, per a això, hem d'aproximar-nos, puntualment, a determinades polèmiques mantingudes sobre l'estatut de la crítica d'art en l'últim terç del segle xx.³³

32. Michel BUTOR, *Les mots dans la peinture*, Ginebra: Skira, 1969, p. 18-19.

33. Globalment sobre aquest estatut de la crítica d'art, pot consultar-se el llibre de Filiberto MENNA, *Crítica de la Crítica*, SUP de la Universitat de València, 1997. També pot ser útil la citada recopilació d'actes del

Ens cenyirem únicament a la divergència sostinguda entre els enfrontats plantejaments defensats respectivament per Susan Sontag i Giulio Carlo Argan a l'entorn del paper de la crítica d'art, però sense oblidar, en cap moment, que aquestes divergències arranquen precisament ja de la manera de concebre la dinàmica del fet artístic mateix i dels principis explicatius que en fonamenten les diferents concepcions.³⁴

Mentre G. Carlo Argan, d'una banda, insisteix en "el principi d'incompletud" que estructuralment afectaria l'art contemporani, ateses les evidents fractures que aquest manté amb la quotidiana realitat del context sociopolític i cultural, com també els distanciaments que la vida sosté en el seu entorn, S. Sontag, d'altra banda, posa l'accent en "el principi de la transparència" que l'art contemporani, per ell mateix, exerciria,³⁵ tret de les reaccions que sobre el mateix art motiven els pertinaces defensors de les estratègies interpretatives de les diferents manifestacions artístiques.³⁶

Convegno di Montecatini: AADD, *Teoria e pratiche della Critica d'Arte*, Milà: Feltrinelli, 1979.

34. Bibliogràficament, per a l'aclariment dels plantejaments d'ambdós autors, recorrerem respectivament a les obres següents: Susan SONTAG, *Contra la interpretación*, Barcelona: Seix Barral, 1969; G. C. ARGAN, *Arte e Critica d'Arte*, Roma-Bari: Laterza, 1984. El text d'Argan va aparèixer inicialment, sent redactat a l'efecte, com dues entrades o articles en l'*Enciclopèdia del Novecento* (Laterza, 1976).

35. "El valor més alliberador i superior en l'art i la crítica de hui és la *transparència*. La transparència comporta experimentar la lluminositat de l'objecte en si, de les coses tal com són. [...] El que ara importa és recuperar els nostres sentits. Hem d'aprendre a veure més, a escoltar més, a sentir més i millor". *Op. cit.*, p. 23-24.

36. "Bona part de l'art actual tal vegada fóra comprensible i explicable com a motivat per la fugida de la interpretació." *Op. cit.*, p. 19. El propi art, ens diu S. Sontag, hauria estat capaç de reescriure la seua història, al reaccionar davant de tals obsessions hermenèutiques i buscar conseqüentment les seues pròpies eixides. I així l'art s'ha fet abstracte o

Al crit de “¡Contra la interpretació!” es pretén alliberar l’art del pes de les xarxes interpretatives, de les excavacions dutes a terme sobre ell mateix per a descobrir els seus profunds i ocults sentits.³⁷ És així com es prefereix postular una eròtica de l’art, que reivindicue els seus valors sensibles i formals, davant de la instauració d’una espècie d’arqueologia rastrejadora de continguts i significats. Aquestes són, com és ben sabut, les propostes reactives de Susan Sontag, la qual per aquest camí recolza exclusivament una espècie de tornada a les funcions descriptives de la crítica d’art.³⁸

Una *nova ekfrasi* seria, en realitat, la meta afavorida, com a programa, per al treball crític: fer veure, detallar, apuntar, estimular i potenciar –mitjançant les estratègies del text descriptiu, juntament amb les possibilitats legitimadores derivades de l’eficàcia del “principi de la transparència”– els valors de l’experiència estètica, del diàleg directe amb l’obra. Una cosa que intermitentment ve postulant-se des de deter-

també crític al màxim, replegant-se sobre ell mateix, o, al revés, s’ha convertit en clar i elemental per a no donar motiu a cap interpretació, o fins i tot s’ha transformat en no-art i, fugint, ha tancat les seues portes.

37 “Estem en una d’aquelles èpoques on l’actitud interpretativa és en gran part reaccionària i asfixiant. Les efusions de les interpretacions de l’art enverinen hui les nostres sensibilitats [...]. En una cultura el dilema de la qual ja clàssic és la hipertròfia de l’intel·lecte a costa de l’energia i la capacitat sensorials, la interpretació és la revenja de l’intel·lecte sobre l’art. [...] Interpretar és empobrir, és despoblar el món per a instaurar un altre món ombrívol i plagat de múltiples significats.” Susan SONTAG, *op. cit.*, pàg. 16.

38 “La finalitat de qualsevol comentari crític sobre l’art hui hauria de ser fer que les obres d’art (i per analogia, també tota la nostra experiència personal) foren per a nosaltres més reals, no menys. La funció de la crítica hauria de ser mostrar i descriure’ns com és el que és, fins i tot *què es el que és*, en compte d’aportar-nos simplement el seu significat. En lloc d’una hermenèutica, en realitat, necessitarem, hui més que mai, un crotisme de l’art.” *Op. cit.*, p. 24.

minades concepcions de la crítica, assumida després del model *artifex additus artifici*, com ja exemplificara paradigmàticament el mateix Oscar Wilde en el seu text dramatitzat *El crític com a artista*.

De fet, aquest recurs sistemàtic a l'*ekfrasi* i a la seua potencialitat descriptivo-narrativa, deixa clarament entre parèntesi els moments teòric, històric i valoratiu en la constitució de l'estatut epistemològic de la crítica d'art, dissenyat després del model *philosophus additus artifici*, establert per Benedetto Croce, que la crítica és pensament i comporta l'establiment de conceptes i de judicis.³⁹ I justament, des d'aquesta base, sorgeix l'obstinació i la pugna de G. C. Argan per sostenir la crítica sobre les funcions constitutives de la interpretació i de la valoració, en els seus desitjos de "fer pensable l'art en el marc de la nostra cultura i que no quede exclòs o arraconat del corresponent sistema de valors".⁴⁰ I és precisament la compromesa i militant activitat de la crítica la que, com un pont subsidiari, vindria a compensar amb la seua medidora intervenció, el pes consubstancial que suporta l'art, a partir de la vigència del "principi d'incomple-

39. En aquesta mateixa línia d'entendre la crítica –model "philosophus additus artifici"– s'estableix també John DEWEY en el seu bàsic *El arte como experiencia*, Mèxic: FCE, 1949. També podeu consultar Romà DE LA CALLE, *Jonh Dewey: Experiencia estética & Experiencia crítica*, València: Institució Alfons el Magnànim, 2001.

40. "En la cultura moderna, l'art és objecte d'estudi d'una disciplina autònoma i especialitzada: la crítica d'art, la qual opera segons metodologies pròpies, té com a fi *la interpretació i la valoració* de les obres artístiques i, en el seu desenvolupament, ha donat lloc no solament a la formació de terminologies apropiades sinó també a un veritable llenguatge especial." ARGAN, *op. cit.*, pàg. 129, (cursives personals). També recull Argan, al costat de les funcions constitutives ja indicades, les funcions regulatives de la crítica, és a dir, les de la mediació educativa del gust, de la promoció militant de les poètiques, de la legitimació dels valors artístics en el si dels altres valors socials i de la fonamentació de l'obra amb el suport de la història i de la teoria.

tud”, que en el seu entorn es manifesta.⁴¹ Per la seua banda, l'estricta funció descriptiva quedaria relegada, en aquest estatut epistemològic de la crítica d'art, o bé a una opció metodològica històricament passada⁴² o bé a una espècie d'estratègia potser propedèutica i preparatòria, que deixaria el pas franc a les altres funcions.

Aquestes són les claus respectives –per part de Giulio Carlo Argan i Susan Sontag– que sostenen aquesta *querelle* entre dues maneres d'entendre l'exercici i les funcions de la crítica d'art. També en aqueixa polèmica / disputa, la funció descriptiva, l'herència de l'*ekfrasi*, ha vingut tenint el seu propi espai, de la banda de l'*artifex additus artificii*, de la banda de la denominada “crítica creativa”.⁴³ És al fil de la

41. “El fet que, en la present condició de la cultura, la crítica siga necessària per a la producció i la consolidació de l'art, legitima la hipòtesi d'una espècie d'incompletud o, si més no, d'una no immediata comunicabilitat de l'obra d'art: la crítica compliria així una funció mediatra, llançaria un pont sobre el buit que s'ha creat entre els artistes i el públic, és a dir, entre els productors i els fruïdors dels valors artístics.” *Op. cit.*, p. 130.

42. Argan puntualitza perfectament l'operativitat descriptiva de l'ekfrasi: “Aplicant extensivament el principi de l'*ut pictura poesis*, que postula la traduïbilitat de la representació plàstica al discurs literari, es dóna pas a una descripció o versió poètica o prosaica del text pictòric, intentant, així sí, mantenir, mitjançant l'elecció de les paraules i en les acurades articulacions de les frases, la bellesa de les formes i dels colors.” *Arte e Crítica d'Arte*, p. 135.

43. Aquesta rellevant qüestió de la “crítica creativa”, com a manera d'entendre la crítica d'art, hauria de diferenciar-se del tema de la “creativitat en la crítica d'art”. ¿Només és creativa la crítica quan imita les estratègies de l'art? ¿Només el model “artifex additus artificii” pot considerar-se l'adequat per al desenvolupament de la creativitat en l'àmbit de la crítica? Filiberto Menna en l'obra citada aborda la qüestió. També nosaltres ho hem fet en alguns textos: Romà DE LA CALLE, “Crítica y creatividad: las funciones del texto crítico”, en Romà DE LA CALLE (ed.), *En el umbral de los 90. Reflexiones sobre la crítica de arte*, València: IVAM, 1990; també “Creatividad y crítica de arte”, en Romà DE LA CALLE

pròpia descripció, en aquest cas, com caldria interpretar i valorar les obres.

Sovint, no obstant això, s'han alçat veus que han posat de manifest, des dels fets del nostre propi entorn, l'evident eclipsi tant de la funció descriptiva com de l'acció valorativa de la crítica. Argan certament va combatre, fins a l'últim moment, per defensar precisament la funció valorativa del treball crític. Sense el moment de la valoració –insistia– com a opció d'aposta i de risc personal, la crítica d'art no compleix ni exerceix la seua pròpia comesa.⁴⁴ S'hi aporten, a tot estirar, informacions i claus interpretatives, amb la finalitat que siga el mateix subjecte receptor el que decideisca i valore, però el concret exercici de la crítica es mou, almenys comunament, lluny d'aquella aposta i d'aquell risc que exigeix la valoració personalitzada.

Per la seua banda, les intervencions descriptives, com a funcions crítiques, també s'han vist dràsticament restringides, fins i tot a partir de les exigències imposades des dels mateixos mitjans de comunicació en què habitualment es desenvolupa la crítica d'art. De fet, la presència de la imat-

(ed.), *En torno a la creatividad*, València: Servei de Publicacions de la Universitat Politècnica de València, 1998.

44. Podeu consultar: G.C. ARGAN "Funzione e difficoltà della critica", en *Critica in atto*, Roma: Centro Stampa Accademia, 1973; "La critica come attribuzione di valori", en Achile BONITO OLIVA (ed.), *Autonomia e creatività della critica*, Roma: Lerici, 1980. Cal recordar, en aquest sentit, com en el seu *Arte e Critica d'Arte*, cit. *supra*, concretament en la p. 143, formula aquell dràstic imperatiu de la tasca del crític, potser utòpic fins i tot, pel seu excessiu abast: "En una societat fonamentalment econòmica, com la nostra, no poden deixar d'haver-hi relacions entre el valor afirmat per la crítica i el preu del mercat; i les obres d'art tenen una circulació en la societat en tant que al valor artístic es li fa correspondre un valor econòmic. La intencionalitat pràctico-política de la crítica, amb els seus compromisos militants, ha de ser precisament la d'eliminar de la circulació els falsos valors i la d'actuar de manera que, corresponent el valor econòmic al valor artístic, l'art entre en l'economia de les activitats socials."

ge, com a il·lustració del text, s'ha convertit en alguna cosa més que normalitzada. ¿O és el text el que –millor dit– ha vingut, potser, a il·lustrar hui, cada vegada més, la creixent presentació visual de la imatge? I, en aquesta tessitura, davant de l'omnímoda presència de la imatge, s'ha acabat per decidir pràcticament la no necessitat de la funció descriptiva de la crítica, tot considerant-la, de fet, com una cosa plenament redundant i accidental.⁴⁵

Però potser es posterga que així com la millor forma d'observar i captar perceptivament les detalls i els contrastos de la realitat, per part de l'artista, -es deia- era fer-ho amb el llapis en la mà, és a dir, dibuixant, (amb la càmera en la mà, diríem hui, atíats pels recursos de les tecnologies), també, sens dubte, una forma eficaç d'aguditzar la percepció i de posar-la a prova és atrevir-nos a descriure aqueixa complexa experiència perceptiva que el treball crític comporta. I certament, les estratègies de l'*ekfrasi* i de la *hypotiposi*, amb els seus corresponents recursos descriptius no solament implicaven, com és sabut, el desenvolupament d'habilitats lingüístiques, des dels mateixos requeriments normatius de la retòrica,⁴⁶ sinó que així mateix comportaven una pràctica intensa i un exercici sostingut de les facultats perceptives en el seu conjunt, enfront d'aqueixa tasca de captar, descriure i

45. En els mitjans, a la crítica, se li redueixen els espais, se li compten no ja les pàgines, sinó les línies i les pulsacions, les paraules, els espais i els segons amb total exactitud. ¿Com podria el crític parar-se a descriure la imatge, que a més es troba col·lateralment present en el mateix espai? ¿Que lluny queda aquell desig de Denis Diderot, exposat a Grimm, de la conveniència de poder introduir en els seus comentaris crítics als *Salons* algun gravat o il·lustració, que alleugerira les seues obligades descripcions de les obres, com a primer pas, imprescindible, dels seus comentaris, de les observacions, les anàlisis i les valoracions crítiques!

46. Romà DE LA CALLE, "Texto artístico y hecho retórico", en AVCA, *Hecho artístico y medios de comunicación*, València: Institució Alfons el Magnànim, 1999.

comunicar als altres les “representacions” literàries de les imatges.

Certament, he de confessar que en els tallers de crítica d’art en què he participat, sempre he mantingut, com a primera intervenció, els exercicis de descripció de les obres, realitzats a més per escrit. Potser no per a ser introduïts posteriorment en el text crític concret, tot i que sí com a aguditzament tant de les estratègies perceptives i posada a punt de la pròpia sensibilitat i capacitat de selecció en relació a l’obra,⁴⁷ com de la potenciació de les habilitats literàriament descriptives. Igual que es recomana efectuar la lectura d’un text amb el llapis en la mà, ¿per què no llegir una imatge, també amb el filtre transformador de l’escriptura com a meta complementària? Sobretot si es tracta personalment d’aprendre a veure i a distingir o així mateix d’estimular a observar i a discriminar perceptivament els altres, sempre per mitjà dels recursos operatius de la nostra pròpia escriptura.

Aqueix seria, sens dubte, el millor reclam funcional, en favor de la descripció, que, des dels supòsits de l’estatut de la crítica d’art caldria fer propicis, bé siga perquè es replantege

47. En la pràctica la descripció no és tan senzilla ni superficial com es sol suposar. A més, mai no és neutra, ni tampoc capaç de descobrir tots els aspectes, matisos i elements i relacions de la realitat, per molta habilitat i experiència que es tinga. Per tant, la descripció sempre és fragmentària i pressuposa, per això, seleccionar i donar prioritat a determinats components i relacions, d’acord amb determinats interessos. Indubtablement, doncs, en la descripció es qualifiquen ja les relacions i els elements detectats, s’ordenen i es jerarquitzen (principals, secundaris, rutinaris, nous, singulars, etc.). Sovint, en les primeres aproximacions crítiques, ens limitem a veure simplement l’intel·ligible, el que sabem, passant més aviat per alt molts aspectes propis de la sensorialitat de les formes i els materials. En realitat la descripció és capaç d’oferir coneixement i no solament reconeixement o lectures rebregades, sempre que estiguem disposats a obrir-nos al descobriment d’elements i relacions diferents, singulars i no habituals. Cf. Juan ACHA, *Crítica de Arte*, Mèxic: Trillas, 1992, p. 95 i ss.

la funció descriptiva com a constitutiva del treball crític (model *artifex additus artifici*) o com a estricte recurs funcionalment propedèutic (fins i tot per a fer propici el model *philosophus additus artifici*).

Potser fóra aquest el moment, precisament en el marc dels encontres entre els textos i les imatges, de reivindicar, ni que siga tímida, la proposta d'una *nova ekfrasi*, almenys des de l'exercici de la crítica d'art. Si l'obra d'art fa parlar i necessita ser parlada (Lyotard), si les idees estètiques fan sempre pensar molt (Kant) i si la crítica és pensament i llenguatge, sens dubte les relacions entre les imatges i els textos constitueixen una part efectiva del fonament de l'estatut epistemològic de la crítica, amb la seua indiscutible vocació didàctica. I, en aquesta línia, el procés de descriure-narrar-interpretar-valorar les obres arranca precisament de/amb l'operativitat pròpia dels recursos *ekfràstics*.⁴⁸

Més ençà de la imatge (hi ha el text, en l'*ekfrasi*), més enllà del text (hi ha la imatge, en la *hypotiposi*). És així com caldria interpretar l'abast del títol que, en voler ajudar a donar nom a aquest text, ha obert les presents reflexions. Encara que, per a acabar-les, no ens resistim a recordar el programa que proposava el desaparegut Vilém Flusser: "Descriuem la història *sensu stricto* com una interminable i apassionant dialèctica entre textos i imatges, entre pensament imaginatiu i pensament conceptual, entre poder de representació i poder de concepció."

48. Potser valga la pena portar a col·locació, en aquesta línia temàtica, l'experiència literària desenvolupada per Antonio GARCIA BERRIO i Teresa GARCIA-BERRIO HERNÁNDEZ, precisament com a primer títol d'una nova col·lecció denominada "Ekphrasis", jugant precisament —com a estratègia didàctica— a l'establiment de relacions descriptives entre les obres plàstiques de l'escultor Miquel Navarro i els textos del poeta Wallace Stevens. L'extens llibre, de 451 pàgines, que recull aquesta proposta, a cavall entre l'assaig crític i l'*ekfrasi*, es titula *Mediaciones*, València: Conselleria de Cultura, Generalitat Valenciana, 2002.

També la “història críticament descrita”, doncs, com a *paideia* manté els seus propis drets i compta amb els seus acèrrims defensors. Una història de l’art que potser ressona, es recull i es construeix amb força en determinats museus i que també batega i es genera en el dur context de la vida mateixa, entre els diàlegs de les paraules i les imatges. Uns diàlegs que cada vegada creuen amb més freqüència l’espai de la responsabilitat política i del compromís existencial. Malgrat tot, aquesta qüestió sí que és un fil conductor que mereixeria tot un altre discurs, a partir d’aquest.