



5

## **El impacto de los *Visual Studies* y la reordenación del campo de disciplinas del texto en nuestro tiempo**

Fernando R. de la Flor  
Universidad de Salamanca

*Quien no ama la imagen es injusto con la verdad*  
*Filóstrato*

Entrada

El parangón entre las artes del discurso y aquellas otras que crean las formas bi o tridimensionales es un paso dialéctico clásico fuertemente enraizado, al menos desde la cultura humanística<sup>1</sup>, y alcanza todo tipo de reformulaciones en todas las estéticas epocales, en las que ciertamente se ha discutido con que pertenencia uno y otro de aquellos sistemas de

---

<sup>1</sup> Para la revisión de este asunto en el Renacimiento italiano, véase el clásico de Rensselaer W. Lee.

representación “representan” verdaderamente el mundo<sup>1</sup>, satisfaciendo el horizonte de perspectivas que las sociedades históricamente depositan en estos objetos.

Si bien es verdad que se ha primado en muchas circunstancias aquel pensamiento de Horacio que, haciendo reposar toda su confianza en la escritura de sus *Odas*, llegó a decir de ellas que, sin duda, por estar escritas y ser reproducibles serían más duraderas que los propios monumentos conmemorativos de bronce que ponían ante los ojos la evidencia de una memoria única, solidificada y real (“Exegi monumentum aere perennius”...): “construiré un monumento más duradero que el bronce”), es evidente que los tejidos mitopoéticos que piensan en la profundidad y verdad de la representación le han concedido de siempre al mundo de las formas y de las *figurae* una suerte de monarquía en lo que es el régimen de la mimesis de ese mismo *real*<sup>2</sup>. Potencialidad esta a la que no puede, ciertamente, aspirar la palabra escrita, en razón sobre todo del cambio necesario de código sígnico (que en la escritura ya no es morfológicamente analógico al relieve y superficie del mundo, como, al cabo, sí lo puede ser el trazo o el modelado picto-escultórico<sup>3</sup>) y, también, por la abierta abstractalización que tales signos alfabéticos comprometen<sup>4</sup>; es decir: su ser completamente arbitrario (al menos en la escritura occidental). Una última cuestión será la del propio ritmo secuencial de la lectura de signos tipográficos, la cual realizada en un orden sucesivo, pierde entonces ventaja frente a la simultaneidad estructural y orgánica que alcanza la visión de imágenes.

---

<sup>1</sup> La dialéctica “pictura/poesis” ha podido ser invertida en nuestros días, en el sentido de encontrar, no sólo que la poesía pone ante los ojos la realidad del modo analógico, como lo hace la pintura, sino que de modo más profundo es el sistema de las artes visuales el que se dota de recursos descriptivos y retóricos extraídos de las artes del discurso, véase García Berrío y Hernández Fernández.

<sup>2</sup> Cuestión que se hace muy evidente en el caso de la representación del rostro humano en la pintura, tratada por Gombrich.

<sup>3</sup> Y, sin embargo, la paradoja, como es bien sabido, reside en la común procedencia etimológica, tanto de los “signos” de la escritura, como de los “trazos” (de la pintura). Ambos en griego son *graphe*, *graphein*.

<sup>4</sup> Asunto este explorado en nuestra tradición inmediata por Lledó.

Si de simulacros se trata, la *imago mentis*, generada por las escrituras en su lector (cuando lo encuentran<sup>1</sup>), no puede al cabo competir con la *imago vera* que producen las artes miméticas por excelencia: la pintura y la escultura (seguidas por la ficción de realidad que aporta en nuestros días el *píxel*; y, antes, la propia imagen sin soporte, la imagen proyectada)<sup>2</sup>. En definitiva, el poder de una activa “persuasión” y de una apelación contundente a la imaginación humana se encuentra profundamente enraizado en las configuraciones formales y plásticas de las imágenes –*imago*; figura–, cuya fuerza turbulenta y acaso inconsciente<sup>3</sup> ha sido históricamente más relevante y decisiva que las del propio texto (Moxey), y de cuya compleja fenomenología y perceptualismo –además del “efecto pragmático” que encadena su propia presencia– empezamos a tener una información más detallada, sobre todo por la antropología, ciencia que nos ha revelado la trascendencia mayúscula de la imagen en lo que fue la constitución de la humanidad arcaica (Bryson).

Esta supremacía de la imagen, que a menudo se ha jugado en el territorio de lo mítico, y que, en todo caso, tiene su raíz en unas estructuras antropológicas compartidas por toda la humanidad y con base en el imaginario (Durand, Sartre), ha sido sin embargo, continuamente negada por los teóricos de una cultura unilineal, los cuales han querido suponer siempre que la escritura adviene en estadios superiores de la cultura, y que la misma releva completamente con su autoridad manifiesta y dogmática,

---

<sup>1</sup> *Imago mentis* lograda en el texto mediante la operación retórica a la que se conoce como *hypotiposis*, una disposición del discurso textual u oral que “hace ver”, y que configura la imagen mental de la cosa evocada, haciendo realidad la expresión de Simónides de Ceos: “La palabra es la imagen de las cosas”.

<sup>2</sup> Para la relación que se establece entre verdad y pintura, debe verse ahora Derrida.

<sup>3</sup> Pues, en efecto, hay un inconsciente óptico que ha sido el objeto del análisis de Krauss, tarea que la propia autora expresa como que “el deseo que anima *El inconsciente óptico* es empañar desde dentro de la visión moderna, nublando su enfoque cristalino, disipando sus sublimaciones y reubicando lo visual en una anatomía opaca impulsada por automatismos inconscientes”. Las relaciones entre la forma y lo inteligible han conocido un análisis de tipo historicista que permanece como un texto de referencia, el de Klein.

los restos “primitivos” y “animistas” depositados en la cultura visual, en la imagen<sup>1</sup>.

La emergencia de la formación efrástica (la *ekphrasis*<sup>2</sup>), por ejemplo, materia de muchas formulaciones textuales que se hizo muy poderosa a partir del Renacimiento, en obras de carácter verbo-visivo, como la *Hipnerotomachia Polifili* y los desarrollos emblemáticos-jeroglíficos, y que, como bien se sabe, se caracteriza por atender a realizar una descripción textual de la obra de arte material (logrando una suerte de “arte inscrito”), supone un primer intento histórico de relevancia (en el denominado “Antiguo Régimen Visual”) por devolver al espacio del texto el brillo que podría serle arrebatado por las propias prácticas artísticas del Renacimiento que, con la invención de técnicas como todas las referidas de modo especial al uso de la perspectiva, supuso en verdad una apoteosis de la actividad plástica, conducida casi por entonces a una confusión con lo real, con lo vivo<sup>3</sup>, en aras de lo que en aquel momento era el ideal máximo de la producción artística y el objetivo hacia el que tendían todos los esfuerzos en el campo de las representaciones: la mimesis<sup>4</sup>: “Es la imitación el hallazgo más antiguo y más afín a la naturaleza” (diría expresamente Filóstrato). El impulso colonialista de la escritura por dominar lo visual, se hace pues evidente, forma parte de un proyecto

---

<sup>1</sup> Sin embargo, lo cierto de la imagen es que ésta también se “lee”. Sobre tal asunto véanse Manguel y R. de la Flor

<sup>2</sup> Sobre la cual, el más actual de sus análisis en nuestra tradición peninsular bien pudiera ser el de Román de la Calle.

<sup>3</sup> Para un estudio de esta técnica retórica en el contexto de la literatura española de los siglos XVI y XVII, donde alcanzó la éfrasis su momento estelar, véase Bergmann.

<sup>4</sup> Decimos, en efecto, que se trataba entonces de un *desideratum*: el de conseguir el *analogon* perfecto; la reduplicación de la naturaleza y un efecto de realidad. En la práctica el lugar de la mimesis ha sido superado por una actualidad que niega su naturaleza servil; aquello que fue el objetivo prioritario del arte del Renacimiento ha sido arrumbado en estos nuestros propios días, pues con Baudrillard, diremos que la nueva cultura del simulacro visual ya no se conforma, como lo hacía en otro tiempo, con “enmascarar” y fingir una ausencia clamorosa, sino que, antes bien, el simulacro moderno no mantiene relación alguna con una realidad previa o exterior y en este sentido, en realidad, “precede” a la realidad. El campo operativo de la mimesis ha sido explorado de manera totalizadora por Auerbach.

expansivo, como veremos no siempre logrado. Acorde con esta reacción ante lo que se presenta como una amenaza, cabe pues, en consecuencia, aceptar que en determinados momentos de la historia en determinadas sociedades avanzadas en la óptica se produjo ya una real primacía de la cultura de la imagen, cuya potencia descriptiva y capacidad de conocimiento y de traslado de mundo al papel (Olson) logró sobreimponerse a la del propio texto y, contraponiéndose a lo que él mismo podía alcanzar, se constituyó en elemento central de todas las praxis de representación<sup>1</sup>.

Quizá lo más significativo de las percepciones a que nos conduce nuestro tiempo es la de que con toda evidencia se estaría produciendo una nueva y más potente (acaso también decisiva, por última) translación de una visión del mundo como texto<sup>2</sup> a otra basada en la visión del mundo en

---

<sup>1</sup> Notablemente, este hecho se produjo en la sociedad holandesa de los siglos XVI y XVII, donde, en efecto, los estudios vinculados a la óptica, a la perspectiva y a la geometría aplicada produjeron la floración de cartógrafos que conocemos, a parte de producir también a los grandes grabadores y a los pintores, los cuales supieron, con su tratamiento de la figura del hombre, coronar una primera época de oro de la imagen en la modernidad. De ello se ha ocupado un libro clarividente: el de Svetlana Alpers, *El arte de describir en la pintura holandesa*. Otros momentos especialmente significados en el establecimiento de una prioritaria cultura de la imagen pueden situarse también en el *Cuattrocento* y *Quinquecento* italiano, momento en el que los pintores captan el instrumental retórico al servicio mismo de sus representaciones, logrando los iconos trascendentales de un tiempo que se ve reflejado en ellos mejor que en cualesquiera otra representación. Para este último asunto, véase por ejemplo de Michel Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350–1450* y, también, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, donde se estudia la lucha llevada a cabo por los artistas plásticos para lograr su estatus privilegiado por encima de los poetas y escritores.

<sup>2</sup> El defensor más clarividente de esta imagen del mundo como texto conseguido a través de una operación de traslados abstractos es Olson en su obra fundadora, *El mundo sobre el papel...* Sin embargo, y en lo que se refiere a la arqueología de esos mismos traslados, Baxandall ha demostrado que en todo el Antiguo Régimen en realidad la realidad se trasladaba prioritariamente en la forma de imagen, tanto en la cartografía como en la retratística cuanto en otros objetos de producción simbólica basados en la primacía de la mirada, que se

cuanto imagen, recordando tal vez aquí la pulsación efímera de la misma, la inestabilidad temporal de la que se habría hecho ya eco un San Pablo: *Pertranseat imago mundi...* “pasará la imagen del mundo...”. En efecto, la antigua metáfora del “libro del universo”, que pudo ser incluso teóricamente desarrollada por ingenios peninsulares como Alejo Venegas, ha sido definitivamente transformada en “imago mundi”. Focalidad, entonces, de lo visual; capacidad de la imagen por contener (por dar cuenta) del mundo, y, subsidiariamente, y como corolario, quizá comencemos a situarnos sobre la pista de un pensamiento imaginativo, mucho más adelantado que un pensamiento conceptual, desequilibrándose a favor de lo primero el viejo orden histórico, en el cual se compensaba por un lado el poder de la concepción y, por otro, el de la representación.

Los ídolos de la tribu en estos momentos históricos son, antes que nada, eso, *eidolon*, imágenes, y deberemos recordar a este respecto que en el relato fundador bíblico Moisés rompe las tablas de la Ley evidenciando, en un gesto de la máxima relevancia simbólica, la superior capacidad persuasiva que sobre el pueblo judío tenían en ese momento los simulacros (sacrílegos) (Ginzburg), a los que adoran por estar dotados de una fuerza apotropaica, por un *investimiento* que da cuenta con fuerza del anudamiento simbólico allí producido y canalizado en el *icono*, y, por tanto, casi se diría que encarnado o apresado en un objeto que posee dimensiones y, por tanto, existencia física, y cuya virtud última es la de trabar una relación empática tica con su observador<sup>1</sup>.

De este modo resulta que Pigmalión siempre se enfrentará con ventaja a Kadmos (este último el organizador mítico del mundo de la escritura), y el relato del primero alcanzará así más fuerza definitoria y más entidad y presencia en la cultura<sup>2</sup>, en la medida misma en que la historia del hombre, que logra dar vida a una representación que él mismo crea, funda la institución del arte como convocación absoluta de lo que siempre permanece ausente en la propia representación: la vida.

---

presenta desde luego, para toda una larga época, como el agente que constituye y canaliza la representación simbólica.

<sup>1</sup> Algo de lo que vino a dar cuenta por vez primera en la historia del arte Warburg, desarrollando en sus análisis los conceptos de *pathosformel*, *engrama* y *dinamograma*, con resonancias en la psicología profunda. Véase Didi-Huberman.

<sup>2</sup> Como viene a demostrar un libro reciente: el de Víctor Stoichita, *Simulacros. El efecto Pigmalion: de Ovidio a Hitchcock*.

Así, la creación plástica (estaríamos tentados de decir “alfarera”) del *analogon* naturalista (amparada en las cosmologías primitivas, en el inconsciente y en los mitos) aspira sin ambages a convertir en presencia lo que siempre se manifiesta como ausencia, reintegrando el “arte” en la vida (dando soplo vital a las formas, a las figuras) y borrando por este procedimiento (que contiene dosis importantes de engaño, de *tromp-l-oeil*) las barreras entre ambos. Esta historia pues de Pygmalion, como dicho fundador que es, devuelve al hombre su anhelada posición demiúrgico, y hace reposar sobre las imágenes una posibilidad que nunca alcanzarán los propios textos, en este sentido solo manifestaciones de la capacidad reduplicativa del hombre (en cuanto actúa exclusivamente en una suerte de segunda naturaleza que ocupa un dominio mental, fantasioso). Sucede pues que los Zeuxis y los Apeles han devenido al cabo como aquellas figuras centrales en el desarrollo de la representación en la cultura occidental, y ello incluso más que lo pueda ser aquellos otros Zeuz, (el dios inventor de los caracteres de la escritura) o Zamus (el monarca al que le fue regalado el alfabeto escrito), citados por Platón (*Fedro*), que pusieron entre los hombres un *pharmakon* que había de devenir peligroso y ambiguo: la escritura<sup>1</sup>.

### *Ofensiva visual*

Este antiguo enfrentamiento entre sistemas de representación sobre el que han sido vertidos ríos de tinta alcanza hoy, entre nosotros, un momento verdaderamente climático y especial, no sólo porque parece que la “civilización de la imagen”, y, en general, el proceso que ha podido ser conocido como “imagocentrismo” (o, también, si lo que se acentúa es la otra polaridad del hecho visual: el “ocularcentrismo”) avanza sobre sí mismo, descubriendo las fronteras insospechadas de lo digital, lo holográfico, lo virtual<sup>2</sup>, generando así una “democracia” visual (y la

---

<sup>1</sup> Para este planteamiento, evidentemente, Jacques Derrida, “*La farmacia de Platón*”, en *La diseminación*.

<sup>2</sup> Todas estas categorías tienen hoy a su filósofo en Paul Virilio, quien describe el proceso de constitución de la “imagen incorpórea” como un proceso de creciente “desrealización” del mundo. En suma, Virilio, en obras como *Estética de la desaparición*, retoma de nuevo el viejo asunto platónico de las imágenes en la caverna, y problematiza y hace aflorar la crisis específica de este nuestro tiempo,

correspondiente “imagen democrática”), al cabo una verdadera *internacional* de la imagen total (del, diríamos, efecto “pantalla total”<sup>1</sup>), en sí mismo todo ello más potente y universalizador que lo logrado por la civilización del texto a partir de la difusión de la imprenta; lo que ha generado que, en realidad, de modo masivo, la era de la reproductibilidad técnica de la imagen (y en particular de la imagen de la obra de arte<sup>2</sup>) haya venido a suceder —e incluso a dejar en la sombra— aquella primitiva reproductibilidad técnica que para siempre vincularemos a una cultura del impreso, forzosamente en ello reductora, y pronto ya dispuesta para ser considerada *naif*, arcaica. Podemos incluso suponer con Latour que a la imprenta basada en la tipografía como objeto fetiche único del racionalismo moderno, le envuelve ya hoy otro fenómeno superior, el cual atañe a la completa remodelación de la visión y al alumbramiento de la perspectiva también moderna que permite unos traslados cada vez más perfectos en sus efectos realistas del mundo no ya ahora sobre el papel, sino sobre las superficies inmateriales, sobre el aire mismo, como sucede en el caso notable del holograma<sup>3</sup>.

Diremos que, entre tanto, en realidad lo que ha sucedido es un cambio de escenario trascendental, pues el lugar de diafanía de la imagen es hoy, no el *sancta sanctorum* de la reserva intelectual del gabinete, del estudio, del circuito de las letras constituidas voluntariamente como tales, sino la extensión inabarcable de la vida cotidiana en donde campea sin restricciones la imagen multiplicada y el simulacro general que afecta a todas las almas de la *polys*.

---

que sólo se deja ver, precisamente, en este terreno de la visión humana y de la creación de imágenes; *locus* donde los límites de lo real y lo representado se hallan confundidos, contribuyendo efectivamente a un descrédito de la naturaleza física del mundo y a una espectralización de lo que él contiene.

<sup>1</sup> Estoy, naturalmente, citando a Jean Braudrillard en su obra *Pantalla total*, y recordando subsidiariamente a Paul Virilio en su *L'écran du désert*.

<sup>2</sup> Asunto sobre el cual aún permanece el magisterio de un Walter Benjamin en su tratado “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”.

Desde este punto de vista, podrían ser matizadas y reenmarcados en un espacio finalmente de cultura visual los grandes estudios que han entronizado el hecho mismo de la imprenta y de la producción tipográfica, como hace Eisenstein.

<sup>3</sup> Bruno Latour, “Visualización y cognición: pensando con los ojos y con las manos”, *La Balsa de la Medusa*, 45-46 (1998), 77-129. El lazo entre ambas instancias lo traza, por otra parte, Ivens.



La visión, en suma, como quieren los modernos promotores de una cultura o civilización de la imagen, tiene las mismas (sino superiores) cualidades hermenéuticas que el propio lenguaje, construye al cabo mundo, y tal vez lo hace de un modo más firme e impreso de aquello a que alcancen a movilizar los textos (cuyas praxis, en todo caso, siempre supone o requiere un apartamiento, una distancia, una diferencia, una reserva, una retirada del mundo en derredor<sup>1</sup>). Cuando de éstos últimos, los textos, se trata, el acceso al campo del escrito se encontrará siempre custodiado por unos protocolos insoslayables, los cuales aumentan fantásticamente en el caso de la alta cultura escrita. Mientras, la “lectura” de la imagen es siempre algo inmediato, se ofrece desregularizado, e, incluso, está dotado de un aspecto inquisitivo, interrogativo que demanda una aproximación primera al sentido de la misma y que en sí mismo lo fuerza, haciendo que la percepción de la imagen contenga ya los primeros pasos de lo que es su propia interpretación<sup>2</sup>. La imagen convoca de modo instantáneo un sentido que se manifiesta de un modo empático y profundo, haciendo que la respuesta a la figuración desencadene una mecánica psicológica en la que alcanza todo su papel, como escribe Freedberg, sentimientos tales como la admiración, el sobrecogimiento, el terror, el deseo...”, que es lo que constituye específicamente el “visual thinking” (Arnheim). Los analfabetos “técnicos” del dominio lecto-escritor no tienen homólogos en el espacio de la imagen, donde, en efecto, en rigor no los hay, ya que, en todo caso, ésta siempre alcanza una suerte de cognoscibilidad y transmite una cierta información a aquel sujeto ante el que se constituye, podríamos decir que estructurándole también y constituyéndole a su vez<sup>3</sup>. Con toda evidencia,

---

<sup>1</sup> He analizado muy someramente estas condiciones que se producen en torno al hecho de la lecto-escritura, y que son en realidad protocolos melancólicos de negación del mundo, ello en mi artículo: “Protocolos afectivos e instrumentales a la praxis de la lecto-escritura”, y he ampliado el campo de esas mismas observaciones en mi “Ergonomía de la lecto-escritura”. Sobre el tema general de una derrota final de las (Bellas) Letras, véase mi *Biblioclasmo. Una historia perversa de la literatura*.

<sup>2</sup> Sobre estos problemas aquí evocados, véase Louis Marin.

<sup>3</sup> Pues, ciertamente, existe lo que podemos denominar una “dialéctica de la mirada”, y un juego muy complejo en la observación, uno de cuyos primeros estudiosos es, de nuevo, Walter Benjamin. Véase este aspecto estudiado en la obra de Buck-Morss.

hoy comenzamos a ver alzarse una “cultura visual”,<sup>1</sup> que en su objeto y en sus métodos parece inflexionar de modo tan potente, al menos (pero en realidad se revelará como mucho más), como la antigua cultura basada en el discurso, en el texto, en el escrito<sup>2</sup>. En definitiva, está en marcha una revolución epistémica y un cambio en el paradigma cognitivo<sup>3</sup>. Ello da pie a formular ya una suerte de ley del *giro visual*, y a interpretar los signos acentuados de la decadencia palpable del escrito, y ello en un aspecto que nos es específicamente cercano: el de la constitución de un campo de estudios humanísticos propio, es decir: formado en la plena posmodernidad.

Es una evidencia el hecho de que tal emergencia de lo visible (por encima de lo legible), tal ubicuidad de la *imago*, como veremos, obliga a una reconstrucción entera del campo de saberes humanísticos, en cuyo centro siempre tuvieron un lugar de privilegio las disciplinas de la palabra (sacralizadas en la forma del *codex*), manifestándose tradicionalmente de manera ancilar aquellas otras que se ocupaban de la imagen<sup>4</sup>. De lo que tal

---

<sup>1</sup> El término aparece ya aclimatado en obras como de la Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*.

<sup>2</sup> La cuestión pide ser también leída en la forma de un cambio del paradigma epistémico entre dos épocas que resultan conexas. Si la primera fase de la modernidad capitalista decimonónica estuvo vinculada a una expansión sin precedentes de las culturas del escrito, las siguientes fases, hasta venir a dar en esta reciente, a la que conocemos como *posmodernidad*, se expresan a sí mismas en una implementación progresiva del régimen de lo visual, convirtiendo a este último registro en la “escena” verdadera de sus operaciones taumatúrgicas y de sus estrategias, que han podido ser consideradas desde el punto de vista del “hombre natural” como “estrategias fatales” (Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*). Para esta dialéctica puede también verse el libro de Wellmer.

<sup>3</sup> Proceso al cual, un fenomenólogo actual, Bruno Latour, ha podido bautizar como “iconoclash”.

<sup>4</sup> Situación implosiva, la que resulta al cabo del desequilibrio contemporáneo de estas polaridades (palabra e imagen) que se habían mantenido como aliadas en un hoy lejano Antiguo Régimen, y que, junto a otra serie de causas, ha producido la crisis de las humanidades y de la institución universitaria que se encarga de gestionar tal saber. Para el caso peninsular ha dado cuenta de ello Carlos Thiebaut, *La responsabilidad ante el futuro (y el futuro de las humanidades)*, y, de un modo que singularmente revisa el impacto del “giro visual”, José Luis Brea, en “La Universidad del conocimiento y las nuevas humanidades”. Véase también de este último *Los estudios visuales en el siglo XXI*.

vez constituya un ejemplo los propios libros de aquellos dos Filóstrato, el Joven y el Viejo, *Imágenes (Eikones)*, en donde, de un modo explícito, se señalaba la vocación instrumental de la imagen a través del relato del segundo sobre el modo en que en la Nápoles helenística, huyendo de pronunciar los discursos en el foro, se inventan las galerías de imágenes para formar en la palabra a sus generaciones de jóvenes, quienes necesitarán de este “suplemento” imaginal para asimilar las abstrusas lecciones de la política y de la filosofía<sup>1</sup>. La cuestión aquí permanece incólume: ¿quién es el *suplemento* de quién en esta historia fundacional de la lectura comentada de imágenes? O, dicho ahora en términos debatidos por Derrida (*Diseminación*), cuál actúa aquí de *parergón*: ¿es la imagen lo que está fuera del texto a modo de un marco, de un contexto; o es más bien el propio texto el que ilustra y acota la imagen?<sup>2</sup>. Quizá no haya necesidad de remontarse tan lejos en la resolución de esta *quaestio*, pues, al cabo, todo ha dado en que es, en efecto, la organización misma del capitalismo tardío en torno a la imagen espectacular<sup>3</sup>, la que fuerza inevitablemente esta ascensión de la cultura de la imagen, ahora ya en la forma totalizadora de una *ciber-óptica*, que revela a su vez de su posición, tanto a las realizaciones figurativas de ordenes imaginarios que la preceden, como, en otro orden de cosas, a aquella superior “legibilidad” alcanzada por formas como la novela o el periodismo escrito en el siglo XIX, hasta hace poco tenidas como los medios de mayor alcance y difusión de toda la historia y los instrumentos cumbre en la creación de una lectura de mundo.

Nuestro tiempo, indudablemente se hace más *legible* en lo imaginal y visivo, que en la postulación que del mismo puedan hacer las escrituras (o sus correlatos orales, pues también cabe decir que ha retrocedido la posición del oído como canal hermenéutico, antaño privilegiado). En efecto, entretanto puede que se halla hecho verdad el que “la vida

---

<sup>1</sup> El libro de los dos Filóstrato ha tenido una reciente e importante edición: *Imágenes*, a cargo de Luis Alberto de Cuenca. Véase para el episodio de la galería de imágenes el prólogo.

<sup>2</sup> Para la formulación de este problema –que es el que se desarrolla en el seno de la estética vanguardista–, véase Antonio Monegal.

<sup>3</sup> Citemos aquí de Guy Debord dos obras significativas por el espacio crítico que han generado, *La sociedad del espectáculo* y *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. También, Eduardo Subirats en *Las estrategias del espectáculo*.

moderna” –como ha escrito recientemente un especialista de la cultura visual– “se desarrolla toda ya ella en la pantalla” (Mirzoeff 17).

En todo caso, la ubicuidad de las imágenes, su actual presencia *espectralizada* (condición que se da en el caso de la reciente expansión de las llamadas “imágenes incorpóreas”) en el campo de la óptica social, donde han terminado por formalizar una “cultura de la pantalla”, con su inmanencia logra definitivamente desplazar de su centro de gravedad ponderada a las culturas del escrito, antaño las poderosas y realmente significativas en el campo de la historia cultural. Lo que, como corolario, tiene otro efecto, que es por ahora el que nos interesa en adelante analizar aquí. Pues, en realidad, lo que ha venido a suceder en el espacio académico de las Humanidades, puesto radicalmente en crisis por esta revolución epistémica, es que hoy el campo de la antigua batalla se ha desplazado desde las competencias y pugnas de las prácticas simbólico-plásticas por un lado y las simbólico-discursivas y textuales (por otro) a lo que es el terreno especulativo y crítico de las propias disciplinas que las soportan y las teorizan, abriendo una cierta fosa entre las mismas, y enfrentando duramente ambas formaciones por la hegemonía en el dominio del campo simbólico de la cultura.

## Referencias

Alpers, Svetlana. *El arte de describir en la pintura holandesa*. Barcelona, Blume, 1987.

Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking*. Berkeley, University of California, 1969.

Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, FCE, 1950.

Baxandall, Michel. *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350–1450*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1996.

---. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973.

- Bergmann, Emilie. *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1979.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Cairós, 1978.
- . *Pantalla total*. Barcelona, Anagrama, 1993.
- . *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 1984
- Brea, José Luis. “La Universidad del conocimiento y las nuevas humanidades”. *Estudios visuales*, 2 (2004), 133–154.
- . *Los estudios visuales en el siglo XXI*. Madrid, Akal, 2005.
- Bryson, Norman. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid, Alianza Forma, 1991.
- de la Calle, Román. *El espejo de la ékfrasis. Más acá de la imagen: Más allá del texto*. Madrid, Fundación César Manrique, 2005.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Barcelona, Castellote Editor y 1976 y *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1990.
- Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Barcelona, Paidós, 2001.
- . *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1975.
- Didi-Huberman, Georges. *L'Image survivante. Histoire de L'Art et temps des Fantômes selon Aby Warburg*. París, Les Editions de Minuit, 2002.
- Eisenstein, Elizabeth. *The printing Press as an Agent of Change*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- Filóstrato. *Imágenes*. Luis Alberto de Cuenca (ed.). Madrid, Ediciones Siruela, 1993.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Madrid, Alianza, 1989.
- García Berrío, Antonio y Teresa Hernández Fernández. *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Barcelona, Tecnos, 1988.
- Ginzburg, Carlo. “Ecce, sobre las raíces escriturales de la imagen de culto cristiana”, *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona, Península, 2000, 105-125.
- Gombrich, Ernst. “La máscara y la cara: la percepción del parecido fisiognómico en la vida y en el arte”, en Ernst Gombrich *et al.*, *Arte, percepción y realidad*. Barcelona, Paidós, 1982, 168–192.
- IVINS, William M. *Prints and Visual Communication*. Cambridge, Harvard University Press, 1953.
- Krauss, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Barcelona, Tecnos, 1997.

- Klein, Robert. *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*. Madrid, Taurus, 1980.
- Latour, Bruno. "Visualización y cognición: pensando con los ojos y con las manos", *La Balsa de la Medusa*, 45-46 (1998), 77-129.
- Lee, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1982.
- Lledó, Emilio. *El silencio de la escritura*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1992.
- Manguel, Alberto. *Leer imágenes*. Madrid, Alianza, 2002,
- Marin, Louis. *Estudios semiológicos (La lectura de la imagen)*. Madrid, Alberto Corazón, 1978.
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2003.
- Moxey, Keith. *Teoría, práctica, persuasión*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.
- Monegal, Antonio. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid, Tecnos, 1998.
- Olson, David. *El mundo sobre el papel*. Barcelona, Gedisa, 1998.
- R. de la Flor, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza, 1995.
- . "Protocolos afectivos e instrumentales a la praxis de la lecto-escritura", *Sileno*, 18 (2006), 76-84.
- . *Biblioclasmo. Una historia perversa de la literatura*. Madrid, Renacimiento, 2004.
- Subirats, Eduardo. *Las estrategias del espectáculo*. Murcia, Cendeac, 2005.
- Thiebaut, Carlos. *La responsabilidad ante el futuro (y el futuro de las humanidades)*. Valencia, Ediciones Episteme, 1999
- Venegas, Alejo. *Diferencias de los libros que hay en el Universo*. Toledo, 1540.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición* (Barcelona, Anagrama, 1998)
- . *L'écran du désert*. París, Galilée, 1991.
- Wellmer, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1993.

## **II. LOS ESTUDIOS HISPANICOS Y SU CARTOGRAFIA**

