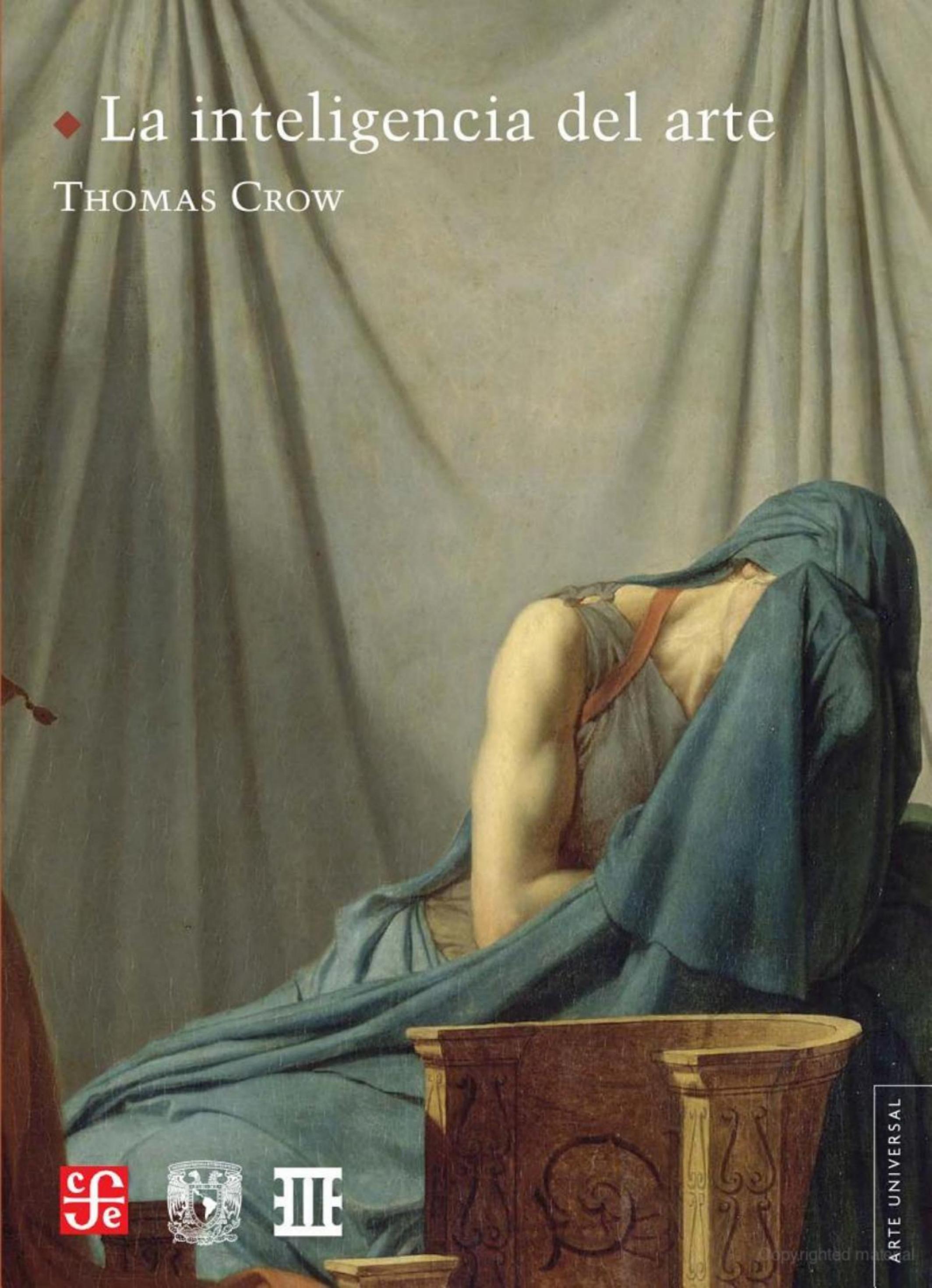


◆ La inteligencia del arte

THOMAS CROW



Primera edición en inglés, 1999
Primera edición en español, 2008

Crow, Thomas

La inteligencia del arte / Thomas Crow ; rev. de Clara Bargellini, Rita Eder ; trad. de Laura E. Manríquez. — México : FCE, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008

155 p. ; ilus. 23 × 17 cm — [Colec. Arte Universal]

Título original *The Intelligence of Art*

ISBN 978-968-16-7236-2 (FCE)

ISBN 978-970-32-1552-2 (UNAM)

I. Arte — Historiografía I. Bargellini, Clara, rev. II. Eder, Rita, rev. III. Manríquez, Laura E., trad. IV. Ser. V. t.

LC N7480

Dewey 701C262i

Distribución mundial

Título original: *The Intelligence of Art*

© 1999, The University of North Carolina Press

Sugerencias: editorial@fondodeculturaeconomica.com

www.fondodeculturaeconomica.com

Tel: (55) 5227-4672 Fax (55) 5227-4694



Empresa certificada ISO 9001: 2000

Diseño: Laura Esponda

D. R. © 2008, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Circuito M. de la Cueva, Ciudad Universitaria,

04510 México, D. F.

Tel. (55) 5665-2465. Fax: (55) 5665-4740

libroest@servidor.unam.mx

www.esteticas.unam.mx

D. R. © 2008, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra —incluido el diseño tipográfico y de portada—, sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento por escrito del editor.

ISBN 978-970-32-1552-2 (UNAM)

ISBN 978-968-16-7236-2 (FCE)

Impreso en México • *Printed in Mexico*

Índice

<i>Prefacio a la edición en español</i>	• 9
<i>Prefacio</i>	• 11
1. La inteligencia del arte	• 15
2. Un bosque de símbolos en el Nueva York de la guerra	• 47
3. El estrellamiento, o el sentido de un final	• 81
4. Sacrificio y transformación	• 115
<i>Índice analítico</i>	• 149

Para Hannah, Emily y Juliet, las tres gracias

Prefacio a la edición en español

Celebro la traducción al español de *The Intelligence of Art*. Resulta muy gratificante saber que el trabajo que uno ha hecho estará pronto al alcance de tantos nuevos lectores: no sólo de colegas y estudiantes, sino de cualquiera que tenga interés por el proceso creativo en las artes visuales. Estoy particularmente agradecido con la doctora María Teresa Uriarte por lo mucho que se ha interesado en mi obra y en el proyecto de traducción de la misma.

Aunque los cuatro estudios aquí incluidos se concentran en tradiciones europeas de historia intelectual, me esforcé especialmente por extender los límites del libro para incluir el Nuevo Mundo y por ampliar su alcance disciplinario para incluir la antropología, un campo que, por definición, abarca todas las culturas del orbe. Para mí, *La Voie des masques*, de Claude Lévi-Strauss, constituye una obra de historia del arte en el mejor sentido de la palabra, y funciona como un vínculo lógico y metodológico necesario entre los estudios de Meyer Schapiro y Michael Baxandall, un vínculo, además, que la disciplina profesional de la historia del arte por sí sola no podría ofrecer.

Como todo el mundo sabe, el proyecto intelectual de Lévi-Strauss surgió en su totalidad de los estudios de campo que llevó a cabo en América del Sur, y se extendió hasta abarcar el registro mitológico de todas las culturas autóctonas del hemisferio occidental. La aplicación de su inteligencia resultante a las máscaras de la costa noroeste de América del Norte representa la punta de lanza de un complejo más

vasto de interpretaciones analíticas fundado en epistemologías no europeas.

Asimismo, en el plano de la estética y la complejidad cognitiva, simplemente no hay una línea divisoria entre la escultura de los kwakiutl y los ejemplos europeos de la talla en piedra románica y las imágenes devotas alemanas de inicios de la modernidad entre los cuales aquélla se sitúa. La presencia de un andamiaje teórico lo suficientemente sólido nos permite, sin más, prescindir de artificiales distinciones de prestigio que no se basan sino en hábitos y prejuicios extracognitivos. Tengo la esperanza de que el resultado sea, por su parte, hacer que obras de arte más conocidas de la tradición europea renazcan vívidamente al ser descritas en un contexto en el que su linaje cultural se convierta solamente en un atributo fortuito entre muchos otros.

Prefacio

Este libro debe su existencia a la amable invitación que me hizo el Departamento de Arte de la Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill, para dictar el primer ciclo de conferencias Bettie Allison Rand en historia del arte. La generosa donación de William Rand, ofrecida en memoria de su fallecida esposa y del compromiso que ella sentía con el mundo del arte, representa un ali-ciente excepcionalmente benéfico para el entendimiento del arte visual, tanto en Carolina del Norte como, mediante publicaciones como la presente, en sitios mucho más dis-tantes. La cordialidad del señor Rand y su inolvidable hos-pitalidad, así como la de toda su familia, hicieron que el tiempo que pasé en Chapel Hill fuera muy placentero. Es-toy igualmente en deuda con la doctora Mary Sturgeon, pues su imaginación y su iniciativa como directora del De-partamento de Arte hicieron posibles mis conferencias y este libro. Sólo espero que los resultados recompensen ade-cuadamente sus aspiraciones y esfuerzos.

También estoy agradecido con muchos colegas y estu-diantes de la Universidad de Carolina del Norte, porque me ayudaron de múltiples maneras durante mi estancia, y por-que me brindaron muy buena compañía y estimulantes conversaciones. Podría señalar en particular a Mary Sheriff, Helen Hills y Jaroslav Folda, que me obsequiaron buena parte de su tiempo. El personal altamente capacitado del Departamento de Arte, de la Biblioteca de Arte y de la Fo-toteca respondió siempre con gusto a mis múltiples peticio-nes de ayuda. La Universidad de Sussex me concedió un

permiso para dejar mi puesto y dedicarme a investigar, lo cual me facilitó la preparación de las conferencias; y, gracias a una licencia para ausentarme de mi trabajo docente en el posgrado de la Yale University, pude escribir la mayor parte de este libro. Mary Sturgeon y Leonard Folgarait de la Vanderbilt University, quienes leyeron el manuscrito en una versión preliminar, me salvaron de cometer varios errores, y lo mismo hicieron oportunamente Walter Cahn, Stephen Eisenman y Thomas DaCosta Kaufmann (los errores que han quedado son, desde luego, totalmente míos). En la imprenta de la Universidad de Carolina del Norte, Elaine Maisner me dio muestras de gran simpatía y paciencia al supervisar con eficiencia la prolongada transformación del discurso hablado en texto impreso. Durante el igualmente prolongado traslado de mi familia desde Inglaterra hasta Estados Unidos, que coincidió con el proceso de redacción, mi esposa, Catherine Phillips, mostró una fuerza y una comprensión fuera de lo común, que me es imposible agradecer de manera suficiente.

El reto y la oportunidad que específicamente me presentaron las conferencias de la Cátedra Rand radicaban en que tenía que dirigirme a una audiencia constituida por colegas universitarios y por un público lego e interesado del área de Chapel Hill, Durham y Raleigh. En ese contexto, tenía la impresión de que rendir un informe sobre mi propia investigación especializada o hacer un experimento de interpretación avanzada no era lo mejor; parecía más bien el momento de abrir la empresa académica de las humanidades —la parte que a mí me corresponde en todo caso— a un sector solidario con la educación superior, un grupo que ahora con demasiada frecuencia se ve excluido por el vocabulario de los profesionales, que es para desalentar a cualquiera, y confundido por filisteos ajenos al estudio que tienen sus propias razones para querer impedir el ejercicio humanístico de la inteligencia crítica en nuestro orden político y social. A fin de alcanzar estos objetivos —y al mis-

mo tiempo ofrecer algo ameno para un público universitario— eché mano de un pequeño conjunto de estudios de historia del arte que son los que más aprecio y cuyo significado para mí podría resistir una exposición y un análisis prolongados. Estos textos me alejaron del territorio de mi propia investigación especializada y me dirigieron hacia el arte de épocas y lugares a los que yo mismo sólo podía entrar como un amateur interesado: cuando se intenta abarcar por completo aunque sea una sola disciplina, todos somos amateurs buena parte del tiempo. En consonancia con esa condición, el material de apoyo que se encuentra en las notas proviene forzosamente de fuentes fácilmente accesibles, y ninguno de los modelos que propongo es complejo. Tenía la esperanza de que las lecciones de este ejercicio pudieran luego aplicarse al campo que conozco, donde podría ponerlas a prueba por mi cuenta con mayor claridad. Si algo de esta empresa tiene éxito, se deberá en buena medida a los estudiantes que asistieron a mis cursos sobre teoría y metodología en las universidades de Michigan y Sussex. Me sentiré retribuido si logran ver algo de ellos mismos en lo que puedan leer aquí.

1. La inteligencia del arte

Ante una obra de arte muda, cualquier observador interesado se involucra en un proceso de traducción, para darle sentido por medio de alguna forma de paráfrasis mental o verbal. Nadie supone que una sustitución de ese tipo haga justicia al objeto original que necesita explicación; el propósito del ejercicio es, más bien, ofrecer una posición privilegiada desde la cual se puedan identificar y representar los aspectos sobresalientes del objeto. Avanzar desde ahí implica hacer más traducciones o sustituciones para capturar aspectos y rasgos del objeto no advertidos en otras anteriores. Estas aproximaciones sucesivas se acumulan hasta que se hace patente que los frutos que se obtienen de las mismas van en franco descenso, punto en el cual el objeto debería ser casi todo lo inteligible que puede ser.

El acto más sencillo de sustitución consiste en poner el nombre de un autor en el lugar de su obra, lo que en sí mismo equivale a una paráfrasis. Hace un siglo, en un área inexplorada como lo era la pintura italiana temprana, este acto básico se consideró la tarea primordial de la historia del arte. Intuiciones acerca de las coincidencias que vinculan ciertas obras encontraron su concepto más apropiado en el nombre del creador, aunque, dadas nuestras predisposiciones culturales, la naturalidad misma de esta sustitución fácilmente puede disfrazar su carácter drástico y complejo. Todas las paráfrasis hacen a un lado el original: poner el nombre en el lugar de la pintura es retirarla de la conciencia inmediata; narrar la vida de un individuo es un acto profundamente diferente al de examinar una pintura, y ambos

no pueden realizarse simultáneamente. Sustituir la obra de arte concreta con una narrativa temporal, ya presente en un nombre, es renunciar a aquellos rasgos de la cosa que eran transitorios e irrepetibles, y que se ligaban a un momento que irrevocablemente se terminó; al menos por el momento, el caso único se sacrifica en aras de la continuidad.

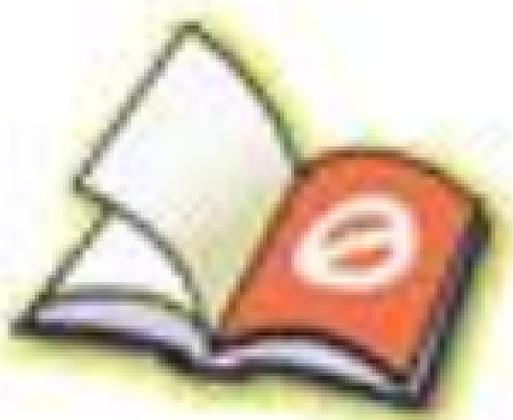
La maniobra es tan común que rara vez reflexionamos sobre la delicadeza y el equilibrio que requiere a fin de ser persuasiva. Tiene que haber un alto grado de semejanza intuitiva o paralelismo entre los dos fenómenos: el arte por un lado y la historia biográfica por el otro. Pero si la sustitución entraña una similitud demasiado grande con el modelo del objeto original, el recurso corre el riesgo de ser una mera redundancia y la interpretación desciende a lo que sería una simple recopilación de detalles tipo anticuario. El interés del ejercicio depende de que haya suficientes diferencias para crear sorpresas enigmáticas y encuentros con lo inesperado. En el modelo de vida y obra, estas presiones contrarias generan ciertos efectos propios. Por un lado, a la obra de arte se le pedirá que revele la vida; esto quiere decir hurgar en la obra en busca de pistas latentes con significado personal: vida y obra se equiparan. Por otro, el peligro consecuente de la redundancia dicta que a la vida se le debe dar una lejanía más acentuada o un drama propio, de modo que se pueda considerar que los descubrimientos biográficos transforman los hechos visuales conforme se presentan ante el ojo poco versado.

A medida que dichas presiones llegaron a parecer cada vez más artificiales, los nombres y las biografías perdieron autoridad como bases para el entendimiento; al menos en la disciplina de la historia del arte, si no es que ante un público más amplio. Sirven, se nos dice, a las demandas fetichistas del mercado, que exige nombres en beneficio de la clasificación comercial, y que simultáneamente perpetúa un culto al genio mistificador y pasado de moda, un culto que se burla de los intentos de juzgar la obra usando facultades ordinarias. No obstante, el mismo sacrificio —con las mis-

mas presiones concomitantes sobre el contenido de la interpretación— se ha mantenido en el corazón de los acercamientos subsecuentes en aras de la inteligibilidad.

A principios del siglo xx, el péndulo ya había oscilado hacia métodos de paráfrasis más impersonales. Esto surgió, en parte, por el prestigio creciente de ciertas áreas de la historia del arte —principalmente el arte de los manuscritos de la antigüedad tardía y el arte medieval—, donde era imposible recuperar los nombres. Centros y talleres se convirtieron en las nuevas entidades, en los nuevos nombres que los especialistas buscaban. La narrativa se había convertido en una narrativa de prototipos y precedentes, modelos y copias, que permitían distinguir entre un centro de producción y otro. Los beneficios en materia de conocimiento fueron patentes, pero a costa de que la inteligibilidad se volviera una mera baraja de sustituciones, una incesante aproximación de lo semejante a lo semejante y de lo semejante en contraposición a lo diferente. Esa actividad y la atención cercana a un solo momento en la secuencia eran prácticamente contrarias la una a la otra. Luego, cuando se transfirió a otros periodos cronológicos, este impulso degeneró en un reflejo al que acertadamente se menospreció llamándolo *source mongering* (fuentismo), un tipo de impaciencia indecorosa por superar al colega historiador del arte con algún modelo aún más antiguo, que borrara lo más rápidamente posible el objeto de atención anterior e insertara otro en su lugar.¹

1. El énfasis que este enfoque pone en la investigación retrospectiva de temas y variaciones convergió con otra tendencia, particularmente poderosa en Estados Unidos después de la segunda guerra mundial: la extraña traducción de una temprana preocupación, entre los eruditos alemanes, por la teología esotérica y la filosofía tal como aparece codificada en símbolos visuales durante el Renacimiento. No revisada por la auténtica erudición, ciertos historiadores del arte de América del Norte siguieron la asociación endeble e hipotética que se desprendía simultáneamente de las referencias textuales documentadas y de cualquier noción plausible de la acción humana en la creación del arte.

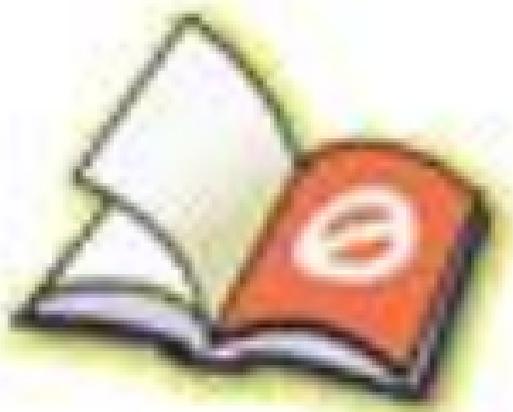


You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

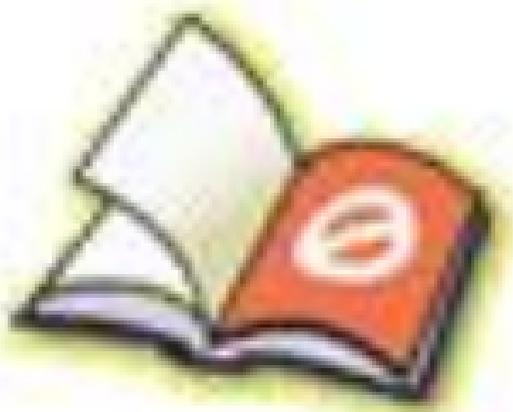
sus seguidores han afirmado que la posibilidad de hacer inteligible el arte exige reconocer que la historia no tiene ningún patrón inteligible propio. Sus términos preferidos de paráfrasis migraron hacia teorías abstrusas del lenguaje: el inconsciente mental freudiano entendido como una estructura del lenguaje, esto es, como la interacción autónoma de los significantes reprimidos, o la noción radicalizada de los deconstruccionistas de la cadena de signos lingüísticos que siempre derrotan las intenciones del escritor y obedecen en cambio su propia lógica contraria y autónoma. En cualquiera de esos casos (o en sus frecuentes combinaciones al gusto), el prestigio conferido brevemente a las disciplinas de la historia social y económica se desplazaron decisivamente hacia el mundo académico literario, en específico hacia sus esfuerzos por hacer suyas ciertas tendencias locales aunque sumamente glamorosas de la filosofía y el psicoanálisis franceses.

Las dificultades de esta última vertiente han resultado múltiples. Una de ellas fue el influjo de entusiastas que llegaron tarde y sin ningún recuerdo de que muchos de quienes los ayudaron a lanzar la nueva historia social del arte también se vieron motivados por el descubrimiento de textos clave de Barthes, Lacan, Foucault y compañía —y fueron mucho más rápidos en términos de su vigencia intelectual original en Francia—. Esta amnesia historiográfica tampoco ha sido mitigada por algún tipo de mejoramiento perceptible en la viveza general o en el poder persuasivo de los escritos sobre historia del arte.

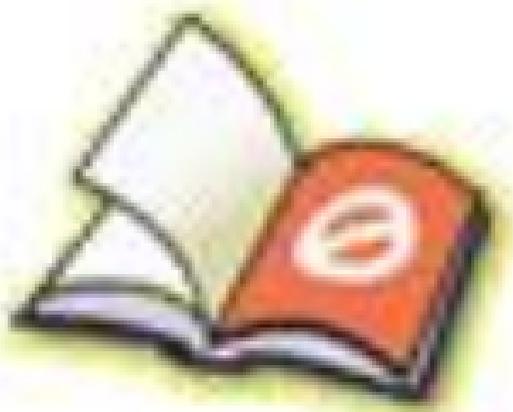
Los neoconservadores vociferantes han respondido condenando los efectos de la moda y el doloso oscurantismo de una parte del gremio académico; pero la auténtica calidad intelectual de muchos de quienes han contribuido a este giro esotérico merece una explicación más comprensiva y escrutadora de sus defectos. Podríamos encontrar una salida a la controversia preguntando si un modo específico de indagación histórica del arte es capaz de modificar los



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

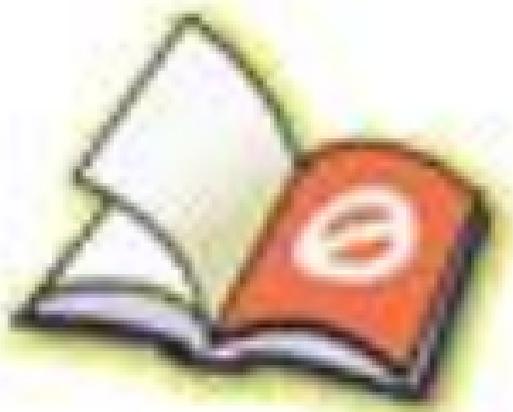
Walter Benjamin de dejar París por su propia seguridad —algo en lo que los otros habían fracasado— y de que se les uniera en Nueva York?

Cuando Schapiro y su esposa, la física Lillian Milgram, llegaron a Europa, vieron ominosos signos de preparación para la guerra dondequiera que miraban; las noticias del pacto de no agresión entre Hitler y Stalin parecían retirar la última traba a las intenciones agresoras de Alemania. Schapiro telefoneó a Benjamin, y acordaron encontrarse en el Café des Deux Magots. Benjamin aseguró que no tendrían ningún problema para reconocerse; Schapiro evocó el encuentro así:

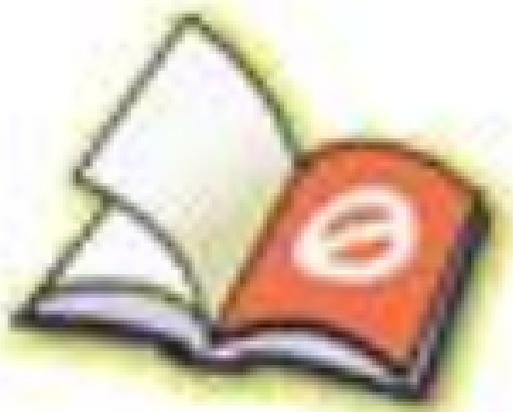
Lillian y yo estábamos sentados en el café, esperando tener noticias tuyas cuando vi a un hombre ir y venir por la acera, mirando a toda la gente y sosteniendo un pequeño ejemplar de *Zeitschrift für Sozialforschung*, la revista de investigación social. Así que me dirigí a él... “¿Benjamin?”, y me respondió, “Schapiro”. Se acercó y se sentó con nosotros, hablamos acerca de todo lo que hay bajo el sol. Decidió que sería muy difícil para él vivir en Nueva York, aun cuando tantos buenos amigos suyos de quienes había sido íntimo estuvieran ahí.²

Uno sospecharía que si el historiador del arte vivaz, erudito y políglota no pudo hacer que la vida en Nueva York pareciera atractiva para Benjamin, entonces de verdad no había esperanza de desviarlo del curso fatal que éste eligió seguir —sólo en 1940, tras la caída de París intentó huir a Estados Unidos únicamente para desalentarse, cuando se enteró de que la frontera española estaba cerrada, y se quitó la vida—. El propio Schapiro cumplió la promesa hecha

2. Tomado de una entrevista con James Thompson y Susan Raines, “A Vermont Visit with Meyer Schapiro” (agosto de 1991), *Oxford Art Journal* 17, 1 (1994).



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

tes.¹¹ Porter había renunciado a su puesto en Harvard y se había retirado a Irlanda por su aversión creciente, públicamente expresada, hacia la democratización en las universidades de Estados Unidos y en la vida política y económica en general (se enfureció incluso por reformas que precedieron al *New Deal*,¹² como el impuesto progresivo sobre la renta).¹³ La futilidad de inculcar un sueño de orden premoderno —aun dentro de los confines protegidos de una universidad de la *Ivy League*— se había vuelto insoportable para él. Cuando Schapiro lo recibió en 1932, Porter volvía de Glenveagh, la finca rural irlandesa que albergaba su castillo, desde donde vigilaba con satisfacción la piedad y la vida aparentemente sin ostentaciones que llevaban los habitantes de los alrededores.¹⁴

Schapiro, como joven intelectual judío proveniente de una familia de inmigrantes que había tenido que esforzarse mucho para salir adelante, era el producto más puro de la democratización de la educación superior. Aunque él también había intentado experimentar algo de la vida medieval de primera mano, sacó de su experiencia conclusiones progresistas, en vez de conservadoras. Vivir una temporada entre los monjes de Silos, uno de los grandes monasterios románicos del norte de España, lo convenció de que la historia del arte —incluida su propia tesis sobre la abadía de Moissac— arrastraba el lastre de no haber teorizado sobre las rela-

11. Véase Meyer Schapiro, "The Social Bases of Art", en *Proceedings of the First Artists Congress against War and Fascism*, Nueva York, 1936, pp. 31-37.

12. Política económica aplicada en Estados Unidos entre 1933 y 1940 por la administración Roosevelt. [N. de la t.]

13. "El Estado que alienta el instinto gregario, que grava con un impuesto graduado sobre la renta, que a la fuerza transfiere la propiedad de un sujeto que la tiene a alguien que no la tiene, es un ladrón" (Porter, conferencia dictada en Harvard University, 1932, citado en Nercessian, *op. cit.*, p. 144).

14. Sobre la finca, véase John Cornforth, "Glenveagh Castle, Co. Donegal, the Home of Mr. Henry P. McIlhenny", *Country Life* 171 (3 de junio de 1982), pp. 1636-1640.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



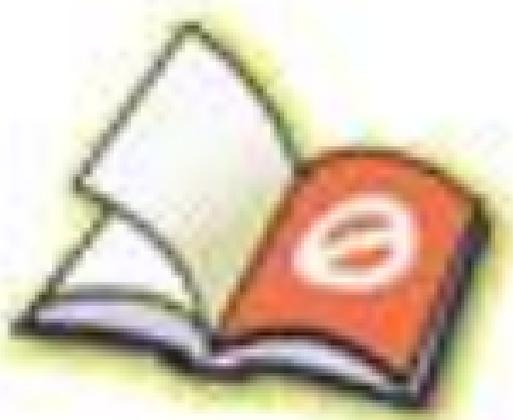
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



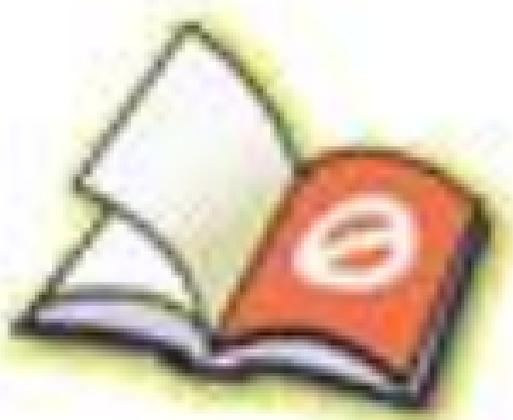
FIGURA 1. Portada, pared occidental de la nave, iglesia de Santa María, Souillac, Francia; fotografía cortesía de James Austin.

• • •

¿Cómo adquirió entonces la obra en piedra de Souillac esa identidad excepcional? Para empezar, la escultura plantea desde el principio un problema arqueológico fundamental: en algún momento de su historia, todo el complejo fue des-



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



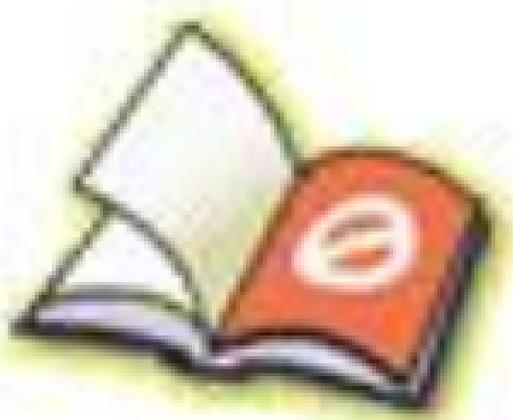
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

distinción teológica o histórica.²⁵ Esa disonancia máxima en el extremo derecho tiene entonces que ser resuelta, lo cual sucede en un eje diagonal sugerido por la simetría entre el cuerpo condenado del mortal y su reaparición como una figura durmiente arrepentida fuera de la diminuta iglesia que lo acoge en la historia. De ese giro direccional proviene la lógica del trébol, que abarca el conjunto y que arranca de la derecha hacia la izquierda, y del ángulo del descenso redentor de la Virgen. En lo que a primera vista parece ser una composición superpuesta sin orden ni concierto, Schapiro distinguió un orden rector endiabladamente intrincado que rebasaba la imaginación de sus colegas historiadores del arte que buscaban triángulos simétricos. Llamó "descoordinado" al modo de composición que se evidencia en Souillac: "un agrupamiento o división tal que los conjuntos de elementos correspondientes comprenden partes, relaciones o propiedades que niegan esa correspondencia", pero que —podría haber añadido— reestablecen una forma superior de coordinación a partir de esta retórica de la discrepancia.²⁶

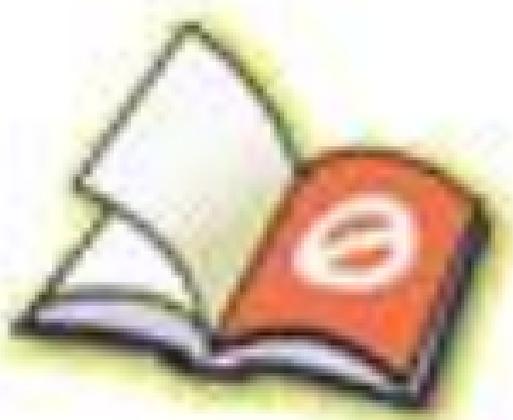
Consecuente con su refutación de la prioridad automática del centro sobre los márgenes, su caracterización más incisiva de la lógica artística del conjunto surge en su descripción del fabuloso parteluz o *trumeau*, el pilar tallado situado hoy día asimétricamente a la derecha de la portada (figs. 1, 3). Combinando libremente la tradición iconográfica de las bestias en adoración alrededor del trono de un gobernante (o de Cristo) con los demonios atormentadores del Infierno, el escultor creó una composición arquitectónica con víctimas indefensas desgarradas y devoradas por grifos y leones feroces. Una figura masculina recostada, casi desnuda y atacada por un par de bestias, corona la composición en su cuasicapitel; abajo de ella se observan animales sus-

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*, p. 125 [104].



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

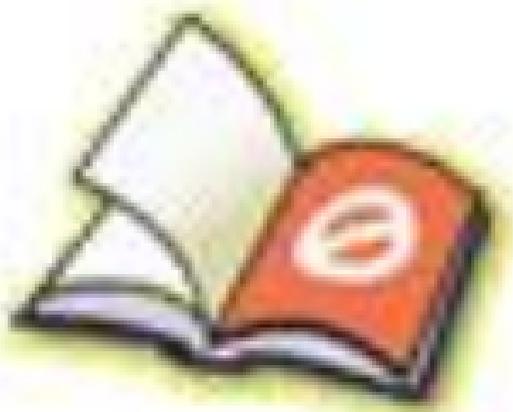
ción hacia el pequeño elemento que se ve a los pies de san Benito: una serpiente enroscada de la cual salen las cabezas de tres demonios (fig. 5). Su dirección y la doble escala de las cabezas que emergen reproducen los contrastes encontrados en el campo central; mientras que el ritmo de las simetrías y las inversiones en las cabezas y las roscas refleja la composición descoordinada de las figuras en el registro celestial, una correspondencia de la parte con el todo que se extiende hasta la gran cabeza sola, que “reencarna, en la bifurcación fantástica de su barba, las oposiciones internas de los dos demonios”. Debido a que estas formas monstruosas “[son] un elemento tan pequeño y secundario de la totalidad”, observa Schapiro, “nos revelan, con tanta mayor profundidad —por sus distinciones menudas y su poderosa fantasía y por el contraste omnipresente entre partes correspondientes— la independencia del escultor con respecto a una forma arquitectónica *a priori* y su método de diseño consciente que despliega su virtuosismo en la variación y el malabarismo intrincado de esquemas simétricos”.²⁹

En un artículo paralelo —y monumental— sobre el arte del monasterio de Silos, publicado el mismo año, Schapiro reveló que probablemente conocía mejor que nadie los cuentos y las tradiciones medievales sobre los demonios.³⁰ No obstante, en este caso, su exégesis de la invención del escultor (o de los escultores) de Souillac procede con independencia de los ejercicios combinatorios tradicionales del iconógrafo. Su procedimiento consistió en construir un nuevo sistema para descifrar la forma estética, un sistema en el que no cabe la posibilidad de que las decisiones formales del artista sean simplemente un adorno secundario de

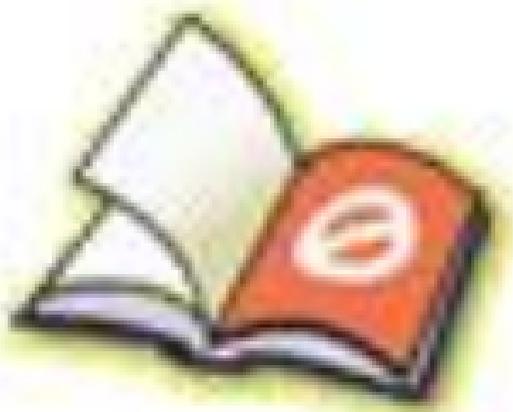
29. *Ibid.*, pp. 128-129 [108-109].

30. Schapiro, “Del mozárabe al románico en Silos”, *op. cit.*, pp. 50-53, 92-98 [38, 74-79].

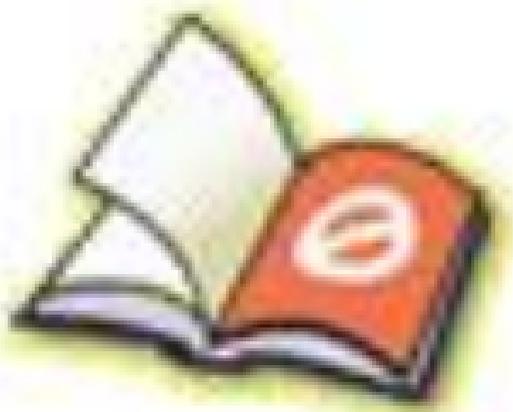
FIGURA 4. Detalle del parteluz, iglesia de Santa María, Souillac, Francia; fotografía cortesía de A. Allemand.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

jestad.”³² El monumento exige una historia social, pero esa historia encuentra su lugar sólo al final de una disección intrincada de oposiciones internas y debe ser sustentada en el seno de esa armadura simbólica: el modo de análisis de Schapiro —y la elección del objeto que lo hizo posible— abrió la interpretación histórico-artística a la información realista acerca de la Edad Media, aunque en ese momento se supiera poco respecto de la historia local de Souillac en la época medieval (hasta nuestros días, la interpretación histórica se ha dificultado por la pérdida de casi todos los archivos de la abadía).³³

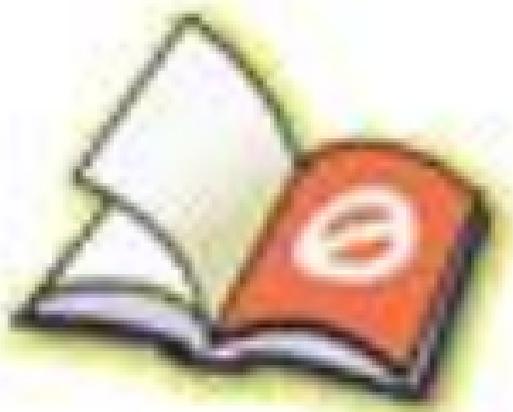
Saber al menos que la abadía tenía soberanía feudal sobre el pueblo, que el asombroso resurgimiento de la escultura monumental en piedra en el área dependía de los talentos de artistas seculares (en tanto opuestos a los monjes responsables de la pintura figurativa de los manuscritos) sustentaba las deducciones formales de Schapiro en cuanto a que la Iglesia, mediante estas permutaciones del arte cristiano, “no se limitó a reafirmar sus doctrinas antiguas”, sino que aisló “los aspectos de esos temas que tienen que ver con su función mediadora, su poder y sus intereses en esa sociedad cambiante de la cual la Iglesia misma es una parte sensible”.³⁴ Comprender adecuadamente la lógica interna de una obra de arte —articulada mediante diferencias que no son ni estrictamente temáticas ni estrictamente formales, sino ambas a la vez— era suficiente para exponer lo inadecuado de la versión prevaleciente, ideológicamente limitada de la vida medieval.

Podemos ir más allá y decir que este impulso de expandir el espectro de referencia del arte medieval, derivado del

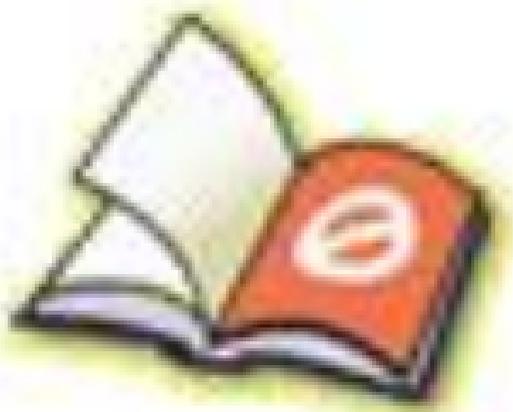
32. *Ibid.*, p. 141 [119].

33. Sobre la considerable cantidad de información que puede extraerse de los documentos que subsisten en otros sitios de la región, en particular los provenientes de la abadía madre de Aurillac, o que tienen que ver con ella, véase Knicely, “Portal Sculptures at Souillac”, *op. cit.*, pp. 345-346.

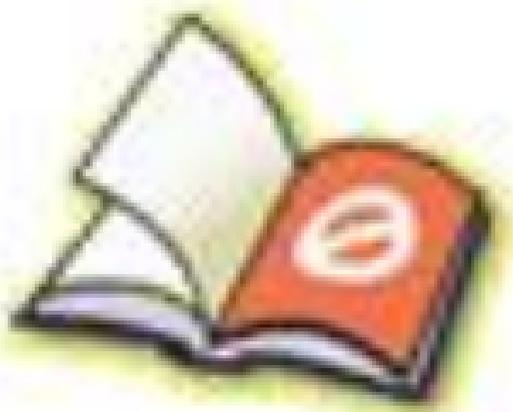
34. Schapiro, “Las esculturas de Souillac”, *op. cit.*, pp. 143-144 [122].



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



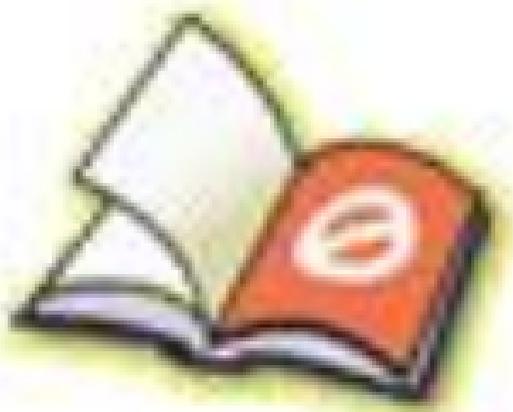
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

2. Un bosque de símbolos en el Nueva York de la guerra

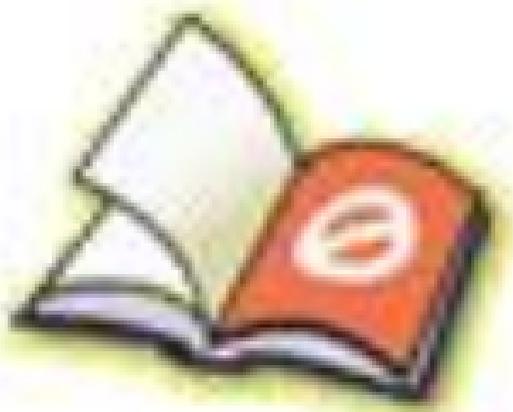
Meyer Schapiro llevó sus compromisos de juventud con los estudios medievales, el arte contemporáneo y el activismo político de izquierda a una síntesis culminante en los años cercanos a 1940. Ese éxito tenía todas las marcas de un estado similar al de un exilio interno en relación con los protocolos sociales, intelectuales e institucionales de la disciplina por él elegida. Los años siguientes infligieron la condición de exilio manifiesto y externo a un grupo extraordinario de pensadores y artistas que de repente rodearon a Schapiro en su ciudad natal. Uno de ellos, el joven antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, recogió de forma tan reveladora la empresa inconclusa de "Las esculturas de Souillac" que puede servir como raro ejemplo de un visitante interdisciplinario de la historia del arte que verdaderamente hizo que avanzara el campo de estudio que adoptó.

En contraste con el trágico destino de Walter Benjamin, Lévi-Strauss había logrado escapar a la persecución de judíos en la Francia ocupada y llegó a Nueva York en 1941, después de un prolongado y peligroso viaje desde Marsella, vía Martinica y Puerto Rico.¹ Una vez establecido ahí, de inmediato ingresó al tipo de hermandad que Schapiro le había prometido al reticente Benjamin: su encuentro más de-

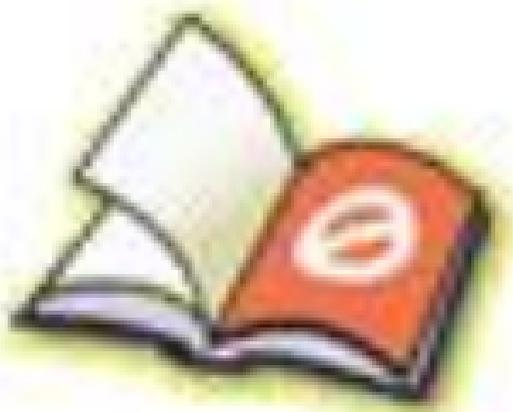
1. Véase Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, trad. al inglés J. y D. Weightman, Nueva York, Atheneum, 1981, pp. 17-36 [versión en castellano, *Tristes trópicos*, trad. Noelia Bastard, Barcelona, Paidós, 1988, pp. 19-39].



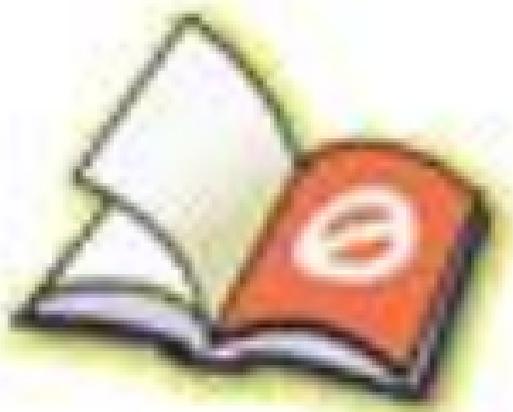
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



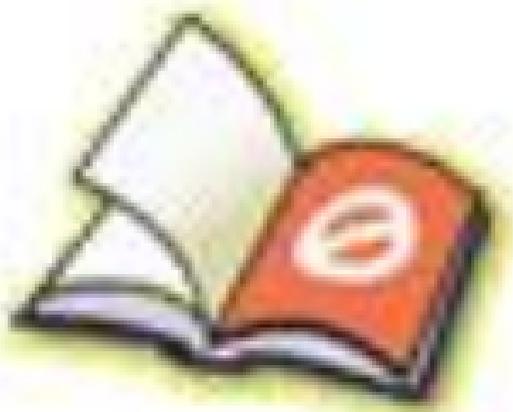
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



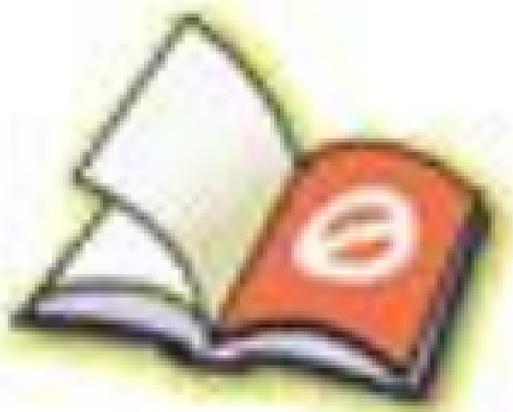
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



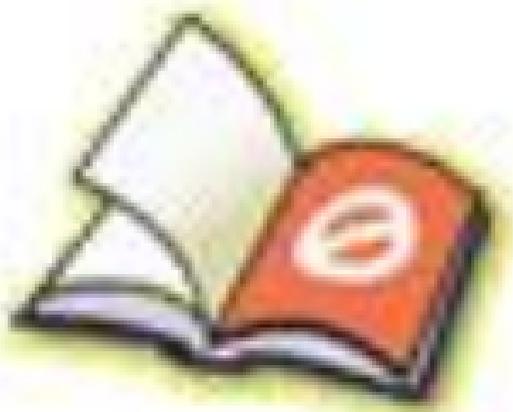
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



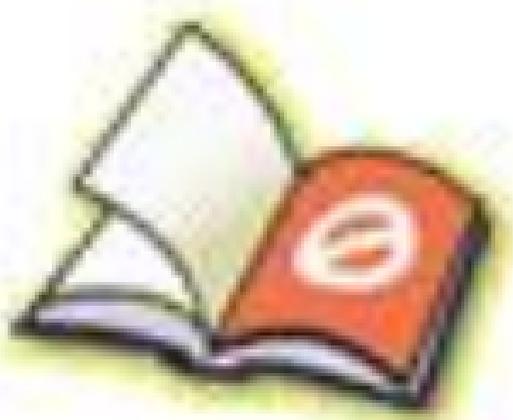
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



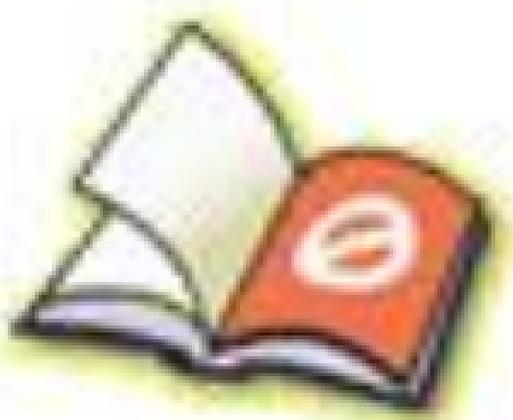
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



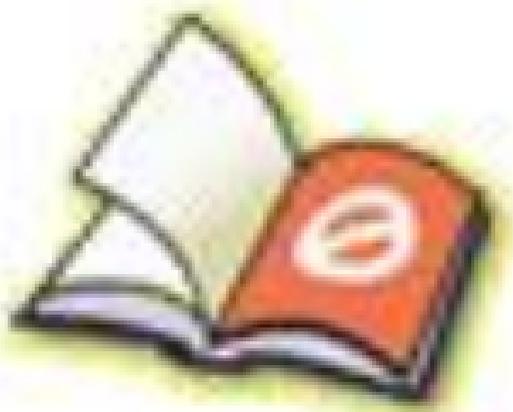
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



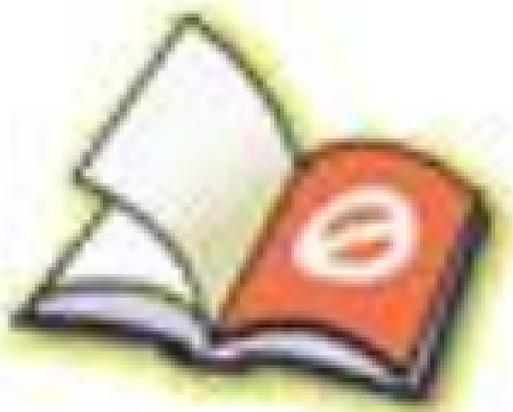
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



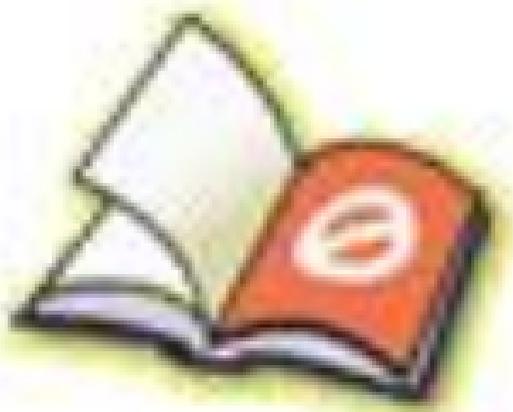
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



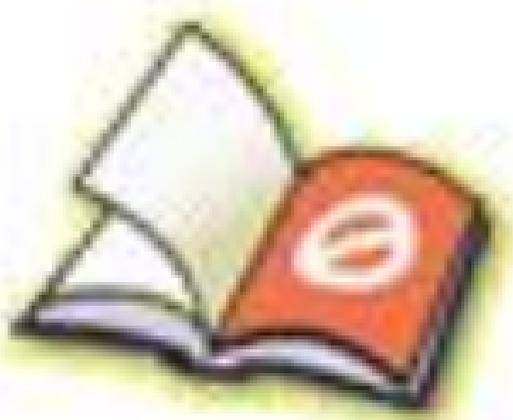
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



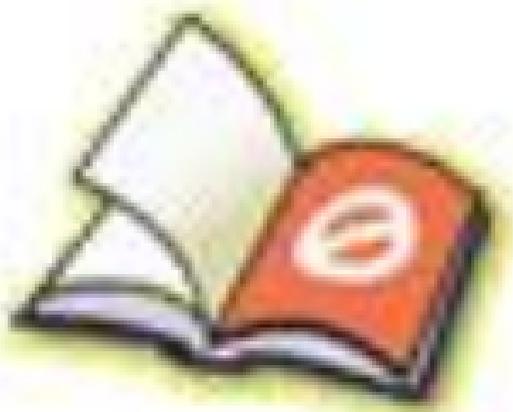
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



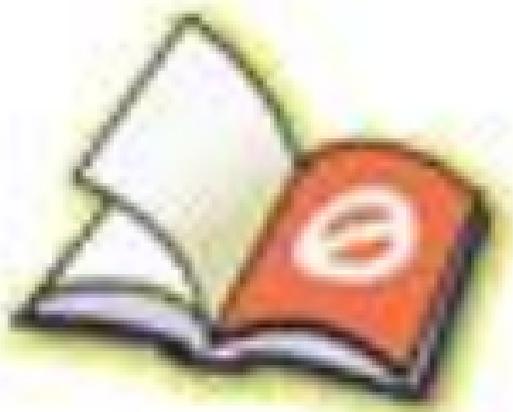
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



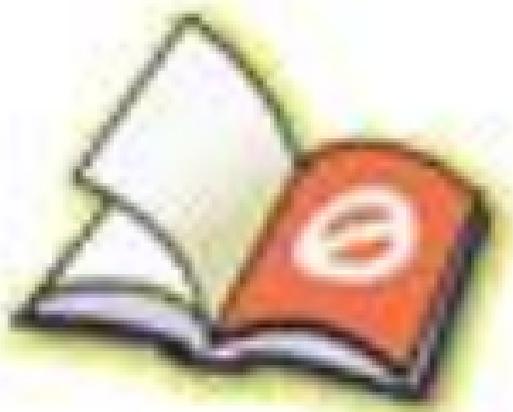
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



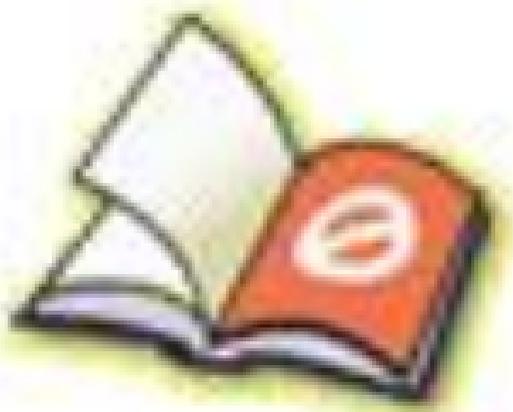
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



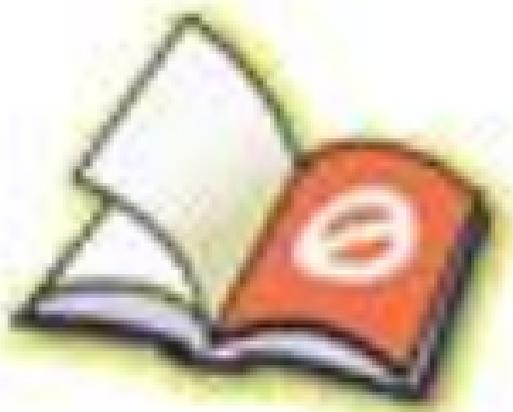
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



FIGURA 17. Ceremonia de adquisición de un cobre, Fort Rupert, 1894, fotografía de O. C. Hastings, cortesía del Departamento de Servicios Bibliográficos, © American Museum of Natural History, núm. 336066.

do una expresión que desarmaba a cualquiera— “nuestra manera de comerciar y recrearnos” con poca interferencia, y de hecho con bastante apoyo tácito de los residentes anglo-canadienses, que no veían ninguna razón para hostigar y oponerse innecesariamente a sus vecinos. Entre 1919 y 1922, sin embargo, la determinación renovada en el ámbito federal se manifestó en una serie de juicios contra *potlatch* ilegales, tras los cuales los tradicionalistas se vieron obligados a realizar varias estratagemas clandestinas —y durante cierto tiempo con éxito— a fin de seguir llevándolos a cabo.⁹ No obstante, la inversión simbólica en las máscaras y los atuendos de gala declinó con rapidez (fig. 18), conforme los efectos acumulados de enfermedades y las pérdidas poblacionales resultantes, el alcoholismo, la emigración, la evangelización cristiana, el declive de la flota pesquera na-

9. Cole y Chaikin, *An Iron Hand*, han escrito un relato magistralmente detallado y equilibrado de todo este episodio, el cual contiene de paso mucha información valiosa sobre el *potlatch* moderno; véase también Drucker y Heizer, *To Make My Name Good*, pp. 31-33.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



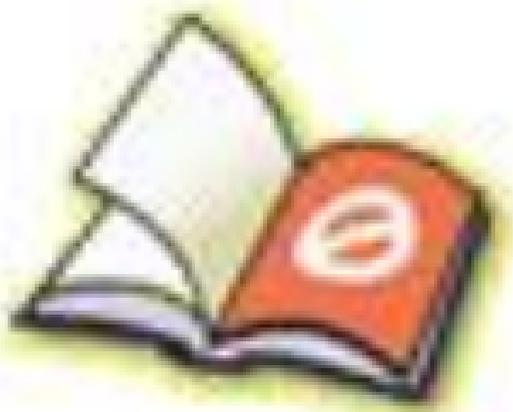
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



FIGURA 20. Muro interior poniente de la portada, "Castigo de la Avaricia y la Lujuria", iglesia de San Pedro, Moissac, fotografía de David Finn, en Meyer Schapiro, La escultura de Moissac.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

que quedara unida al centro del bloque sólo en un punto. De otra manera, dos o más puntos de anclaje se expandirían y se contraerían de modo distinto y con ello romperían la forma exterior. Aquí de nuevo, las virtudes de la madera de tilo son su perdición potencial: la distribución uniforme de sus elementos internos significa que está abierta a la entrada de la humedad por todos lados en su superficie, así que no hay un proceso continuo de secado, sino más bien una continua y lenta vibración de la escultura. La misma ligereza de la madera de tilo, que la hace tan atractiva para el escultor, le da simultáneamente esta vulnerabilidad a las rajaduras catastróficas, en contraste con el alabeo gradual de maderas más densas como la de roble.

En el momento en que se publicó el libro, los historiadores del arte conservadores acogieron en especial esta discusión como un maravilloso "retorno al objeto", en medio de lo que ellos consideraban una especie de proliferación de acercamientos heréticos al campo. Se les podría disculpar esta ufana percepción en la medida en que Baxandall enmarca su análisis con extrema discreción: insiste en la naturaleza específicamente histórica de la capacidad del escultor para conocer la madera, hasta el grado en que acuña un término extraído de un vocabulario arcaico para referirse a ella, "quiromancia", una palabra que toma del alquimista Paracelso. Pero esa exagerada vigilancia en contra del anacronismo sugería que algo más estaba sucediendo, algo todavía no expresado, algo tal vez más allá de la articulación explícita. Es sólo entendiendo la trayectoria paralela de su siguiente capítulo —que lleva el engañoso y sencillo título de "Funciones"— como el lector puede ver la forma en que esta exposición de botánica funcional opera a la manera de una metáfora de la lógica de su interpretación. Las circunstancias poco prometedoras de la escultura con madera de tilo no eran obstáculos que hubiera que superar, sino las condiciones necesarias para que el arte existiera en primer lugar, aunque aseguraban que no sobreviviera a su



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



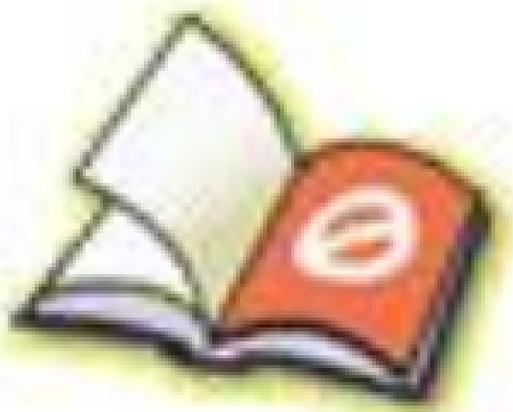
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Tarde o temprano sería útil ver con detalle el análisis hecho por Baxandall de la forma en que las fuerzas del mercado capitalista, dentro y fuera del arte, convergieron para engendrar la peligrosa sugerencia de idolatría y de esta forma forzaron a la escultura florida a entrar en la zona de riesgo. Mientras que los predicadores subsidiados contribuyeron a alimentar, en nombre de sus congregaciones, una Reforma que acabaría imponiéndose, el retablo planteó vívidamente las componendas de la piedad de la prerreforma y así perdió todo su poder persuasivo para una gran parte de la población que de pronto sintió que debía cuidarse de la lujuria visible.

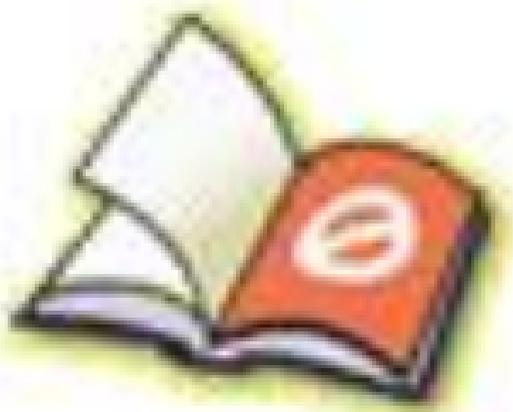
Aunque otras prácticas podían adaptarse a los propósitos de reforma, la escultura florida, engorrosa, inmutable y físicamente vulnerable se quedó como rehén de su momento histórico. Las convenciones de la época no facilitaron a los escultores los medios empleados por los artistas medievales de Souillac para canalizar —mediante las bestias devoradoras del parteluz— la ansiedad, el miedo y la culpa hacia una experiencia redentora de su arte, que de manera análoga ejecutaba los juegos más “sutiles de eco y contrapunto”. (También en otros aspectos hay fuertes paralelos entre los sitios de peregrinaje de la prerreforma donde ocurrían milagros y los monjes de Souillac que asiduamente promovían su culto penitencial de la Virgen entre los laicos, y en el cual los atractivos de una obra de arte sorprendentemente elaborada llenaban el vacío de la reliquia mayor que jamás habían podido conseguir.)²⁰

De primera importancia aquí es el poder predictivo del esquema de análisis de Baxandall, su identificación de la muerte inminente de una forma en sus tejidos vivos (la elección misma de la palabra “florido”, de “florecer”, tiene connotaciones tradicionales de belleza temporal). Al final del capítulo clave sobre las funciones, Baxandall escribe lo si-

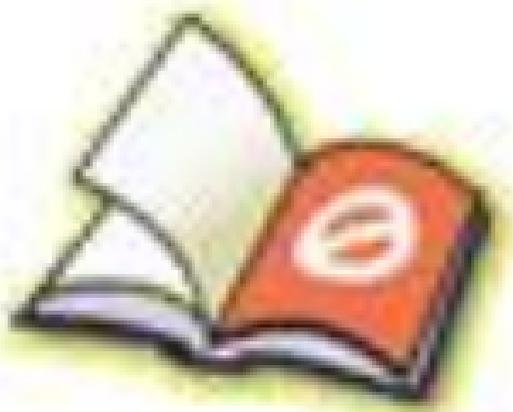
20. Véase Carol Knicely, “Decorative Violence...”, *op. cit.*, pp. 310-313.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Al mismo tiempo, es importante reconocer que cada uno de estos episodios se mantuvo dentro de la red de un culto en el que los objetos tridimensionales desempeñaban un papel esencial como apariciones de una realidad superior (esa creencia hizo que la obra floreciera pero pudo poner en riesgo la supervivencia física de estos objetos y hacer peligrar todo el edificio cultural que sostenía su carácter excepcional). Esa característica común plantea la pregunta sobre cómo podríamos movernos más allá de estos ejemplos para llegar a una esfera más amplia y, específicamente, cómo movernos de la escultura de culto a las prácticas secularizadas de pintura que constituyen una parte tan importante de la trayectoria histórica más reciente del arte occidental.

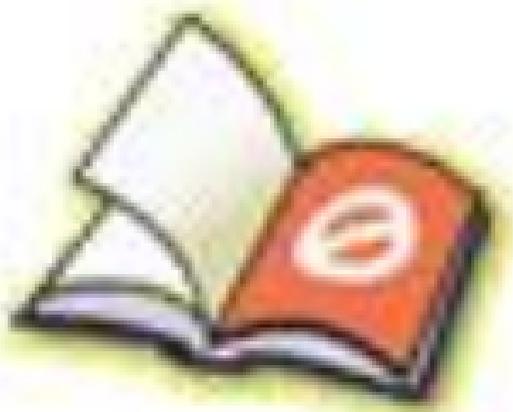
Lo que sigue no pretende tener el alcance y la repercusión de los trabajos de historia del arte que hasta aquí hemos examinado. Será tanto más exploratorio y provisional cuanto que debe proceder de aquellas áreas de la historia del arte en cuya investigación el autor, personalmente, puede afirmar que tiene cierta pericia. Pero si a pesar de estas limitaciones es posible seguir avanzando, esto indicaría que podrían desprenderse muchos otros caminos del cuerpo de pensamiento anunciado en Schapiro, Lévi-Strauss y Baxandall.

♦ ♦ ♦

En esta empresa, lo primero que habría que hacer es tratar de encontrar al menos un paralelo en cuanto a las condiciones básicas en la vida económica y social que los tres estudios monográficos tienen en común. No es difícil descubrir muchos de los mismos rasgos en la época del alto rococó de la Francia de mediados del siglo XVIII. Había una clase de mecenas que estaba adquiriendo nuevos poderes y que se había enriquecido por la rápida alza de los mercados financieros y por servir de intermediaria en la expansión de la eco-



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

que sobre el mismo tema escribieron Esquilo y Sófocles se perdieron, pero los resúmenes de los acontecimientos dados en el *Agamenón* del primero y en la *Electra* del segundo dan por sentada la muerte de la princesa como un hecho contundente. El rey de Esquilo, enloquecido por la sed de conquistas sangrientas, casi se deleita con el hecho (su padre, “hecha ya la deprecación a los dioses, manda a los ministros del sacrificio que la levanten en alto como a una cabritilla y con entera resolución la pongan sobre el ara”); y para ambos poetas el suceso sirve como la prefiguración del asesinato de Agamenón, tras su retorno de Troya, a manos de Clitemnestra —y luego del asesinato de ésta por su propio hijo Orestes, quien toma venganza por la muerte de su padre.⁴

Para el siglo XVIII, esto representaba una tradición más esotérica cuando se comparaba con la elaboración más conocida de la historia en la versión de Eurípides. Sófocles, cuando menos en la mente de la leal hija Electra, pone a Agamenón más como víctima de la coacción divina, lo que daría sustento a la postura y la expresión desesperadas que Van Loo da a su personaje (fig. 28); pero el milagroso final de Eurípides permitió al pintor contrastar ese punto máximo de dolor interior y conflicto emocional con una transformación completa que está por ocurrir en seguida: el acto mismo de exponer sus sentimientos al espectador hace que por un momento Agamenón se pierda la milagrosa aparición de Artemisa detrás de él.

Esta opción permitió a Van Loo enriquecer su pintura con un mayor juego de contrastes y abundancia de efectos —para no hablar de una exaltación reconfortante en su ana-

4. Esquilo, *Agamemnon*, en *Aeschylus: The Oresteia*, trad. R. Fagles, Londres y Nueva York, Penguin, 1977, p. 111 [versión en castellano: “Agamenón”, *La Orestíada*, trad. F.S. Brieva, México, Universidad Nacional de México, 1921 (Secretaría de Educación Pública, 1988), p. 142]. Véase un examen sucinto y cuidadoso de las primeras variantes del mito en Lübeck, *op. cit.*, pp. 3-36.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



FIGURA 29. *Nicolas Poussin, La muerte de Germánico, 1627, óleo sobre tela, 148 × 198 cm, The Minneapolis Institute of Arts.*

de la antigüedad a la izquierda. Abajo, Winckelmann añadió un epígrafe tomado del *Ars poetica* (268-269) de Horacio: “En cuanto a ti, a los modelos griegos pon tu mano día y noche”.¹¹

• • •

Había algo acerca de esta doctrina —aunque aprobada por las autoridades de la antigüedad y propicia para una discreción digna en la pintura— que suscitó sin embargo objeciones furiosas e incluso burlas. Ya en 1670, un comentarista, el grabador Grégoire Huret, escribió:

11. Horacio, *Satires, Epistles and Ars Poetica*, Cambridge, Mass., Loeb Classical Library, 1926, p. 472; trad. Fullenwider, *op. cit.*, p. 541 [*Odas y epodos: sátiras, epístolas y arte poética*, México, Porrúa, 1992].



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

El normalmente decoroso Caylus, célebre por su veneración de la antigüedad, llegó hasta a calificar de “un absurdo” el prototipo de Timantes (lo cual llevó al centro de la escena la oscura protesta de Huret).¹⁸ La pregunta no respondida es qué fue exactamente lo que dio origen a esta vehemencia y a la aprehensión que Caylus intentaba alejar.¹⁹ Detrás de la polémica, aparentemente pedante y sin consecuencia para los espectadores de nuestro tiempo, no hay nada más que dos concepciones contundentemente opuestas de cómo la pintura entraña un significado. En la primera se ve que la tarea expresiva del arte está en la imitación de las apariencias, en las contorsiones de los músculos faciales, el movimiento ocular y la pantomima demostrativa, y se toma como axiomático que esta imitación debería ser lo más completa y presente a la vista. La otra da por hecho que la expresión en la pintura no es necesariamente inherente a alguno de los personajes que imaginamos que vemos; más bien es producto de las relaciones entre ellos, realmente entre cualesquiera de los motivos o elementos —animados o inanimados— que conforman una pintura.

El ejemplo de Timantes fue la clave para entender esta segunda concepción de una manera consciente. Independientemente de sus distintos énfasis, todas las explicaciones de su *Ifigenia* implican la siguiente lógica: el pintor empieza en el grado de emoción propio de las figuras de menor rango en el drama; pero este grado ya es de hecho muy alto; pueden distinguirse intervalos que suben por la jerarquía de los principales actores y que rebasan la suprema capacidad de la pintura para imitar el comportamiento expresivo; el logro insigne del pintor de la antigüedad fue, por consi-

18. Caylus, *op. cit.*, pp. 26-27.

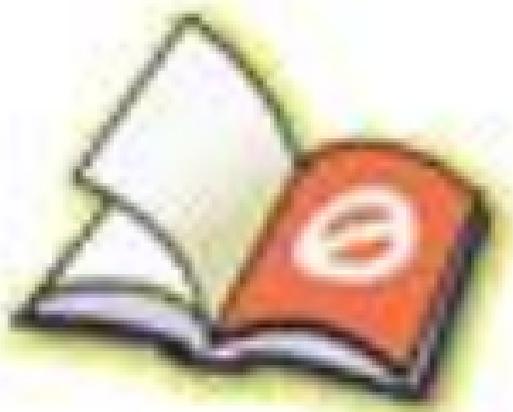
19. Fullenwider, *op. cit.*, pp. 539, 547, presenta la hipótesis muy poco probable de que hubo una réplica deliberada a la forma en que Winckelmann usó el Agamenón de Timantes, en 1755, como emblema visual de sus argumentos en favor del ocultamiento de las pasiones extremas en el arte.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

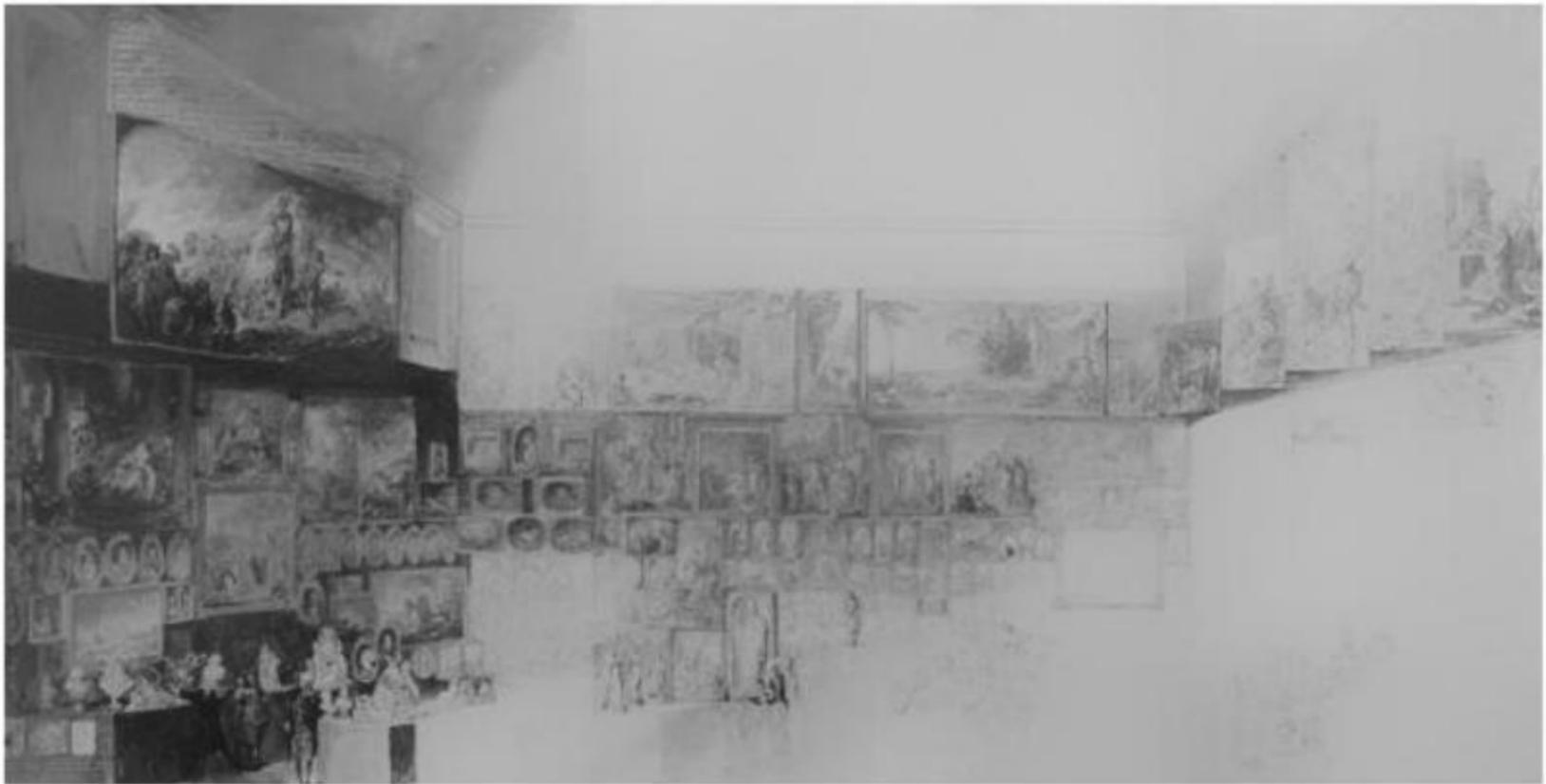


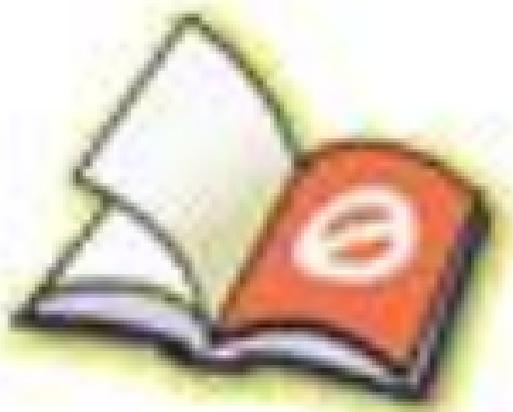
FIGURA 31. *Gabriel de Saint-Aubin, Vista del Salón de 1765, tiza, tinta y acuarela, 24 × 46.7 cm, Musée du Louvre, París, © Photo R M N.*

guido, todos los caledonios parecían embriagarse hasta más no poder y morían locos, [...] luego el oráculo de Dodona les dijo que se trataba de la venganza de Dionisos y que no había nada que hacer mientras Córeso no ofreciera al Dios el sacrificio de Calírroe o de alguien que estuviera dispuesto a morir en su lugar. [...] Ella buscó refugio con sus padres, [pero] aun ellos la abandonaron, [y] no le quedó más que la muerte. [...] Sin embargo, no fue a la furia sino al amor a lo que [Córeso] se sometió, y se suicidó en lugar de ella. Era el mayor ejemplo en la historia de la sinceridad en la pasión del amor.²⁵

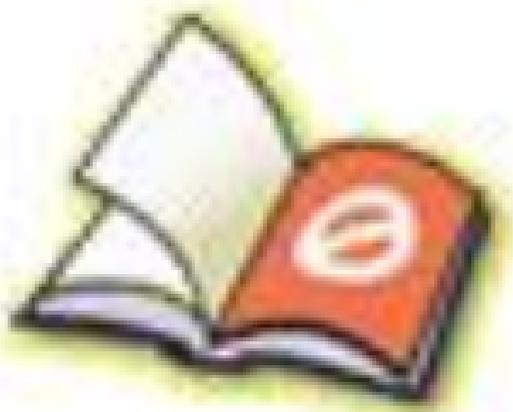
Avergonzada y transformada por el acto del sacerdote y por haber interpretado tan mal su devoción, Calírroe se arrepiente y se degüella de pena y vergüenza.

Eso es todo lo que hay: apenas el esbozo de una trama si se compara con la rica elaboración del sacrificio de Ifige-

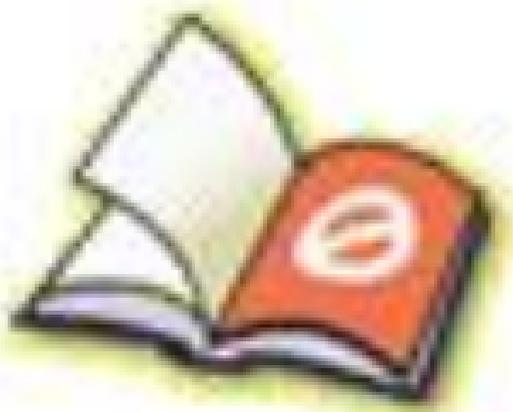
25. Pausanias, *Description of Greece*, trad. W. H. S. Jones, Cambridge, Mass., Loeb Classical Library, vol. I, pp. 291-293.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

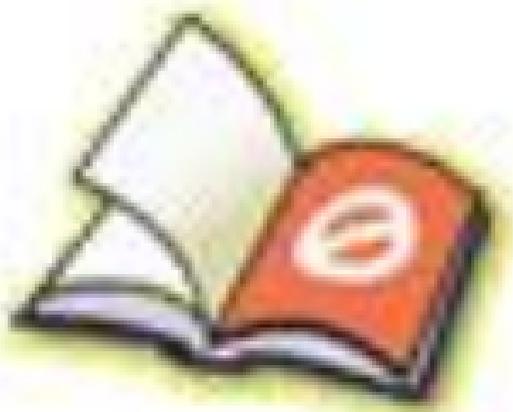
pintor encuentra el camino cerrado para abordar él mismo el gran tema de Ifigenia. Hay varias razones probables que explican esto: habría parecido impertinente plantear un reto directo a una pintura tan reciente y que se consideró un manifiesto, obra del hombre de mayor jerarquía en la Academia (algunos sucesos subrayaron el punto cuando Van Loo, tras haber ascendido al puesto de primer pintor del rey en 1763, murió unos meses antes de la inauguración del salón de 1765); la tela de Fragonard era ya demasiado ambiciosa como pieza de ingreso, y él necesitaba la aprobación de la vieja guardia para ser admitido. Podía, además, haber tenido muy pocas ganas de meterse en una querrela interminable y estéril sobre si Agamenón debe aparecer descubierto u oculto, con la pedante obsesión acerca de las correspondencias exactas con una fuente literaria. Al límite, el público al que se dirigía se habría cansado con la repetición.

El debate, por supuesto, había girado en torno a la dualidad de presencia y ausencia: está o no está, se ve o no se ve. La relación entre Eurípides y Racine, en cambio, giraba en torno al contraste entre lo único y lo doble, y esta relación es la que permitió a Fragonard expresar y disfrazar su reto a Van Loo. El relato de Córeso y Calírroe estaba esperándolo ahí, apenas como un bosquejo con detalles mínimos en el cual podía proyectar la transformación que Racine habría hecho de la mitología de Ifigenia.³¹ (Al escudriñar el texto de Pausanias, el aliciente de Fragonard bien pudo

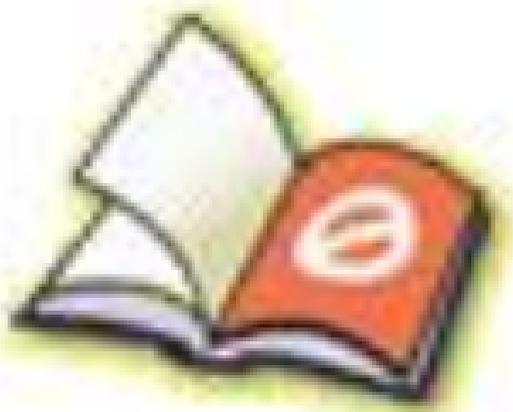
31. Wright, en *op. cit.*, pp. 57-58, planteó primero el vínculo con Racine, aprovechando el motivo del suicidio de Erifila por apuñalamiento, como el prototipo de la acción de Córeso. Ella señala que un grabado de 1760 de J. J. Flipart, que ilustra el clímax de la tragedia de Racine, establece de entrada un convincente puente visual entre la *Iphigénie* de Van Loo y la concepción de Fragonard. La Artemisa de Flipart, ya sin la necesidad de una intervención directa, descansa con satisfacción en una nube por encima de la acción, y ocupa una posición paralela al espíritu furioso de Fragonard. Wright también documenta buena parte del interés contemporáneo por la escena del sacrificio, que sólo se menciona en el texto de Racine.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

en el año en que empezó la Revolución francesa. Lo que es más, al alejar el galardón del dolor supremo del padre, lo que deja expuesta su negación implacable de amor como *sin* expresión, expulsa el sentimiento y el compromiso trágico de la loada concepción de Timantes del asesinato expiatorio de un hijo.

• • •

Este capítulo se propuso presentar, como epílogo de los tres anteriores, al menos una instantánea del pensamiento artístico, la inteligencia del arte en su elaboración. Los historiadores del arte se han vuelto expertos en la interpretación del significado en obras de arte *ex post facto*, pero mucho menos en encontrar algún mapa que indique cómo se forman los pensamientos, cómo se reconfiguran las referencias y las circunstancias existentes para dar al artista y al público algo nuevo que sentir y comprender. Poner demasiado énfasis teórico en la mirada fija y contemplativa también ha dejado a la disciplina mal dotada para seguir la lógica del cambio en un conjunto dado de circunstancias —entender el cambio es la esencia de cualquier proyecto histórico. Los tipos de análisis propuestos por Schapiro, Lévi-Strauss y Baxandall no sólo sugieren cómo luciría ese mapa; también dejan claro que la rareza de tal comprensión no debería sorprendernos, que las obras de arte excepcionales hechas en circunstancias de particular volatilidad son las que probablemente generan esa información. La comprensión depende de la generalización, pero cualquier tendencia a generalizar con base en lo superficialmente típico o normativo ocultará el acceso a los procesos internos mediante los cuales una obra de arte adopta su forma final.

En cada caso, la clave ha sido encontrar una brecha, un punto cero o una sustitución perturbadora que ocurre dentro de una obra de arte, de la cual surge un vuelco o una transformación continua de sus elementos definitorios. En

Índice analítico

Los números en cursivas remiten a las páginas de las ilustraciones

- Adorno, Theodor Wiesengrund: 22
Agamenón: Adam Friedrich Oeser: 123; de Carle Van Loo: 121, 120-123, 130, 126-127 (n. [15](#)); oculto y descubierto: [120-129](#), 131, [138](#), 145, 126-128 (nn. [15](#), [19](#)); y el sacrificio de Ifigenia: 118-123
Alberti, Leon Battista: 123, 129
alegoría de la corte: 18
Alejandro Magno: 78 (n. 30)
American Museum of Natural History (Nueva York): 52; sala del Pacífico Norte: 53, 54-57, 55, 82
americanos nativos de la costa del Pacífico Norte: 52; arte de los: 54, 59; efecto de la cultura europea en los: 83-84, 85-89; identidades grupales de los: 85; pueblo kwakiutl; pueblo salish; pueblo tlingit; pueblo tsimshiano; véase también pueblo inuit; rituales de los: 79-80, 84
antigüedad: véase historia del arte de la antigüedad
antisemitismo: en la leyenda de Teófilo: 28 (n. [16](#)), 29; alemán: 52
antropología: véase Franz Boas; Claude Lévi-Strauss
Aquiles: 119, 137
área de Fort Rupert (isla de Vancouver): 66 (n. [23](#))
Aristóteles: 142
arte: biografía en el: [16](#), 20; cívico: 106; determinismo en el: 99; historia social del: 18-20, 94; innovación en el: 84, 104; inteligencia del: 79-80, [147-148](#); mecenas del: 115; modelo de vida y obra del: [16](#); narrativa en el: [16](#), [17](#), 20; nombrar en el: [16-17](#); paráfrasis en: [15](#), [17](#), [19](#), 20; para la devoción privada: 104; rococó [116](#); sustitución en el: [15](#), 21, 114, 136, [147](#); transformaciones en el: 76-79, 106, 144-145, [147-148](#)
medieval: destrucción del: 25, 80, 90-92, 100, 102-103, 109; manuscritos: [17](#)
románico: 24, 25-45, 77-78, 83, 90, 115; composición descoordinada en el: [35](#), 46; estudio estadounidense del: 25; orden social en el: 45
artefactos autóctonos de América: confiscación de: 90-92, 88, 89; exhibición de: 54, 81; función cultural de los: 62, 88-90; Lévi-Strauss sobre los: 56; véase también cobres; máscaras
Artemisa: 119-120, 137, [138](#) (n. [31](#)); estatua del culto de: 139
Aurillac, abadía de: 44 (n. 33)
avaricia: [91](#); en la ceremonia *potlatch*: 90

Barthes, Roland: [19](#)
Baudelaire, Charles: 52, 56, 61
Baxandall, Michel: análisis del cam-

- bio: [147](#); *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*: 92-115 *passim*, en el Victoria and Albert Museum: 92-93
- Beaulieu, escultura de la portada de: 32 (n. 21)
- Benito, san: 33, 34, [39](#)
- Benjamin, Walter: [23](#), [47](#)
- bestias: de la portada de Souillac: [35-37](#), 36, 38, 77, [101](#); iconografía de las: 77-78, 78 (n. 30)
- Boas, Franz: 52; emigración a Nueva York: 53; metodología museográfica de: 54-56, 54 (n. [12](#))
- Breton, André: 51
- Calcas: 119, 132, 139, 127 (n. [16](#))
- Calíroo, mito de: 133-134, [138](#); véase también Fragonard, Jean-Honoré: *Córeso y Calíroo*
- calvinismo: 102
- capitalismo: efecto en la escultura alemana: [101](#); en *potlatch*: 89
- "Castigo de la Avaricia y la Lujuria"; véase portada de Moissac
- Caylus, Anne-Claude-Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, conde de: 127-128, 130, 144, 130 (n. 21)
- centros de producción artística: [17](#)
- Cicerón: 122, 132
- Clitemnestra: 119-120, 143, 127 (n. [16](#))
- cobres: 70, 71, lám. [4](#); ceremonia de compra de: [87](#); confiscados: 89, 90-92; efecto de la cultura europea en los: 83; forma de los: 71-72; principio de sustitución en los: 79; uso en el *potlatch*: 68-72, 79, 80, 85-90, 88 (n. [10](#)); y la *Swaihwé*: 79-80; en el mito de la costa noroeste: 88
- cofradías religiosas: 100
- Cole, Douglas: [87](#) (n. [9](#))
- composición descoordinada: véase arte románico; portada de Souillac
- Córeso, mito de: 133-135, [138](#); véase también Fragonard, Jean-Honoré: *Córeso y Calíroo*
- Coypel, Carles: 126
- Cristo, esculturas de: 32-33, 77, 76, 32 (n. 21); en majestad: 148; descenso al Infierno: 78 (n. 30)
- cubismo: 25
- cultura: comercialización de la: 29; de la costa noroeste: 63-66, 83-88, 82 (n. [12](#)); efecto de la prosperidad económica sobre la: 83, 93-94, 98-99, 100, 115; innovación artística en la: 83-84, 115; prohibiciones del incesto en la: 67; transformaciones en la: 65, 78-79, 82; véase también artefactos autóctonos de América europea: contradicciones morales en: 90; efecto en la cultura del Pacífico Norte: 83-88, 82 (n. 2); Lévi-Strauss sobre la: 57; suposiciones concernientes a la: 54
- Chaikin, Ira: [87](#) (n. [9](#))
- Chartres, catedral de: 56
- Daniel en el foso de los leones (relato bíblico): 78 (n. 30)
- Daucher, Hans: *La virgen y el niño con ángeles*: 105
- David, Jacques-Louis: *Los lictores devuelven a Bruto los cadáveres de sus hijos*: 145-147, 146, lám. [12](#)
- demonios: véase portada de Souillac: demonios de la Destouches, André Cardinal: 135 (n. [27](#))
- Diablo: véase portada de Souillac: el diablo en la

- Diderot, Denis: 130 (n. 21); sobre Fragonard: 135-136, 141, 142
- Dionisio, estatua del culto de: 134-135, 139
- Doyen, Gabriel-Francois: 126 (n. 15), 127 (n. 16)
- Dzonokwa*: 68, 72-77, 88, 109, lám. 3, en oposición a la máscara *Xwéxwé*: 68
- École Libre des Hautes Études: 48
- emociones: descripción de las 128-129; expresión de las: 126, 128 (n. 19); véase también Agamenón: oculto y descubierto
- Erifila: 137, 138 (n. 31)
- escultores: contacto con la cultura europea oriental: 100 (n. 18); medievales: 26, 93; urbanos: 103-104, 106
- escultura: de culto: 116; florida: 99, 101, 103, 110; véase también portadas: escultura de; Souillac, portada de medieval: de Chartres: 56; de Moissac: 76, 77, 78, 91; la obra de Schapiro sobre la: 24; Lévi-Strauss sobre la: 56; monumental: 83; portátil: 93
- Esquilo: 120, 137
- estrellamiento: 95-97
- Eurípides, *Ifigenia de Áulide*: 119-120, 131; *Ifigenia en Táuride*: 119, uso de, por parte de Racine: 138-139
- Eutiquino de Adana: 28
- Falconet, Étienne: 131
- Familia: 49-50; en la cultura kwa-kiutl: 83 (n. 4); sacrificio en: 145; transformaciones en: 144
- Federico el Grande: 118, 127
- Flipart, J. J.: 138 (n. 31)
- Flötner, Peter: fuente de *Apolo*: 107
- fonemas: 49
- fonología: 48-49
- forma y contenido, dicotomías en: 45
- Fosse, Antoine de la: 135 (n. 27)
- Foucault, Michel: 19
- Fragonard, Jean-Honoré: 135-136; y pertenencia a la Academia: 133, 144-145
- Córeso y Calíroé*: 137-141, 140, 142, 144, 145, 141 (n. 34), lám. 10; Diderot sobre: 135, 136; estudio para, lám. 11; exhibición de: 133; historia de: 133-135; y Van Loo 138, 138 (n. 31)
- Freud, Sigmund: 19
- fuentismo: 17
- Fullenwider, H.: 128 (n. 19)
- futurismo: 25
- Gazette des Beaux-Arts*: 82
- Goldschmidt, Adolph: 24
- Gregorio el Grande: 78 (n. 30)
- Greuze, Jean-Baptiste: *La boda de pueblo*: 142-145, 143
- Grimm, Melchior: 135, 141, 130 (n. 21), 141 (n. 35); sobre Van Loo: 126 (n. 15)
- Helena de Troya: 136
- hermafroditas: 141
- historia del arte: de la antigüedad: 24, 122-123; medieval: 24-26; profesión estadounidense de la: 24-25, 17 (n. 1); proyecto histórico social de la: 18-20, 44; Renacimiento: 24, 84
- Hitler, Adolf: 23
- Horacio: *Ars poetica*: 124
- Horkheimer, Max: 22
- Huret, Grégoire: 124-126, 128
- iconoclasia: 102; durante la Reforma: 80, 100, 109, 148; en la Co-

- lumbia Británica del siglo xx: 80, 89, 90-92
- Ifigenia, sacrificio de: 118-136 *passim* 125, 119 (n. 31, 120 (n. 4); en la *Iphigénie* de Racine: 132, 136-138, 138 (n. 31); véase también Oeser, Adam Friedrich; Timantes de Kythnos; Van Loo, Carle
- Iglesia católica: función mediadora de la: 44; piedad iconofílica de la, del siglo xv: 100-101
- Ilustración: 117, 144
- imágenes, uso devocional de las: 98, 99-100
- incesto, prohibición del: 49-50, 67
- Instituto de Investigación Social: 48; mudanza a Nueva York: 22
- intelectuales: de Nueva York: 22, 81, 92; expatriados: 22, 50
- Isaac, sacrificio de: 118, 122
- Jakobson, Roman: 48-49, 59
- Journal de la Société des Américanistes*: 81
- Juicio de Paris, El* (anón.): 106, 108
- Juicio Final, el: 77
- Kingcome, B. C.: 88 (n. 10)
- Knicely, Carol: 44 (n. 35), 78
- Labourdette, Régis: 32 (n. 21)
- Lacan, Jacques: 19
- LeBrun, Charles: 126, 129 (n. 20)
- Leinberger, Hans: *Virgen con el niño*: 96
- lengua kwak'wala: 66, 66 (n. 23)
- lenguaje, teorías del: 19, 20, 47-50
- Lévi-Strauss, Claude: 90; en Nueva York: 46, 47, 50, 51, 60; estructuralismo de: 49-50, 58-60, 82; estudios antropológicos de: 49-50, 52, 58-59, 82; ideas lingüísticas de: 48-49; principios trans-
formadores de: 78, 106, 130-131, 147; sobre la sala del Pacífico Norte: 55-57, 82; sobre los cobres: 71-72; sobre las máscaras: 79, 115
- obras: *Estructuras elementales del parentesco*: 50; *La vía de las máscaras*: 60-77, 82; *Lo crudo y lo cocido*: 58; "Nueva York post y prefigurativo": 50; *Tristes trópicos*: 84
- lujuria: 90, 91
- madera: policromada: 93, 98; propiedades físicas de la: 95-97, 98, 103
- de peral: 106
- de tilo: 95-97, 98
- mantas: véase *potlatch*: comercio de mantas en los
- Marcuse, Herbert: 22
- marxismo: 22, 28
- máscaras, de la costa noroeste: 60-77, 148; confiscación de: 88; covichan: 74; inversión simbólica en las: 87; oposiciones en: 67, 68, 72-73; transformaciones en las: 82, 106; véase también cobres; *Dzonokwa*; Lévi-Strauss, Claude; *Swaihwé*; *Xwéxwé*
- matrimonios consecutivos: 89
- Medioevo, arte del: véase arte: medieval; escultura: medieval
- Menelao: 122, 136
- Milgram, Lillian: 23
- miniado de manuscritos: 18; de la antigüedad tardía: 17; obra de Schapiro sobre: 24
- Minotaure* (revista): 81
- mitemas: 59
- mito de la costa noroeste: 59; cobres en el: 88; opuestos en pares en el: 60; orígenes en el: 40; papel de las máscaras en el: 63

- Moissac, portada de: [27](#), 78, 32 (n. 21); Cristo sobre la: 76, 77; "Castigo de la Avaricia y la Lujuria" sobre la: [91](#)
- monacato: 34
- Montagu, Jennifer: 122 (n. [51](#)), 126 (n. [131](#)), 129 (n. 20)
- Musée de l'Homme: 81
- Odiseo: 119, 122, 132
- Oeser, Adam Friedrich: 123; *El sacrificio de Ifigenia*: 125, 132, 123 (n. [101](#))
- oposiciones: 130; en el mito americano nativo: 59-60; en la escultura del Renacimiento alemán: 109; véase también máscaras; portada de Souillac
- Orestes: [120](#)
- Pablo el Diácono: 28, 29 (n. 18)
- Pacher, Michel, *Coronación de la Virgen*, láms. [6](#) y [7](#)
- Paracelso: [97](#)
- Paris (héroe): 136
- pasiones: véase emociones
- Pausanias: 133-136
- Pedro, san: 34
- Pfarrkirche, S. Wolfgang, láms. [6](#) y [7](#)
- piEDAD: en la perreforma: 100, 100 (n. [191](#)); religiosa y secular: 117, 144
- pintura: fuentes literarias de la: 137-138; interpretación temática de la: 131; secular: [116](#); transmisión de significado: [128-130](#);
- Plinio el Viejo: 122, 131
- portadas, escultura de: 32 (n. 21), 77; motivos de la: 78, 90, 78 (n. 30); véase también portada de Moissac; portada de Souillac
- Porter, Arthur Kingsley: 25 (n. [51](#)); creencias sociales de: 26, [27](#) (n. [131](#)); finca irlandesa de: [27](#), [27](#) (n. [141](#)); muerte de: 29; *The Virgin and the clerk*: 28-30; y Schapiro: 25-27
- posmodernismo: 18-19
- postimpresionismo: 25
- potlatch: comercio de mantas en los: 69, 85, 86, 88 (n. [101](#)); función cultural del: 85-90; influencia europea en el: 85, 90; obligación en el: 85; papel de los cobres en los: 69-70, 79, 85, 86, 88-89; relación con el capitalismo: 89; supresión del: 79-80, 86, 88, 90
- Poussin, Nicolas, *La muerte de Germánico*: 123, [124](#)
- Powell, Jay: 66 (n. [231](#))
- predicadores subsidiados: 100, [101](#)
- privatización: de las funciones del Estado: 117
- pueblo inuit: de la Isla Baffin: 52
- pueblo kwakiutl: 102, 66 (n. [231](#)); cobres del: 68-72, 79-80; investigación de Boas con el: 54; Lévi-Strauss sobre: 61; máscaras del: 63, 66-68, 75; potlatch entre el: 69, 86-88; prosperidad: 115, 117; tradición verbal: 83; tradiciones familiares: 83 (n. [41](#)); véase también *Dzonokwa*; *Xwéxwé*
- quiromancia: [97](#), 99
- Racine, Jean, *Ifigenia*: 132, 136, [138](#), [138](#) (n. [311](#))
- Real Academia Francesa de Pintura y Escultura: 127, 133; véase también salones
- Reforma, iconoclasia durante la: 80, 100, 109, 148
- Renacimiento: símbolos visuales del: [17](#) (n. 1); véase también historia del arte del Renacimiento
- Renou, Antoine: 130 (n. 21)
- retablo, altares de: [101](#), 104; alados: 98-99

- retablos esculpidos: 98, [101](#) láms. [6](#) y [7](#)
- Retrato de un mercader* (anón.): 24
- retratos en relieve: 103
- Riemenschneider, Tilman, *El altar de la Santa Sangre*: 110-113, 111, 112, lám. [8](#)
- riqueza: asignación no utilitarista de la: 80; efecto de la, sobre la cultura: 83, 93-94, 99, 100, 115
- Rotemburgo: burgueses de: 110; St. Jakobskirche: 111, 112, lám. [8](#)
- Rousseau, Jean-Jacques: 117, 141
- Roy, Pierre-Charles: 135 (n. [271](#))
- sacrificio: en la familia: 143, 145; en *Los lictores* de David: 145; motivos del: 118, 142; sustitución en el: 119, 119 (n. [31](#)); véase también Ifigenia: sacrificio de; Isaac: sacrificio de
- Saint-Aubin, Gabriel, *Vista del Salón de 1765*: 133, [134](#)
- salish, pueblo: máscaras del: 62-63, 64, 66-67, 74, lám.; tradiciones orales: 66, danzas: 65; véase también *Swaihwé*
- salones de la Real Academia Francesa de Pintura y Escultura: 117, 117 (n. 1); de 1757: 127 (n. [171](#)); de 1761: 142; de 1765: 133, [134](#), [138](#)
- Santa María, iglesia de: véase Souillac, abadía de: 21, 51, 57, 81; activismo político de: 21, [47](#); creencias sociales de: [27-28](#); "Del mozárabe al románico en Silos": 24, [39](#); desciframiento de la estética: [39](#); "Las esculturas de Souillac": 24, 30, [47](#); modo de análisis de: 44, [147](#); reputación de: 21-22; sobre el arte románico: 25-26, 115; sobre el emplazamiento de la portada de Souillac: [31-33](#); sobre el parteluz de Souillac: [35-37](#), 77, 78; sobre el tímpano de Souillac: 32-[35](#), 40-43; viaje de, a Europa en 1939: [23-24](#); y Arthur Kingsley Porter: 25-30; y Franz Boas: 54; y Walter Benjamin: [23](#)
- Seaweed, Willie: 88 (n. [101](#))
- Seligman, Kurt: 81-82, 84, 82 (n. 2)
- Sheriff, Mary: 133 (n. 24)
- Siete Años, guerra de los: 118, 133
- Silos (monasterio): 24, [39](#); Schapiro en: [27](#)
- sistemas de parentesco: 50
- Sófocles: [120](#), 137
- Souillac, abadía de: arquitectura de la: 32 (n. 21); historia local de la: 44; monjes de la: [101](#)
- Souillac, portada de: [31](#), [31-43](#); arco trilobulado de la: 34; bestias de la: [35-37](#), [36](#), [38](#), [77-78](#), [78](#) (n. 30) [101](#); composición descoordinada en la: [35](#), 46, 78, 118; demonios de la: [35](#), 40; el Diablo en la: 34, 37-39, 40, 41, [43](#), 77, 148; emplazamiento de la: 31-33, 32 (n. 21); inversión temática en la: 78 (n. 30); leyenda de Teófilo sobre la: 30, 41, 77; oposiciones en la: 40, [43-44](#), 60; parteluz de la: [35-37](#), [36](#), [38](#), 77, 78, 32 (n. 21); temas apocalípticos en la: 77; tímpano de la: 32-[35](#), [33](#), 37-39, 40, 41, 77
- Stalin, José: 22, [23](#)
- Stoss, Viet, *Virgen con el niño*: lám. [5](#)
- surrealismo: 51, 57
- sustitución: como interpretación: [15-21](#), 136, [147](#); en el arte: 67-80, 114, 139-145, [147-148](#); en el mito de Ifigenia: 119, 119 (n. [31](#)); en la significación: 79
- Swaihwé*: 62-65, 64, 65, 106, 118;

- lám. 1; color de la: 67; cowichan: 74; forma de la: 71-72; rasgos iconográficos de la: 67, 73-77, 109; tradición oral: 66; y cobres: 44, 52, 71-72, 79-80; y las máscaras *Xwéxwé*: 66-68; véase también máscaras
- talleres artísticos: 17, 20, 93
- temas apocalípticos: 33, 77
- Teófilo el Adanense: 41, 77; leyenda de: 28-29, 28 (n. 16), 43; redención de: 28, 41; tentación de: 29 (n. 18), 34; véase también Souillac, portada de; leyenda de Teófilo sobre la
- Teseo: 136
- Thirion, Jacques: 32 (n. 21)
- Timantes de Kythnos: 125, 126, 131-132, 145, 122 (n. 5); Cicerón sobre: 122; descripción de la emoción: 128-129; pintura perdida de Ifigenia hecha por: 122, 128, 129
- tímpanos románicos: 32-33, 43; de Moissac: 76; véase también Souillac, portada de
- Tisias [Estesícoro]: 136
- tingit, pueblo: 61; *potlatch* en el: 69
- transformaciones: en el arte: 147-148; en el mito de Córeso y Calírroe: 136; en la cultura de la costa noroeste: 65, 78-79, 82; en la familia: 144; en las máscaras: 82, 106; en los símbolos: 106
- tsimshiano, pueblo: 81-82, 84, 82 (n. 2)
- Tutlidi (jefe kwakiutl): 71
- universidades, democratización de las: 27
- Van Loo, Carle: como primer pintor: 138
- Sacrificio de Ifigenia*: 127-128, 142-143, 144-145, 138 (n. 31), lám. 9; Agamenón en el: 119, 120, 121, 122, 130, 126-127 (n. 15); estudios para: 127 (n. 116); exhibición de: 118
- Vancouver, isla de: 66 (n. 23); investigación de Boas sobre la: 54; grupo comox de la 66; véase también kwakiutl, pueblo
- Victoria and Albert Museum: 92-93
- Virgen María: 43, láms. 5, 6 y 7; culto de la: 101; intervención de la: 29, 33, 35; liturgia de la: 28 (n. 16)
- virtud: culto de la: 117; teoría secular de la: 144
- Vöge, Wilhelm: 24
- Wakgas (jefe kwakiutl): 70
- Wildestein, Georges: 82
- Winckelmann, Johann-Joachim: 123-124, 132, 128 (n. 19)
- Wright, Beth S.: 138 (n. 31)
- Xwéxwé*: función en las ceremonias: 66; y las máscaras *Swaihvé*: 66-68; véase también máscaras
- Zwinglio, Ulrich: 10

CON ESTE REFRESCANTE ANÁLISIS THOMAS CROW CONTRIBUYE A una mejor práctica e interpretación del arte, haciéndolo “inteligible”, a la vez que devuelve la discusión sobre la teoría del arte y su método a la propia historia del arte, en oposición a la tendencia a tomar modelos prestados de otras disciplinas.

“Ante una obra de arte muda —nos dice el autor— cualquier observador interesado se involucra en un proceso de traducción”. La propuesta de *La inteligencia del arte* es que en los mejores ejemplos de la historia del arte es posible hallar —aunque soslayadas— guías para emprender nuevos derroteros en ese proceso de traducción al que se enfrenta el espectador.

Así, al bosquejar el desarrollo de las diversas tendencias en la historia del arte, desde la descripción y las biografías hasta los métodos sociohistóricos más recientes, pasando por las aproximaciones posmodernistas, este excepcional ensayo contribuye de manera decisiva al proceso de interpretación del arte y su metodología, y sin duda será una lectura gratificante para todo aquel interesado en el proceso creativo de las artes visuales.

THOMAS CROW ha sido director del Instituto Getty en Los Ángeles y profesor de historia del arte en varias universidades, entre ellas Princeton y Yale. Actualmente es profesor en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York. Autor ya traducido al español, entre sus publicaciones se encuentran *El esplendor de los sesenta* y *Pintura y sociedad*.