

Arte y cultura visual. Ensayos sobre el siglo XX

Fèlix Fanés

Madrid, Cátedra, 2018 360 pp. 25 €

El efecto Sherlock Holmes. Variaciones de la mirada de Manet a Hitchcock

Victor I. Stoichita

Madrid, Cátedra, 2018 228 pp. 25 €

Trad. de Anna Maria Coderch

Ver las cosas tal como son. Una teoría de la percepción

John R. Searle

Madrid, Cátedra, 2018 244 pp. 21 €

Trad. de Víctor Manuel Santamaría

Una historia de las imágenes. De la caverna a la pantalla del ordenador (2016)

David Hockney y Martin Gayford

Madrid, Siruela, 2016 360 pp. 48 €

Trad. de Julio Hermoso

Las imágenes y sus secretos

Vicente Lleó Cañal

24 octubre, 2018

Han coincidido estos días sobre mi mesa de trabajo cuatro libros para su reseña. Libros, en apariencia, muy distintos entre sí, tanto en sus formatos como en los períodos que estudian o en los enfoques teóricos de que hacen gala, pero similares por su énfasis en las cuestiones que suscitan las imágenes, en su más amplio sentido, tanto en su elaboración como en los mecanismos de su percepción o incluso en los períodos artísticos con que se relacionan. Se trata, en primer lugar, del tomo de las conversaciones mantenidas entre el pintor David Hockney y el crítico e historiador del arte Martin Gayford, titulado (en la edición española, algo sobre lo que habremos de volver) *Una historia de las imágenes. De la caverna a la pantalla del ordenador*. Se trata de un libro de gran formato, excepcionalmente bien ilustrado, no sólo por la calidad y cantidad de sus reproducciones, sino por la inteligente utilización de las mismas, como si se tratara de un texto visual paralelo al escrito, lo que convierte su lectura en un placer no sólo intelectual, sino también sensorial.

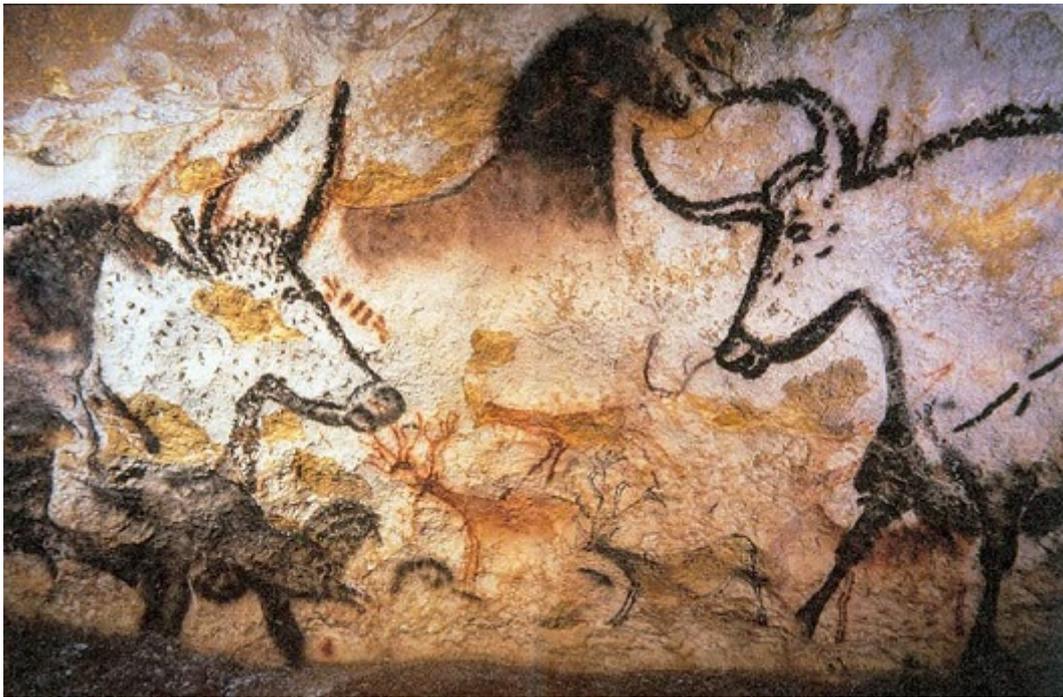
Luego tenemos un volumen, en un formato menor y someramente ilustrado: el libro del filósofo del lenguaje y la percepción norteamericano, John R. Searle, *Ver las cosas tal como son. Una teoría de la*

percepción, que es un ensayo polémico enfrentado a ciertas hipótesis, propias de algunos empiristas radicales, relativas al modo en que percibimos lo que nos rodea. No puede decirse que Searle sea un experto en arte, aunque sorprendentemente nos ha dejado varios escritos sobre el tema, incluyendo uno bastante estimable sobre *Las Meninas* velazqueña; en cualquier caso, su texto resulta propio de un filósofo, con un estilo claro y directo, típico de la actitud de *no nonsense* de algunos intelectuales estadounidenses, que es muy de agradecer. El tercer libro, obra del rumano-hispano Victor I. Stoichita, recoge una serie de ensayos sumamente brillantes que nos llevan desde el impresionismo hasta la fotografía y el cine. Su título es *El efecto Sherlock Holmes. Variaciones de la mirada de Manet a Hitchcock* y, en efecto, es la mecánica de la mirada y su metamorfosis en los orígenes de la vanguardia el asunto principal de su autor.

El último libro es obra del crítico de arte y antiguo director del Centro de Estudios Dalinianos, Fèlix Fanés, *Arte y cultura visual. Ensayos sobre el siglo XX*. Es un volumen en cuarto mayor de más de tres centenares de páginas que recoge un conjunto de textos de diversa procedencia y extensión centrado en las experiencias artísticas de algunos de los más destacados representantes de las vanguardias históricas, donde adquieren especial relevancia las aportaciones sobre Salvador Dalí, Joan Miró y Pablo Picasso. Como vemos, pues, son las imágenes o las miradas que las revelan las que constituyen el verdadero *filo rosso* de los distintos libros: su historia, su evolución, su impacto, aunque analizados desde puntos de vista diversos.

El libro de David Hockney y Martin Gayford constituye una gratificante novedad, pues se enmarca dentro del género literario del diálogo, un género que, como es bien sabido, se originó en la Grecia clásica, desarrollándose luego en Roma para resucitar en el Renacimiento y Barroco hasta, finalmente, quedar prácticamente olvidado en la contemporaneidad, con raras excepciones, sobre todo francesas, como los *entretiens* de Marcel Duchamp con Pierre Cabanne (1966) o los de André Gide con Jean Amrouche (1949). Sin embargo, el diálogo es un formato sumamente dúctil para la reflexión humanista, pues permite manifestar distintos puntos de vista y analizarlos en función de los diversos participantes, y no es de extrañar que fuese uno de los géneros literarios más extendido del Renacimiento. El ideal humanista del *otium cum litteras*, donde la conversación discurría fluida, sin aparente esfuerzo, bien lejos de los rigores de la *disputatio* escolástica, se encarna en estos diálogos de Hockney y Gayford con total naturalidad. Pero, ¿sobre qué hablan?

Hay que señalar que el título original del libro no es exactamente el que aparece en la edición española: el original inglés es *A history of pictures*, donde *pictures* no es exactamente igual a imágenes (aunque esta acepción sea también correcta), puesto que el término introduce un componente estético, artístico. De lo que los autores hablan, pues, no es de cualquier tipo de imágenes, como podrían ser las de una silla o un perro, sino de representaciones que, efectivamente, desde las paredes de Lascaux hasta las pantallas de ordenador, parecen haber sido realizadas con *Kunstwollen* o «voluntad artística» más o menos claramente expresada.



A lo largo del libro, los interlocutores exponen sus ideas e impresiones de un modo riguroso, aunque el tono empleado sea sobre todo coloquial: Hockney habla más bien desde una sensibilidad intuitiva, emocional, que nos induce a plantearnos aspectos que, incluso en composiciones que nos son familiares, nos habían pasado inadvertidos y que muestran el enorme bagaje visual del artista. En este sentido, afirma que «vemos con la memoria» y que ese conocimiento, aun inconsciente, define en buena medida cómo percibimos cada uno la imagen, por lo que un mismo modelo pintado por dos artistas distintos nunca podría ser igual. De igual manera, cuando se refiere a la *maniera caravaggesca*, detecta en ella una síntesis, poco tenida en cuenta, de la tradición italiana de la *istoria* con el naturalismo exacerbado del norte de Europa, de modo que no se trata sólo de un arte hiperrealista, sino que se inserta, en su aparente rudeza, dentro de una clara opción retórica.

Muchas de sus observaciones, por otro lado, se refieren a la llamada «cocina» pictórica, ese acervo de recursos y técnicas artísticas, fruto de una tradición centenaria que prácticamente ha desaparecido hoy día de la enseñanza reglada, pero que Hockney pudo disfrutar durante sus años de estudio en el Royal College of Arts, donde el énfasis en el dibujo era predominante. Martin Gayford, como ya se ha dicho, es crítico e historiador del arte. Sus intervenciones en los diálogos están cargadas de erudición y de agudeza y proporcionan un contrapunto pertinente a los temas tratados, de modo que los dos intervinientes se complementan como dos engranajes finamente ajustados.

Ambos centran su análisis en el arte figurativo, efectivamente, desde las cuevas de Lascaux hasta la pantalla de un ordenador, lo que supone, evidentemente, importantes reflexiones sobre la fotografía y su incierto estatus como arte en sus inicios y más allá, junto a observaciones sobre el cine (la fotografía en movimiento). El arte no figurativo queda en teoría excluido, pero sus imágenes aparecen en más de una ocasión, aunque casi siempre de una manera indirecta. La importancia de la imagen figurativa para los autores estriba en su convencimiento de que el objetivo histórico del arte residió en un lento proceso mediante el cual se alcanzó a representar las tres dimensiones sobre una

superficie de sólo dos, fruto del desarrollo de las leyes de la perspectiva, desde Alberti y Brunelleschi; a lo que habría que añadir, más tarde, la aportación del *sfumato* leonardesco y el uso por parte de Caravaggio del claroscuro para proporcionar tridimensionalidad a la imagen.

Una historia de las imágenes no es un libro al uso y, aunque está organizado en una serie de capítulos específicos, lo cierto es que su propia estructura dialogada favorece los saltos temáticos, a veces expresados con gran sentido del humor, como la relación que establece Hockney entre la *Visión del Apocalipsis* del Greco y *Las señoritas de Avignon* de Picasso, o la comparación que hace el mismo pintor entre el mínimo toque de brillo blanco en la pupila de una *Magdalena* de Tiziano como abreviatura de una lágrima, con el fotograma de una llorosa Ingrid Bergman en *Casablanca* que, con otros medios, muestra la misma lágrima. En realidad, el libro muestra la gran cultura tanto visual –David Hockney– como intelectual –Martin Gayford– de ambos interlocutores, pero expresada de un modo ingenioso, nunca aburrido, lo que convierte su obra en un texto asequible para todos o casi todos.

El libro de John Searle se sitúa, puede decirse, en el extremo opuesto del de Hockney y Gayford. A pesar de cierta bonhomía en su manera de exponer los problemas de la percepción visual, como si fuera consciente, mientras escribe, de que lo está haciendo para un público mayoritariamente ignorante en materia filosófica, su discurso –que apela además a la biología, a la neurofísica y a otras disciplinas afines– resulta a menudo ininteligible. Frases, por ejemplo, como, la referida a la percepción en los animales, «cuando perciben algo sólo lo perciben si el objeto percibido causa la propia percepción del mismo» (p. 19) o, más adelante, «Toda la objetividad ontológica se reduce a la subjetividad» (p. 41) resultan desconcertantes y, francamente, más bien evocadoras de la *Newspeak* orwelliana. De hecho, si no se lee el libro con cierto detenimiento, uno puede llegar a pensar que el texto completo es un *flatus vocis*. Sin embargo, las tesis defendidas por Searle resultan ser, en el abstruso mundo de la filosofía actual, un dechado de claridad y sensatez.

La preocupación de Searle en este libro es, como su propio nombre indica, «ver las cosas *como son*» (la cursiva es mía). Es decir, Searle subraya la validez de la percepción visual desde el punto de vista epistemológico frente a la tradicional suspicacia de otros filósofos que desconfían de los datos visuales, considerándolos engañosos. Un solipsismo este un tanto espinoso, puesto que pone en cuarentena la habilidad visual, quizá la más importante fuente de información del hombre. Para Searle, sin embargo, la percepción visual es perfectamente legítima: no sólo eso, sino que atribuye las diferencias de visión entre los seres a sus diversos «trasfondos»¹. Curiosamente, Searle, para ilustrar su proposición, toma ejemplos de la historia del arte. Así, por ejemplo, elige el conocidísimo cuadro de Gerard ter Borch, que aún aparece titulado en algunos manuales con su tradicional etiqueta de *La admonición paternal* (Rijksmuseum), siempre considerado epítome de la compostura de época victoriana, mientras que en la actualidad se interpreta como una escena de burdel; o el retrato de pareja en un interior de Johannes Vermeer que Searle entiende, con buen juicio, como una escena de seducción. Aquí tenemos dos representaciones cuyo sentido es ambiguo y depende del *background* o trasfondo de cada cual, lo que incide en el papel del receptor. Sin embargo, la obra que ejerce mayor fascinación en Searle es otra: *Las Meninas*, que ya se ha mencionado, sin duda porque las paradojas de la representación pictórica, numerosas en la obra velazqueña, constituyen un contrapunto ajustado de las paradojas de la percepción discutidas por Searle².

El caso de Victor Stoichita es bien distinto. Muy conocido en España por sus innovadores estudios sobre el arte barroco español –en realidad, tiene también la nacionalidad española y está casado con la española Anna Maria Coderch, coautora de algunas de sus obras y autora de casi todas sus traducciones– ha desarrollado una fulgurante actividad en las más prestigiosas universidades de Europa y América (es catedrático de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo en la suiza de Friburgo) y ha acumulado mayores méritos que cualquier otros historiador que yo conozca, vivo o muerto. Invitado a los principales centros de investigación internacionales, entre otros muchos el Collège de France (donde puede consultarse, de forma relativamente completa, su *cursus honorum*), *visiting professor* de la Biblioteca Hertziana de Roma, profesor en Harvard de 2005 a 2007, y un largo etcétera, la mera enumeración de sus logros resulta mareante; casi sería más rápido enumerar aquellos honores que *no* tiene que los que sí posee.

Para poder captar el movimiento, los impresionistas se volvieron hacia la entonces novedosa cámara fotográfica

El profesor Stoichita nació en Bucarest y en su universidad inició sus estudios centrados en la historia del arte y su hermenéutica durante los años 1967 y 1968. Resulta difícil conocer el nivel de la enseñanza de la historia del arte en una Rumanía sometida a la sanguinaria dictadura de los Ceaușescu. Pero la disciplina parece haber prosperado sorprendentemente, a juzgar por los trescientos cuarenta y cuatro mil volúmenes de la biblioteca de la Facultad de Artes, buena parte de ellos probablemente procedentes de la colección del pintor Nicolae Grigorescu, el más internacional de los artistas rumanos de la segunda mitad del siglo XIX, que dio nombre originariamente a la institución. En cualquier caso, resulta difícil pensar que cuando Stoichita estudió en Bucarest hubieran llegado a la ciudad ecos de las nuevas tendencias en el pensamiento occidental: el estructuralismo, la semiología y las diversas corrientes que surgieron en torno al Mayo francés, con protagonistas como Roland Barthes o Michel Foucault. Y, seguramente, debió de ser esta necesidad de saber lo que impulsó a Victor Stoichita a ampliar sus fronteras y a iniciar un periplo incesante por todo el universo del conocimiento. No fue en absoluto un tiempo perdido, ya que el profesor Stoichita posee una cultura visual enciclopédica que le permite conectar obras y significados inusitados y, al mismo tiempo, una cultura intelectual igualmente abrumadora que otorga solidez a sus argumentos.

El libro que hoy reseñamos, *El efecto Sherlock Holmes. Variaciones de la mirada de Manet a Hitchcock*, es un claro ejemplo de esa *intimidación* con la cultura universal, clásica, que en otros países (señaladamente en España) se ha perdido irremediablemente. Su asunto principal, como ya indica en el subtítulo, son las variaciones en la mirada de quien contempla una obra de arte. Puede parecer un tema baladí, pero toda la evolución del arte, desde los orígenes del arte moderno hasta casi nuestros días, se basa en este evanescente concepto de la mirada. El arte moderno se inicia, como momento simbólico, en 1413, cuando Filippo Brunelleschi lleva a cabo sus primeros experimentos sobre perspectiva. Hasta entonces, el espacio pictórico como tal había sido inexistente, instaurándose, diríamos, por defecto, en función de los cuerpos sólidos que albergaba. De hecho, en la pintura medieval, cada uno de esos cuerpos sólidos responde a ángulos de visión y enfoques diversos, cada uno, pues, con su perspectiva propia. Por esa razón no existía –no podía existir? siquiera la *idea* de un espacio común. El desarrollo posterior de la perspectiva de Brunelleschi y Alberti, y la concomitante noción de una «ventana al mundo», por el contrario, vino a instituir la existencia, dentro del cuadro,

de un espacio coherente, mensurable y en el que cada uno de los elementos internos debía ser ajustado a escala. El espectador se encontraba no sólo física, sino también virtualmente, fuera del cuadro, lo que modificaba profundamente su mirada.

Stoichita hace al inicio de su libro una breve alusión a esta situación, digamos premoderna, con breves referencias a la pintura tardogótica y, más adelante, a la renacentista y barroca, con sus aportaciones a la verosimilitud de la imagen, pero después, en una admirable elipsis, enlaza con la pintura impresionista, que considera la verdadera fundación del arte contemporáneo. En la actualidad puede parecer limitada la relevancia de la revolución impresionista, pero ciertamente modificó nuestros hábitos visuales. Stoichita se centra en los temas de encuadre, especialmente en interiores que a menudo parecen tener sus bordes cortados arbitrariamente. Se trataría del natural desarrollo del *plein air* original, cuando los artistas plantaban sus caballetes en medio del campo en busca de una mayor autenticidad y pintaban los efectos cambiantes de la luz en diversos momentos del día. Sólo tenemos que pensar en Claude Monet y sus versiones.

Pero la búsqueda de verosimilitud iba más allá. Para poder captar el movimiento, los impresionistas se volvieron hacia la entonces novedosa cámara fotográfica. Conseguían con ella no sólo encuadrar de un modo *natural* las escenas, sino captar literalmente el tiempo, congelando la acción y convirtiendo cada pintura en una auténtica *tranche de vie*. Son los cuadros de artistas como Edgar Degas o de Gustave Caillebotte los que mejor reflejan este uso de la fotografía en sus composiciones, como el admirable lienzo de *El vizconde de Lepic en la Place de la Concorde* del primero o la *Calle de París en un día lluvioso* del segundo, captando cada uno de ellos un momento en suspensión, una pintura –para aquella época– sin *historia* aparente, pero capaz de competir con la fotografía por su extraordinaria riqueza cromática y de pinceladas.

El siguiente paso era ya, inevitablemente, el cine, la «fotografía en movimiento», con una capacidad narrativa inédita y una vertiginosa evolución de sus capacidades técnicas. Stoichita afronta el tema sirviéndose básicamente de dos películas de Alfred Hitchcock (*The Lady Vanishes*, de 1937-1938, y *Rear Window*, de 1954) y de una tercera obra de Michelangelo Antonioni (*Blow-Up*, de 1966). En todos los casos, la deconstrucción que el autor lleva a cabo de estas películas se centra sobre todo en las elipsis, que someten el relato a un ritmo sincopado capaz de dejar al espectador sin aliento. Las dos películas de Hitchcock, con su aparente naturalidad discursiva, encierran un prodigioso avance del lenguaje cinematográfico y, de hecho, funcionan como claves de un nuevo modo de narrar.

En el caso de *Rear Window* (traducida en nuestro país como *La ventana indiscreta*), el director opta por restringir toda la acción a un solo –y reducido– escenario: un gran patio interior al que se abren numerosos apartamentos que el espectador observa desde la habitación del protagonista y, por así decir, a través de sus ojos, pero son tantos los personajes y las situaciones en la pantalla, y el *suspense* es tan inteligente, que mantiene al público en vilo en todo momento. En *The Lady Vanishes*, catorce años anterior, la acción transcurre casi íntegramente en un tren en movimiento y la que debería ser la protagonista esencial aparece en la pantalla sólo brevemente.

Stoichita se ha tomado el trabajo de estudiar estas películas fotograma a fotograma, señalando puntos de inflexión que, en una visión distraída, podrían pasarse por alto. Momentos como, en *Rear Window*, el plano que recoge simplemente el centelleo del pitillo que fuma el siniestro Lars Thorwald,

en la oscuridad de su habitación, después de –se supone– haber cometido su crimen, son hallazgos absolutamente pasmosos que preludian sucesivos descubrimientos. En *The Lady Vanishes*, con medios muchos más limitados, el director consigue también filmar una trepidante película de acción a pesar de desarrollarse en el interior de un tren.

Resulta evidente que Stoichita es un devoto hitchcockiano y que ha estudiado cuidadosamente todas sus obras. Y quizás esta devoción por el maestro inglés sea la base de su actitud respecto a la siguiente película que analiza y deconstruye: *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni. Stoichita apenas puede ocultar la irritación que le produce la calculada pedantería del italiano, o el pretencioso artificio que sustenta la película, frente a la aparente naturalidad de Hitchcock. Intuye un cierto sentido de rivalidad en la película más moderna y, lo que es más interesante, una apenas disimulada voluntad de emulación por parte del director italiano frente el maestro británico. En efecto, existen indudables paralelismos (y también disonancias) entre ambas cintas: ambas películas giran en torno a un crimen ?¿intuido, soñado?- y a las limitaciones a que se enfrentan los protagonistas, que no son detectives, sino fotógrafos, para intentar resolverlos. En definitiva, ambas tratan de los límites de la mirada, aun disponiendo de lo que Stoichita llama prótesis oculares –cámaras, lentes, etc.–, y en ambas la acción transcurre en un espacio restringido, aunque de características diversas.



Hitchcock muestra sus raíces clásicas al manipular el espacio reducido que pueden ver el protagonista y el espectador, como un lienzo, en la tradición albertiana de la ventana abierta al mundo y, en consecuencia, sitúa al protagonista, anclado además, por un accidente que lo mantiene inmovilizado, fuera de ese espacio. Este, visto desde fuera, contrasta ostensiblemente con el de la película de Antonioni, que es, en realidad, el gran espacio abierto de un parque londinense -Maryon Park? en el que la mirada del protagonista-fotógrafo, sintetizada en su cámara, se prolonga mediante sucesivas ampliaciones de lo que *crea* haber visto en una instantánea tomada allí al azar. En la película de Antonioni, además, y en contraste con el método hitchcockiano, conforme al cual los personajes actúan e interactúan de un modo casi coral, los suyos se muestran encerrados prácticamente en ellos mismos, divagando entre incertidumbres. Como si fuera una metáfora de ese bloqueo, el gran espacio abierto del parque -elemento esencial en la obra- se ve interrumpido por setos, árboles y matorrales que impiden una visión racional.

El trabajo de deconstrucción –semiótico y también psicoanalítico? que lleva a cabo el autor del libro, poniendo en paralelo las películas de ambos autores, resulta enormemente esclarecedor y, en conjunción con los capítulos dedicados a la pintura impresionista, plantean una especie de *resumée* de la evolución de la imagen y la mirada desde los inicios de la época contemporánea.

El último libro que debemos reseñar es de Fèlix Fanés. *Arte y cultura visual. Ensayos sobre el siglo XX* es un título ciertamente ambicioso, pues no parece dejar mucho terreno sin cubrir. Fanés, que es catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona y que, entre 1991 y 2000, fue director del Centro de Estudios Dalinianos de la Fundación Gala-Salvador Dalí, es autor de numerosos estudios y monografías, casi todos ellos centrados en el arte del siglo XX, y también un reconocido experto en Salvador Dalí, Pablo Picasso y Joan Miró, entre otros. Asimismo, ha dedicado sus investigaciones a temas del siglo XXI y comisariado o cocomisariado varias exposiciones sobre el arte y artistas de este momento.

Fanés es un autor académico, dicho sea en el mejor sentido de la palabra –aunque ahora muchos lo tomen casi por un insulto–: su discurso es claro, metódico, con un lenguaje accesible y con una indudable destreza para exponer sus argumentos. Los trabajos incorporados en este volumen tienen distintas procedencias, que Fanés indica claramente, algo muy de agradecer y raramente empleado en las compilaciones actuales de textos, aunque resulta un elemento esencial para estimar la evolución de los autores.

El primer ensayo importante se centra en un dibujo de 1899 de Picasso –un hombre apoyado en una pared– cuya particularidad más notable –aparte de su calidad? es que en un lateral del soporte se muestra adherido el cromo de una atractiva *grisette*, en parte fuera del papel del dibujo y en una posición aparentemente casual. El propio cromo está situado de un modo aparentemente fortuito. Esta intrigante obra de un jovencísimo Picasso (¡dieciocho años;) suscita en Fanés toda suerte de asociaciones y especulaciones vinculadas con la realidad cultural, social y económica de Cataluña. En realidad, su texto nos muestra sobre todo el contexto en que se realizó el dibujo de un modo exhaustivo: desarrollo espectacular de la industria tipográfica, tensiones sociales, coleccionismo incluso de cromos y estampas, etc. La argumentación no resulta enteramente convincente y al final resulta un tanto discutible la tesis del autor, para quien el dibujo con el cromo pegado podría ser un incunable del *collage*, pues, frente al sentido estructural de los ejemplares realizados por el artista en torno a 1912, el dibujo que nos ocupa ofrece un aspecto excesivamente fortuito. Pero, repito, el *excursus* de Fanés resulta sumamente atractivo.

Algo semejante puede decirse de otros capítulos que se centran en temas con los que Fanés, evidentemente, se siente más cómodo, como son los relativos a Dalí y el cine y, especialmente, a la colaboración de este con Luis Buñuel, de la que saldría la obra maestra del surrealismo *L'âge d'or* (1930), pero que incluye también un fascinante fragmento de película (titulada ahora *Menjant garotes*, rodada por las mismas fechas) con secuencias inolvidables que parecen preludiar la iconografía surrealista, como el *close-up* del padre de Dalí abriendo un erizo de mar con un cuchillo, que Dalí hijo parece haber interpretado como una escena de castración y que el autor del libro ha elegido para su cubierta.

Dalí vuelve a aparecer en un capítulo titulado «Dalí. El film como metáfora», que constituye una vívida reconstrucción de los años estadounidenses del artista y su importancia en el desarrollo de su

creatividad. En efecto, Dalí parece haber sufrido una especie de revelación en torno al cine americano, que, para él, compendia todo lo contrario del arte tradicional: realización mecánica y, en buena medida, anónima, capacidad para elaborar fastuosos decorados y, sobre todo, el «mal gusto», que Dalí enarbola como estandarte de su reacción contra los diversos clasicismos contemporáneos; de ahí su entusiasmo por personajes como los Hermanos Marx (Harpo, sobre todo), Walt Disney o la apoteosis del *kitsch*, el director Cecil B. de Mille y sus enloquecidos decorados.

Menos convincentes, a mi juicio, resultan otros capítulos del libro dedicados a algunos artistas de las vanguardias históricas, como Fernand Léger o Willem de Kooning o como el conceptual Victor Burgin, cuyos discursos resultan a estas alturas un tanto envejecidos. Quizás haya que atribuir a esta farragosa retórica encaminada al apoyo de las recientes manifestaciones del arte contemporáneo el evidente agotamiento de la pintura, entendida de un modo más o menos tradicional. No deja de ser curioso que, en prácticamente todos los libros que hemos reseñado, en los últimos capítulos se acabe hablando de cine, casi como un reconocimiento implícito a su contemporaneidad.

Vicente Lleó Cañal es catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Sevilla. Ha publicado, entre otros libros, *La Casa de Pilatos* (Barcelona, Electa, 1998), *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano* (Sevilla, Libanó, 2001; Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012), *El Real Alcázar de Sevilla* (Barcelona, Lunweg, 2002) y *El Palacio de las Dueñas* (Girona, Atalanta, 2016).

¹. Así vierte el traductor el término *background*.

². Véase el artículo de John R. Searle, «“Las Meninas” and the Paradoxes of Pictorial Representation», *Critical Inquiry*, vol. 6, núm. 3 (primavera de 1980), pp. 477-488. Existe traducción española en Fernando Marías (ed.), *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 1995.