

De Colosos, indiscernibles y el mundo del Arte



David López Rubiño

davidlopez@uma.es

Facultad de Bellas Artes Universidad de Málaga (UMA)

Resumen

Este artículo utiliza el polémico proceso de descatalogación del cuadro “El Coloso” de la obra de Goya para analizar el calado del enfoque institucional como marco prescriptivo que regula la práctica del arte. Tratamos el ejemplo de “El coloso” como un caso de indiscernible perceptivo –en el sentido que le atribuye A. C. Danto– en el que poder analizar el carácter problemático de la diferenciación de la obra de arte del mero objeto cotidiano. Tal aproximación implica asumir el carácter convencional y relativo de las prescripciones institucionales a propósito de los bienes artísticos. Este enfoque, de igual forma que la apelación al ojo (al juicio del ojo) que habitualmente invoca el experto en el análisis de las artes visuales evidencia, finalmente, una prescripción apreciativa basada en la autoridad que el experto ostenta y, por tanto, una “petitio principii”.

Palabras clave

El Coloso – Connoisseur – Goya – Institución Arte – Mundo del Arte – A.C.Danto – Teoría Institucional – G.Dickie – Criterios de calidad – Obra de Arte

Abstract

This paper focuses on the controversial process that led to the removal of the painting "The Colossus" from the catalogue of authentic Goya works in order to analyse the depth of the institutional approach as a prescriptive framework regulating the practice of art. The example of "The Colossus" is treated here as a case of indistinguishable perceptive – in the sense attributed to A.C. Danto– that invites the analysis of the problematic task of drawing a distinction between a work of art and a mere ordinary object. Such an approach implies the assumption of the conventional and relative nature of institutional prescriptions on artistic items, and shows at the same time that the appeal to (the judgement) of the eye that the expert usually invokes regarding visual arts analysis is, ultimately, an appreciative prescription based in the authority held by his position and, therefore, a "petitio principii"

Key Words

The Colossus – Connoisseur – Goya – Art's Institution – Art World – A.C.Danto – Institutional Theory – G.Dickie – Criterion of quality – Art's Work

Presentación

Parece obvio que para el “mundo del arte” lo importante son las obras de arte. El Arte es en gran medida una colección de objetos, un patrimonio de objetos especiales de los que hay que dar cuenta y custodia. Suponemos de las obras de arte que son una selección de objetos singulares hechos por el hombre que han de ser tratados como objetos extraordinarios, en la medida en que se supone que están fuera del orden común de lo cotidiano y, por tanto, exigen de nosotros no sólo un trato especial, sino también una capacidad para distinguirlos de los simples objetos cotidianos, es decir, de lo que A.C.Danto siguiendo a G.W.F.Hegel denomina “la Prosa del Mundo”. En nuestra cultura, el arte y la singularidad de sus objetos nos ilustran de una forma privilegiada sobre el desarrollo espiritual de la civilizaciónⁱ

Resulta interesante recordar que para nuestra tradición cultural no todo el mundo tiene la capacidad para operar tal distinción; esto es, no todos los individuos de nuestra sociedad están cualificados para distinguir y/o apreciar las obras de arte como tales (y dicho sea de paso, tampoco para producirlas).

En “la deshumanización del Arte” (1925) J. Ortega y Gasset al caracterizar la naturaleza del “arte nuevo”ⁱⁱ sentenció con lucidez que: “*el nuevo arte divide al público en dos clases de individuos los que entienden y los que no lo entienden*”ⁱⁱⁱ. El arte nuevo (el “arte artístico” o el “arte deshumanizado”) de Ortega es aquel que C. Greenberg caracterizó en 1960 como el Arte Moderno propiamente dicho (parece que entre uno y otro habían acontecido una serie de desarrollos artísticos a los que estaba especialmente vinculada la teoría de Greenberg y que Ortega no pudo de ninguna forma tener en consideración). El arte moderno es, a decir de Greenberg, aquel que *logra asumir la función autocrítica propiamente moderna*^{iv} (esa que, se supone, introdujo en el

pensamiento europeo el filósofo Immanuel Kant) en aras de encontrar o demostrar para el Arte una finalidad propia (única e irreductible) valiosa por sí misma, que la alejase del puro entretenimiento con fines terapéuticos de otras actividades humanas.

La idea moderna del arte – la de un “arte depurado”^v – divide a la sociedad entre aquellos que sí son capaces de reconocer y apreciar las obras de arte (los que entienden) y todos aquellos que no pueden (los que no entienden). Igualmente replica la apropiación de la cultura por parte de determinados grupos sociales. De igual forma divide la producción cultural de la sociedad industrial entre la alta cultura (para satisfacer las necesidades de los que entienden) y la cultura de masa (producida para el resto de la sociedad, la masa trabajadora y/o consumidora), tal y como ya fue caracterizado por Greenberg en “Vanguardia y Kitsch” (1939) cuando contrapuso el arte de vanguardia (auténtico y verdadero) y el kitsch (un arte popular^{vi}, masivo, falso y comercial). En éste ensayo Greenberg priva, siguiendo la tradición del pensamiento estético europeo^{vii}, a gran parte de la sociedad de la capacidad para apreciar los valores de la cultura genuina –del arte auténtico– y entiende que el kitsch es un producto cultural concebido para alimentar las necesidades de ocio de esa gran mayoría^{viii} privada de sensibilidad estética-artística^{ix} auténtica.

Nuestro sistema moderno del arte, entendido como una práctica social que se articula en torno al ideal del Arte Estético –tal y como éste empezó a configurarse a partir del s. XVIII–, exige de los individuos una educación especializada (*educación estética*), un adiestramiento de la sensibilidad que propicie el desarrollo de una capacidad de enjuiciamiento que les capacite para emitir –de forma autónoma y sobre su propia experiencia sensible– unos juicios de gusto libres de todo interés (*juicios estéticos*). El ejercicio de esta capacidad (entendida como sensibilidad depurada o sensibilidad estética) promueve los beneficios de la fruición estética en tanto placer desinteresado. Nuestra

cultura valora sustancialmente el aporte a la comunidad del comportamiento “desinteresado” como modelo ético. El comportamiento frente a la obra de Arte adquiere su sentido y relevancia en términos sociales, ya que se presenta como una vía especializada mediante la cual promover la conducta “desinteresada”, a la par que posibilita el reconocimiento mutuo de aquellos individuos que han adquirido el “capital cultural” necesario para reconocer y apreciar las obras de arte. La obra de Arte se nos presenta como un producto especialmente construido para promover y propiciar de forma individual la experiencia estética del público que la contempla^x. El público de la obra de arte es capaz enjuiciar estéticamente su propia experiencia y pretender con ello, del resto del público, un reconocimiento que aspira a ser mutuo y que posibilite el aglutinamiento de pequeñas y distinguidas “comunidades de gusto”.

La educación estética nos equipa para distinguir y apreciar las obras de arte. Son muchos los casos que jalonan nuestra historia del arte y en los cuales es posible identificar la aspiración de diferenciar una obra de arte de lo que no lo es. Operar tal distinción por uno mismo y de forma autónoma parece una labor imposible –desde el punto de vista lógico– y en la práctica una elección gratuita cuyo fundamento exige la movilización de los pesos relativos de las autoridades del campo artístico y las legitimidades de las diferentes tradiciones disponibles. El mundo del arte está plagado de ejemplos de obras de arte o posibles obras de arte que, entendemos, ponen sobre la mesa aspectos determinantes y problemáticos de la naturaleza del arte y del sistema que lo sostiene.

Theodor W. Adorno también advertía en su “Teoría Estética” de 1910, que “ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia”^{xi}. Al igual que Ortega y Gasset^{xii}, Adorno nos invita a asumir que el problema del Arte –y de las Artes Visuales– no tiene ya mucho que ver con lo “evidente”, esto es, con aquello que se “ve” y es “visible” de

los objetos considerados como “obra de arte”, i.e. el problema es de otro tipo. Apelar al “ojo” para dilucidar si algo es o no una obra de arte parece algo fuera de lugar, pero de hecho sigue siendo un elemento fundamental en la profesión del experto capaz de determinar de un solo “vistazo” si se trata de una obra de arte “buena”, e incluso intuir la posible identidad del artista que está detrás de la obra.

Objetivos y metodología

La investigación de la que este artículo da cuenta se desarrolla tomando en consideración los siguientes objetivos: en primer lugar, demostrar que el estatuto de lo visible en las artes visuales y la apelación a la mirada del experto no es sino una petición de principio; además, llamar la atención sobre la necesidad de una prescripción institucional por parte del mundo del arte como mediación reguladora de la práctica del arte y, en tercer lugar, señalar la dificultad que entraña escindir la descripción con fines clasificatorios de una obra de arte visual de la atribución de valor en tanto “obra de arte”.

Para lograr estos fines, analizaremos el rol del experto en arte y el proceso de descatalogación del cuadro *El Coloso* como obra de Francisco de Goya. Exploraremos la posibilidad de tratar a éste último como un caso práctico con el que valorar la aplicación del principio de los indiscernibles perceptivos que Arthur C. Danto introduce en “*La transfiguración del lugar común*” sobre la naturaleza de la obra de arte a propósito de la obra *The Brillo Box* (1963) de Andy Warhol.

Las uñas de Ribera siempre están sucias

En los procesos de atribución, los conservadores y expertos suelen hablar de la importancia en su trabajo de una intuición y un “ojo” que, junto con el aporte de las

técnicas científicas de análisis, posibilitan la tarea de identificar y atribuir la autoría de una pintura a un determinado artista (p.e. Brueghel, Rembrandt, Ribera, Velázquez o Goya). “El ojo experto” es aquí una apelación a una mirada aguda y especializada, a una sensibilidad depurada que combinada con una excelente memoria visual dotan al experto de una capacidad para “ver cosas” que no todo el mundo puede “ver”.

El “experto” es esa figura del mundo del arte heredera de la figura del “*connoisseur*” (anticuario y erudito) que apareció a partir del s. XVII y que prestó fundamentalmente sus servicios al coleccionismo artístico y al mercado que lo propiciaba. El “*connoisseur*” se encargaba fundamentalmente de asesorar a la nobleza terrateniente y a la nueva burguesía adinerada para adquirir una representativa colección de pinturas que evidenciaran ostentosamente el “buen gusto” de sus propietarios. Roger de Piles en “*L’idée du Peintre Parfait*” (1707) distingue ya los tres aspectos característicos de la puesta en práctica de “*connaissance*”^{xiii} : primero, determinar la calidad de una pintura (diferenciar si es un buen o un mal cuadro), en segundo lugar, decidir acerca de la atribución (identificar al posible autor) y, tercero, tener la capacidad para discernir entre un original y una copia (i.e. entre un pieza auténtica y una falsificación).^{xiv}

Gabriele Finaldi –conservador jefe de El Prado– en relación al importante descubrimiento por parte del Museo del Prado de una sarga pintada por Brueghel el Viejo nos resume cual es el rol del experto en arte:

"Hay que poder reconocer un cuadro excelente de uno menos bueno. A partir de ahí se trabaja para identificar la mano específica. Con el Brueghel (El vino de la fiesta de San Martín, recientemente descubierto en la pinacoteca) pasó eso. Era un cuadro de muchísima calidad, pero había que documentar que era del Viejo y no del Hijo (el joven) o algún imitador. La belleza de los detalles saltaba a la vista. Cuando ya estuvo establecida la

autoría, en la limpieza, apareció en la esquina inferior izquierda la firma del autor”^{xv}

Fiel a la tradición estética moderna, observamos cómo el argumento de Finaldi incluye la excelencia, la belleza y la calidad como propiedades distintivas de la obra de arte. Éste nos explica que el objetivo principal del experto es “reconocer un cuadro excelente de uno menos bueno” antes que determinar la autoría. El experto puede “reconocer” (apreciar a simple vista o distinguir) los cuadros excelentes de los cuadros mediocres, ya que la “belleza de los detalles salta a la vista” y esto es un síntoma de la “calidad del obra”. En esta presunción está implícita la presencia de una suerte de criterios de calidad reconocibles que posibilitan la evaluación de una obra de arte –que en este caso tendrían que ver “con la belleza de los detalles”–. Pero, a nuestro juicio, la tradición estética moderna no ha sido capaz de razonar cómo la observación intensa y desinteresada de un cuadro, es decir, cómo la contemplación estética nos permite determinar la calidad de una obra de arte. Habría que asumir que los cuadros excelentes son mejores obras de arte que los cuadros mediocres o que las meras pinturas, en cuanto que nos deberían de parecer una aproximación más certera al ideal del “Arte Estético” y por tanto que ejemplifican mejor (que las pinturas mediocres) la idea de un objeto concebido para favorecer o propiciar la experiencia estética de quien lo contempla^{xvi}.

Existe una relación dialógica entre la “mirada del experto” y la “mirada del espectador”. Si entendemos adecuadamente las peculiaridades de la “mirada” del experto hemos de suponer que es con la observación directa de un cuadro (i.e. someterlo al juicio del ojo) cuando el experto hace valer toda su experiencia, ya sea para descubrir al autor de una pieza o para valorar si ésta es auténtica o una falsificación. El experto evalúa de un “vistazo” la calidad de la obra. Un “vistazo” suficiente para valorar el cuadro, determinar la

calidad (belleza) de los detalles y ponderar la excelencia del cuadro (sea de quien sea). Si al contemplar –detenida y desinteresadamente– las propiedades estéticas de una pintura, un experto comprueba que experimenta un placer lo suficientemente importante y significativo (i.e. experimenta una “auténtica” experiencia estética) como para juzgar que se encuentra frente a una obra de arte relevante^{xvii} a la altura de la capacidad de un gran maestro, o que la experiencia estética producida por ésta obra es análoga a la experiencia que las obras de un gran maestro le hayan podido producir con anterioridad, entonces podría, asumiendo la calidad de la obra, conjeturar diversas hipótesis sobre la autoría. Huelga decir que tanto la experiencia estética y la calidad de una obra son aspectos que no pueden ser contrastados y que sólo pueden ser asumidos como fundamento de la intuición que anima el proceso de demostración de una conjetura. Las técnicas científicas y una metodología sistemática darán fundamento y legitimidad a la hipótesis, aunque obviamente también podrían refutarla. Pero esto no evita que el juicio de calidad dependa de la gestión que cada experto realice respecto de sus propias experiencias estéticas y de la conformidad con sus juicios de gusto, esto es: de su “buen ojo”. Es natural que el campo de la atribución resulte un terreno propicio para que los expertos discrepen en sus evaluaciones sobre la calidad de una determinada obra y de igual forma que sólo el trabajo de investigación histórica^{xviii} contrastada con los resultados de los análisis técnicos^{xix} pueda resultar decisivos.

El historiador José Milicua, experto y patrono del Museo del Prado, en una entrevista sobre la cuestión de si el “ojo” es un método científico válido para la historia del arte, dice:

“Bueno, es lo único que tenemos cuando no se sabe nada del cuadro. Si no hay un documento que certifique la autoría, sólo nos queda el ojo. Pero hasta los documentos pueden ser tramposos. Hay muchos cuadros que están

documentados con recibos equivocados. Y descubres que no es del pintor por sus soluciones personales. Fíjese en las uñas de Ribera: todas siempre sucias.^{xx}

Milicua reproduce la tesis de uno de los padres del atribucionismo moderno: Giovanni Morelli^{xxi}. Para éste, en cuestiones de atribución de una pintura, “la evidencia visual” tenía que tener preferencia sobre la evidencia documental, ya que ésta es con frecuencia poco fiable, cuando no inexistente. Lo relevante del método de Morelli sobre la evidencia visual fue su convicción de que los pintores tienen modos característicos de resolver los pequeños detalles (p.e. lóbulos, orejas, uñas, manos,...) y que solían mantenerlos de forma invariante a lo largo de toda su obra. De ahí que el estudio detallado de esos detalles en las obras reconocidas de un autor facilite el establecimiento de unos patrones de invariancia claves a la hora de decidir sobre la autenticidad o autoría de una pintura determinada. Morelli hace una distinción entre dos formas de ver (una visión física y otra mental):

“es privilegio de los dotados con esta última [visión mental] discernir en los rasgos, en las formas y movimientos de la mano, en la pose de la figura –resumiendo: en todo el aspecto externo– las cualidades más profundas de la mente; mientras que la otra clase de observador, aunque llegue a observar estos detalles, los miraría como algo sin significado”^{xxii}

Desde la perspectiva del experto, para reconocer una pintura como una obra de arte necesitamos junto a un tipo de percepción especializada (la percepción estética), una visión cultivada (la visión mental), que remite a un “modo de ver” y que, a decir de Morelli, es: “ver con significado”. Este “modo de ver” permite reconocer los aspectos artísticamente significativos de lo que tenemos delante y gracias a él, no sólo podemos reconocer lo que tenemos delante como “una obra de arte”, sino que podemos valorar su “calidad” como

obra de arte. Resulta patente que, para el experto, el “ojo” es clave para el reconocimiento y la apreciación de una obra de arte, a la par que no está al alcance de todo el mundo (sólo de “los dotados con la visión mental”). Aunque sospechamos que la apelación a la legitimidad del ojo podría tratarse finalmente de una autoritaria (y eficaz) *petición de principio*.

Los colosos y el problema de los indiscernibles

Uno de los objetivos de este texto es valorar si diferenciar de forma específica una “pintura – obra de arte” de una “mera pintura” (o de forma general una obra de arte de lo que no lo es) puede ser un problema de *tipo clasificadorio* –tradicionalmente tratado como un problema filosófico de tipo ontológico, esto es “A es una obra de Arte (*reconocimiento*) porque cumple una serie de requisitos o posee ciertas propiedades (*explicación*)”, o bien un problema de *tipo axiológico*, es decir, una cuestión pragmática y/o de atribución de valor de uso, “A” es tratada como una obra de arte si y sólo si ésta resulta útil (adecuada y válida) para su uso como tal por la comunidad de amantes del arte, i.e. si tal objeto sirve para actualizar la práctica social del arte”.

Sabemos muy bien que cualquier tela pintada al óleo no tiene porque ser una obra de arte, de hecho sabemos que no es suficiente “pintar al óleo” para hacer de una pintura, una “obra de arte”, (ni siquiera “pintar al óleo con cierta maestría” es un criterio suficiente y necesario para lograr tal fin). Sabemos que muchas de las pinturas que valoramos como obras de arte se produjeron ajenas por completo a esa intención, no sólo porque respondían a otros fines (usos e intenciones), sino porque la intención de “hacer obras de arte” es bastante más reciente^{xxiii} en términos histórico-culturales que muchas de las pinturas que valoramos de esa forma. Pero no es menos cierto que, desde que la intención

de producir una obra de arte tiene sentido en nuestra cultura, resulta evidente que “pintar telas al óleo con la intención de producir obras de arte” no es ni mucho menos suficiente para lograr tal fin^{xxiv}. Interrogarse por lo que hace falta para que una pintura sea considerada una obra de arte y no una mera pintura, teniendo en cuenta la enorme heterogeneidad de pinturas que son consideradas obras de arte, sin que quede muy claro qué criterios o procesos se siguen para excluir la otra ingente cantidad de pinturas que no alcanzan tal estatus, es una cuestión de difícil solución desde un punto de vista teórico-filosófico^{xxv}. Desde un punto de vista práctico, no obstante, podríamos decir que sólo los artistas pueden producir obras de arte cuando pintan con esa intención una tela al óleo.^{xxvi}

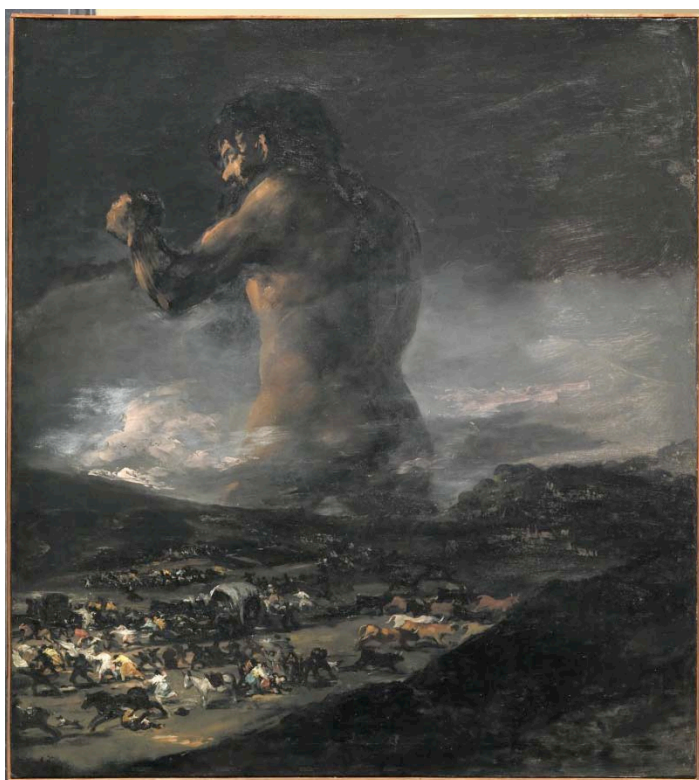
Sin que podamos dar aún con una solución satisfactoria a este tipo de cuestión parece ser que lo importante para el mundo del arte son las obras del arte. Para apreciarlas, la cuestión de “quién” las ha producido es bastante más relevante que aquello que ha sido producido. Dicho de otra forma: quién ha pintado un cuadro es una cuestión mucho más relevante para el “sistema del arte” que aquello que ha sido pintado. Ya que si quien ha pintado el cuadro es un artista más o menos reconocido, la tela sí que podría ser una obra de arte pero, si no es así, y ésta es fruto de una actividad recreativa (p. e. de un aficionado o amateur), o ha sido realizada sin la intención de hacer una obra de arte (p. e. ha sido pintada por un niño o por un artesano de una tribu australiana con fines rituales) o no ha sido pintada ni siquiera por el hombre (p. e. es el resultado de la interacción de un animal con los materiales artísticos, un primate^{xxvii} u otro animal) o si se descubre que es una falsificación de un original resultado del minucioso trabajo de un falsificador^{xxviii}... en estos casos, por citar algunos, tenemos enormes dificultades para reconocer tales productos como obras de arte “auténticas” y “legítimas”. Cómo podríamos explicar y justificar su consideración como obras de arte, o cuál es el fundamento de esa autenticidad y legitimidad que les exigimos para ser obras de arte.

Aunque desde la óptica del experto “las auténticas obras de arte saltan a la vista”, parece más razonable pensar que reconocer una obra de arte, distinguiéndola de lo que no lo es, no es algo que salte a la vista, ni siquiera es algo que dependa de lo que está a la vista.

Arthur C. Danto en su celebre artículo titulado “The Artworld” (1965) como “respuesta filosófica a las cajas Brillo”^{xxix} de Andy Warhol sostiene que para reconocer algo como una obra de arte se requiere algo que el ojo no puede percibir: una atmosfera de teoría artística y un conocimiento de la historia del arte, lo cual –a decir de Danto– sería lo que define al “Mundo del Arte”^{xxx}. La idea de un mundo del arte en forma de marco conceptual se presenta como una forma de afrontar el problema de cómo era posible que la caja Brillo de Warhol pueda ser tratada como una obra de arte, mientras “sus contrapartidas utilitarias –los contenedores en los que los productos eran transportados de las fábricas a los supermercados– no tenían derecho alguno a proclamarse arte”^{xxxi}. La teoría de Danto, al apelar a un “Mundo del Arte” como núcleo de donde emana la diferencia entre obra de arte y el mero objeto cotidiano –una diferencia que no depende ya de una suerte de propiedades intrínsecas y característica del objeto obra de arte que el mero objeto no posee (ya estén estas ocultas o sean perceptibles) sino de su pertenencia a un estructura de relaciones histórico-artísticas–, permitió que George Dickie diese forma a su “teoría institucional” en 1974^{xxxii}

Son casos como *Fontaine* (1913) de Duchamp y las *Brillo Box* (1964) de Warhol los que se toman como referencia en el seno de estas teorías para analizar el problema de la naturaleza del arte en nuestro contexto histórico. Asumimos, de igual forma, que esta problemática está ligada fundamentalmente al devenir del “submundo del arte contemporáneo” y cómo éste tensiona el “mundo del arte” y su sistema en general en un proceso expansivo que comenzó con las vanguardias. El caso de la descatalogación del

cuadro El Coloso de Goya es, a nuestro juicio, igualmente un buen caso práctico donde analizar el calado de la “cuestión de la cuestión del arte”^{xxxiii}, ya que las implicaciones de ésta no sólo afectan a ciertas manifestaciones artísticas del s. XX sino que caracterizan adecuadamente el funcionamiento general del sistema del arte respecto de cualquiera de sus objetos.



Catalogación actual - Museo del Prado

Num. de catálogo

P02785

Autor

Seguidor de Goya

Título

El coloso

Cronología

Principio del siglo XIX

Técnica

Óleo

Soprote

Lienzo

Medidas

116 cm x 105,00 cm

Escuela

Española

Tema

Alegoría

Expuesto

Si

Procedencia

Legado Pedro Fernández Durán y

Bernardo de

Quirós, 1931

Sala 66

*

En agosto de 2009 el Museo del Prado decide modificar la plica que acompaña a un cuadro pintado entre 1808-1812 titulado *El Coloso*, también conocido como *El gigante*, *El pánico* y *La tormenta*^{xxxiv}. El cambio en la plica es sustancial, polémico y controvertido. Donde aparecía “Francisco de Goya y Lucientes”, ahora reza “seguidor de Goya”. Este tipo de cambio de atribución es bastante habitual en las instituciones museísticas (tal y como comentaba un año antes Miguel Zugaza, director del Prado^{xxxv}) pero rara vez afectan a obras tan importantes o de tanto peso del patrimonio nacional como es este caso. El

Museo del Prado certifica así un cambio de atribución que en absoluto está avalado por un amplio consenso académico (se podría decir más bien que todo lo contrario).

Al margen de la disputa académica y de las estrategias argumentativas esgrimidas por los especialistas que han dado cuerpo al debate sobre la autoría de *El Coloso* –debate del que daremos cuenta sucintamente a continuación. Si consideramos que la polémica sobre su autoría no está resuelta, nos encontraríamos con un caso que puede ayudarnos a ilustrar aspectos relevantes de la naturaleza de la obra de arte. La polémica sobre la atribución no nos parece significativa por el mero hecho de dilucidar “quién” pudiera ser el responsable “auténtico” de la producción de una obra de arte en concreto, sino porque nos permite pensar el caso como un ejemplo real (no un supuesto teórico) de dos objetos indiscernibles: “El Coloso” pintado por Francisco de Goya y “El Coloso” pintado por Asensio Juliá (“seguidor de Goya”). Indiscernibles que requieren de una prescripción por parte del mundo del arte (una mediación institucional) que afecta sustancialmente al estatuto artístico del cuadro.

El proceso que ha dado lugar al cambio en la atribución de este cuadro es fruto de la labor investigadora de Manuela Mena (Jefa de conservación del s.XVIII del museo del Prado) apoyada sobre las hipótesis de Juliet Wilson Barea, que desde 1996 cuestionan la autoría de éste y otros cuadros de Goya^{xxxvi} (como p.e. “La lechera de Burdeos”). En 2001 se hace pública la controversia en la prensa con motivo de una conferencia de Mena en *La casa de amigos del Prado* en la que suscribió las hipótesis de Wilson y afirmaba estar trabajando en esa misma dirección^{xxxvii}.

En 2002 Mena excluye *El Coloso* de la exposición “*Goya en tiempos de guerra*”. Este hecho puede ser considerado como el momento en que se concreta la nueva actitud de la institución museística respecto del cuadro y a partir del cual parte del “mundo del arte” comienza a manifestar su disconformidad con la actitud y las decisiones de los

responsables del Museo del Prado. El hispanista Nigel Glendinning^{xxxviii}, junto con los catedráticos de historia del arte Jesusa Vega^{xxxix} y Valeriano Bozal^{xl}, a propósito del catálogo de la exposición *Goya 1900*, se posicionan ya en contra de las hipótesis de Mena y Wilson, denunciando su falta de fundamento. Podemos decir que éstos se postulan como los agentes del “mundo del arte” que con mayor persistencia han cuestionado tanto el fondo como la forma del cambio de atribución. La crítica fundamentalmente se basa en la falta de rigor y sobre todo en que no se haya seguido ningún protocolo científico. Resulta relevante que el supuesto debate (y el seguimiento del mismo) se haya desarrollado a través de una suerte de noticias en la prensa generalista nacional y no a través de medios especializados (científicos y académicos) –por lo menos durante el periodo que va desde 2002 hasta la publicación en 2009 de los resultados de la investigación de M. Mena–. De hecho, la decisión del Museo de Prado sobre el cuadro se dio a conocer en una nota de prensa de junio de 2008^{xli} sin que la investigación de Mena hubiera sido aún publicada ni concluida. Es precisamente en ese año que el cruce de opiniones y acusaciones estalla en la prensa generalista^{xlii}, alimentando el enfrentamiento entre diferentes autoridades del “mundo del arte”, y sumiendo al público y a gran parte del mundo del arte en la perplejidad^{xliii}.

Una vez publicado el resultado de la investigación de Mena^{xliv}, Glendinning y Vega publican en la revista “*Goya*” un demoledor contra-informe titulado “*¿Un fracasado intento de descatalogar El coloso por el Museo del Prado?*”^{xlv} que rebate punto por punto la argumentación de Mena. A partir de aquí otras muchas autoridades del “mundo del arte” consideran errónea o insuficiente la fundamentación que sostiene la descatalogación (por ejemplo Jonathan Brown^{xlvi}, Bárbara Rose^{xlvii}, Michael Gallagher, Fernando Checa y José M. Pita Andrade (ambos ex-directores del Prado), el catedrático Gonzalo Borrás, Rafael Gil Salinas (máximo especialista en Asensio Juliá), Estrella de Diego, Mercedes Agueda^{xlviii},

Carlos Barboza, Teresa Grasa, Arturo Ansón, etc...). Mientras tanto, otro buen número de especialistas afines a Mena y Wilson apoyan la descatalogación (p.e. José Milicua), y otros que sin entrar demasiado en la polémica confían en el prestigio de una institución como el Museo de El Prado (p.e. Calvo Serraller), presuponiendo que ésta ha de tener motivos más que suficientes y fiables para, a pesar de la polémica, tomar tal decisión.

**

Carlos Foralada (2010), en su estudio sobre las pinturas negras de Goya en base a las fotografías que Juan Laurent tomó en la “Quinta del Sordo” entre 1866 y 1873, analiza la técnica y estilo del Goya de las Pinturas Negras (1819-1824); y resulta especialmente interesante la crítica explícita a la interpretación ofrecida por Mena en su informe sobre la técnica de Goya en *El Coloso*. Concretamente, Mena considera que el brazo de *El Coloso* está ejecutado con una imprecisión anatómica impropia de Goya (ya que a decir de Mena, Goya en este tipo de representaciones solía demostrar una maestría característica), lo cual evidencia “la incapacidad técnica de *El Coloso*”^{xlix}. Pero Foralada interpreta cada uno de esos mismos trazos ajustados a la musculatura y huesos del antebrazo, apoyándose en las descripciones anatómicas de J. Barcsay (1956) y contrastando cada trazo del cuadro con detalles anatómicos precisos^l). Nos encontramos aquí con un ejemplo de cómo un mismo estímulo es “visto” por varios sujetos como objetos diferentes, con la convicción en cada caso de que “ver” (la prueba visual) no es realmente un “ver como” (una interpretación del dato sensorial). En cierto sentido, se tiende a esencializar nuestra visión^{li} ignorando la complejidad de los procesos perceptivos y el hecho de que la percepción, entre otras muchas cosas, es una compleja construcción cognitiva, esto es: *ver es comprender*. Tal y como proponen Dolores Luna y Pio Tudela (2005), la percepción visual es una construcción cognitiva basada en la detección, discriminación y organización de estímulos coherentes con cierta hipótesis sobre lo que se está viendo. No hay un “ojo

neutro” “inocente” o “mecánico” que registra el mundo exterior de manera objetiva. En este caso para dos especialistas del mundo del arte, los mismos trazos de pintura son vistos simultáneamente como la evidencia de la incapacidad para dar cuenta en una representación de forma coherente de la anatomía del antebrazo, y como una precisa representación sintética de la anatomía del antebrazo. ¿Qué sentido tiene que asumamos que ambos pueden estar viendo cosas diferentes delante de los mismos trazos, a no ser que realmente asumamos la idea de que en este caso “ver” es un “ver como”? ¿Están viendo –percibiendo– lo mismo y discrepan en la interpretación que hacen de lo que se ve? o ¿es qué están viendo –percibiendo– cosas diferentes ya que parten de diferentes expectativas perceptivas? ¿Es el caso de *El Coloso* un problema de percepción o una cuestión de interpretación?

La propia Mena ha visto y descrito el cuadro de dos formas bien distintas, por ejemplo en 1988 (antes de iniciar este proyecto sobre o contra la autoría de *El Coloso*) en la catalogación del cuadro para la exposición *Goya y el espíritu de la Ilustración* del Museo Prado reproduciendo la tradicional caracterización del cuadro, nos lo describe como: “una de las imágenes más dramáticas, más poéticas y misteriosas de todas las obras del periodo de madurez de Goya”^{lii} y, respecto de la técnica, observa que:

“el lienzo es admirable por la extraordinaria seguridad del toque, los golpes de espátula o de pincel, rápidos y nerviosos, de una precisión y energía singulares. La gama de colores, reducida en apariencia a un efecto general de oscuridad, aparece de una riqueza y variedad extremadas en la muchedumbre,(...)”^{liii}

Y en el informe de 2009 nos lo presenta:

“Visto con la luz adecuada (el nivel de luz del museo al que se expone en el museo no penetra en los pigmentos, muy opacos en esta obra) se hace

manifiesta la pobreza de la técnica, de la luz y el colorido, así como la marcada diferencia de El Coloso con otras obras maestras, de atribución documentada de Goya^{iv}.

Mena apela a una forma diferente de ver *El Coloso* que sólo es posible bajo nuevas condiciones perceptivas (en este caso mejor o bien iluminado). Estas nuevas condiciones de observación son, a decir de Mena, el fundamento de su certeza y que ninguno de los críticos de Mena han tenido la oportunidad de experimentar, lo cual en cierto sentido les desacreditaría. La autoridad de Mena como “ojo experto” es uno de los elementos principales al cual apela para legitimar su posición e hipótesis^{iv}. Una autoridad que Mena supuestamente habría adquirido a lo largo de toda su carrera como conservadora al preparar diversas exposiciones sobre Goya – *Goya: El Capricho y la Invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas* (1993), *Goya* en 1996, con ocasión del 250 aniversario de su nacimiento, *Goya y la mujer*, en 1999 y, finalmente, en 2008, *Goya en tiempos de guerra*– en las cuales, gracias a la colaboración de otras instituciones –p. e. la *Royal Academy* de Londres o el *Art Institute* de Chicago–, ha podido estudiar directamente multitud de dibujos y pinturas de todos los periodos de la obra de Goya, que sumado a los trabajos de limpieza de muchas de estas piezas, confieren a Mena una perspectiva sobre el aspecto y la técnica de la obra de Goya que pocos estudiosos en la materia han podido tener. El peso de la autoridad de Mena emanaría del entrenamiento “privilegiado” de su “mirada” y de su “memoria visual”. La autoridad de su “ojo” –de su manera de ver– le confiere, a su juicio, una capacidad especial para reconocer “aspectos” que como experta sólo ella puede percibir^{vi}. De ahí que, para Mena, actualmente, las caracterizaciones de la técnica de *El Coloso* sean descritas como si fuesen de una “torpe”^{lvii} copia de aquel magnífico cuadro que describió en 1988^{lviii}. De hecho la caracterización de Mena nos

muestra el cuadro como una pintura fallida, un fracaso pictórico fruto de la “incapacidad técnica” y el resultado de “una técnica mediocre, sin grandeza ni veracidad”^{lix}.

Lo que podemos deducir en el planteamiento de Mena como experta es que en este caso no se trata simplemente de una cuestión de autoría (Goya vs Asencio Juliá) sino que se plantea un espinoso problema de apreciación. Si el problema fuese una cuestión de autoría, nos encontraríamos con que una obra maestra (una buena pintura) ha estado todo este tiempo mal atribuida con la consecuente refutación de todos aquellos comentarios que se hubieran vertido hasta entonces sobre *El Coloso* y Fco. de Goya. Pero visto como un problema de apreciación, entendemos que Mena parte de la premisa de que *El Coloso* es (ahora) un mal cuadro, que está ejecutado con torpeza e indecisión y que por tanto no puede ser obra de un gran maestro de la pintura europea como lo fue Goya. La idea de que el cuadro sea o no una obra maestra (un gran cuadro) es lo que finalmente está en juego, y no sólo la duda sobre su autoría. El cambio de catalogación implica asumir que no sólo estábamos errados (tradicionalmente) en la atribución de la obra a Goya, sino que también erramos al considerar *El Coloso* como una obra ejemplar, enigmática y fascinante.

¿Cómo podemos justificar la diferencia en un cuadro (un representación) entre una oreja o un antebrazo fruto de la indecisión y la torpeza o fruto de la libertad expresiva y del gesto ágil y veloz de un maestro de la pintura...? ¿Cómo podemos pensar que tales comentarios son “descripciones de lo que se ve”? Creo que pasamos por alto entre otras cosas aquello que Henri Matisse supo expresar con total nitidez al responder a una señora que en una visita a su taller le dijo “*Me parece que esta mujer tiene un brazo demasiado largo*” a lo que éste cortésmente “*Señora, se equivoca usted: esto no es una mujer, es un cuadro*”^{lx}. En tanto que pintura, es erróneo hablar del antebrazo o de la oreja de el coloso; ya que en cualquier caso ver los trazos de pintura como un antebrazo, una oreja, la

muchedumbre, las luces, las sombras o cualquier otro elemento representados en el lienzo son fruto de un “ver como” y no de un simple “ver” (objetivo, neutro y descriptivo)

Hemos visto por tanto un doble movimiento. En primer lugar la imposibilidad de enfrentar el problema de los indiscernibles desde el punto de vista del “*connoisseur*” y, por tanto, desde el punto de vista moderno (como son p. e. la aproximación a las artes visuales de C. Greenberg, C. Bell o R. Fry) ya que no existe nada parecido a una “mirada depurada” o un “ojo puro” sensible a aquellos rasgos perceptibles que denotan lo auténtico y que son síntomas de la presencia de la esencia de lo artístico. Y en un segundo momento observamos que la cuestión se desplaza. Una vez modificada la autoría, surge un problema relacionado con el valor y que obliga a transformar el juicio acerca de una obra cuyo autor ya no es Goya.

Observamos que la autoridad de la mirada del experto y su “modo de ver” actúa de modelo prescriptivo que indica al espectador cual es la forma adecuada de ver/apreciar una pintura en tanto que obra de arte. La audacia de las descripciones impide apreciar hasta que punto se tratan de la repuesta condicionada por marco interpretativo y apreciativo; lo que implica que se trata más del resultado de un “ver” de cierta manera – un “ver como”– y no de un mero “ver” –neutro, depurado y objetivo–. Para abundar en esta problemática, en aras de ayudar a comprender mejor los matices que apreciamos en el análisis de la descatalogación de *El Coloso*, vamos a recurrir a un caso jurídico en torno a la interpretación de las imágenes y los “modos de ver” que construyen y fundamentan tales interpretaciones: ¿Las imágenes son el resultado de un “mero ver” o de “ver como”?



FIG.2 Ilustración parte del sumario por los delitos de injurias y calumnias contra el ilustrador Antonio Martín y contra el editor de la Revista Satírica El Batracio Amarillo (Septiembre de 2003).

Batracio Amarillo, N°38 (1999: Granada) pp.30

Hace algún tiempo un ilustrador satírico tuvo que responder ante un juez por un delito de injurias y otro de calumnias por los contenidos que aparecieron en un número de la Revista Satírica “El Batracio Amarillo” donde se denunciaban una supuestas corruptelas urbanísticas que implicaban al alcalde del municipio granadino allá por el año 2000. La cuestión que nos interesa de este caso es el tratamiento que se da en el sumario a la ilustración “dibuje usted también al alcalde” (fig.2), que aparece caracterizada en la descripción de los hechos del auto de esta forma:

“En la página 30, bajo el título ‘dibuje usted también al alcalde’, se insertaba un dibujo bajo el formato del pasatiempo consistente en encontrar un figura uniendo líneas de puntos, donde se apreciaba que la cabeza del personaje era un excremento humano al que acudían las moscas.”^{xi}

La cuestión que había que dilucidar es si lo que se ve en el dibujo (en tanto que representación) es prueba de los delitos a los que se enfrentaba el autor y responsable de la ilustración, pero ¿qué es lo que se ve en el dibujo? y ¿Cómo es tan contundente la magistrada respecto de lo que se aprecia en la imagen? (¿cómo puede saber que se trata de “un excremento humano”?). Lo que se enjuicia remite al valor peyorativo implícito de

una interpretación de lo que se ve (no de lo que se ve). Se discute sobre las connotaciones de una lectura metafórica. La calumnia o la injuria recaen sobre la posible interpretación de una figuración que se da por evidente: el dibujo representa la cabeza del personaje como si fuera un excremento. Se presupone que se está dando forma visual a una metáfora que descalifica al personaje y que evocaría lo mismo que una expresión del tipo “Alcalde de mierda” o “Mierda de Alcalde”. La defensa intentó rebatir la acusación especulando sobre lo que se supone que se ve, dando lugar a un episodio algo cómico, ya que ésta alegó que aquello que la figura pretendía representar era un “merengue” y no un “excremento” (lamentado su falta de destreza). Se rebatió tal argucia indicando que la presencia de moscas alrededor del motivo evidenciaban que se trataba de un excremento (suponemos que se referían a la típica forma de representar excrementos en el comic), a lo cual la defensa alegó en vano que: “Señoría, a la moscas también les atrae el dulce”. En vano, ya que el acusado fue condenado y en la sentencia se da por probado que:

“(...) el dibujo y texto de la página 30 donde claramente se identifica al alcalde con una enorme ‘mierda’ (con perdón de la coloquial expresión) y no desde luego como un ‘merengue’ según lo alegado por el acusado en su vano intento de disculparse, pues ni el sentido del dibujo mismo ni el tono general del resto de los insertos publicados en el mismo ejemplar de la revista elaborados por el acusado permiten deducir que quisiera representarle precisamente como un dulce (...)”^{lxii}

Se analiza la intencionalidad del dibujo como base de la interpretación que se hace de éste, donde “ver como un excremento” no es tratado como una interpretación de lo que se ve, sino como el sentido de la figuración y la finalidad del dibujo. Para la magistrada *“otras expresiones e ideas publicadas en la revista merecen igualmente su calificación*

legal como delito de injurias graves en cuanto dirigidas gratuitamente y con el solo fin de ofender públicamente” al alcalde de Motril y desacreditarle como tal, *“reveladoras de menosprecio personal y verdadera y mal disimulada animosidad que el acusado sentía por él”* ^{lxiii}. El contexto de la publicación revela los aspectos intencionales (“menosprecio y verdadera animosidad”) que motivan la ilustración, y por tanto es lo que da por una parte fundamento a la condena y, por otra, es lo que acredita la correcta descripción de la imagen en tanto que soporte de una determinada figuración. En este caso, la juez tenía que determinar que la imagen no se corresponde con un merengue (pese a que los esquemas figurativos a los que responden sean idénticos) ya que es el resultado de una “animosa” intención (deducible del contexto en el que aparece) que la convierten en un “delito de injurias grave” (por lo que no había lugar para verla como si fuera un merengue).

De nuestro punto de vista, el problema en este ejemplo no es un problema relacionado con la percepción sino con la manera de ver (i.e. estamos ante una situación de “ver como”), y se trata de un caso de indiscernibilidad similar al que nos ocupa. Esto es, que ver este dibujo (fig.2) como si fuera de un merengue, frente a verlo como si fuera de un excremento, no es muy distinto de ver *El Coloso* como una obra de arte genial del maestro Goya o, ver *El Coloso* como una obra de arte mediocre de un seguidor de Goya. Desde este punto de vista resulta paradójico que un mismo objeto sirva de soporte simultáneamente a dos realidades diferentes –dos telas visualmente indiscernibles–. Es decir: una obra de arte relevante (obra del genio y pintada con maestría) y una obra de arte mediocre (obra de un seguidor del genio y pintada con torpeza). La calidad de la obra, que justifica la relevancia de la misma, no puede ser presentada como aspectos perceptibles y/o como propiedades objetivas de una tela pintada al oleo.

Es probable que las descripciones y los juicios sobre la calidad de las obras no sean elementos autónomos e independientes. “Ver” es, finalmente un “saber ver” de una

determinada forma (un forma de ver culturalmente condicionada), donde lo que sabemos funciona como hipótesis sobre lo que vemos y configura una expectativa respecto de los aspectos visibles que resultan significativos. Las descripciones del experto son una orientación sobre qué es lo que hay que mirar en una tela pintada en tanto que obra de arte. Las descripciones ocultan prescripciones que condicionan la valoración que se hace de lo que se ve. Quizás podríamos asumir que la descripción es una prescripción sobre aquellos aspectos que hay que mirar y sobre todo, una prescripción sobre cómo estos tendrían que ser vistos (mirados) para apreciar la calidad de la pintura en tanto que obra de arte. El caso de “el coloso” es, en este sentido, bastante claro, ya que si miramos los elementos reseñados por Manuela Mena de la forma en la que se nos advierte, la conclusión es simple: *El Coloso* es un mal cuadro (un fracaso pictórico) que no puede haber sido ejecutado por un genio de la pintura como Goya (de igual forma que estando probada la animosidad y menosprecio del ilustrador, la ilustración no puede ser la representación de un merengue).

Resulta complejo diferenciar en las descripciones de los expertos, si es que se puede, entre la mera descripción, la conjetura sobre las intenciones y la valoración que éstas nos merecen. Si el autor es considerado mediocre o torpe, lo que haga será siempre un signo de su torpeza o mediocridad y estará repleto de indicios (signos) que lo prueban, alimentando la pertinencia de una descripción de todo lo que se ve o se nos muestra de este autor como evidencia de tal torpeza o mediocridad. Creo que estamos más habituados a que nos presenten este tipo de construcción, a pesar de su circularidad, en términos más positivos, donde “genialidad” y “maestría” sustituyen a “mediocridad” y “torpeza”.

Para Thomas McEvelley los criterios de calidad en mundo del arte no pueden ser otra cosa que criterios de gusto objetivados coherentes con la comunidad de gusto que los

promueve como adecuados, correctos y universalmente válidos (1998: p.20-23). Un criterio de calidad es un juicio de gusto objetivado por la autoridad de la institución arte a través de sus agentes sociales y sus mecanismos de reproducción.

Conclusiones

Ver *El Coloso* como una obra del genio de Goya (tal y como se había estado tratando la tela hasta hoy en día) implica reconocer la pieza como un ejemplo (signo) de la genialidad del artífice. Una obra de arte relevante, cuya importancia reclamaría toda nuestra atención y de la cual deberíamos ser capaces de observar los aspectos que ratifican tal apreciación por la comunidad de *amantes del arte* (Bourdieu, 1966: pp.79-90). Se entiende que si tenemos en cuenta el *régimen de excepcionalidad y de singularidad* (Heinich, 1996: pp.51-91) que rodea a la obra de arte y a la figura del artista en nuestra cultura, es comprensible que la autoría (y la autenticidad de ésta) funcionen como una propiedad relacional clave tanto para la clasificación, la valoración y la interpretación de un obra de arte como tal.

De este modo en el ejemplo de *El Coloso* se muestra con claridad la imposibilidad de distinguir entre la clasificación y la axiología, y cómo el concurso de una mediación institucional es necesario para solventar el dilema. Resulta llamativo que Glendinning aludiera a la pérdida patrimonial que suponía la descatalogación del Coloso como obra de Goya cuando los argumentos no eran (y que hemos visto de hecho que difícilmente podrán serlo) definitivos. Al formularlo en estos términos ubica el problema en algo que el principio moderno de valoración ha pactado: el valor de un patrimonio como operador de identificación colectivo. Al fin y al cabo ya el abate Grégoire (en 1793) dejaba claro que *el patrimonio era una cuestión política*^{lxiv}.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor (1910), Teoría estética. Madrid: Taurus: 1980,
- AGUEDA, Mercedes (2012): "El enigma de Asensio Juliá", *Ars Magazine*, nº14, abril- junio 2012 (págs. 90-104)
- BARCSAY, J.(1958): *Anatomía Artística del Cuerpo Humano*. Barcelona: 1984
- BEARDSLEY, Monroe C. (1958): *Aesthetics, Problems in Philosophy of Criticism*. Nueva York: Hackett, 1981
- BEARDSLEY, Monroe C. (1982): *Redefinig Art*, en Wreen, M. Y Calen, D. (eds.), *The Aesthetics Point of view*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- BERENSON, Bernard (1902): *The Making of the connoisseur*. Harvard: Belknap Press, 1979
- BROWN, Jonathan (2009): "La purificación de Goya", *ABC*, 29-01-2009
- BOZAL, Valeriano (2009): "Si yo fuera director del Prado, todavía no descatalogaría *El Coloso*", *ABC*, (28-01-2009).
- BOURDIEU, Pierre (1966): *El amor al arte. Los museos y su público*. Madrid: Paidós, 2003
- CASTRO, Sixto J. (2005): *En Teoría, es arte. Una introducción a la estética*. Madrid: Edibesa, 2005
- CIRLOT, Lourdes. (dir.) (2007): *Museo del Prado II*, Col. «Museos del Mundo», Tomo 7, Espasa, 2007
- DANTO, Arthur C. (1964): "The Artworld". *The Journal of Philosophy*, Volume 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), 571-584.
- DANTO, Arthur C. (1981): *The transfiguration of the commonplace*. Cambridge: Harvard Univ. Press [La transfiguración del Lugar común. Trad. Aurora y Ángel Mollá Romá, Barcelona: Paidós, 2002]

- DANTO, Arthur C. (1997): *After the End of Art: Contemporary art and the pale of history*. Princetown: Princetown University Press [Después del fin del Arte. Trad. Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 1999]
- DANTO, Arthur C. (2005): *Tres cajas Brillo: cuestiones de estilo*, en Pérez Carreño, F. (ed), *Estética después del fin del arte*. Madrid: Machado Libros, 2005
- DAVIES, Stephen (1990): *Functional and Procedural Definitions of Art*. *Journal of Aesthetic Education* Vol. 24, No. 2 (Summer, 1990), pp. 99-106
- DE PILES, Roger y FÉLIBIEN, André (1707): *L'idée du peintre parfait, pour servir de règle aux jugements que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres*. Paris, 1707.
- DICKIE, George (1974): *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*. New York: Cornell Univ. Press, 1974
- DICKIE, George (1984): *The Art Circle: Institutional Theory of Art*. New York: Haven, 1984 [*El círculo del arte. Una teoría del arte*. trad. Sixto J. Castro. Barcelona: Paidós 2005]
- DUNCAN, Carol (2007): *Rituales de civilización*. Murcia: Nausícaä, 2007
- FORALADA, Carlos. (2010): "Los contenidos originales de las Pinturas Negras de Goya en las fotografías de Laurent", *Goya Revista de Arte*, nº333, Madrid, Octubre y Diciembre de 2010 (pp. 320-339)
- GARCIA LEAL, José. (2002): *Filosofía del Arte*. Madrid: Síntesis, 2002
- GLENDINNING, Nigel (1963): *Goya and Arriaza's Profecía del Pirineo*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xxvi. 1963, nº 7, pp. 363-367
- GLENDINNING, Nigel (2002): "El problema de las atribuciones desde la Exposición Goya de 1900", en VV.AA. *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes I*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2002 (págs. 15-37).

- GLENDINNING, Nigel (2004): "El Coloso de Goya y la poesía patriótica de su tiempo", *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, (Queen Mary, Universidad de Londres) vol. 27, n.º 1, 22-03-2004, (págs. 47-58).
- GLENDINNING, Nigel (2009): "En torno al Coloso atribuido a Goya una vez más", *Goya. Revista de Arte*, n.º329, Madrid, 2009 (págs. 294-299).
- GLENDINNING, Nigel y VEGA, Jesusa (2009): "¿Un fracasado intento de descatalogar El coloso por el Museo del Prado?", *Goya Revista de Arte*, n.º 326, Madrid, enero-marzo de 2009 (págs. 61-68).
- GOMBRICH, Ernst H. (2002): *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Washington: Andrew William Mellon lectures in the fine arts, 1959 [Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Trad. De Gabriel Ferrater. Barcelona: Debate, 2002]
- GREENBERG, Clement. (2006): *La pintura moderna y otros ensayos*. (Selección, introducción, notas y traducción de Felix Fáles) Madrid: Siruela, 2006
- GUILLAUME, Marc (1980): *La politique du Patrimoine*. Paris: Éd. Galilée, 1980
- HEWINSON, Robert. (1997): *Culture and Concensus: England, Art and politic since 1940*. Londres: Methuen, 1997
- HEINICH, Nathalie (1996). *Être artiste*, Paris: Klincksieck, 1996
- HOSPERS, John & BEARDSLEY, Monroe C., (1997): *Estética : historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra, 1997.
- KÖPECZI, Béla (1982) "La aproximación histórica" en DUFRENNE, Mikel y KNAPP, Viktor (coor.): *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales*. Madrid: Tecnos / Unesco. Vol.III 1982 [pp.98-128]
- LUNA, Dolores y TUDELA, Pio (2005): *Percepción visual*. Madrid: Trota, 2006

- McEVILLEY, Thomas (1998): "Ouverture du piège: l'exposition postmoderne et "Magiciens de la Terre" en Cat. Exp. Magiciens de la Terre. Paris: Centre Pompidou, 1989 (p.20-23)
- MENA, Manuela (1988): "El Coloso", En VV.AA. Goya y el espíritu de la ilustración. [exposición] Museo del Prado, Madrid, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988, Madrid, Museo del Prado, 1988,
- MENA, Manuela (2009a): El Coloso y su atribución a Goya. Madrid: Museo del Prado, 2009
- MENA, Manuela. (2009b): "El Coloso y su atribución a Goya", Boletín del Museo del Prado, tomo XXVI, número 44, 2008 (publicado el 9 de septiembre de 2009) págs. 34-61
- MILICUA, José. (2011) :“La Historia del Arte siempre está en crisis” –entrevista–, Público (07-04-2011)
- MORELLI, Giovanni (1880). Italian Painters: The Galleries of Munich and Dresde, vol.1. Kessinger Publishing LLC, 2010
- OSBORNE, Harold (1968): Aesthetics and Art Theory: A introduction. Londres: Longmans, 1968
- ORTEGA y GASSET, José (1925): La deshumanización del arte y otros ensayos de estética. Madrid: Alianza, 1987
- PULIDO,N. (2011): “James Macdonald : Los propietarios del Bruegel estaban satisfechos con la oferta del Prado”, ABC (20-01-2011)
- SEISDEDOS, I. (2011): “Desvelando los misterios de un Bruegel”, El País (11-11-2011)
- SHINER, Larry. (2001): The invention of Art. Chicago: Univ. Chicago Press [La invención del arte. Una historia cultural. Trad. de Eduardo Hyde y Elisenda Julibet. Barcelona: Paidós, 2004]
- THILGMANN, B.R. (2005): Pero, ¿es esto arte?. Valencia: Universidad de Valencia, 2005
- VEGA, Jesusa (2008): "La técnica artística como método de conocimiento, a propósito de El coloso de Goya", Goya. Revista de arte, nº324, Madrid, julio-septiembre de 2008 (págs. 229-244)

- VEGA, Jesusa (2009): "Pasión y técnica. El método en las humanidades". En , Jorge Sebastián Lozano (ed), *Cultura visual contemporánea. XIII Coloquios*. Valencia: Fundación Mainel, 2009 (págs. 91-103)
- VEGA, Jesusa (2012): "El Coloso de Goya", *Heraldo de Aragón. Artes y Letras*, (19-01-2012)
- VERDÚ, D. (2010): "En busca de la justicia pictórica", *El País*, (28-12-2010)
- WILSON BAREAU, J. (1996): "Goya and the x numbers: 1812 Inventory and Early Acquisition of Goya Pictures" *Metropolitan Museum Journal*, nº31, 1996 (págs.159-174)
- WILSON BAREAU, J. (2008): "Aprender a Ver: hacia un mejor entendimiento del Inventario de 1812 y de la obra de Goya", en M.MENA et al., *Goya en tiempos de Guerra*, cat. Exp. Madrid, 2008, (págs. 31-53).
- WOLLHEIM, Richard (1997): *La pintura como arte*. Madrid: Visor, 1997

ⁱ Como bien sabemos, esta convicción de inspiración hegeliana (véase Köpeczi, 1982: 104 y ss.) dio fundamento a la disposición histórico-artísticas de las colecciones públicas y a la función didáctica de los grandes museos de arte; p.e. los administradores del Museo del Louvre –fundado en 1793– en 1794 manifestaron que el objetivo del museo era mostrar a los visitantes “el progreso del arte y nivel de perfeccionamiento alcanzado por los artistas que sucesivamente han ido cultivando ambas cosas” (Y.Cantarel-Besson,1981: p.xxv) y como señala Carol Duncan “El progreso en el arte podría tomarse como indicador de hasta que punto la gente o la época de evolucionaba hacia la civilización en general” (Duncan, 2007: p.51). Además de ser el argumento principal de muchos trabajos de divulgación como p.e. la conocida serie documental 1969 de la BBC dirigida, escrita y presentada por Sir. Kenneth Clark titulada “Civilizations”.

ⁱⁱ Ortega considera que los precursores del cambio de paradigma está representado en la música de Debussy, en la poesía por Mallarmé y respecto de la artes plástica no es tan explicito pero parece que es Picasso y el cubismo los ejemplos que este tiene en mente.

ⁱⁱⁱ Ortega y Gasset, 1994: p.19.

^{iv} Greenberg, 2006: p.111 y ss.

^v “Esa labor de la autocrítica consistió en eliminar de los efectos específicos de las distintas arte todo aquello que hubiera podido ser préstamo al medio por las otras artes. Así cada arte se volvería “pura” y en su “pureza” hallaría la garantía de sus patrones de calidad y de su independencia. “Pureza” significa autodefinición y el proyecto de la autocrítica en las artes se convirtió en un proyecto de autodefinición con mayúsculas” (Ibíd.: p.122)

^{vi} “El kitsch es un producto de la revolución industrial, al urbanizar las masas de Europa occidental y América, estableció lo que ese denomina la alfabetización universal.” (Greenberg, Op. Cit.: p.30)

^{vii} C. Greenberg reproduce la ideología del esteticismo elitista, en sintonía con la opinión muchos especialistas como el mencionado Sir Kenneth Clark para el cual el gusto popular es sinónimo de mal gusto: “*el gusto popular es mal gusto, y cualquier hombre honesto con un poco de experiencia estará de acuerdo conmigo*” (Hewinson: 1997, p.153 / Cfr. Carey: 2007, p.116)

^{viii} El Kitsch para C. Greenberg es un “sucedáneo de cultura” “destinado a aquellos que insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos del entretenimiento que sólo la cultura, bajo una forma u otra puede proporcionar” (Greenberg: 2006, p.31)

^{ix} Greenberg ilustra esa incapacidad para la apreciación del arte auténtico con un hipotético representante de la masas proletaria antagonista del espectador cultivado: “un campesino ruso iletrado” (ibíd., pp.35-37).

^x Tal y como lo expresa John Hospers actualizando el legado kantiano las obras de arte son: “*aquellos objetos hechos por el hombre que, de manera absoluta o principal, actúan estéticamente sobre la experiencia humana*” (Hospers y Beardsley, 1997: p.117). “*Una Obra de arte es o una combinación de condiciones procurada para ser capaz de permitir una experiencia con marcado carácter estético o (incidentalmente) una combinación perteneciente a la clase o tipo combinaciones que típicamente se destina a tener esa capacidad*” (Beardsley, 1982: p.298). Para H.Osborne las obras de arte son objetos “*adaptados para inducir la contemplación estética en un observador adecuadamente entrenado u preparado*” (1968: pp.10-11)

^{xi} ADORNO, T. W., Teoría estética, Madrid, Taurus (1980), pp.11-12

^{xii} Op.Cit.

^{xiii} “*Il y a trois fortes de Connaissances sur le fait des Tableaux. La première consiste à découvrir ce qui est bon & mauvais dans un même tableau. La seconde regarde le nom de l’Auteur. Et la troisième va à savoir, s’il est original ou copie.*” (De Piles & Félibien. 1707: Cap. XXVIII, p. 70)

^{xiv} Es en el siglo XIX cuando el arte del *connoisseur* queda definido como la actividad del atribucionista en la que se intercalan aspectos propios de la metodología de la historia del arte en la realización de catálogos para instituciones públicas o privadas. Muchos críticos del siglo XIX y XX se han movido en los ámbitos del *connoisseur*, entre los cuales destacaríamos a: Lionello Venturi, Bernard. Berenson y Roberto Longhi en Italia o Angulo y Camón Aznar en España. Y hoy en día son destacables en Italia: Mina Gregori o Fernandino Bologna y en España: José Milicua o Alfonso E. Pérez Sánchez.

^{xv} Cfr. Verdú (2010)

^{xvi} Tomar como criterio de referencia la experiencia estética para valorar la calidad de las obras de arte forma parte de la programa del denominado “funcionalismo estético” (Davies, 2006: p.36-38 y 1991:p. // García Leal: 2002, p.69-80 y Castro, 2005: 115 y ss.). A decir de Hosper (1997: p.161) una teoría sobre el valor estético “*es objetivista si sostiene que las propiedades constitutivas del valor estético, o que hacen estéticamente valioso un objeto, son (...) propiedades del*

mismo objeto estético” y que “Una buena obra de arte es la que evoca una experiencia estética en sus admiradores, y, en consecuencia, es un buen instrumento para el logro de una experiencia estética como fin en si mismo. (...) la experiencia de las obras de arte es un valor en si mismo.” (Hosper, 1997: p.169) // véase también Beardsley, 1958: *Aesthetics*, cap.10

^{xvii} Como podría haber sido el caso de Finaldi cuando en su visita a la casa de un descendiente de la familia duque de Medinaceli cuenta que vio por primera vez en un pasillo el cuadro que dos años que después acabará siendo la mencionada sarga “*El vino de la fiesta de San Martín*” de Brueghel, uno de los descubrimientos más importantes de la institución (Seisdedos, 2011). Aunque a pesar de la versión de Finaldi sobre el descubrimiento, el auténtico descubridor del obra fue James Macdonald de Sothesby (Pulido, 2011)

^{xviii} Esto es el análisis de la documentación histórica disponible sobre un autor en la que la obra pudiera aparecer referida (biografías, cartas, catálogos, inventarios, contratos, transacciones comerciales, informes de restauraciones, etc...)

^{xix} La valoración e interpretación de los datos que los análisis técnicos (químicos, microscopía, infrarrojos y fotografía con rayos x) pueden ofrecernos sobre los pigmentos, las telas, los barnices, las capas superpuestas, elementos ocultos, etc... presentes en la tela que puedan contrastarse con los presentes en otras obras atribuidas al mismo autor.

^{xx} Esta anécdota de “las uñas de sucias de José de Ribera” permite a José Milicua poner en antecedente al entrevistador sobre la experiencia que al respecto el entrevistado con su maestro Roberto Longui (el gran experto en pintura italiana) que poseía seis apóstoles pintados por el maestro José de Ribera que este no supo identificar pese a convivir a diario con ellos. (Milicua, 2011)

^{xxi} MORELLI, G. Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Harvard, E.A.Seemann (1880). El método “morelliano” fue desarrollado posteriormente por su discípulo Bernard Berenson añadiendo a este elementos formalistas, anotaciones psicológicas, valores táctiles, etc. En el texto “Rudimentos del experto en Arte” (1902) Berenson incorpora tres tipos de elementos morfológicos: (1) Elementos anatómicos, plegados de las ropas y paisajes, (2) Cabellos y contornos de las figuras y (3) Estructuras en movimiento de la figuras (color, composición, claroscuro,..)

^{xxii} MORELLI, G. Italian Painters: The Galleries of Munich and Dresden, vol.1. Kessinger Publishing LLC (2010) p.35 (Cfr. B.R.Tilghmann: 2005, p.192)

^{xxiii} Shiner, 2001

^{xxiv} Algunos teóricos contemporáneos del arte apuestan por explicación “intencional” o “intencionalista” para dar cuenta de la obra de arte p.e. S. Cavell, R. Wollheim, J.A. Fodor, M. Baxandall y G. Iseminger. Existe un debate filosófico que enfrenta a éstos a autores con aquellos filósofos que dieron forma al “antiintencionalismo” como fueron M.C. Beardsley y W.K. Wimsatt en su celebre ensayo de 1946 “*The Intentional Fallacy*” y aquellos que se alinean con su planteamiento (p.e. G. Dickie y W.K. Wilson). Para estos la defensa de la intención como criterio último del significado de una obra artística constituye la “falacia intencional”; i.e. la persona que cree precisar del conocimiento de la intención del artista para apreciar su obra está incurriendo en la falacia intencional (Hospers, 1997: p.133). Para Beardsley y Wimsatt el origen de la falacia está el romanticismo, concretamente, con Goethe y su enfoque de las cuestiones que ha de afrontar la crítica: “¿Qué se propuso hacer el autor? ¿Era razonable su plan razonable y sensato, y hasta que punto logro llevarlo a cabo?” (Wimsatt y Beardsley, 1946: p.377) ; Cfr. Castro (2005: p.105). “Goethe presentaba la intención como criterio para determinar la excelencia de una obra: la mejor obra sería la que mejor se ajusta a las previsiones del

autor. Sólo hace falta que la intención se desplace de criterio de valor a criterio de significación para que aparezca el intencionalismo” (Castro, Loc. Cit.). // (véase también Davies: 2006, p.117-19; 1991 y García Leal: 2002, p.53-68)

^{xxv} Implica disponer de una comprensión clara tanto del concepto que define, especifica y caracteriza al Arte y a la obra de arte, como de la extensión y aplicación del concepto. A lo largo de la 2ª mitad del S. XX la teoría del arte anglosajona –influenciada por su tradición analítica– ha reflexionado y discutido intensamente sobre este tipo de problemática.

^{xxvi} Fue Nietzsche el que introdujo o puso el acento en la reflexión a propósito del arte sobre el punto de vista del creador (mientras que la estética Kantiana privilegiaba la recepción del arte y la respuesta del espectador). Nietzsche destaca el punto de vista del artista, considerando el arte como una forma de voluntad de poder, que se afirma a sí misma como creación libre. Las teorías expresionistas del arte de principios de siglo (p.e. Croce o Collingwood) insistieron en que lo esencial en el arte es la subjetividad creadora (el sujeto creativo). Lo que hace artístico a un objeto es lo que hay en él como resultado de un proceso creativo: la obra de arte entendida como expresión de la creatividad del artista. Lo que prima en la obra es la intención artística del autor (García Leal: 2002, p.53-54).

Para un intencionalista contemporáneo como Wollheim “una pintura es una obra de arte en virtud de la actividad de la que surge –más precisamente en virtud de la forma en que se práctica esta actividad–” (1997: 24). Según Wollheim lo que intenta el pintor es dotar de contenido o significado a la superficie pintada (significados que son fruto de la representación o la expresión). Esta definición semántica está sobredeterminada por la intencional: *la intención es atributo constitutivo de lo artístico, aun cuando no sea lo único* (Castro, 2005: p.103). Las aproximaciones intencionales explican la obra por la actividad que la causa, lo que parece confundir el proceso creativo con la naturaleza de la cosa creada. García Leal critica al intencionalismo señalando que *la intención se disuelve en el producto: al existir en la obra desaparece la intención. Desde ese momento, su constitución, y son sus propiedades (...) las que hacen que un objeto sea una obra de arte y que signifique lo que significa* (García Leal: Op.Cit. p.68). El gran escollo al que se enfrentan las posiciones intencionales es cómo dar cuenta de aquellas obras en las que se desconoce totalmente las intenciones del autor, o sobre todo cómo dar cuenta de todos aquellos artefactos producidos en otros contextos culturales donde no existe la categoría de obra de arte, ni el concepto de arte o ni se puede diferenciar al artista del artesano; por lo que no tiene sentido indicar que tales artefactos hayan sido producidos con la intención de hacer arte.

^{xxvii} Quizás el caso más conocido sea el del chimpancé “Congo” entrenado por el conocido zoólogo Desmond Morris que consiguió vender un cuadro por veinte mil dólares, en una subasta junto a Warhol y Botero. En 1970 el Dr. Peter Husard fundó *The Museum of Non-Primate Art* (MONPA) especializado en la investigación de la expresión artística realizada por animales como primates, elefantes o gatos. Existen galerías de arte especializadas en este campo como la *Philip Wood Gallery* (California) y la *Ichon Gallery* (Bremen, Alemania).

^{xxviii} ¿Qué ocurre cuando se descubre que un cuadro objeto de nuestro aprecio resulta ser una copia o una falsificación? P.e. el caso del *Jinete Polaco* de Rembrandt (1665) de la *Frinck Collection* en Nueva York o las disputas entorno a la *Copa Cellini* adquirida en 1913 por el *Metropolitan Museum*, recatalogada en 1969 como la *Copa Rospigliosi* al demostrarse que se trataba de un trabajo propio del s.XVI para que finalmente en 1985 se demostrase que había sido fabricada en el s.XIX por Reinhold Vaster.

^{xxix} A.C Danto, 2002: p.17

^{xxx} A.C. Danto: “*To see something as art requires something the eye cannot decry -an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.*” (1964: p.580) y en “*The Transfiguration of the commonplace*” (1981) nos

dice que qué el Mundo del Arte es un mundo de objetos interpretados: “...una teoría del arte, es algo tan potente como para separar objetos del mundo real y hacerlos formar parte de un mundo diferente, el mundo del arte, un mundo de objetos interpretados” (2002: p.198)].

^{xxx} A.C Danto, 2005: p.22

^{xxxii} G.Dickie (inspirado por A.C.Danto pero con un uso de la noción bien distinto) entiende el “Mundo del Arte” como una Institución social que confiere a los objetos el estatuto de obra de arte: “Una obra de arte en sentido clasificatorio es (1) un artefacto (2) que a un conjunto de aspectos suyos le ha sido conferido por alguna persona o personas en nombre de cierta institución social (mundo del arte) el estatus de candidato a la apreciación.” (1974: p.34). Encontraremos algunos cambios sustanciales en la versión que aparece en “The Art Circle” (1984: p.80-82) en la medida que su teoría institucional adquiere un sesgo intencionalista ya que, ahora es el artista el único capacitado para conferir el estatus de obra de arte y para actuar en nombre de la institución arte.

^{xxxiii} “La question de la question de l’art”, es el título de un texto de Domimique Chateau (1998) donde analiza con brillantez la problemáticas discutidas por la estética analítica.

^{xxxiv} L. CIRLOT (dir.), Museo del Prado II, Col. «Museos del Mundo», Tomo 7, Espasa, 2007. pág. 83

^{xxxv} M. ZUGAZA. Sobre el problema de 'El coloso', *El País*, 09-08-2008,

^{xxxvi} J.WILSON BAREAU “Goya and the x numbers: 1812 Inventory and Early Acquisition of Goya Pictures” Metropolitan Museum Journal, 31 (1996) pp.159-174 // Véase también “Aprende a Ver: hacia un mejor entendimiento del Inventario de 1812 y de la obra de Goya” en: M.MENA et al., Goya en tiempos de Guerra, cat. Exp. Madrid, 2008, (págs. 31-53). Recordemos que Enrique Lafuente Ferrari fue el primero que intentó deslindar la obra de Goya de la de sus imitadores. En su pionera publicación de 1932, que acompañó a la exposición de ese año en el Museo del Prado, “Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya: catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932”, donde dedicó varios capítulos a los más evidentes copistas y falsificadores del maestro, aunque este en ningún caso puso en cuestión la autoría de la tela El Coloso.

^{xxxvii} Fernando Checa director del Prado en 2001 salió al paso de la polémica (*El País*, 5-04-2001) reafirmando la autoría de Goya de las telas y afirmando que este tipo de cuestiones contrarias “se dilucidan en una publicación científica y en un catálogo razonado”. (Véase también “[Museum rejects Goya claims](#)”, BBC-News, 5-04-2001)

^{xxxviii} Nigel Glendinnig es un reconocido hispanista cuya tesis de 1963 que ligaba la temática del Coloso al Poema patriótico de Juan Bautista Arriaza “Profecía del Pirineo” (1808) (Glendinning,1963). Es sin duda el que con mayor celo se ha opuesto a la hipótesis de Mena. // Véase: "El problema de las atribuciones desde la Exposición Goya de 1900" (Glendinning, 2002). y "El Coloso de Goya y la poesía patriótica de su tiempo" (Glendinning, 2004).

^{xxxix} Véase también: "La técnica artística como método de conocimiento, a propósito de *El Coloso* de Goya" (Vega, 2008) y "Pasión y técnica. El método en las humanidades". (Vega, 2009) y “El Coloso de Goya” (Vega, 2012)

^{xl} «[Bozal: "Si yo fuera director del Prado, todavía no descatalogaría *El Coloso*"](#)», *ABC*, 28-01-2009.

^{xli} «[El gigante del Prado que no pintó Goya](#)», *El País* (27-06-2008)

^{xlii} Véase por ejemplo el desarrollo de polémica en la hemeroteca digital del diario ABC:

<http://www.abc.es/hemeroteca/coloso+goya>

^{xliii} ¿El Coloso sigue siendo de Goya? y si no, ¿llevamos más de 70 años equivocados?, ¿Quién es Asensio Juliá? ¿Qué pasa ahora con el cuadro? No era uno de los cuadro más importantes de nuestro patrimonio artístico, ¿sigue siéndolo? La

“perplejidad” suele ser un estado de ánimo habitual en el público en el mundo del arte moderno y sobre todo contemporáneo, pero es menos común cuando nos enfrentamos al patrimonio tradicional de las Bellas Artes.

^{xliv} Tanto la versión on-line publicada en enero de 2009 en la web del Museo del Prado [“El Coloso y su atribución a Goya. Museo del Prado”](#), como en la revisión publicada en septiembre en el boletín del Museo del Prado (Mena, 2009b)

^{xlv} Glendinning y Vega (2009, págs. 61-68), al que se añade el texto "En torno al Coloso atribuido a Goya una vez más" (Glendinning, 2009). Que en cierta medida responde a la publicación en septiembre de 2009 de la revisión del texto de Mena en el Boletín de Museo del Prado (Op.Cit. véase nota 24)

^{xlvi} Brown, 2009

^{xlvii} ROSE, Bárbara (2009): [“The Prado's Giant Leap to a Shaky Conclusion”](#), Wall Street Journal, (17-02-2009)

^{xlviii} En un estudio sobre la obra de Asensio Julia, desacredita la hipótesis de que éste pudiera ser el autor de *El Coloso* (Águeda, 2012)

^{lix} Según Mena: *“La incapacidad técnica de El Coloso se evidencia, por ejemplo, en el brazo izquierdo del gigante, torpe en su dibujo, plano en el modelado y corto en el escorzo del antebrazo. No se consiguió la definición de su anatomía y musculatura, como se ve en Goya, pintándolo con una técnica mediocre, sin grandeza ni veracidad.”* o *“No se consiguió la definición de su musculatura [...] Toda esa zona es confusa, como si estuviera rehecha aquí también la zona del brazo [...] El antebrazo, al que le falta la articulación que lo une al brazo, esta pintado con pinceladas que se alternan con el color claro de la carnación y otras negras, largas y sueltas, a la manera de un rayado de considerable grosor, que no refleja la musculatura característica [...] No es posible, por ejemplo, identificar en ellas músculos que respondan claramente a la anatomía de un cuerpo masculino”*. (Mena, 2009a: “10. Cómo se pinto el Coloso”). En la reelaboración del informe en septiembre de 2009 aparece de la siguiente forma: *“El brazo izquierdo del gigante, de gran importancia para la composición, es torpe en su dibujo, plano en el modelado y corto en el escorzo del antebrazo. No se consigue la definición de su anatomía y musculatura y es posible que también haya variado su posición, y que en un principio estuviera mas pegado al cuerpo. El antebrazo, al que le falta la articulación natural con el brazo, siempre bien resuelta en Goya, esta pintado sobre el azul oscuro del cielo con pinceladas paralelas, alternando las de color claro con otras negras, largas y separadas entre si, a la manera de un rayado de considerable grosor, sin sugerir la forma real de la musculatura. La pobre anatomía del Coloso no admite comparación con los desnudos bellos y realistas, conocedores en profundidad del desnudo clásico y barroco, de Goya, que aparecen desde sus obras más tempranas”* (Mena, 2009b: p.46)

¹ *“Así, podemos ver con claridad los volúmenes derivados de la estructura ósea, como los que indican los extremos del “cúbito” que apreciamos en el denominado “olecranon” –en el codo–, y en la “apófisis estiloides”, junto a la mano, con dos precisos realces –casi unidos por una línea– que indican el recorrido de dicho cúbito. Es más, el leve realce de la tinta gris que observamos en el mismo codo, junto al citado extremo del cúbito, responde a la protuberancia del extremo del húmero llamada “epicóndilo”, de manera que se trata del preciso lugar donde se articulan ambos huesos, es decir, el húmero y el cúbito, cuya presencia se manifiesta siempre de este modo en el relieve de los brazos humanos.”* (Foralada, 2010: p.331)

^{li} La tendencia a esencializar la visión tiene una larga tradición se manifiesta de forma diversa en la bibliografía disponible, p.e, la concepción formalista de la visión de Roger Fry (Visión and Desing, 1920) o la adaptación de la teoría de la Gestalt de Rudolf Arheim en *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (1954); también es

relevante la tesis del “ojo inocente” discutida por E.H.Gombrich en *Art and Illusion. A Study in the Psychology* (1960). Encontramos desde diversas perspectivas un discurso crítico con esta tendencia, p.e. en *Vision and difference* de Griselda Pollock (Nueva York: Routledge, 1988); Norman Bryson en *Visión y Pintura* (Madrid: Alianza, 1981); John Mitchell y su *Teoría de la Imagen* (Madrid: Akal, 2009) o en *Las técnicas del Observador* de Jonathan Crary (Murcia: Cendeac, 2008)

^{lii} Mena, 1988: p.263

^{liii} *Ibid.* p.266

^{liv} Mena, 2009a: p.1

^{lv} Tal y como presenta en el “capítulo 8” de su informe “Características materiales y técnicas de *El Coloso*” (en Mena, 2009b: p.43 y ss.)

^{lvi} Si tenemos en cuenta que los análisis de los otros expertos mencionados, de forma general, valoran que la investigación histórico-documental de Mena no es en absoluto concluyente, la apelación a la visión resulta una autoritaria petición de Principio.

^{lvii} “El brazo izquierdo del gigante, (...) es torpe en su dibujo, plano en el modelado y corto en el escorzo del antebrazo.” (Mena: 2009b, p.46)

^{lviii} En 1988 la técnica le resultaba “*admirable por la extraordinaria seguridad del toque, los golpes de espátula o de pincel, rápidos y nerviosos, de una precisión y energía singulares*”, en 2009 los mismos trazos le parecen que: “*El coloso revela una aplicación sucesiva y superpuesta de numerosas pinceladas, de grosor, dirección y tamaño variado, para intentar construir las formas o determinar la luz. Por otra parte esas pinceladas están aplicadas con lentitud y titubeos...*” (2009a, Loc. Cit.)

^{lix} Mena: 2009a, cap.10 (Cfr. Nota 45)

^{lx} Cfr. Gombrich, 2002: p.98

^{lxi} SENTENCIA N° 336 en la que se condena y sanciona a la Revista Satírica El Batracio Amarillo (Granada: 16 de Septiembre de 2003). Firma la sentencia la magistrada, D^a Aurora González (Juez titular del Juzgado de lo Penal n° 4 de los de Granada)

^{lxii} Loc. Cit.

^{lxiii} Loc. Cit.

^{lxiv} Guillaume, 1980: p.31