



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Baxandall, Michael

Arte, sociedad, y el principio Bouguer



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Baxandall, M. (2013). *Arte, sociedad, y el principio Bouguer*. *Prismas*, 17(17), 143-152. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2748>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

*Arte, Sociedad, y el Principio Bouguer**

Michael Baxandall

Este trabajo es en realidad el relato de un fracaso, de la inhabilidad de terminar, hace algunos años, un artículo que quería escribir sobre el fresco del “Buen gobierno” –el título es moderno– de Ambrogio Lorenzetti, en el ayuntamiento de Siena. (El fresco del Buen gobierno en acción, pintado en 1338-1340 [figs. 1 y 2] cubre una de las tres paredes disponibles en la Sala del Consejo de los Nueve, que eran los jueces supremos de la ciudad. En los otros dos muros se encuentran primero una alegoría aristotélica del Buen Gobierno en principio, que no discutiré, y luego un fresco arruinado de la alegoría y la acción del Mal Gobierno, demasiado dañado para aprovecharlo, excepto iconográficamente y composicionalmente en líneas generales.)

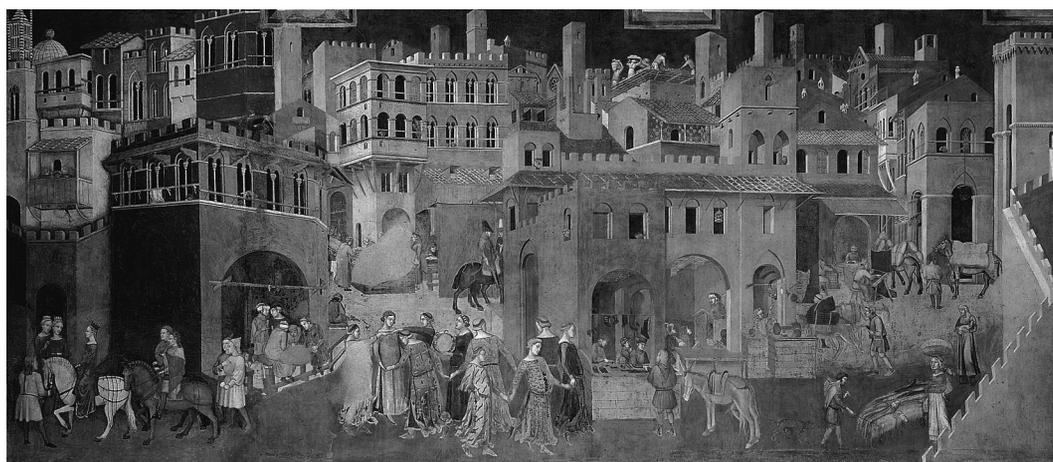
En parte porque, en maneras que no tengo tiempo para describir, había en Siena una tradición de utilización política y social de la pintura, pero principalmente porque aquí se encontraba un caso de arte dirigido directa y explícitamente a la sociedad, me parecía que la pintura ofrecía una oportunidad para estudiar la pictorización directa, por así decirlo, de hechos sociales. Por pictorización quiero decir el desarrollo de los recursos del medio –el ordenamiento, color, tono, margen y figura– y no sólo el registro de una cuestión particular. Desde allí, me parecía que sería posible obtener un cimiento mejor para nuestra visión de los sentidos sociales mediados en la pintura renacentista temprana en general.

Lo que voy a decir ahora se organiza en dos partes. La primera enumera corta y crudamente un manojo de observaciones sobre las peculiaridades pictóricas de la pintura que me pareció que demandaban explicación, y luego recapitula los hechos sociales y artísticos con los cuales esperaba explicarlas. La segunda es un comentario sobre el problema general que más me disuadió de terminar el artículo en que habría realizado tal explicación.

I

1) Primero, una lista de algunas peculiaridades pictóricas, cuyo deseo de explicación es el punto de partida.

* Texto publicado en *Representations*, nº 12, otoño de 1985 pp. 32-43. Fue presentado originalmente en el simposio “Art and Society. Must We Choose?” organizado por la historiadora del arte Svetlana Alpers en la College Art Association de Los Angeles, en febrero de 1985. Traducción de Eugenia Gay.



Figuras 1 y 2. Ambrogio Lorenzetti, Buen gobierno en la ciudad y buen gobierno en el campo, 1338-40. Palazzo del Comune, Siena. Tomado de George Rowley, *Ambrogio Lorenzetti*, vol. 2 (Princeton, 1958), figuras 157 y 159.

Una peculiaridad son las muchachas bailando en la plaza central. En general, son consideradas personas normalmente alegres del medioevo tardío, en el mismo nivel de realidad que los artesanos y otros a su alrededor. Pero esto no es suficiente. Son irregularmente grandes en escala. El resto de la gente no les presta atención. Hay una sutil variación en su gama de color. Muchachas de esta clase que usaban este tipo de vestimenta no se comportaban de esta manera en las plazas públicas de Siena en 1340.

Una segunda peculiaridad es el muro de la ciudad en el centro –como ha sido señalado muchas veces, un escorzo de notable virtuosismo–. Pero, ¿cuál es, exactamente, su papel en la totalidad estructural de la pintura?

Un tercer componente notable es la madurez extraordinaria y precoz del famoso paisaje a la derecha, específicamente el éxito con el que un elemento de tal magnitud es articulado en el todo.

Un cuarto detalle es el componente del paisaje –las colinas, nuevamente famosas, en el fondo–. Parecen haberse apartado de las fórmulas de montañas puntiagudas más comunes en esa época. Parecen representaciones precozmente modernas de un tipo de colina que se ve con frecuencia en la Toscana.

Una quinta característica general es la asertividad y el énfasis con que las dos mitades de la pintura están balanceadas –el muro en escorzo actuando más bien como el pivote en un par de escalas–. Cada parte es una composición independiente en profundidad, pero funcionan como un par reverberante. Por ejemplo, si uno toma las casas de la ciudad y las colinas del campo no por su carácter representacional en profundidad sino por su carácter en el diseño del plano pictórico, son sólo una de una serie de medias rimas entre la ciudad y el campo.

Hay muchas otras peculiaridades que querría explicar, pero estas son lo suficientemente representativas para mi propósito actual. Representan tipos. Se comienza por las peculiaridades pictóricas.

2) Pero cuando uno piensa en explicarlas, parece que no se puede ir directamente a los hechos sociales. Inicialmente, debemos localizarlas a la manera de la historia del arte.

Primero, las muchachas danzantes han sido situadas en una tradición más bien fragmentaria de figuras danzantes asociadas con la Justicia. Hay figuras danzantes detrás de la figura grisácea de la Justicia de Giotto en la Capilla Scrovegni en Padua –no exactamente un símbolo, sino una suerte de atributo–. En la ciudad de Lorenzetti representan la Justicia con efecto estructural, por Justicia actúan para unificar el efecto visual central de la ciudad, con su danza semicircular y su traer consigo, por así decir, diferentes partes de la ciudad a través de sus diferentes direcciones de movimiento e intención. Son un atributo estructuralmente internalizado. (Pero, ¿es tan simple como eso? ¿Podrían estar también en el centro de un orden centrífugo?)

Segundo, la ciudad en escorzo pertenece a una tradición de ostentación del escorzo como emblema de habilidad. Más tarde, en el siglo siguiente, esto se transformó en las construcciones sistemáticas de perspectivas, altamente matemáticas y por lo tanto intelectualmente prestigiosas de pintores como Uccello, también exhibiciones de habilidad, particularmente en vistas en escorzo –pero los escorzos empíricos habían sido signos de habilidad desde la antigüedad clásica–. Esto no dice cuál es su rol aquí: queda pendiente.

Tercero, el paisaje. Visto históricamente, es un prodigio de la articulación en gran escala. Existe una interpretación que sostiene que sus componentes –los campesinos trabajando, etc.– fueron extraídos de los Manuscritos Iluminados del norte. En cambio, yo hubiera argumentado que provienen de la tradición nativa de la Toscana, que puede ser llamada imaginaria municipal –ilustraciones encontradas en estatutos o actas constitutivas de ciudades y en los archivos personales de comerciantes y otros (figs. 3 y 4)–. Esta clase de imágenes explican los componentes, pero no su organización, que nuevamente queda pendiente.

En cuarto lugar, las colinas. Es delicado ocuparse de ellas: la pintura fue severamente restaurada en 1880, y sospecho que originalmente no se veían tan similares a los paisajes tempranos de Corot como se ven hoy. Pero argumentaría que, vistas históricamente, no son “modernas” para 1340 –modernos eran precisamente los peñascos puntiagudos– sino más bien retrospectivas. Desde mi punto de vista, miran retrospectivamente y elaboran el tipo de colinas de pintores del siglo XIII sienés, como Guido da Siena (fig. 5). Y me pregunto qué indica tal retrospectión.

En quinto lugar, y finalmente, el énfasis en el balance entre campo y ciudad. Una observación obvia, creo, es que la asertividad del balance es en parte explicable mediante el formato y



Figura 3. Reparadores de caminos, de *Breve pisani communis* (1303-14), libro 4, *De via burgi e aliis*, Archivo di Stato, Pisa, Com. A.N. 4, fol. 394r. Foto: Museo.

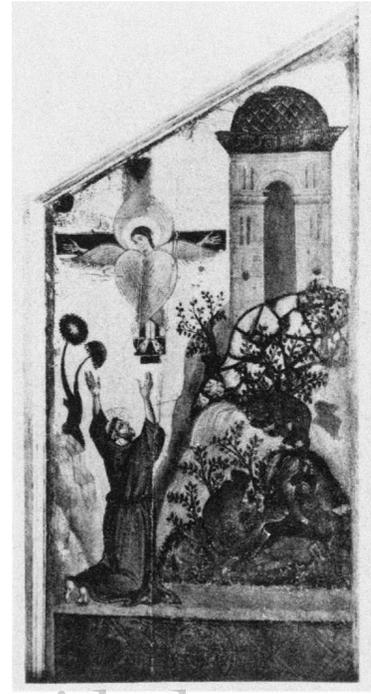


Figura 4. Buena cosecha, de Domenico Lenzi, *Specchio umano* o *Bia-daiolo* (c. 1340-50). Biblioteca Laurenziana, Florencia, Tempi 3, fol. 6v. Foto: Museo.

el lugar. Quiero decir que en la sala de Siena uno nunca está lo suficientemente lejos del cuadro como para ver el todo directa y simultáneamente, como se ve engañosamente en láminas y reproducciones. En todo momento, desde cualquier posición, uno ve parte del fresco más desde el extremo y desde abajo. Por lo tanto, las asertividades en parte explicables como un mecanismo para contrarrestar las condiciones de la observación. Pero el tema del equilibrio –que es negado, dicho sea de paso, en el fresco del Mal Gobierno– está aún ahí, y se ofrece para ser explicado.

3) Ahora bien, cuando uno persigue los hechos sociales que encajan en estas cinco peculiaridades pictóricas, lo que se encuentra ciertamente no es un conjunto de circunstancias positivas que pudieran verse directamente registradas en ellas. Luego de una cantidad respetable de lecturas sobre historia social sienesa, los hechos que me parecieron más apropiados fueron, sintéticamente: la administración que encomendó la pintura a Lorenzetti era una oligarquía mercantil de la alta burguesía. La base económica personal de estos hombres era el comercio de manufacturas y materias primas a larga distancia, y las operaciones bancarias asociadas a él. Pero las condiciones en las cuales podrían gobernar en provecho propio eran complejas. Un factor era la dependencia de las habilidades y de la buena voluntad de los artesanos de la ciudad, quienes procesaban las materias primas para transformarlas en bienes con los cuales negociar con los mercaderes.

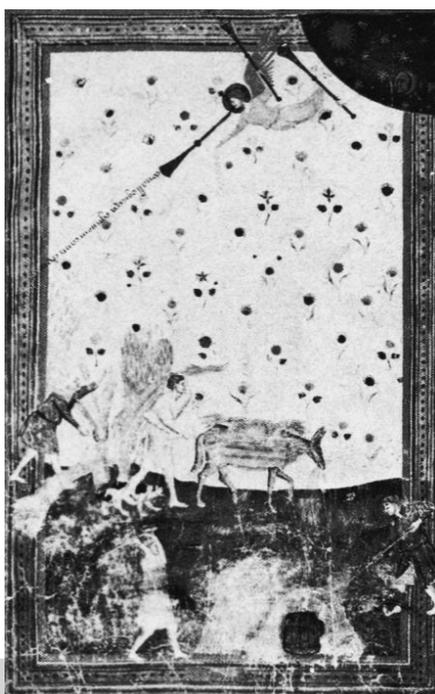


Figura 5. Guía de Siena. Detalle de las puertas del relicario con la estigmatización de San Francisco, c. 1260. Pinacoteca de Siena. Foto: Alinari.

Otro factor era la naturaleza violentamente centrífuga, dividida y facciosa de la composición social de la ciudad en general. Había amenazas de los pequeños artesanos desde abajo y de los grandes magnates desde arriba. Pero, como en muchas ciudades italianas, además de los conflictos entre clases sociales consideradas verticalmente, también había conflictos horizontales entre clanes. Y Siena tenía un problema particular de facciones relacionado con la distribución física de la ciudad (fig. 6) —conflictos entre cuartos o *terzi*, tercios, en los cuales tendían a concentrarse los diferentes clanes—.

Además había otro problema. La historia sienesa del siglo XIV se caracteriza en buena medida por dificultades con su territorio rural. Tenían problemas con ciudades bajo su control —un aspecto del territorio al que el fresco se refiere poco—. Tenían otro tipo de problemas con los campesinos, que eran inquietos y ofrecían resistencia. No sólo la provisión de alimentos y los ingresos públicos se veían afectados por estos últimos, sino que la agitación también afectaba el comercio y los negocios. El comercio sienés dependía en parte de las materias primas y en parte de los bienes del norte que pasaban por Siena en su camino hacia Roma y hacia el sur. No era necesario que pasaran por allí, había otras rutas posibles. La agitación rural se sumaba a otros movimientos económicos externos que involucraban la totalidad del carácter del intercambio textil europeo, en particular amenazaban el comercio del cual dependía la Siena mercantil.

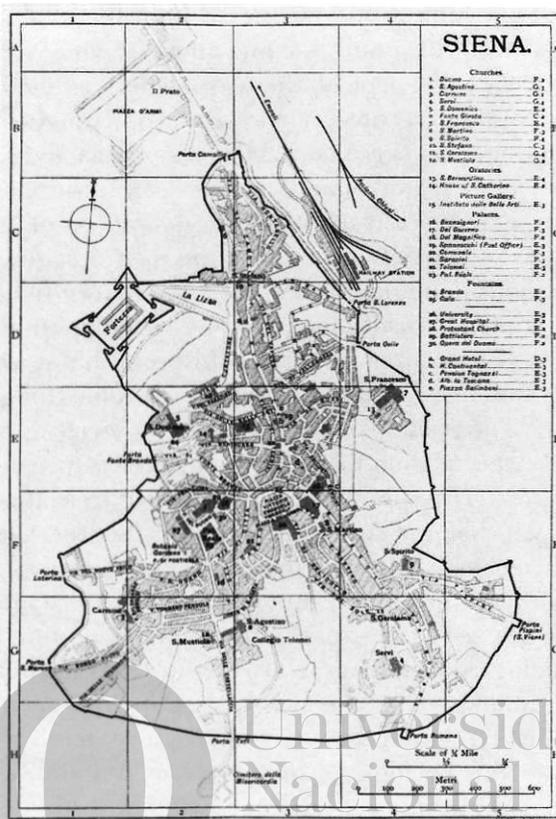


Figura 6. Mapa de Siena, tomado de Langton Douglas, *A History of Siena*, Londres, 1902.

MATERIAL DE DIFUSIÓN

De modo que la ciudad tenía problemas. No hubiera sido extraño encontrar una tendencia a referirse nostálgicamente a los buenos viejos tiempos del siglo anterior, cuando Siena era lo suficientemente próspera y unida para salir a derrotar a los rivales florentinos en el campo de batalla –llevando como tótem, dicho sea de paso, una pintura de la virgen María, reina titular de la ciudad, quien actuaba milagrosamente sobre los eventos–.

4) En este momento será obvio qué tipo de línea pretendía seguir mi recuento de los hechos sociales relacionados con las peculiaridades pictóricas, y no estiraré las cosas. Caricaturizada, habría identificado la función unificadora de las muchachas bailarinas de la Justicia en la ordenadamente redonda ciudad con la necesidad urgente de cohesión social en el sector urbano del estado de la cuarteada (o terciada) Siena.

Segundo, el muro de la ciudad en escorzo se prestaba a la observación como algo multivalente: la atención es atraída al centro de equilibrio; la verdadera protección de la ciudad reside en la habilidad artística (aquí ejemplificada); la seguridad de la ciudad con respecto al campo es tal vez ilusoria (como este escorzo); y así sucesivamente –pretendía seguir una sección agradable de escribir–.

Luego el paisaje es articulado a través de un sentido del territorio como algo que produce alimento –durante el año en que la pintura fue comenzada hubo una gran escasez de granos– pero más precisamente como algo que tanto la provisión de alimentos para la ciudad como el comercio deberían ser capaces de atravesar tranquilamente. La inscripción en el pergamino de la figura voladora de la Securitas en la parte superior dice más o menos esto: comienza “Sin miedo permite a todos viajar libremente...”, y luego sigue “y permite a cada uno trabajar y sembrar los campos”. Diez años antes de que la pintura fuese pintada, el mantenimiento de caminos y puentes en Siena había sido transferido de la autoridad civil a la militar. “Allí está lo que pertenece a la paz y cómo la mercadería va segura con la mayor seguridad y cómo los hombres la dejan en el bosque y cómo vuelven por ella”: esa es la pintura para el crítico del siglo xv Lorenzo Ghiberti.

No estoy seguro de cuánto hubiera insistido sobre el asunto de que en la fórmula retrospectiva de la colina resonaba una nostalgia general. Por otro lado, no habría sido suficiente presentar la relación equilibrada entre ciudad y campo como un hecho demográfico –cada población es del orden de los 50.000 habitantes–. La idea dominante de equilibrio parece apuntar menos a los hechos que a una urgente aspiración social de estabilidad.

Estoy siendo un poco injusto conmigo mismo al caricaturizar de esta forma el artículo planeado, pero no demasiado. Algo como esto –delimitado, calificado e incrementado con otras cosas sobre la pintura y, por supuesto, documentado– es lo que tenía en mente. Pero no lo escribí, y ahora quiero pasar al por qué.

II

1) Había una serie de problemas, pero nuevamente sólo enumeraré cinco. Aparecieron primero como problemas verbales, pero llegué a sentir que apuntaban a una incomodidad conceptual general que subyacía a ellos.

Uno era la falta de cualquier indicación pictórica de si la condición social descrita era un hecho o una aspiración, representación o compensación. No había indicaciones o marcas que dijieran ni más ni menos, por así decirlo. Para saber si una condición retratada era positiva o negativa (o, si ambas, en qué proporciones) había que apelar a registros escritos de historia social fuera de la pintura.

Otro problema era la tendencia de mis dos términos, el arte sienés y la sociedad sienesa, a polarizarse en entidades muy artificiales y áridas, con las que no quería trabajar –a saber, un arte des-socializado y una sociedad des-arte-ificada–. Comparto con Stephen Greenblatt la falta de interés en estos términos.

Un tercer problema era que cada vez que intentaba vincular una parte de la pintura a un hecho social me sentía inquieto. Había algo errado en cualquier cosa que se aproximara a una relación uno-a-uno entre cosa pictórica y cosa social. Parecía haber algo aparatoso en la forma en que los conectaba con palabras.

Con estas palabras –cuarto problema– a veces me encontraba prevaricando. La prevaricación asumió la forma de utilización de términos que hacían una media-reivindicación débil de alguna relación más estricta –de causalidad o significación o analogía o participación, estas cuatro particularmente– que no estaba en posición de sostener. Ejemplo de estas cuatro clases de palabras tergiversadoras eran *refleja* o *representa* o *se sigue de* o *proviene de*. Me acaban de oír usarlas.

En otros momentos me encontraba –quinto problema– siendo ambiguo. La ambigüedad tomó la forma de un juego de palabras incontrolable, que oscilaba entre diferentes connotaciones posibles de una palabra. Por ejemplo, me han oído usar la palabra *equilibrio*, tanto de la composición de la pintura como de una relación social deseada entre el campo y la ciudad. Estas son referencias muy diferentes de la palabra *equilibrio*, y lo que subyace a ellas, lo que tienen en común, es muy abstracto y no muy interesante –a menos que uno persiga la utilización del término en tiempos de la pintura, lo que lo pone a uno en un juego diferente–.

2) Detrás de estos problemas me parece que hay un hecho terriblemente simple. Es que el arte y la sociedad son conceptos analíticos de dos tipos diferentes de categorización de la experiencia humana. Cada uno de ellos es un constructo y se refiere a un sistema, y los sistemas no son tan compatibles como lo es, digamos, la economía con la sociedad o la ciencia con el arte.

Hay muchas definiciones de “obra de arte”, pero la mayoría se refieren a una clase de objetos físicos y de estados mentales asociados con ellos. También hay varias definiciones de “sociedad”, pero la mayoría la describen como el complejo de instituciones a través de las cuales un individuo encuentra una relación con un colectivo. Estas no son tanto cosas diferentes como registros sistemáticamente diferentes del pensamiento sobre las cosas, en parte las mismas cosas.

La relación de una obra de arte con una sociedad no es la relación de la parte con el todo –como la relación de una manzana con el manzano–. No es la relación de dos sistemas análogos, como la relación entre flor y árbol. Es mucho más como la relación de, digamos, una entidad química como el carbono con el árbol. Claramente el carbono está profundamente relacionado con el árbol, como parte de su constitución, de su tejido, y así sucesivamente. De manera similar, un árbol interactúa con y sobre el carbono. Pero cada uno de estos términos toma su sentido de la pertenencia a un grupo diferente de categorizaciones dentro de sistemas –uno es químico, y el otro es biológico o botánico–. El carbono asume su significado a partir de una diferencia de, y de una relación con otros conceptos químicos –hidrógeno y oxígeno, y así sucesivamente–. “Árbol” es uno entre un grupo de clases de un sistema biológico.

Ahora bien, obviamente si uno discute Arte y Sociedad –o árbol y carbono– en términos generales, puede lidiar mejor con este tipo de incomodidad conceptual sin caer en confusiones tipológicas o categoriales. Lo que quiero decir es que cuando lo que nos ocupa es la relación de particulares complejos –una pintura y una sociedad– la incomodidad conceptual subyacente es proclive a conducirnos a la clase de problemas de los cuales acabo de enumerar cinco.

En síntesis, “arte” y “sociedad” son construcciones sistemáticas inhomologables impuestas sobre materias que se entrecruzan.

3) ¿Qué hacemos entonces? Seguimos lo que llamaré el principio Bouguer. Pierre Bouguer, de quien he tomado el nombre, fue el primer científico que desarrolló, en el siglo XVIII, una forma razonable de medir la luz, y me parece un paladín del arte de relacionar cosas que son difíciles de relacionar. Su problema era que, antes del desarrollo de las formas fotoeléctricas u otras formas físicas de medir la luz, todo debía ser realizado por el ojo y la mente –como la historia del arte–. Y, dadas dos luces desiguales, digamos dos velas de tamaños diferentes, la mente no podía llegar a una conclusión precisa sobre la relación cuantitativa entre una y la otra: no podía decir “la vela A es 27% más intensa que la vela B”. La elegantemente simple solución de Bouguer fue observar que, mientras que la mente no podía hacer eso, sí podía decidir con mucha precisión exactamente en qué momento las dos luces son iguales. De modo que tomó una vela,

la acercó o la alejó hasta que fuera igual a la otra, midió la diferencia entre las distancias desde el ojo a las dos velas, ahora iguales, y de esta diferencia obtuvo (con la ley del cuadrado inverso –aunque eso no es parte de la analogía–), las intensidades relativas.

De esta manera, hablando muy generalmente, el principio Bouguer es: ante la dificultad de establecer una relación entre dos términos, modificar uno de los términos hasta que coincida con el otro, pero tomando nota de qué modificación se ha realizado, pues esta es una parte necesaria de la información.

4) Esto es lo que hacemos, creo, pero –y por eso estoy colocando el argumento de esta manera– no siempre somos conscientes de que estamos manipulando un término, moviendo una vela, para obtener una concordancia. Y más aun, podemos mover una vela primero, y luego la otra, lo que nos da una especie de visión doble.

Con un espíritu, manipulamos *Sociedad* transformándola en lo que, en ausencia de un término mejor, llamaré *Cultura*. Pero debería aclarar que no estoy usando *Cultura* en el sentido antropológico (que parece casi abarcar *Sociedad*) sino en el sentido sociológico: esto es, clásicamente, las habilidades, los valores, las creencias, el conocimiento y los medios de expresión de una sociedad. Como todos sabemos, asimilar *Sociedad* a *Cultura* es problemático y discutible, y disentiríamos en nuestra visión sobre ella, pero por lo menos se puede tener un punto de vista y tomar posición. Y además es innegable que la sociedad coincide con la cultura. La relación de la cultura con una obra de arte se puede tratar de forma relativamente directa porque se trata de una relación participativa: un todo del cual una pintura es una parte es una cultura. Aquí podemos establecer relaciones aceptables.

Con otro espíritu, movemos la otra vela. Enfocamos aquellos aspectos del arte que pueden ser considerados a la luz del funcionamiento de instituciones o del arte como institución. Extraemos del conjunto complejo de instituciones que constituyen una sociedad aquellas que parecen relevantes al arte. Nuevamente, la relación entre la sociedad y aquellas instituciones que impactan en el arte es participativa y relativamente directa. Y nuevamente, aunque la relación entre instituciones y obras de arte es discutible, pues por ejemplo podemos no estar de acuerdo en hasta qué punto vemos al artista como actuando sobre las instituciones mientras las instituciones actúan sobre él, podemos tener y tomar una posición.

Será mejor enfatizar que todo esto no se refiere a la materia en cuestión sino a nuestras propias construcciones intelectuales. Muchas materias pueden ser tratadas en cualquiera de los dos espíritus. Las habilidades visuales, por ejemplo, pueden ser consideradas como un elemento en una cultura o como una función de instituciones sociales. La formación de un artista tiene tanto un lado cultural como un lado institucional. También los géneros artísticos. Pero miramos las mismas cosas de diferentes maneras.

Lo que ninguno de estos espíritus sustenta es una relación directa entre la forma de una pintura y la forma de una sociedad. Algo de lo que quería decir sobre la pintura de Lorenzetti podría ser retrabajado a través de uno u otro de los espíritus indirectos, pero no todo.

5) Finalmente, tal vez debería explicitar con todas las letras el corolario de lo que vengo diciendo sobre la pregunta que nos ocupa: “Arte o sociedad, ¿debemos elegir?”. Claramente mi posición es que sí –que debemos elegir por lo menos sobre cuál de las dos, la pintura o la sociedad, daremos cuenta, ya que no podemos dar cuenta de las dos–. “Arte” y “Sociedad”, he argumentado, son construcciones sistemáticas inhomologables impuestas sobre materias que

se entrecruzan. “Arte” apunta a una clase de objetos que toman su significado de su estructura y organización; tratar la pintura de Lorenzetti como una colección de objetos retratados sin estructura sería ignorar los tipos de organización que la hacen arte y los tipos especiales de información que comporta. “Sociedad”, si tiene algún sentido efectivo en absoluto, también debe ser un concepto analítico de una estructura y organización, el sistema de instituciones interactivas –instituciones de clase, parentesco, propiedad, económicas, políticas, religiosas, educacionales– que existían en la Siena pre- peste negra. Sólo podría dar cuenta de la sociedad sienesa respetando y siguiendo el patrón de estructura societal ofrecido. Sin la estructura –las complejas interrelaciones de, por ejemplo, instituciones económicas, de clase y políticas– “sociedad” es sólo una masa de todas las cosas que no son “arte”.

Pero tampoco puedo dar cuenta de la pintura de Lorenzetti sin seguir la indicación de la estructura de la pintura, en la medida en que la aprehendo. Si respeto la estructura de una, mi abordaje de la otra es inconsistente, a-estructural, anecdótico, extrayendo un fragmento u otro fuera de sistema. Lo que el historiador del arte puede implementar son materiales extraídos de los materiales de la historia social –“ciertos materiales del reino social”, en las palabras de Natalie Davis–, no la sociedad. Y viceversa en lo que se refiere al estudiante de la sociedad.

Esta no me parece –pace Tom Crow– una conclusión pesimista, pero tampoco optimista. Obviamente, continuaremos haciendo afirmaciones sobre obras de arte mediante referencias a circunstancias extraartísticas. El punto es qué estamos haciendo cuando hacemos esto. Un estudioso de la sociedad se sonreiría si le dijéramos que estamos hablando de la sociedad.

Epílogo

Algunas personas tomaron este trabajo como una argumentación contra la referencia a asuntos sociales en la historia del arte (o a obras de arte en la historia social). No me imagino por qué. Lo que yo pensé que estaba sosteniendo es: 1) que “arte” y “sociedad” son construcciones analíticas impuestas al comportamiento humano; 2) que los comportamientos indicados en cada una se entrecruzan, y cada construcción depende, para su coherencia, de la proposición de una estructura para el objeto de estudio, pero 3) que las estructuras, y por ende las construcciones, no son homologables; 4) que esto, aunque bastante claro y manejable en un nivel alto de generalidad, causa confusión en el nivel de la explicación de particulares complejos, por lo que 5) lo que hacemos para obtener coincidencias prolijas (principio Bouguer) es trabajar a través de términos medios entre “arte” y “sociedad”, a saber a) “cultura” y b) ese elemento en “arte” que puede ser visto como institucional o como una función de instituciones; 6) que es útil saber esto; 7) que un corolario bastante práctico es que cuando nos disponemos a dar cuenta de un particular debemos elegir, como cuestión de lealtad explicativa, entre una obra de arte y una sociedad –pues cuando nuestras consideraciones sobre una sean un reconocimiento expositivo adecuado de la estructura que le da sentido, nuestra referencia a la otra será esporádica, fragmentaria, y funcionalmente antiestructural–. Si el equilibrio de mi énfasis y tono constituye algo como un subtexto (como se me ha sugerido), será que creo que haríamos bastante mejor lo que hacemos si tuviéramos más claridad sobre lo que estamos haciendo. Ciertamente, no es que no deberíamos referirnos a este o aquel otro asunto fuera de una pintura (o una sociedad). Eso sería absurdo. Pero tal vez el malentendido se presentó al haber tomado el concepto de “sociedad”, que es poderoso y específicamente constructivo, en serio. □