

EL ENFOQUE FILOSÓFICO DE LA HISTORIA DEL ARTE
EN E. H. GOMBRICH

Autora: Ainhoa Cortea Coscarart
4º de filosofía

Tutora: Prof. Dra. Paula Lizarraga

~ ÍNDICE ~

1. Primera parte:

- Introducción.
- Los cuatro modelos: la ciencia, el chiste, el juego y la retórica.

2. Segunda parte:

- Vasari.
- Winckelmann.
- Hegel.
- Primitivismo.

3. Tercera parte:

- Conclusiones.

4. Cuarta parte:

- Bibliografía.

~ INTRODUCCIÓN ~

E. H. Gombrich es el historiador del arte más relevante de la actualidad; sus ideas encajan en una visión tradicional del arte y lo presenta con un enfoque no problematizado aunque comprometido. Gombrich “considera el estudio del arte como una de las experiencias más enriquecedoras”¹. Aquí, la historia del arte se considera como un “saber humanístico”.

El trabajo presente pretende exponer las ideas generales de Gombrich que se refieren al arte, mostrando la aptitud y la validez de su teoría, y mostrará la finalidad del autor en su teoría: analizar la percepción que produce el arte en el espectador. Para ello, en sus obras, muestra teorías sobre cuestiones muy concretas y confronta su eficacia al aplicarla. Se dedica mucho a estudiar los teóricos del arte, los cuales, aportaron ideas muy valiosas; y paradójicamente, sus críticas estarán dirigidas a los historiadores del arte, ya que, Gombrich renuncia a esquemas abstractos y la búsqueda de rigor, y por ello, se acercará más a las ciencias empíricas.

Gombrich desarrolla unas ciertas ideas sobre las cuestiones más generales de la teoría del arte; para ello, empezó estudiando cuatro principales ideas o modelos: ciencia, chiste, juego y retórica.

Una vez analizadas las ideas o modelos de las que parte Gombrich, en la segunda parte del trabajo me centrará en exponer las figuras más destacadas que han influido en él a la hora de realizar su teoría del arte.

Y Finalmente, la tercera parte de este trabajo, estará dedicado a mostrar las conclusiones de Gombrich y las mías propias.

¹Lorda, J., *Gombrich: una teoría del arte*, ediciones internacionales universitarias, Barcelona, 1991, pag. 19.

I. Parte

~ LA CIENCIA ~

Gombrich hace uso del modelo de ciencia valorando su objetividad y atendiendo exclusivamente a ella y para lo cual, seguirá el modo de hacer ciencia de Popper².

La diferencia de operar de la ciencia y el arte invitan a Gombrich a concebir la tarea del arte como una estética de efectos, búsqueda de fórmulas capaces de suscitar en el público respuestas específicas; por ello, cree necesario añadir a la teoría de Popper una teoría de la respuesta humana ante determinadas configuraciones.

Lo que destaca en Popper es el término «esencialismo», donde intenta recoger la doctrina aristotélica sobre la abstracción y los universales; Popper equipara los términos más generales –esencia, forma, sustancia- con la idea; según dice, a partir de la observación de individuos particulares, inferimos rasgos generales que constituyen la «esencia». Para el «esencialismo» las esencias tienen una cierta autonomía, una existencia propia y la creencia en esa existencia autonómica es uno de los fundamentos del historicismo, por lo que Popper lo acaba rechazando. Para un racional como Popper, el esencialismo es una postura anticrítica, pues al final es el lenguaje el que inventa los universales, las clases de las cosas.

Con lo cual Popper acaba diciendo que jamás llegamos a conocer aquello de lo que estamos hablando, y por ello, se debe abandonar la búsqueda de la precisión. Para Popper no se puede definir, por lo que, bastará con entender.

Gombrich reconoce el vínculo entre el esencialismo y el historicismo; la creencia en esencias significa creer en realidades supraindividuales, colectivas; los términos de categorías estilísticas y colectivas como “el gótico” se presentan proclives hacia el esencialismo y con facilidad acaban apoderándose de una personalidad propia y autónoma. Por ello, Gombrich rechazará a menudo cualquier manifestación de «esencialismo».

² Karl Popper (1907-1994) fue el padre del llamado “racionalismo crítico”. Citado en Reale, G., Antiseri, D., *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Herder, Barcelona, 1995, pag. 889.

También Gombrich beberá de Popper respecto al tema de la abstracción; la abstracción como un proceso de inducción e intuición intelectual. Aprende de Popper que el conocimiento y la percepción funcionan de modo inverso al de la inducción; mientras que la inducción parte de hechos concretos intentando alcanzar la hipótesis general, la mente parte de hipótesis generales intentando alcanzar lo particular, es decir, utiliza el método deductivo, aunque siempre se le escapará la comprensión absoluta de lo particular.

Gombrich pues, utilizará el método deductivo a la hora de confeccionar las imágenes; dirá que la abstracción no es el último paso de un proceso complicado, sino que justamente es el primero; partiendo de un esquema abstracto se intenta particularizar.

Tal vez la noción más importante que seguirá de Popper sea la noción del Mundo 3, en la cual el filósofo se refiere a ella como “el paraíso de las ideas objetivas”³. Esta noción ayuda a Gombrich a explicar en qué consiste y hasta qué punto responde a la realidad, la sensación de que en las grandes obras de arte haya algo que supera tanto al espectador como al mismísimo creador. La historia del arte es pues la historia de las grandes obras y grandes maestros. El modelo de Mundo 3 ilustra por qué el arte tiene una historia.

El principal interés de Gombrich por Mundo 3 concuerda con el de Popper por la objetividad y el intento de salvaguardar el conocimiento de cualquier consideración subjetiva.

Para Popper, al igual que para Gombrich, lo que realmente tienen valor son las teorías generales y estas teorías generales exigen la existencia de ciertos problemas que se desea solventar; para Popper “lo que cuenta es más el argumento que la persona con quien se discute”⁴. Además, las teorías, al contrastarlas, provocan nuevos problemas y esos problemas son autónomos, pues no son producidos por el sujeto sino que el sujeto es quien los descubre, pero el problema existe por sí mismo.

La autonomía pues forma parte del Mundo 3 y la intencionalidad también; de las teorías que se proponen se desprenden unas conclusiones y la revelación de ellas

³ Lorda, J., *Gombrich: una teoría del arte*, ediciones internacionales universitarias, Barcelona, 1991, pág. 54.

⁴ Cfr: *la sociedad abierta y sus enemigos*, en Lorda, J., o.c. pág. 59.

corresponde a otro descubridor. Lo que se pretende decir aquí es que el hombre, con sus capacidades, produce ideas o cosas que tienen unas consecuencias inesperadas, y por tanto, no intencionadas.

La inintencionalidad y la autonomía se completan con la idea de historicidad. Aunque las ideas son autónomas, su incorporación al Mundo 3 es el deber del hombre, producto de una mente, y esto pues sería un trabajo de edificación, trabajo que paso a paso hacen las mentes humanas; por ello, es también historicidad, pues es la historia de nuestras ideas.

La autotranscendencia es la noción que Popper acuña para describir cómo gracias a procesos inintencionados y a nuestra interrelación con el Mundo 3, podemos superarnos a nosotros mismos «tirando hacia arriba el cordón de nuestros zapatos»⁵. La cuestión es que en el esfuerzo particular que hace cada quien para que le salga bien un trabajo puede llegar a trascenderle a sí mismo, pues al intentar perfeccionar un trabajo cada quien descubre sus limitaciones y por ello, acabará apoyándose en el valor objetivo que son justamente los que están por encima de cualquier intención subjetiva.

Estas cuatro ideas del Mundo 3 que aparecen en Popper también tendrán sentido en la tarea de Gombrich. Para él, ni las ideas artísticas, ni los objetivos del arte, ni los problemas que haya que resolver, puede saberse si son o no problemas subjetivos del artista. Dice que los problemas y valores del arte han sido fruto de los problemas y valores del oficio, ya que, los grandes artistas de la tradición occidental se han visto envueltos en la solución de problemas y no tanto en la expresión de su personalidad. Para demostrar esta afirmación pone de ejemplo el caso de Van Gogh, pues su caso sirve para ilustrar la relación entre la vida de un artista y su obra; su mente atormentada es el reflejo de su trabajo basado en el cálculo, un cálculo que Van Gogh tenía que hacer por haber surgido en el contexto del arte, en el entorno; y precisamente por eso se puede decir que los problemas artísticos tienen una vida propia, autónoma, independiente de cualquier artista, aunque sea el artista quien tenga que afrontarlo y solucionarlo en la medida de lo posible.

⁵ Lorda, J., *Gombrich: una teoría del arte*, ediciones internacionales universitarias, Barcelona, 1991, pág. 62.

La autonomía pues, mira las cosas desde el lado de la obra de arte y la inintencionalidad en cambio, lo hace desde el lado del artista. La obra de arte surge de la mano del artista, pero es el artista quien se encuentra con unos elementos inesperados, que inevitablemente están ahí y que el propio artista es quien los descubre. Cada solución trae consigo más problemas que a la vez reclaman nuevas soluciones. Estas soluciones en realidad son inintencionadas, pues su descubrimiento no estaba previsto por el artista, simplemente es el devenir quien obliga al artista a descubrirlos para solucionar los problemas existentes, que posteriormente traerá más problemas que requieran nuevas soluciones, y así sucesivamente. El Mundo 3 pues, está también en Gombrich dotado de inintencionalidad.

Además, las obras de arte también tienen historicidad, pues los continuos problemas y sus continuas soluciones son transmitidos a todas las generaciones de artistas; los artistas se ven involucrados en todos los problemas y en todas las soluciones, y esto va involucrando continuamente a los diferentes artistas de cada época, creando así una historicidad y una tradición.

La autotranscendencia es la última idea que se debe señalar aquí; en el curso de la historia, se produce un progreso en el que cada aportación supone nuevas aportaciones y mientras el sujeto intenta mejorar las obras, las obras también perfeccionan al sujeto. La idea de autotranscendencia se refiere al sujeto. Es el sujeto quien recibe la ayuda del objeto que crea o intenta crear y en ese esfuerzo acaba superándose a sí mismo.

Estas cuatro ideas definen el paraíso de la objetividad del Mundo 3 y estarán presentes continuamente en la obra de Gombrich como modo de buscar una cierta objetividad en el análisis de las obras de arte.

~EL CHISTE~

El segundo paradigma que le interesa a Gombrich es tratar el tema del chiste. En este caso admitirá que lo que produce el chiste en el espectador es semejante a lo que produce el arte: sorpresa, ambigüedad..., y para ello nos centraremos en analizar la influencia de Freud en Gombrich a través de Ernst Kris⁶.

«Para Freud, el arte era sobre todo una oportunidad de realizar en el plano de la fantasía los deseos que se frustraban en la vida real, bien por obstáculos externos, bien por inhibiciones morales. El arte es aquí, una especie de vida salvaje en el desarrollo desde el principio del placer al principio de la realidad y actúa como válvula de seguridad de la civilización»⁷.

El interés de los psicoanalistas por el arte proviene en parte de la conveniencia de apoyar su tesis con evidencias al margen de la patología clínica. Los psicoanalistas analizaron los problemas de la historia del arte que requerían explicaciones psicológicas; además también intentaron dar razón de la relación entre la vida del artista y su obra, y explicitar en términos psicoanalíticos la imagen creadora.

Freud descubrió que las insinuaciones agresivas o eróticas encontraban un modo de superar la censura por medio de lo cómico. El placer del chiste procede de la suspensión momentánea del gasto de energía empleado en mantener la represión que se debe a la atracción ejercida al ofrecérsele una bonificación de placer acabando en la risa.

A través de Kris, Gombrich fue introducido en las teorías psicoanalíticas. Destacó la aportación de Freud a la estética; las ideas de Freud encontraron eco inmediato en el campo del arte. Según Gombrich, existe una relación entre artista y mundo, significación privada y pública donde la significación privada queda absorbida por la pública casi en su totalidad. Lo que realmente importa pues, es el significado público.

⁶ Kris, E., (1900-1957) fue un psicoanalista norteamericano del círculo de fieles de Freud.

⁷ Waelder, k., «Vías psicoanalíticas hacia el arte» en Hogg, J., *Psicología y artes visuales*, Madrid, 1975-1986, citado en Lorda, J., *Gombrich: una teoría del arte*, ediciones internacionales universitarias, Barcelona, 1991, pág. 78-79.

El crecimiento de las habilidades representativas exige tanto la habilidad del autor para representar como la del espectador para ver. Así el espectador se ve incluido en el proceso creativo del artista y disfruta con él. “La apelación erótica entra sin trabas en el espectador disfrazada de cualidad artística”⁸.

Con lo cual, se puede apreciar que, tanto el chiste como el arte ayudan a definir la creación artística, un proceso en el que interviene el inconsciente por decisión del ego y permite definir la actitud en el espectador.

«EL JUEGO»

Cuando Gombrich se interesa del juego lo hace de la mano de Johan Huizinga⁹. Éste estudia hasta qué punto puede entenderse la cultura como un juego y hasta qué punto es el juego fundamento y factor de la cultura. El juego también está ligado a lo estético. Para Huizinga hay una evidente relación del juego con la competición; el juego social puede ser representación o competición. Su principal interés es la música, ya que, la música se juega cada vez que se produce.

La concepción del arte como juego social sitúa la competición en un primer plano y es la competición la que permite entender la idea de la maestría artística. El maestro es el que gana la competición. La competición es el motor del arte, es la que anima a la evolución de artista; el valor artístico es la maestría y la maestría se entiende dentro del contexto de un juego.

En el juego el aguafiestas es el que se niega a jugar y al negarse destruye el círculo mágico del juego; pero también el aguafiestas revela la “existencia” del juego. El aguafiestas es el que testimonia la enorme cantidad de cosas que se dan por descontadas justamente al no aceptarlas. La cultura está repleta de cosas que se dan por descontadas y se sustenta en esa aceptación.

⁸ Lorda, J., *Gombrich: una teoría del arte*, ediciones internacionales universitarias, Barcelona, 1991, pág. 98.

⁹ Huizinga, J., (1872-1945), profesor de Historia interesado en la historia de la civilización, cuya obra fundamental es “homo ludens”.

Con la idea de juego se enlaza el mundo de la respuesta personal; se enlaza el mundo del artista que experimenta la represión y da rienda suelta al torbellino de su mente, del espectador que recrea la obra, es decir, las ideas de Freud, con el contexto social dominado por la lógica de las situaciones de Popper¹⁰. Existe pues un grupo donde las reglas no solo se aceptan, sino que, sencillamente, se dan por descontadas, en mayor o menor medida, por todos los miembros del grupo. Por ello, cualquier infracción de las reglas es condenada por los miembros. Todo elemento cultural tiene una considerable carga de arbitrariedad o historicidad y por ello necesita el apoyo del marco social.

Aquí pues, el juego se presenta como modelo del marco social, interpersonal entre el artista y su público.

~LA RETÓRICA~

La retórica será el último punto principal a tratar antes de introducirme en el tema del progreso. La retórica es un arte que tuvo su punto culminante en la civilización clásica; el arte y la retórica estuvieron íntimamente ligados. El arte del dominio del lenguaje, la retórica, proporciona un modelo para entender la expresión artística como tal expresión.

Todo arte retórico se dirige a despertar o apagar los sentimientos de un juez en una causa. El discurso retórico debe ser expresivo y la expresión estará al servicio de un objetivo: ganar al juez. El discurso retórico valora la sutil relación entre el dominio de los medios, los recursos oratorios y el fin, la sentencia favorable. Solo con los recursos se puede llegar a la expresión y por ello, solo quien domina los recursos puede dominar los medios y llegar al fin.

¹⁰ Cfr: Lorda, J., *Gombrich: una teoría del arte*, ediciones internacionales universitarias, Barcelona, 1991, pág. 114.

La sensibilidad para lo adecuado es una capacidad básica del orador. El orador debe estar sujeto al cambio pues usar un lenguaje anticuado o demasiado moderno puede suponer un obstáculo a la hora de intentar llegar al fin.

Los retóricos antiguos elaboraron teorías que influyeron positivamente en los teóricos de las artes visuales; vieron en el arte un progreso que se dirigía hacia un ideal de perfección.

Con lo cual, “la retórica ocupa un lugar importante en las ideas de Gombrich porque representa el estudio de la potencialidad del medio”,¹¹ y por ello, recurre con tanta frecuencia al lenguaje y a la retórica como modelo.

La formación, la evolución, el aprendizaje y tantos otros aspectos del lenguaje se presentan como modelo del arte; el lenguaje proporciona pues un modelo para entender la expresión artística como tal.

¹¹o.c. pág. 119.

II. Parte

~EL PROGRESO EN LA HISTORIA DEL ARTE~

A partir de ahora trataré de exponer la influencia de tres autores y la importancia de la noción de “primitivismo” en la realización de la teoría del arte de Gombrich; la influencia de personajes como Giorgio Vasari, Johann Joachin Winckelmann y Georg Wilhelm Friedrich Hegel será de gran importancia en Gombrich, así como también la teoría del primitivismo.

Giorgio Vasari es el gran teórico del arte clásico y es uno de los autores que más influyó en la teoría del arte de Gombrich; Vasari es una fuente indispensable. Es pues un autor que, según Gombrich, hizo una verdadera Historia del Arte. Escribe su relato como un camino hacia la perfección, donde todos los pasos ocupan un lugar preciso. Gombrich admite que, «Su concepto dominante del arte como solución de ciertos problemas le proporcionó sin duda un principio de selección que le permitió escribir una historia más que una crónica»¹².

Vasari se centra en la pintura florentina y describe su historia como el desarrollo de habilidades hasta alcanzar su punto supremo en Miguel Ángel; para Vasari existe un progreso en la representación, un progreso que se da en Florencia y que, como todo progreso busca su perfección; en este caso también se puede ver que las obras de los maestros de su tiempo son mejores que los maestros anteriores y peores que los maestros posteriores. Ese progreso tendrá su culmen en Miguel Ángel, pues a partir de él ninguna obra de los maestros posteriores será mejor, y empezará así la parte de la decadencia.

El esquema de los retóricos es patente en Vasari; «la restauración de las buenas letras es un tema constante de los humanistas y Vasari fue el primero y el más minucioso y persuasivo que lo aplicó a la historia del arte»¹³. El modo tradicional le

¹² O.c. pág.136.

¹³ Gombrich: una teoría del arte, *Joaquín Lorda*, ediciones internacionales universitarias, pág. 136-137, 1991, Barcelona.

convierte en un defensor de la *mimesis*, la mayor verosimilitud, la perfecta representación. Para llegar al objetivo de la perfecta representación, el progreso en los medios, el dominio de las técnicas de representación, tales como las perspectivas, el escorzo de la anatomía humana, el claroscuro... serán fundamentales.

Gombrich, a la hora de realizar su Historia del Arte, también participa de la visión tradicional; y defenderá a Vasari de las críticas que irán surgiendo en la opinión común por pensar que la visión de éste es ingenua y superficial. Tales críticas pues surgirán de dicha opinión común por partir de un error.

En la opinión común se piensa que Vasari pretendía igualar el desarrollo del arte figurativo con el progreso en el parecido, en el realismo de las representaciones. Gombrich, de la mano de Svetlana Alpers¹⁴, aprendió que la opinión común infravalora la fundación de los estudios de Historia de Arte si no es capaz de distinguir en Vasari, lo que vio como medios del arte y como fines, pues lejos de pensar en la imitación de la naturaleza como un fin en sí mismo, vio el desarrollo de la habilidad de la representación figurativa como el perfeccionamiento de los medios, que sirven siempre a su principal función social: la evocación de un acontecimiento sagrado o edificante, la narración dramática.

La idea que aquí se trata es que, la “ilusión” que puede causar un cuadro o una estatua no es un objetivo, sino un medio de introducir al espectador en las escenas que se representan; la función del arte figurativo sería en tal caso esta evocación dramática. Se trata pues de involucrar al espectador.

Con este cambio de perspectiva Vasari se convierte para Gombrich en el historiógrafo renacentista más importante y en el historiador que da con la clave de su historia. Por ello, se convierte para nosotros en el mejor testimonio histórico que analiza el arte del clasicismo occidental del modo adecuado.

Además Vasari revela el motor del proceso de perfeccionamiento al señalar la crítica como causa que motiva el progreso en la representación. Según dice, un artista

¹⁴ Alpers, S., (136) es una historiadora del arte estadounidense, socióloga del arte y discípula de Gombrich en Harvard donde se doctoró en 1965; también ha elaborado una teoría basada en la representación de los lenguajes culturales y su estructura gnoseológica, relacionando diversos campos de manifestación cultural como el arte y la poesía.

siempre aprende de otro y puede añadir algo a sus descubrimientos y logros (aplicación del esquema retórico).

Pero aún y todo, Gombrich también vio limitaciones en la manera en que Vasari enfocó la historia; cuestiona sobre todo una idea (de Vasari) que llega a ser trascendental en su (Gombrich) obra.

El proceso que surgió en Florencia, al igual que el que surgió en la Grecia antigua, rompió con una concepción de la representación figurativa que se da en todo el mundo¹⁵.

Si el progreso es un progreso orgánico, tal y como lo pensaba Vasari, debe de existir un punto en el que se alcanza la perfección; la ascensión de las artes arranca desde su nacimiento en Florencia hasta su culminación en Miguel Ángel, y este esquema por tanto, tal y como lo ve Gombrich, lleva consigo la inevitable decadencia. Gombrich no puede admitir esta idea de “inevitable decadencia” y será ésta la principal distancia que le separará del esquema orgánico.

La directa consecuencia del progreso orgánico es, tal y como lo anuncia Gombrich, la decadencia. Pero Gombrich encuentra una solución en defensa de Vasari gracias a la ayuda de la profesora anteriormente citada, Svetlana Alpers, y dice que dicha profesora ha demostrado que juzgamos mal a Vasari si interpretamos “su glorificación de esta victoria como el sentimiento de un epígono que cree que ya no queda nada por hacer”¹⁶.

La solución que presenta Gombrich en defensa de Vasari es que, si aunque le viera a Miguel Ángel como al maestro que había llevado el cometido más noble del arte, es decir, la representación del hermoso cuerpo humano en movimiento con una perfección insuperable, también hay otras tareas (y el mismo Vasari se da cuenta de ello) que no son menos útiles para el pintor, en las cuales Miguel Ángel ha dejado vía libre a los demás pintores. Es decir, que aunque Miguel Ángel presentaba una cumbre, no era La

¹⁵ Cfr: Lorda, J., *Gombrich: una teoría del arte*, ediciones internacionales universitarias, Barcelona, 1991, pág. 141.

¹⁶ Gombrich, E. H., *el legado de Apeles*, ed. Debate, Madrid, 1985, pág. 228.

Cumbre, pues otros procesos empezaban y otros problemas esperaban, y había más cumbres por conquistar. El arte pues no había terminado.

Vasari, tal y como se ha demostrado, adopta válidamente el esquema del progreso orgánico y con ello, escribe una historia del arte; cree que la evocación artística es el objetivo de las artes y el progreso consiste en la mejora de los medios. Este progreso se realiza a base de ensayos y errores y dan rienda suelta a que el propio artista sea quien critique la obra, luego lo publica y luego ya se le hace una crítica tanto por parte de los espectadores como por parte de los propios compañeros del artista, otros artistas. Esta es pues la visión tradicional que para Gombrich es muy acertada.

A continuación Gombrich dice que lo que toca analizar es el resultado de la obra. El resultado del arte es la belleza, y por tanto toca hablar de la belleza.

Gombrich cree que en el arte occidental se llegó a alcanzar la belleza; la belleza se añade a la evocación dramática. El ideal de belleza acompaña a la capacidad de representar que hace posible la evocación dramática; en la representación que haya maestría aparece la belleza.

Gombrich pues, cree en la belleza; la belleza es el fin del arte occidental. Para tratar este tema se enfrenta con la teoría más difundida en el mundo occidental sobre la esencia, el significado de la belleza: la idea platónica.

En Platón, la belleza de las cosas es la copia de la idea trascendental. La fe en la existencia del mundo ideal inspiraba al artista una idea de perfección trascendente frente a la cual quería que su arte fuese juzgado exclusivamente¹⁷. Gombrich defiende que la teoría de Platón haya dominado el mundo occidental hasta el siglo XVIII.

Pero sin embargo, dice Gombrich, esta Idea encuentra respuestas en la filosofía empírica inglesa en ese mismo siglo; a partir de ahí se extiende una rama psicológica del conocimiento que empieza a imponerse en la sociedad.

Lo bello se empieza a relacionar con el atractivo sexual y con la conservación de la especie; se destacan los fundamentos biológicos en la estética.

¹⁷ Cfr: Lorda, J., *Gombrich: una teoría del arte*, ediciones internacionales universitarias, Barcelona, 1991, pág. 147.

Este cambio, fue el resultado de un proceso desencadenante; y me centraré en explicar cual fue, según Gombrich, el equívoco que dio pie a que tantos siglos de historia dejaran de lado la idea de belleza platónica.

La idea de belleza artística tiene dos caras diferentes: lo que pensaron los artistas que era la belleza y la belleza que pudieron crear. Gombrich trata este problema desde el punto de vista de la historia y lo hace refiriéndose a Rafael. En una carta escrita por Rafael admite que recurrirá a «una cierta idea que tiene en la mente»¹⁸. Gombrich piensa que en este caso no parece referirse al platonismo y sí en cambio, al debate en torno a la imitación de los antiguos, que tuvo lugar en la retórica renacentista. En este caso se ve que la teoría del arte enlaza con la retórica. Con ella llegará Rafael a ver que la naturaleza configura en nuestra mente la imagen de la belleza.

Los artistas de aquel tiempo tenían un debate el cual serviría para llegar a un equilibrio; es decir, algunos dirán que un pintor no puede representar una figura hermosa sin haber nacido con una norma de belleza y también dirán que es el artista el que “imita” la belleza de las cosas y de las mismas obras de arte. El punto de equilibrio entre estas dos afirmaciones será que el artista toma los elementos de la tradición y los ajusta hasta acomodarlos a su norma de belleza, modificando hasta el punto en que sean bellos.

Esta noción pues, es completamente distinta del ideal de belleza platónica, ya que tiene una fundamentación biológica. Gombrich demuestra que Rafael estaba en lo cierto al adoptar esta teoría. La cuestión es que, partiendo de un tipo tradicional, se vaya retocando.

Aunque la idea de la belleza platónica tuviera un gran impacto en la sociedad artística, luego obraban de otro modo; por ello parece ser que no hay una belleza ideal.

Pero Gombrich sí cree en la existencia de la belleza humana, y además fue perseguida. La Grecia clásica y el Renacimiento son claros ejemplos de que esa belleza fuera alcanzada. La capacidad de apreciar la belleza tiene un fondo biológico; la

¹⁸ O.c. pág. 149.

respuesta a la belleza es una respuesta humana identificable, que es innata y no aprendida.

El arte emprende un nuevo camino en la sociedad occidental al rechazar las satisfacciones visuales que se derivan de los efectos elementales. La sociedad advirtió que había unas formas más nobles de arte que no eran la mera belleza sensible. El rechazo del atractivo inmediato está basado en la conexión entre valores estéticos y morales. La función estética que se deriva de la contemplación de esas formas elementales queda sacrificada; se trata de renunciar a algo por otro algo más alto. Se trata pues de un proceso de refinamiento donde la forma interesa como metáfora de algo más profundo.

La cuestión que analiza Gombrich en este caso es que lo excesivamente atractivo es empalagoso y cuanto más se alejan las obras de arte de esa “apelación inmediata”, los criterios para apreciar la belleza son menos obvios y resulta más sofisticada la crítica.

Respecto a esta última cuestión hay otra que es inevitable: el progreso del arte. La crítica es la que da pie al progreso.

La idea Popperiana de “sociedad abierta” será la que Gombrich presentará como la causa del surgimiento del arte occidental. La idea de progreso está ligada a la idea de una sociedad abierta en la cual, los miembros de la sociedad serán los que crean que las cosas deben ser discutidas y mejoradas.

Se debe de creer que las cosas son mejorables y que las soluciones deben discutirse; esta es la característica que define las Sociedades Abiertas de Popper: racionalismo crítico.

La crítica se define como la capacidad de discutir la validez de una solución respecto a un determinado problema; esta sería la practicada por las Sociedades Abiertas. Al contrario, la censura, que se define como el impedimento para discutir la validez de una solución respecto a un problema sería practicada por las Sociedades Cerradas.

La crítica espolea el desarrollo de la ciencia no permitiendo al científico descansar en la solución encontrada; todo es ensayo y eliminación de error, y detectar el error es

labor de la crítica. De esta manera, según dice Popper y cree Gombrich, la ciencia avanza proponiendo teorías cada vez más complejas que sustituyen a las anteriores superándolas¹⁹.

En el arte, al igual que en la ciencia cualquier logro presupone una larga cadena de ensayos asumidos. El arte pues también es acumulativo puesto que el artista pertenece a una tradición a la que incorpora también sus nuevos descubrimientos (a la larga esos descubrimientos también pertenecerán a la tradición).

La tarea del artista en el progreso consiste en acrecentar la gloria de su época a través del progreso del arte. El desarrollo del arte se transforma en una búsqueda racional en la que los artistas están comprometidos ante su público, ante la historia y ante ellos mismos²⁰.

La crítica pues será clave, ya que, impulsará el proceso, pone en marcha un proceso en el que se van alcanzando soluciones, se realizan descubrimientos eliminando y rechazando las propuestas no convincentes. Con la crítica evoluciona y progresa el arte.

Johann Joachin Winckelmann es otra de las figuras que ocupa un lugar importante entre las ideas de Gombrich. Le considera a Winckelmann como un poeta o espíritu profético. Gombrich afirma que el interés por la antigüedad y las antigüedades no es nuevo, pero sí que es nueva *La historia del arte en la antigüedad*, publicada en 1764 por Winckelmann²¹. Admite también la novedad de los puntos de vista y la metodología utilizadas por Winckelmann, la estructura que adopta y la ambición de historiar científicamente el pasado. En este punto habría que destacar dos cuestiones: “el primero, el comentado más a menudo, el “esquema” en el Winckelmann introduce, y explica, el arte griego; el segundo, no tan utilizado por los historiadores, pero no por

¹⁹ Cfr: o. c. pág.162.

²⁰ Cfr: o. c. pág. 163.

²¹ Cfr: Winckelmann, J, j., *Historia del arte en la antigüedad*, Madrid, ed. Aguilar, 1989.

ello menos pertinente, su concepción de la belleza (y, consecuentemente, del arte), tal como la expone por adelantado en los capítulos previos a la investigación histórica”²²

Winckelmann, como buen platónico, reconocía que la belleza suprema solo se encuentra en Dios, y por ello, la idea de belleza humana es más perfecta cuanto más se acerca al Ser Supremo. Para él, el reflejo de la divinidad se encuentra en el cuerpo masculino.

Gombrich no hereda tanta influencia de Winckelmann como sí lo hizo de Vasari. La mayor diferencia entre ambos se refleja en el concepto de belleza. Mientras la belleza en el arte para Gombrich comprende la maestría de los medios, en el dominio que el maestro tiene sobre su oficio, para Winckelmann toda belleza ideal se envuelve en una sospecha de insinceridad para la generación siguiente y provocó una reacción muy fuerte contra Rafael, contra toda belleza clásica²³.

Winckelmann, en sus escritos, difundió sin pretenderlo una serie de ideas en contra de la belleza clásica; su énfasis por el arte y la civilización griega constituían una llamada moral al oponer un modelo frente a la degeneración en que creía haber caído el arte occidental. Winckelmann propone un modelo idealizado y a la vez primitivo; aunque la superioridad de lo simple sobre lo complejo no se identifica con la preferencia por lo primitivo más que por el progreso, ambos conceptos fácilmente se pudieron fundir. Winckelmann es pues uno de los factores del Neoclasicismo y uno de los primeros eslabones de la cadena de los primitivos.

En la obra de Winckelmann el arte es concebido como algo dotado de vida propia, como un todo orgánico, como si se tratase de un auténtico individuo, que posee un proceso propio al margen de las biografías de los artistas, y que se convierte en el sujeto de la historia del arte.

Aportó un modelo de evolución describiendo el arte griego en tres etapas: la primera de estas etapas la denominó como estilo rudo, la segunda la llamó estilo de la

²² Bozal, V., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol.I, ed. Visor, Madrid, 1996, pág. 22.

²³ Cfr: Lorda, J., *Gombrich: una teoría del arte*, Ediciones internacionales universitarias, Barcelona, 1991, pág. 180.

gracia, que a su vez, podía dividirse en la gracia sublime y en la gracia seductora. De este modo introdujo la noción de decadencia en cada período aislado de la historia del arte. Cada etapa podía tener un nacimiento, un crecimiento y una decadencia; esquema que en muchos casos se ha adoptado hasta nuestros días.

Uno de los rasgos más importantes de este esquema, de evolución histórica y estilística, que aplica al arte griego y con el que construye la historia sistemática y explicativa del mismo, es un intento de realizar una historia genética del arte.

Este esquema sigue la secuencia canónica de los ciclos vitales de la naturaleza (nacimiento, desarrollo, madurez, decadencia), y no solo es válido para el arte griego sino que es aplicable a los demás estilos artísticos, como el del arte moderno, que hoy denominamos renacimiento.

Gombrich pone a Winckelmann como el responsable de varias ideas que se han demostrado nocivas para la historia del arte; se le debe el que la historiografía tenga la idea de una divinidad del arte que sitúa a la actividad artística fuera de su contexto.

En Winckelmann se da un “desenfoco” relativo de su posición histórica y evolutiva, respecto de su teoría estética. Su pensamiento es más bien antihistórico, ya que parte de la existencia de una belleza intemporal, es decir, de una estética normativa y racionalista, que afirma la existencia de un criterio absoluto de belleza, a pesar de lo cual, describe un desarrollo genético de la historia artística, cuyo esquema puede aceptarse como generalizable. También se le debe la idea de que todo arte represente el alma de un pueblo y que tenga como consecuencia mirar el arte como expresión de un espíritu colectivo. Esta idea nos lleva al colectivismo histórico, menospreciando la singularidad propia del arte y su carácter irrepetible. Y también se le debe la idea de que exista un impulso irresistible que conduzca al arte desde su infancia hasta su decadencia. Esta idea lleva a la preocupación por el futuro además de implicar un determinismo histórico.

Gombrich trata a Winckelmann como la figura que se contrapone a Vasari; pues dice que en su empeño por enaltecer la estatuaria clásica lo que consiguió fue sembrar su autodestrucción.

Hegel será otro de los autores que resaltan en la teoría de Gombrich. Es el responsable de una visión de la historia y también de la historia del arte que ofrece una solución redonda, tan acabada que cualquier contradicción con la realidad queda por sí misma incorporada al sistema²⁴. En esta visión de la historia del arte los términos que denominaban las desviaciones de la norma clásica se llenan de contenido hasta el punto en que la sucesión establecida servirá de patrón para medir con él la realidad, el arte y lo demás²⁵. La influencia de Hegel ha sido notable en los manuales de la Historia del Arte y Gombrich criticará esa influencia. Se define como una “especie” de hegeliano desertor, a pesar de considerar a Hegel como el padre de la historia de arte, consideración que se apoya en su valoración de las lecciones sobre *estética* como el primer intento de contemplar y sistematizar toda la historia universal del arte²⁶.

La postura de Gombrich ante la ideología de Hegel es una cuestión de principios. Según dice, Hegel es el primer autor que define los aspectos de una cultura en una visión histórica general; “la Historia de la Cultura ha sido construida consciente o inconscientemente sobre unos cimientos hegelianos que se han derrumbado”²⁷. Hegel es pues el “padre” de la historia del arte, ya que, intenta examinar y sistematizar la entera historia universal del arte y de todas las artes.

En Hegel la historia del arte pertenece a la historia cultural, y la historia cultural es la historia de la humanidad en cuanto encarnación del Espíritu. La historia del arte ocupa un lugar fundamental en el desarrollo del Espíritu; el arte es teofanía y el proceso de manifestación del Espíritu a sí mismo se realiza a través del arte.

Gombrich advierte claramente el papel del arte en la filosofía de Hegel e intenta disociar la estética del resto de su filosofía.

²⁴Cfr: o. c. pág 182.

²⁵Cfr: o. c. pág. 182.

²⁶ Lizarraga, P., *E. H. Gombrich in memoriam*, ed. Eunsa, Pamplona, 2003, pág 279.

²⁷ Gombrich, E. H., *Ideales e ídolos*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pág. 34.

La estética de Hegel forma un sistema dentro de otro sistema; lo hace porque entiende que la historiografía contemporánea ha podido darse cuenta de cómo la estética hegeliana se desprendía de la metafísica y aún así, continuaba subsistiendo. La explicación de esta subsistencia se debe a la pretensión de una visión total, que resuelve todos los problemas. Gombrich advierte que el acierto de la estética hegeliana consiste en haber unido de un modo conveniente dos nociones básicas en la estética moderna: cada etapa de la historia, cada civilización, tiene unas características definidas que la distinguen de las demás. Y por otro lado, el arte experimenta un progreso. Estos dos principios afectan a los dos problemas que hacen referencia al hablar del estilo: la unidad y carácter de cada etapa histórica y las razones del cambio.

Gombrich descubre en la teoría hegeliana que las sucesivas etapas históricas en las que dividimos el arte occidental, son fruto de una clasificación que demuestra el ideal clásico normativo. Pues es Hegel el que ve un principio unificador con su propia identidad que se extiende a todas las manifestaciones: el espíritu de la época. Este espíritu es en realidad, un único momento en la evolución del Espíritu, en el conocimiento de sí mismo que experimenta el espíritu del mundo por medio de su exteriorización en una etapa concreta²⁸.

La historia sería pues la descripción de este proceso, puesto que admitir el progreso supone dar reconocimiento a un antes y un después, y en Hegel el proceso tiene un principio que se dirige a un fin. Es una historia con un sentido inequívoco donde cada hecho tiene su razón de ser y ocupa un lugar. Aquí Gombrich presenta cinco características de la teoría estética de Hegel. Se trata de cinco gigantes con los que se ha enfrentado continuamente: trascendentalismo estético, colectivismo histórico, determinismo, optimismo metafísico y el relativismo.

El primer gigante a tratar sería pues el trascendentalismo estético; en este punto se subraya la obra de arte como algo más. Se entiende que en las obras de arte hay una

²⁸Cfr: Lorda, J., *Gombrich: una teoría del arte*, Ediciones internacionales universitarias, Barcelona, 1991, pág. 185.

verdad (sin tomar en cuenta la obra tal cual) que se esconde bajo las apariencias superficiales a las que tiene acceso el espectador. Esta verdad escondida es justamente la que interesa desvelar ya que detenerse en las apariencias (en lo superficial) es una pura ingenuidad. Por ello, toda obra de arte se ve en términos de estilo. Y lo único que importa, en definitiva, es el contenido de la obra. La materialidad de lo artístico, lo singular de la obra, no tiene importancia.

El segundo gigante sería el colectivismo histórico. En este caso, cada obra de arte manifiesta el espíritu de la época, de a raza, de la nación...hay un algo superior al que atribuir las manifestaciones de los artistas particulares. Los grandes artistas pueden ser sus grandes intérpretes mientras que los pequeños se disuelven en el anonimato colectivo²⁹.

El determinismo sería el tercero de los gigantes a analizar; se origina como consecuencia de las dos anteriores. El ciclo orgánico del progreso, formación, madurez, decadencia, se incorpora a un proceso más amplio. La marcha es dialéctica y se realiza con la oposición de los contrarios, donde lo nuevo acaba venciendo y ocupando el lugar de lo viejo. Hay un progreso continuo y determinado.

El cuarto gigante, el optimismo metafísico, se da cuando el Espíritu avanza hacia su propio conocimiento. Todo cuanto sucede es necesario y acerca el futuro mejor. Es decir, cada novedad que se da en las épocas anuncian nuevas mejoras. Se exige una confianza ciega en el futuro, en ese futuro que vendrá necesariamente.

Y el quinto gigante sería el relativismo. Todo fracaso y toda decadencia artística es solo un paso necesario. Y también los éxitos son relativos. Pues lo que importa de verdad no es el presente ni el pasado, sino el futuro.

En definitiva se puede decir que Hegel da pie a una historia de los estilos artísticos que corresponde mejor a una historia de las civilizaciones que cualquier aproximación anterior. Pero Gombrich dice que esto acabará afectando al arte. El artista queda elevado a un papel de intérprete del espíritu, destacado entre sus contemporáneos, los

²⁹Cfr: o. c. pág. 185-186.

artistas medianos y el público en general. Según Gombrich, si tal papel existe, y corresponde solo al futuro adjudicarlo, es lógico que se multipliquen los pretendientes³⁰. En general, la idea de Hegel sería que el historiador parte de un gran sistema que ya está construido y donde todo está relacionado y explicado. Debe someterse *a priori* al sistema para poder después recibir los datos concretos en el lugar que corresponda. Cada lugar o etapa tiene una esencia determinada, que se manifiesta en todos sus aspectos. La naturaleza dialéctica del proceso hace posible integrar cualquier contradicción, pues todo lo que no corresponde a la etapa, se considerará como una resistencia aún no superada.

Gombrich también manifiesta su interés por lo primitivo, pues el primitivismo es para él una consecuencia inmediata de la “polarización” que la idea de progreso crea en la historia del arte occidental.

Con la denominación de primitivismo nos referimos a una predilección por modelos artísticos arcaicos, elementales y no evolucionados, y está unida a la revolución contra la tradición clásica. En arte los primitivos serían los pintores italianos de los siglos XIV-XV, los antecedentes de los grandes maestros.

El primitivismo no pertenece a un pasado remoto ya que actúa también en nuestros días; Gombrich cree que fue el historiador quien ofreció al artista la manzana fatal de teorías que le prometían convertirse en un dios, libre de dar cuenta a nadie de sus acciones; y al historiador le corresponde reparar la falta³¹.

Gombrich se siente pues muy comprometido con el estudio de las corrientes primitivistas. Aunque en los tiempos que corren el público huya de toda manifestación de la habilidad, en otras épocas, tal habilidad fue muy estimada y los artistas que la dominaron compusieron verdaderas obras maestras. Para poder comprender esas obras, debemos ser capaces de valorar esa habilidad. Para Gombrich, la capacidad de valorar

³⁰ Cfr: o. c. pág. 186.

³¹ Cfr: o. c. pág. 189-190.

esa habilidad forma parte de la interpretación histórica. Ha sido la revulsión moderna la que la que ha alterado la apreciación del arte antiguo.

Además tal negativa por no considerar las habilidades ha dejado al arte moderno sin otros criterios de calidad que los negativos. Tal actitud daña extremadamente la producción artística y se suele compensar con la apreciación de posturas y actitudes, que no tienen nada que ver con la “maestría” artística ni con los grandes hitos que construyen la Historia del Arte.

Gombrich relaciona la noción de primitivismo con la idea de Vasari de creer en un progreso de habilidad, de crecimiento orgánico, que ayuda a desarrollar el arte. Lo primitivo es pues, lo no desarrollado, lo anterior a esa habilidad que va progresando continuamente. Tal primitivismo se construye como una tradición de negaciones, “paulatina repulsa de afirmaciones de una tradición anterior”³².

En el siglo XVIII tiene lugar un desplazamiento desde los ideales clásicos a las aspiraciones primitivas, la cual sucede como una rebelión que cambiará el curso del arte provocando la ruptura con la tradición. Se derriban las principales ideas de la tradición clásica.

A partir de este siglo habrá una gran preferencia de lo sublime frente a lo bello dando paso así a lo primitivo. Se trata de criticar la Belleza. Se produce un desplazamiento de preferencias desde el prototipo de belleza académica de Rafael, hacia las figuras “sublimes” de Miguel Ángel.

Esta idea de sublime también se refiere al desplazamiento desde el artista como maestro consumado de su arte, hasta el artista como instrumento extremadamente sensible, capaz de transmitir sentimientos y pasiones. Se trata pues también de transformar una concepción retórica del arte en una estética expresionista. El arte así entendido sería la expresión de lo más íntimo del artista.

³² O. c. pág. 193.

Con ello, Gombrich, y junto a él el profesor Joaquín Lorda, acaban diciendo que son los valores humanos los que al fin y al cabo debe apoyarse en el arte, y conservar esos valores es tarea tanto del artista como del espectador.

III. Parte

~ CONCLUSIONES ~

Para Gombrich la “parte del espectador” es una cuestión fundamental a la hora de apreciar las obras de arte. Cuando la imaginación del espectador se adentra para captar una obra, cuando el espectador suspende voluntariamente su incredulidad, y cree en lo que tiene delante, entra a formar parte del juego, del juego artístico; se transforma en un jugador, ya que, debe recrear las obras que el artista deja inacabadas. Y en esa donación, experimenta el auténtico placer de la creación, “el espectador bien dispuesto, dice Gombrich, responde a la sugestión del artista porque goza de la transformación que ocurre ante sus ojos. El artista le da al espectador cada vez más que hacer, lo atrae al círculo mágico de la creación, y le permite experimentar algo del estremecimiento del hacer que fue un día privilegio del artista”³³.

Esto es uno de los puntos fuertes en la teoría del arte de Gombrich. El espectador participa verdaderamente de la obra de este modo, creándola y contemplándola. Se transforma pues en un recreador.

La otra cuestión clave en el pensamiento gombrichiano es un cierto planteamiento relativista a la hora de valorar las obras de arte. Gombrich no acepta un único modelo de arte; todas las épocas están marcadas por distintos modos de representación y no hay un único modelo o canon que sea el arte definitorio. “No existe el arte, tan solo hay artistas³⁴”... , así comienza Gombrich su historia del arte y demuestra de este modo que el Arte “tiene por esencia que ser un fantasma y un ídolo”, ya que, si hubiera Arte sería algo tan abstracto que no podríamos ni siquiera percibirlo ni valorarlo.

Entiende así por tanto, al historiador del arte como un intérprete; el intérprete trabaja dentro de unos límites estrictos entre los que debe dejar correr su imaginación; de modo que su interpretación valore cada obra según su significado correcto. “No es necesario hacer hincapié en mi convicción de que una gran interpretación puede ser, a la vez, subjetiva y objetiva. ¿Quién puede negar que se den interpretaciones sublimes, y

³³ Gombrich, E. H., Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, ed. Debate, Madrid, 1998, pág 180.

³⁴ Gombrich, E. H., Historia del arte, ed. Phaidon, Londres, Nueva York, 2009, pág. 15.

otras, menos buenas, desafortunadas e inspiradas, dentro de los límites que marca el texto preescrito? Se deduce aquí que se da margen pero no licencia a la hora de comprender. Habrá interpretaciones diferentes que tengan el mismo valor, pero, ciertamente, muchas más serán probadamente falsas”³⁵.

A mi juicio, tanto la teoría del arte en Gombrich como su labor de historiador del arte me resultan adecuadas. Pues el hecho de que deje abierto la posibilidad de una interpretación no cerrada del arte, da riqueza a que un ámbito tan amplio como el arte pueda ser abarcado desde muchos ángulos, sin dejar por ello, de pretender que el Arte pueda ser entendido como “cualquier cosa”. Para llegar a esa libertad planteada en la interpretación artística es por supuesto necesario y conveniente un conocimiento profundo del arte.

La crítica que a mi juicio se le podría hacer a Gombrich es su falta de sistematización y el eclecticismo que muestra en su teoría del arte, la cual dificulta el poder hablar de una teoría, propiamente dicha, del arte, en Gombrich.

Gombrich, pues, no es un filósofo sino un historiador del arte.

³⁵ Gombrich, E. H., *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, ed. fondo de cultura económica, México, 1991, pág. 23.

IV. Parte

~ BIBLIOGRAFÍA ~

- Lorda Joaquín, *Gombrich: una teoría del arte*, Ediciones internacionales universitarias, Barcelona, 1991.
- Gombrich E. H., *Arte e ilusión, estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, ed. Debate, Madrid, 1998.
- Gombrich E. H., *Historia del arte*, ed. Phaidon, Londres, Nueva York, 2009.
- Lizarraga Paula, *E. H. Gombrich in memoriam*, ed. Eunsa, Pamplona, 2003.
- Reale y Antiseri, G. y D., *Historia del pensamiento filosófico y científico*, vol. III, “Racionalismo crítico de K. Popper”, ed. Herder, Barcelona, 1995.
- Bozal Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I, ed. Visor, Madrid, 1996.
- Gombrich, E. H., *El legado de Apeles: Estudios sobre el arte del renacimiento*, ed. Alianza, Madrid, 1982.
- Gombrich, E. H., *Ideales e ídolos*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- Gombrich, E. H., *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, ed. fondo de cultura económica, México, 1991.
- Winckelmann, J. J., *Historia del arte en la antigüedad*, ed. Aguilar, Madrid, 1989.

