

Sobre Gombrich y el arte contemporáneo¹

About Gombrich and the Contemporary Art

Sergio Rojas

*Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes,
Universidad de Chile. Santiago*

sergiorojas_s21@yahoo.com.ar

Resumen • El historiador del arte Ernst Gombrich ha sido un crítico de los supuestos filosóficos de la iconología de Erwin Panofsky, debido a que en ésta, tanto la obra de arte como su creador, se diseminan en la generalidad de la «cultura». Sin embargo, proyectadas sobre el arte contemporáneo, ambas teorías historiográficas deben reflexionar sus límites. Basándose en la filosofía de Karl Popper, Gombrich expresa su distancia respecto al historicismo del arte moderno en general, señalando el «hegelianismo» dominante en la producción y reflexión estética del siglo XX. Sostenemos en este artículo que en esta crítica Gombrich elabora una lúcida caracterización del arte contemporáneo.

Palabras clave: iconología, historia, arte contemporáneo, Gombrich, Panofsky, historicismo.

Abstract: The Art-Historian Ernst Gombrich has been a critic of the philosophical assumptions of the iconology of Erwin Panofsky because in this theory, both work of art and its creator scatter in the generality of «culture». Nevertheless, projected on contemporary art, both historiographic theories must reflect their limits. Basing on the philosophy of Karl Popper, Gombrich expresses distance in relation to the historicism of the Modern Art in general, indicating the dominant «hegelianism» in the production and aesthetical reflection of the XX Century. We maintain in this article that in this critic Gombrich elaborates a perceptive characterization of Contemporary Art.

Keywords: iconology, history, contemporary art, Gombrich, Panofsky, historicism.

¹ El presente texto es parte de la investigación: «Crisis de la temporalidad relativa al concepto de *historia del arte* en el arte contemporáneo. Elementos para una filosofía de la historia del arte», Proyecto FONDECYT núm. 1090258 (2009-2010).

Ver significa conjeturar algo ahí fuera.

Ernst Gombrich, «Fórmula y experiencia»

Gombrich es crítico de la «filosofía de la cultura» que subyace a algunas de las formas más conocidas del método iconológico, especialmente en relación a la validez de la idea de un *Zeitgeist* que permitiría dar cuenta del contenido simbólico de las obras correspondientes a una determinada época, desbordando en eso la «conciencia individual» del artista. En efecto, en la teoría de Panofsky, por ejemplo, la comprensión de la obra de arte, subrayando su dimensión simbólica, requiere en última instancia remitirse a una filosofía de la cultura, con lo cual la autonomía de una historia del arte tiende a hacerse incierta (en correspondencia esto último con la indeterminación de los límites propiamente artísticos de la propia obra como objeto de estudio). Tanto en su crítica a la iconología como a ciertas concepciones del arte contemporáneo, Gombrich tiene presente aspectos fundamentales del pensamiento del filósofo Karl Popper. Especialmente importante es aquí el principio de la «falsación» de Popper, según el cual una teoría sólo «puede» ser verdadera si puede ser falsa; es decir, una teoría permanece como válida sólo en tanto se «verifica» como tal, y entonces sabremos que al menos en esas condiciones no es falsa, pero el hecho de que ésta llegue a ser «verdadera» es algo que nunca podremos determinar respecto a una teoría, pues en ese mismo instante la afirmación de su intrínseca verdad la expulsaría del campo de su siempre posible verificación. De esta índole considera Gombrich que es el método iconológico de Panofsky: «siempre existe el peligro de la circularidad en este método [reconstruir un texto inexistente para explicar el simbolismo de un cuadro], tan popular treinta años atrás, debido, en última instancia, a la influencia del gran historiador del arte Erwin Panofsky» (1992: 16). En efecto, Panofsky supone que las formas de representar la realidad se derivan de la manera en que los sujetos comprenden el mundo en que viven, y su ensayo *La perspectiva como forma simbólica* [1927] es, ya desde el título, un buen ejemplo de este método.

En la teoría de Panofsky el hombre pertenece a «su» tiempo —que desde el presente se denomina «pasado»— precisamente porque ha trascendido la mera caducidad de la materia: «Desde el punto de vista humanístico, los testimonios o huellas del hombre no envejecen» (1979: 21). El pasado es, pues, aquello que en cierto sentido no es del tiempo, siendo la «caducidad» más bien una característica distintiva de la conciencia en el «presente», acechada por la pura actualidad. Las huellas refieren ideas que no se «saben» del tiempo, porque configuran la conciencia del mundo:

Los signos y las estructuras del hombre son testimonios o huellas porque, o mejor en la medida en que, expresan ideas separadas de los procesos de señalización y de construcción a través de los cuales se realizan. Estos testimonios tienen, por consiguiente, la propiedad de emerger fuera de la corriente del tiempo, y es precisamente en este aspecto que los estudia el humanista. Éste es, fundamentalmente, un historiador (Panofsky, 1979: 21).

La huella es la impronta de una forma de comprender la existencia, de haberla, después de todo, «comprendido» en medio de la contingencia, y esto es lo que «escapa» en el presente del historiador: la «extemporaneidad» de las formas respecto de los modos particulares y concretos en que se hace sentir con intensa puntualidad la exigencia de sobrevivir. Pero sólo porque las formas culturales no eran del tiempo pudieron quedar,

como huellas, después de que todos hubieron muerto. Las «huellas» a las que se refiere Panofsky corresponden entonces a un tiempo que internamente no puede incorporar el agotamiento de las formas, porque éstas son el cuerpo estético de objetos «mediante» los cuales los hombres se dirigen (para comunicarse o actuar) a un entorno que tiene la impronta de la caducidad: los hombres habitan culturalmente la facticidad de la existencia.

La clausura de una «época» no le pertenece como posibilidad a ésta, no sólo porque un tiempo no sabe de sí mismo como «época», sino fundamentalmente porque las formas eran portadoras de una extemporaneidad esencial. Las formas ya eran el pasado de su tiempo, esto es, aquello que permanecía invariante cuando las exigencias de sobrevivir amenazaban constantemente —sin desencadenarlo definitivamente— al hombre con hacer de éste alguien ajeno a su propio mundo. Pero ni el dolor, ni el hambre ni el deseo destruyen la estatura cultural de lo humano. Es decir, a la materia que cruza la existencia humana, como si fuese algo «ajeno», el hombre «opone» la humanidad como relación, como si la materia y sus ciegas exigencias fuesen la ocasión para el trabajo histórico de la dignidad. La humanidad es en sentido estricto la humanización de la «caducidad material» impuesta a la existencia humana, dicha caducidad ingresa en el mundo, y entonces las formas históricas de la humanidad son «lo que permanece» cuando la materia se ha extinguido. De estas formas está hecha la historia; se trata de formas de significar la existencia y de reconocerla a partir de esos significados. Existe, pues, desde esta perspectiva, una historia del arte en la medida en que las obras de arte participan de estas formas de significación. La obra se ofrece entonces como el lugar de cruce de un haz de relaciones extra-artísticas, cuyo sentido sólo puede ser aprehendido en último término por una «intuición sintética» (Panofsky, 1972: 23), una noción que el mismo Panofsky reconoce como «desacreditada». La obra deviene, pues, símbolo:

tiene que ser controlada nuestra intuición sintética por una advertencia del modo en el cual, bajo condiciones históricas diferentes, las *tendencias generales y esenciales de la mente humana* son expresadas por temas y conceptos específicos. Esto significa lo que podremos llamar una historia de los *síntomas culturales* —o *símbolos* en el sentido de Ernst Cassirer— en general (1972: 24).

En este nivel del análisis, la comprensión iconográfica de la obra de arte se transforma en iconología, y la obra deviene para el historiador del arte en un documento de la civilización en la que aquella fue producida; por lo tanto también, a la inversa, será la obra un documento para el historiador avocado al estudio de la política, la poesía, la religión, la filosofía, etc. «Es en la busca de los *significados intrínsecos* o *contenido* donde las diferentes disciplinas humanísticas se encuentran en un plano común en vez de servir de siervas la una de la otra» (Panofsky, 1979: 24). La iconología transita desde la historia del arte hacia la historia de la civilización en una perspectiva humanista, conforme a la cual todas las dimensiones de la producción humana se encuentran internamente relacionadas. Lo humano mismo deviene entonces un campo transversal de investigación a la vez imposible de acotar como objeto. Podría decirse que lo humano es aquello en nombre de lo cual todas las dimensiones de la civilización se relacionan, y el estudio de cada una de ellas exige precisamente transitar por esas relaciones.

Para Gombrich, en cambio, el problema es siempre el de «cómo» —con qué recursos— representar la realidad, y en este sentido establece una diferencia entre proyección y

percepción: «el pintor no debe preguntarse cómo ve el mundo, sino cómo puede proyectar en una superficie plana aquello que ve» (Gombrich, 1992: 17). Por ejemplo, no hay que preguntarse por qué los artistas egipcios veían el mundo de «esa» manera (bidimensional y sin profundidad), sino más bien por qué no representaban el mundo tal como lo veían (no suponer que lo veían de una manera diferente a nosotros porque acaso lo concebían de otra forma). Lo más probable es que —siguiendo a Gombrich en este punto— los egipcios hayan «visto» las tres dimensiones en sus representaciones bidimensionales, al igual que nosotros vemos las tres dimensiones en nuestras fotografías bidimensionales o los renacentistas en sus representaciones bidimensionales construidas en perspectiva. Nos podemos preguntar, dice Gombrich, por qué los renacentistas buscan conseguir el realismo en sus imágenes y entonces deciden aplicar el método de la perspectiva, pero no debemos suponer en ellos una mentalidad racionalista del espacio, etc., tesis por lo demás imposible de falsar en los términos de Popper antes mencionados.

Como ha señalado Montes Serrano: «Gombrich admite como único cauce para la interpretación iconográfica —y por tanto como único nivel de significado de la obra— la intención consciente del artista» (1989). Sin embargo, en otro lugar Gombrich ha señalado explícitamente que «no deben aceptarse necesariamente las teorías del artista para apreciar su obra» (1981: 505). Tampoco podemos pensar que para Gombrich la obra sea simplemente el lugar en donde el artista ha «inscrito» ciertas ideas formales o temáticas, previamente asumidas. Más bien, de lo que se trataría es de salvaguardar el sentido de la obra de arte, para lo cual se enfatizan los límites de la conciencia del autor, como una manera de «contener» el sentido contra su diseminación en la «cultura».

Enfrentadas a las producciones más radicales del arte del siglo XX (en las que se ha ensayado no sólo la alteración de la conciencia, sino incluso el desborde de la subjetividad), tanto la iconología de Panofsky como la crítica de Gombrich deben reflexionar sus propias condiciones de validez. Consideremos el epígrafe que abre este artículo: «Ver significa conjeturar algo ahí fuera», afirma el historiador en «Fórmula y experiencia» (Gombrich, 2002a: 254). Podemos subrayar el término «conjeturar», con lo cual señalamos un tema recurrente en los estudios de Gombrich, nos referimos al hecho de que en toda obra está presente algún tipo de mediación, de tal manera que ninguna obra pretenda una presentación de lo real en sí mismo. Sin embargo, debemos también subrayar la expresión «ahí fuera», lo cual significa que las mediaciones que como historiador le interesa estudiar tiene siempre, en primer lugar, el sentido de un signo que nos conduce hacia la realidad «ahí fuera», y no el de una pura autorreflexión, destinada a la agitación de las posibilidades de significación. En cualquier caso, la crítica de Gombrich al historicismo que observa en el pensamiento artístico del siglo XX, constituye una lúcida lectura de lo que cabe denominar como «arte contemporáneo», como también del tipo de reflexividad que lo caracteriza.

Podemos distinguir en el trabajo artístico contemporáneo lo que corresponde, por una parte, la labor de «producción de significación» en la elaboración de la obra y, por otra parte, a una reflexión acerca del mismo «trabajo de producción» de significación. Lo primero se circunscribe al horizonte de sentido de la propia obra, lo segundo, en cambio, se proyecta desde la obra hacia una comprensión del devenir artístico, es decir, se trata de una teoría que comprende a la obra en relación a la historia en la cual se inscribe. Esto implica ante todo una valoración de esa historia, en cuanto que se concibe el sentido de la obra como una colaboración con ese devenir, valorado en sí mismo de modo *a priori*. Es lo que se denomina «historicismo». Por lo tanto, la reflexión acerca del «trabajo de

producción» de significación, implica necesariamente una teoría del arte y de su historicidad: la obra no se podría comprender si no es en función de ese devenir, y su valor consistiría precisamente en colaborar con ese devenir. En suma, la importancia de la autocomprensión que se reconoce al arte contemporáneo implicaría una valoración del devenir en clave historicista.

Entonces, ¿cómo abocarse a comprender el significado de una obra cuya producción se relaciona internamente con una teoría del arte? Dicho de otra manera: ¿dónde se encuentra el significado de una obra que acontece en el horizonte de su historicidad, por lo tanto, de su inminente caducidad estética? Ésta es precisamente la condición general del arte moderno (sancionada por Hegel) y, especialmente, del arte contemporáneo, en que la obra no sólo viene a corresponder a una teoría del arte, sino que en cierto modo «es ella misma una teoría». Podemos interpretar en esta dirección las palabras de Gombrich cuando señala: «tengo fama de ser una persona poco interesada por el arte moderno [,] lo que más me inquieta en los escritos que he leído sobre arte del siglo XX es, precisamente, la ausencia de un intento por explicar, más que por describir, estas manifestaciones artísticas» (1992: 18). Este privilegio de la «descripción» sobre la «explicación» se debería a que la obra, «en tanto que» consciente de hacer avanzar la historia del arte, ha sido valorada *a priori*, y por lo tanto lo medular es cómo la obra realiza en cada caso ese avance, el que ha de ser tenido en sí mismo como un «progreso». Pero las obras que se deben a éste parecen vaciarse de «contenido», y concentrarse más bien en la reflexión sobre los «recursos» de representación y significación. Pues no se trata en este caso del progreso hacia un fin determinado (con un contenido positivo), sino hacia el «agotamiento» de todas las posibilidades reservadas en esos recursos. En este sentido la autoconciencia en el arte haría que éste ingresase en un devenir sin fin. Gombrich ve en Hegel el origen de esta manera de considerar la historia del arte, incluso considera a Hegel como el padre de la historia del arte, y podemos inferir en este reconocimiento la idea de que el historicismo está en el origen mismo de la historia del arte: «Todavía creo que la historia del arte debe liberarse de la autoridad de Hegel, pero estoy convencido de que no será posible hasta que aprendamos a entender su influencia abrumadora» (Gombrich, 1993: 53). Gombrich critica, pues, esta forma de entender la dirección y el valor del devenir en el arte contemporáneo, y para esto se sirve de la crítica de Popper al historicismo². ¿Qué es lo que posibilita la comprensión del arte contemporáneo en clave «historicista»?

Gombrich señala que un elemento inherente al historicismo en el arte es la figura «dialéctica» del devenir, heredada de Hegel. Así, la historia estaría permanentemente comenzando y finalizando, hasta arribar a la pura autorreflexión. Esto exige plantearse dos cuestiones fundamentales. Primero, ¿en qué medida la dialéctica es precisamente aquello que permite pensar la condición esencialmente «histórica» del arte? Segundo, ¿puede ser comprendida «en el presente» una historia que no cesa de comenzar y finalizar sucesivamente?

Respecto a la primera cuestión, la dialéctica le da al devenir la dirección de su propio agotamiento, que corresponde al proceso de «realización» de las posibilidades contenidas

² «La mayoría de los escritos sobre arte del siglo XX se encuentran fuertemente influidos por la ideología del progreso que Kart Popper ha denominado como «historicismo». Se trata de una actitud que casi excluye la formulación de preguntas. Los cambios que descubrimos en las artes de nuestro tiempo son aceptados como revelaciones siempre nuevas del «espíritu de la humanidad», por lo que sería casi una blasfemia acosar al «espíritu de los tiempos» con preguntas impertinentes. [T]engo una verdadera actitud crítica ante esta ideología, ya que me parece completamente vacía de contenido científico» (Gombrich, 1992: 18).

en una época determinada. Esto significa que no sólo es histórica la realización concreta de las ideas dominantes en el «presente», sino también esas mismas ideas que han nacido como «posibilidades» pero cuyo contenido llega a develarse recién con su consumación. La tarea del presente es, pues, «llevar a cabo»; es decir, llevar a realidad concreta, conducirla hacia su fin en la plena autoconciencia. El presente histórico es entonces el presente del «heredero», porque las posibilidades son extrañas a éste, gozan de valor y existencia trascendente porque vienen desde «otro tiempo», aparentemente desde un «antes» no sujeto al tiempo. La «realización» de esas posibilidades heredadas las hará a éstas ingresar en la historia, paradójicamente se inscribirán en ella con su muerte. Sin duda que ésta es la manera «filosófica» de considerar la historia, es decir, considerar que el devenir de los asuntos humanos tiene el sentido formal de la autoconciencia: un sujeto que se conoce o que se «relaciona» consigo mismo en la medida en que suprime la opaca trascendencia del mundo que lo separa de sí mismo. Dicho de otra manera, la autoconciencia en la historia se cumple al descubrirse el sujeto como «autor del mundo» en el que habita. Pues bien, la obra de arte contemporánea operaría como un dispositivo de esa autoconciencia, y por lo tanto su condición histórica consiste precisamente en realizarse «en» el tiempo, esto es, en hacerse pertenecer a una época que debe hacer emerger el tiempo como tiempo futuro. Señala Popper: «El historicismo afirma que nada tiene mayor importancia que el nacimiento de un período realmente nuevo» (1981: 25). Esto no significa que el futuro se represente a partir de determinados «contenidos» esperados en el presente, sino que el futuro nace de una conciencia que —como autoconciencia— percibe la caducidad del tiempo en el que habita; se trataría por lo tanto de un tiempo («el» tiempo) que sólo se experimenta en el proceso de «abandono» de la época, despojándose la conciencia de todo «contenido». Así, para la concreción dialéctica de la historia en el arte, el tiempo histórico es esencialmente futuro, y por lo tanto el arte que se inscribe premeditadamente en ese proceso se define por la negatividad irónica de un «experimentalismo» que busca iniciar el futuro acabando con el pasado-presente. Esto implica una crisis radical de la historiografía del arte: «hoy es más difícil que nunca escribir una historia del arte «hasta el presente». Si algo caracteriza a nuestro siglo, es precisamente su libertad para experimentar con todo tipo de ideas y recursos» (Gombrich, 1981: 508).

Abordemos la segunda cuestión arriba planteada: ¿puede ser comprendida «en el presente» una historia que no cesa de comenzar y finalizar sucesivamente? Respecto a esta pregunta, el antecedente hegeliano para la reflexión filosófica de la historiografía piensa la historia en una escala de sentido que excede los límites comprensivos de la individualidad, no sólo en una perspectiva ilustrada —por ejemplo en Kant— que exigiría adoptar el punto de vista de la especie, sino precisamente en cuanto que dialécticamente ese «punto de vista» es imposible. En efecto, Kant propuso la necesidad de una *weltbürgerlicher Absicht* [punto de vista cosmopolita] para hacer concebible el hecho de que la historia humana tuviese alguna dirección de sentido en el tiempo (no sólo hacia *qué* —ya que no «hacia dónde»— marcha la historia, sino también por qué el devenir mismo). Establece Kant una separación radical entre, de una parte, el orden de los acontecimientos, cuya causalidad empírica está animada por la vanidad, la ambición, la locura y, por otra parte, el orden de comprensión de esos acontecimientos. Esto significa que en Kant no es la autoconciencia el motor de la historia. Por el contrario, la dialéctica de tipo hegeliano establece que no sólo la historia puede ser comprendida en la autoconciencia, sino que «consiste en el devenir de la autoconciencia misma» en virtud de la cual la conciencia

individual del movimiento histórico implica el relativismo. A esto lo denomina Gombrich «optimismo metafísico»: «el factor esencial del optimismo metafísico es que no puede ni debe haber una decadencia o deterioro que no prepare el terreno para una forma superior de desarrollo» (1993: 63). Entonces no sólo la conciencia no puede comprender en el presente las «formas superiores» a las que arribará la historia, sino que ella misma se inscribe en ese devenir en cuanto que se conduce hacia el fin interno de una época, y experimenta lo inédito desde sus hábitos de comprensión que, como formas agotadas y desgastadas, ya pertenecen al pasado.

El «relativismo» opera sobre el sentido historiográfico del arte contemporáneo, con lo cual se explicaría el hecho de que cada obra y estilo se inscribe en un devenir que inmediatamente lo excede; pero a la vez —y esto es fundamental— la misma historia del arte comprendida como un todo es relativa, y se inscribe en el proceso de la autoconciencia que la excede³. Esto da lugar a la paradoja de que la autoconciencia en el arte implica la «conciencia del fin» del arte; es decir, el arte se conduce internamente hacia su agotamiento, porque en él la conciencia sabe del fin como esencia del relativismo y de la «historia» concebida desde éste. En principio, el puro relativismo sería el fin de la temporalidad como devenir, correspondería por lo tanto al tiempo en el que ya nada deviene pues nada «queda»: tiempo de una especie de post historia. El punto es que la dialéctica sería la única figura que hace posible pensar un devenir todavía histórico en una época cuya característica es la experiencia radical e insoslayable de la «fugacidad» de toda institución humana. El problema para la elaboración de una filosofía de la historia en Kant (que interroga por el sentido del devenir humano) era el conflicto, entonces debió pensar teleológicamente la historia «a partir del conflicto». El problema para Hegel era la caducidad. En *Fenomenología del Espíritu* escribe: «Ya están frente a tu puerta los pies de quienes te hundirán en la tierra». Entonces debió pensar dialécticamente la historia «a partir de la caducidad». Acaso sea ésta una de las condiciones que hacen posible que podamos reconocer una impronta hegeliana en cierta concepción dominante del arte contemporáneo, precisamente aquella de raigambre filosófica que lee al arte desde el trabajo que reconoce en aquellas obras que se elaboran destinadas a agotar los recursos heredados de representación y significación⁴.

Con todo, tendría también el arte un privilegio en la era del «historicismo». Escribe Gombrich:

ya en el siglo XIX arraigó el convencimiento de que la marcha de los tiempos es incontenible. Nos damos perfecta cuenta de que lo mismo el arte que la literatura o la economía son impulsadas por este irreversible proceso. Sin embargo, el arte está considerado como la principal «expresión de la época» (1981: 512).

Este concepto de «expresión» será especialmente criticado por Gombrich, poniendo en cuestión no el hecho de que el incesante devenir que envía incesantemente todo hacia el pasado pudiera ser considerado como lo distintivo de la expresión de esta época,

³ «Para Hegel la pintura no representa más que un estadio que ha de superarse antes de llegar a la música, forma de arte casi por completo inmaterial, y a su vez la música debe ceder el paso a la poesía, que trabaja significados puros. Sin embargo, de nuevo el valor de todo arte es relativo, pues el arte está lejos... de ser la más elevada forma de expresión del espíritu; lo disuelve la reflexión y lo reemplaza el pensamiento puro, la filosofía, cuyo resultado es que el arte pertenece al pasado» (Gombrich, 1993: 57).

⁴ Un buen ejemplo de este tipo de interpretación es la desarrollada por Arthur Danto, resultando especialmente importante su distinción entre «uso» y «mención» de los recursos. Véase Danto, 1999: 213 ss.

sino más bien la idea misma de que existe algo así como una «expresión de época»⁵. En efecto, es precisamente este concepto el que sirve a la clausura del arte en un período determinado. Siguiendo las consideraciones críticas de Gombrich, podemos decir que, de acuerdo al concepto de «expresión», la comprensión de las obras de arte intenta en cada caso determinar la relación interna que éstas exhiben con el tiempo al que «pertenecen», difiriendo la explicación del contenido mismo de la obra. Las obras de arte son, pues, analizadas en el horizonte de su caducidad, y considerando incluso su colaboración con el advenir de esa misma caducidad.

Gombrich afirma una cierta correspondencia entre el relativismo historicista y la idea de que el arte es un campo de «auto-expresión». Si en última instancia el sentido de la obra se debe a la época que en ella se encuentra o se reconoce como «expresada», entonces para una comprensión profunda de la obra la individualidad del artista como autor se funde en esa época, como si éste fuese sólo la «ocasión» de la obra. Esto es claro, por ejemplo, en Worringer y su teoría del gótico según la cual la mística que es propia del gótico viene del Norte, mientras que el Renacimiento que es propio del clasicismo viene del Sur. La individualidad «ensimismada» nórdica dará paso históricamente, según Worringer, a la individualidad moderna, que se dirige hacia el mundo «como quien toma lo suyo» (1957: 143). Pero precisamente por interpretar la obra a partir de esta «apropiación del mundo», la obra deviene expresión de una época, y entonces Worringer corrige a Burckhardt cuando el historiador suizo afirma que el Renacimiento descubre al individuo, sustituyendo a éste por la palabra «personalidad». Es decir, el individuo-artista es en la obra expresión de una personalidad epocal. No se trata de que Gombrich subraye especialmente la creatividad individual del artista —acaso su personal «originalidad»—, para comprender la obra, sino que al subsumir totalmente el lugar del artista en el espíritu de la época, él ve el peligro de una disolución de la autonomía y especificidad del arte en la generalidad de la historia de la cultura. En esta misma dirección se entiende la objeción fundamental que Gombrich dirige al proyecto de una historia materialista del arte de Arnold Hauser, quien:

está profundamente convencido de que en la historia «todos los factores, materiales e intelectuales, económicos e ideológicos, están unidos en una situación de interdependencia indisoluble», y por eso quizá es natural que a él le parezca que el mayor delito de un historiador es aislar arbitrariamente los campos de investigación (Gombrich, 1998: 86).⁶

Por otra parte, el siglo XX habría enfatizado aquella concepción del arte que entiende sus productos como auto-expresión del autor. El concepto de auto-expresión significa expresión de sí mismo, pero ante todo «desde sí mismo»; es decir, el «sí mismo» se expresa —o al menos intenta expresarse— sin mediación de ninguna clase. De esta manera, la «individualidad» del artista comprendida precisamente, ahora en el marco del

⁵ «Con demasiada frecuencia se da por sobrentendido que la condición de su época [clásica], o la que llamamos su espíritu, necesariamente tenía que culminar en el Partenón, que la Edad Media no podía evitar dedicarse a construir catedrales, y que nosotros estamos destinados a levantar rascacielos» (Gombrich, 1981: 512).

⁶ «Aquellos de nosotros que no somos colectivistas con fe en las naciones, razas, clases o períodos como entidades psicológicas unificadas, ni materialistas dialécticos impertérritos ante el descubrimiento de «contradicciones», preferimos preguntar en cada caso concreto hasta qué punto puede usarse un cambio estilístico como índice de un cambio de actitudes psicológicas, y qué habría de implicar exactamente semejante correlación» (Gombrich, 1998: 91).

pensamiento contemporáneo, como el lugar en que la subjetividad es «producida» por la sociedad y sus instituciones, resulta «desbordada» desde una especie de interioridad no procesada socialmente. Para Gombrich:

Estas convicciones [el valor de la autoexpresión (dictado en las clases de arte) y la relación entre arte y desequilibrio mental], combinadas con la creciente creencia de que el arte es «la expresión de la época», llevarían a la conclusión de que el artista no sólo tiene el derecho sino la obligación de abandonar todo autodomínio (1981: 514).

Así, el relativismo historicista y la valoración alteradora de la interioridad tienen como consecuencia la pérdida de la autonomía del arte, entendiéndose que ésta se funda en el lugar que en el proceso creador le cabe a la «autonomía de la conciencia» del artista.

Gombrich interpreta ambos aspectos en clave de negatividad. Nuestra tesis en este punto es que la perspectiva «historicista» del arte, que ha primado a lo largo de la producción y reflexión estética en el siglo XX, se ha sostenido en el modelo de la secularización del tiempo que arriba se describía. En dicha concepción la aceleración del tiempo ha recibido en sí misma un valor *a priori*, y corresponde precisamente a aquella historicidad del arte que describimos como la progresiva emergencia de los recursos de representación y significación. Es la manera de entender el devenir artístico contemporáneo al que Gombrich parece ser tan lúcidamente refractario. Esta concepción de la historia del arte, que exhibe indudablemente un sello de «negatividad», se conduce —como lo han señalado algunos— por un afán de experimentar «la realidad» trascendiendo los hábitos de percepción y comprensión de lo Real. Robbe-Grillet lo expresa muy claramente en los comienzos de los años sesenta:

El descubrimiento de la realidad sólo seguirá estando en primera fila si se abandonan las formas gastadas. A menos que se opine que el mundo está ya totalmente descubierto (y en tal caso, lo más prudente sería cesar por completo de escribir), no se puede menos que intentar ir más allá. No se trata de «mejorar», sino de progresar por vías aún desconocidas, en las que un nuevo modo de escribir se hace necesario (1973: 178).

He aquí explícito el valor ensimismado de «lo nuevo», sin ningún contenido necesario (pues «no se trata de mejorar»).

Podría pensarse, sin embargo, que en el caso del desarrollo del arte moderno y contemporáneo, no se trata simplemente de renunciar a la individualidad del artista, sino de recuperar la figura de la subjetividad individual en una época que ha llegado a descubrir y a valorar la experiencia como una instancia de radical «conmoción» de la subjetividad individual. En la dirección de esta hipótesis, la obra de arte puede ser considerada como un trabajo de producción de esa «subjetividad alterada», la puesta en obra del oxímoron de una subjetividad que es contemporánea de su experiencia del mundo. Reconocemos que este tipo de planteamientos está muy alejado de los planteamientos de Gombrich. Escribe en «La psicología y el estilo»: «aunque intelectualmente podamos tener conciencia del hecho de que toda experiencia dada tiene que ser una ilusión, no somos, hablando con propiedad, capaces de observarnos a nosotros mismos en cuanto que presa de una ilusión» (2002: 5). Con todo, la puesta en obra de aquella reflexividad requiere de una teoría de la obra de arte cuyas condiciones históricas e historiográficas deben ser repensada a partir de una reflexión crítica de los procesos de «modernización» que caracterizan al siglo XX y sus rendimientos para la producción de subjetividad.

REFERENCIAS

- Danto, Arthur. (1999). Modalidades de la historia: posibilidad y comedia. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Gombrich, Ernst. (2002a). Fórmula y experiencia. *Arte e Ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica* [1960]. Londres: Phaidon Press.
- . (2002b). La psicología y el estilo. *Arte e Ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica* [1960]. Phaidon (impreso en China).
- . (1981). *Historia del Arte* [1948]. Madrid: Alianza.
- . (1998). La historia social del arte [1951]. *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid: Debate.
- . (1993). Padre de la Historia del Arte. Conferencia dictada en la ciudad de Stuttgart en 1977 al recibir el premio Hegel, en *Tributos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1992). Sobre la interpretación de la obra de arte. El qué, el por qué y el cómo. Conferencia dictada el 30 de enero en el Departamento de Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense. Obtenido el 14 de junio de 2008 desde <<http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=32>>.
- Montes Serrano, Carlos. (1989). Estilo e Iconología en E. H. Gombrich. Una revisión crítica al pensamiento de Edwin Panofsky. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española. Tomo II, nº 4. Obtenido el 14 de junio de 2008 desde <<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0451.html>>.
- Panofsky, Erwin. (1972). *Estudios sobre iconología* [1962]. Madrid: Alianza.
- . (1979). La historia del arte como disciplina humanista [1940]. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.
- Popper, Karl. (1981). *La miseria del Historicismo* [*The poverty of Historicism*, 1957]. Madrid: Alianza.
- Robbe-Grillet, Allan. (1973). Del realismo a la realidad [1955-1963]. *Por una nueva novela* [*Pour un nouveau roman*]. Barcelona: Seix Barral.
- Worringer, Wilhelm. (1957). *La esencia del estilo gótico* [*Formprobleme der Gotik*, 1911]. Buenos Aires: Nueva Visión.

Recepción: septiembre de 2009

Aceptación: octubre de 2009