

ERNST GOMBRICH Y LA BÚSQUEDA DE LO MEJOR

Rafael García Alonso

Quiero presentar en este artículo algunos aspectos de la obra del historiador y teórico del arte Ernst H. Gombrich que pueden ayudar a comprender su confesado interés por la retórica antigua¹. Este interés, como voy a defender, no se transparenta tanto en las referencias a Aristóteles, Cicerón o Quintiliano como en su propio modo de proceder. Aunque no abundarán en mi texto referencias a estos autores si quisiera recordar brevemente que Aristóteles consideraba que la retórica no era una ciencia, sino una facultad que proporciona razones² ayudándonos a tomar juicios. Y la definía como «la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer»³. De esta definición me interesa ahora resaltar dos notas. La retórica, en cuanto saber teórico, se ocupa no tanto de individuos singulares como de clases. Así que cuando se habla de «cada caso», nos estamos refiriendo a cada tipo de asuntos: por ejemplo, a lo que es conveniente para la ciudad, a la consecución de la

¹ Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 142.

² Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 1990, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 173.

felicidad, etc. Por otro lado, se habla de adecuación en el sentido de que para el fin de convencer en cada tipo de asuntos habrá que buscar medios no exclusivos, pero sí específicos. Así pues el tipo de saber que constituye podrá formularse en modo condicional (si... entonces). Dejemos, de momento, estas observaciones y pasemos a Gombrich.

A la obra de éste se le ha objetado en alguna ocasión que no es fácil conciliar su creencia en una naturaleza humana universal con la presentación de los particulares y convencionales elementos de representación y percepción artística. Gombrich hace, en efecto, ambas cosas. Y ha rechazado la lectura de su obra como una defensa del relativismo extremo insistiendo en que junto a la obvia diversidad cultural existen rasgos comunes a la humanidad que no deben pasar desapercibidos en los análisis teóricos. El más amplio de los que me interesan en este artículo consiste, de acuerdo con su amigo Karl Popper, en que al ser humano le es necesaria, en todos los órdenes de su vida, una buena dosis de *regularidad*. Este postulado general está implícito en su afirmación –segundo rasgo– de que «todo pensar es distinguir, clasificar. Todo percibir se refiere a expectativas, y por consiguiente a comparaciones»⁴. Porque el ser humano necesita cierta estabilidad intenta ordenar el mundo pensando distinciones y clasificaciones. Y porque considera que en el mundo con el que trata también existe esa estabilidad *espera* que lo que ocurre se produzca de tal forma que pueda elaborar proposiciones condicionales (si... entonces); por ejemplo, «si actuó de tal manera, obtendré tales resultados». La historia del arte es entendida por Gombrich como la *historia de una actividad*, a saber, la creación de imágenes. En ella el artista, para alcanzar la imagen que busca, se ve obligado a analizar los resultados de sus acciones y a realizar comparaciones. Así sucede cuando el pintor, por ejemplo, se aleja unos pasos del lienzo para observar el efecto de las últimas pinceladas.

Un último rasgo de la naturaleza humana que me parece presente en la obra de Gombrich es el de que hay una búsqueda tendencial de *equilibrio*: entre lo permanente y lo mutable (por ejemplo, entre la tra-

⁴ Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, Madrid, Gustavo Gili, 1979, p. 262.

Rafael García Alonso (Madrid, 1956) es profesor de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid. Es autor de *Ensayos sobre literatura filosófica*, G. Simmel, R. Musil, R. M. Rilke, K. Kraus, W. Benjamin, J. J. Roth (1995).

dición y el cambio), entre lo racional y lo emocional; entre lo natural y lo convencional.

Es fácil ver que los dos últimos rasgos de la naturaleza humana a los que me he referido, el pensamiento como actividad dilucidatoria-clasificatoria, y la búsqueda de equilibrio son consecuencias del primero: la necesidad de regularidad.

Hemos hablado de comparaciones. Obviamente, cuando Aristóteles desarrolla lo que es o no adecuado para convencer establece comparaciones. Respecto a determinado tipo de asunto unos argumentos serán más convincentes que otros, serán mejores. De forma análoga, respecto a los tipos de actividad, por ejemplo, tal tipo de conducta artística—modelado, sombreado, esculpido, etc.—también el artista se pregunta en cada caso qué es lo más adecuado; por ejemplo, cómo conseguir expresar mejor musicalmente tristeza o alegría; cómo conseguir representar una escena como si el espectador estuviera allí para contemplarla (ilusión del testigo ocular), etc. Aquí reside en mi opinión la razón del interés de Gombrich por la retórica antigua. *A Gombrich le interesa la antigua retórica porque ésta se pregunta por lo que en cada tipo de casos es lo mejor.* Esa preocupación se encuentra también en el lema ecléctico formulado por Quintiliano: «*eligere ex omnibus optima*» (escoger lo mejor de todo)⁵.

Conviene aquí aclarar que lo mejor es entendido por Gombrich en relación a un determinado fin; y no en absoluto. Pues bien, la *búsqueda de lo mejor* es quizá el sustrato principal de la obra de Gombrich. En dos vertientes: tanto en sus posiciones metodológicas como en su análisis del modo de producción artística. En el primer caso, para preguntarse cómo ha de plantearse la actividad teórica. En el segundo, para analizar cómo los artistas se han planteado cómo lograr mejores imágenes⁶.

A ese convencimiento ha contribuido la aceptación por parte de Gombrich de la afirmación popperiana de que toda observación es resultado de una pregunta a la que subyace una hipótesis preliminar. «*Buscamos algo porque nuestra hipótesis nos hace esperar ciertos resultados*»⁷. Es decir, que a consecuencia de hipotéticas regularidades se producirá cierto estado de cosas. Ahora bien, Gombrich está convencido

⁵ Tatarkiewicz, W., *Historia de la estética. La estética antigua*, Madrid, Akal, 1987, p. 210.

⁶ Se trata de la prioridad del cómo sobre el qué acerca de la que ha llamado la atención Francisca Pérez Carreño. Cfr. «El qué y el cómo: La representación visual en E. H. Gombrich», *La balsa de la Medusa*, Madrid, n.º 23, 1992.

⁷ Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, Madrid, Gustavo Gili, 1979, p. 278.

de que el género humano es capaz de poner a prueba sus hipótesis y por tanto de pasar de unas a otras hasta alcanzar la que le parezca más adecuada para una situación o problema dado, tanto teórico como artístico-práctico. Es decir, que en ambos tipos de terreno se aprende –aceptando nuevamente una tesis de Popper– de los errores cometidos; por tanto, que funciona el mecanismo de ensayo y error siempre en búsqueda de la *mejor* solución. Y siempre matizando que según cambien las condiciones de las que se parta en un momento concreto pueden encontrarse mejores soluciones –teóricas y/o prácticas– para alcanzar determinado fin.

La búsqueda de lo mejor en el plano teórico

En el ámbito de la historia de la creación de imágenes –o de la historia del arte, para usar la formulación más usual– Gombrich, más que describir, quiere explicar. Así, pues, sus escritos formulan *interpretaciones* que se preguntan, ante todo, acerca del estatuto de la imagen visual. No entraré aquí en sus respuestas a este tema, sino que intentaré aclarar la peculiar búsqueda de lo mejor por parte de Gombrich en el terreno teórico.

Puede decirse que las polémicas en las que Gombrich se ha visto envuelto son consecuencia de la fusión de su consciente búsqueda de lo mejor con la teoría del ensayo y el error. Si en su obra son constantes las referencias –para expresar acuerdo o para expresar desacuerdo– a otros autores es por dos motivos. Uno, porque a Gombrich le parece obvio que «no se parte de la nada, sino de lo que los demás han dicho»⁸. Dos, porque mantener un diálogo constante con la obra de otros autores enraíza con la aceptación de la teoría popperiana de «ensayo y error» (o «esquema y error», como la formula a veces). Así pues, en esa dinámica rechaza ciertas hipótesis y acepta otras sin pretender excesiva originalidad⁹.

Posiciones criticadas por Gombrich

Me referiré brevemente a algunas posiciones por él criticadas.

⁸ Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 125.

⁹ También aquí podría decirse que, como Quintiliano, escoge lo mejor haciéndolo propio, y que, en este sentido, hay cierto eclecticismo.

Su crítica más general –de nuevo en sintonía con Popper– se dirige al *esencialismo metodológico*. Lo cual supone rechazar determinado tipo de preguntas, las que se formulan en la forma «¿qué es x?», y primar las que se formulan en la forma: «¿cómo actúa x?». De acuerdo con lo anteriormente expuesto, este cambio en la forma de la pregunta es decisivo puesto que las hipótesis y el tipo de respuestas esperadas serán radicalmente distintas. De este rechazo es consecuencia su crítica a aquellas concepciones que defienden la existencia de un *Zeitgeist* –Espíritu de la época– o de un *Volksgeist* –Espíritu de un pueblo– que se manifestaría de forma unitaria en todos los órdenes de una cultura. En el caso de la historia del arte, como estilo que correspondería a tal espíritu¹⁰.

La crítica que Gombrich ha realizado al *evolucionismo metodológico* de Riegl puede ser incluida también dentro de la crítica al esencialismo del que sería una forma el *historicismo*; teoría según la cual, tal como la presenta Popper, la historia obedece a leyes que pueden ser identificadas y seguidas. Gombrich no niega que exista evolución, pero sí que se dé de forma teleológica, mecánica y preestablecida. El libro «La miseria del historicismo» de Popper es, de nuevo, su apoyo fundamental.

Gombrich ha criticado también la hipótesis del ojo *inocente* de Ruskin, según la cual los pintores pueden –y deben– a la hora de realizar su obra de olvidarse de lo que saben y ser fieles a lo que ven. Así lo habrían intentado hacer los impresionistas (siendo fieles a las impresiones que reciben). Por el contrario, Gombrich señala que, como consecuencia de la necesidad de regularidad el hombre necesita también «hábitos conceptuales», de tal manera que «el postulado de un ojo sin prejuicios equivale a pedir lo *imposible*»¹¹.

Mencionemos también que Gombrich ha calificado peyorativamente de «moda» la corriente denominada «*deconstrucción*» sosteniendo que es *posible* «comprender las producciones de las naciones extranjeras y las épocas lejanas, aunque, naturalmente, *podamos* también equivocarnos»¹².

¹⁰ Es interesante constatar cómo en su crítica a uno de los representantes de esa concepción –Panofsky– Gombrich, además de argumentos sobre lo que dice el discurso de los esencialistas, menciona «pruebas» de las que Aristóteles denominaba referidas «al talante del que habla» (Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 1990, p. 175); en este caso señala cómo Panofsky tiende a exagerar abusando de alusiones eruditas (Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 137).

¹¹ Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, Madrid, Gustavo Gili, 1979, p. 259.

¹² Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 124.

Así, pues, Gombrich confía en la posibilidad de *interpretar plausiblemente* la historia del arte.

Me parece importante hacer hincapié en que Gombrich emplea insistentemente en sus críticas –como también en los respaldos que mencionaremos a continuación– uno de los por Aristóteles denominados lugares comunes a los géneros oratorios: «lo posible y lo imposible». Como hemos visto, es posible interpretar, pero no prever la evolución de la historia; la hipótesis del ojo inocente es antropológica y metodológicamente imposible, etc.

Posiciones apoyadas por Gombrich

Gombrich, encuadrándose dentro de la tradición alemana, considera que la teoría del arte no puede realizarse sin abordar cuestiones filosóficas y sin plantear problemas generales como el ya mencionado del estatuto de la imagen visual o las cuestiones metodológicas a las que estamos refiriéndonos.

Gombrich acepta el *nominalismo metodológico* que sostiene que el significado de una palabra –«arte», por ejemplo– es una convención. En las discusiones teóricas juzga fundamental ponerse de acuerdo acerca de tales convenciones (así la ya mencionada adopción del término «arte» en vez de la expresión «creación de imágenes» que Gombrich prefiere); y se pregunta sobre comportamientos y no sobre esencias. A su juicio, es muy importante –debido a la necesidad de regularidad– reconocer y establecer *categorías* que faciliten la investigación y la contrastación de lo expuesto. Hay, pues, que ponerse de acuerdo sobre el significado de términos como «arte», «manierismo», «caricatura», «evolucionismo», «género del paisaje», etc. La investigación sólo podrá avanzar a partir de esas categorías, que obviamente pueden ser corregidas si hay necesidad de ello.

Por otra parte, Gombrich considera que además de los postulados generales –como el nominalismo metodológico– es de sentido común el que cada cuestión requiera un *método diferente* para ser abordada¹³. Lo cual sintoniza bien con la proposición aristotélica citada al comienzo, según la cual la retórica debe teorizar acerca de lo adecuado en cada caso para convencer. Una de las aplicaciones de esa diversa metodología

¹³ *Ibid.*, p. 124.

puede ser reconocida –tal como ha explicado Pérez Carreño– en la aceptación por parte de Gombrich de ciertas críticas de Kuhn a la obra de Popper. Así, los cambios en la historia del arte no serían explicados sólo por el modelo popperiano de «ensayo y error», sino también por «el cambio de interés o de criterio de lo artístico»¹⁴. Por otra parte, Gombrich no quiere limitarse a describir la realidad –principal tarea de la ciencia para Popper¹⁵–, sino que quiere explicar, en su caso, la realidad de la historia del arte.

Estos aspectos son complementados con una serie de *precauciones metodológicas*: Aceptación del postulado popperiano de que las teorías más que demostrables son refutables; lo cual no obsta para intentar obtener *mejores* interpretaciones que nos aproximen a la *certeza*. Aceptación también de la disposición promovida por el método popperiano de *ensayo y error* a aprender de los errores cometidos y a evitar perseverar en ellos. Aceptación, por último, del concepto popperiano de «*lógica de la situación*» a la que Gombrich se refiere como «una especie de regla metodológica para abordar las situaciones históricas cuando puede decirse que había diferentes *posibilidades* y que la gente actuó en su propio interés»¹⁶. El historiador debe, entonces, intentar reconstruir la situación valiéndose de los datos con los que cuente. Cuenta, por ejemplo, Gombrich cómo cuando a Caravaggio se le encargó un cuadro en el que apareciera «San Mateo con el ángel» para una iglesia romana realizó una primera composición en la que un ángel guiaba la mano de un anciano jornalero poco habituado a leer y escribir. Esa era una posibilidad, pero el cuadro, pese a ser excelente, fue rechazado. Por ello, Caravaggio realizó a continuación una composición, también excelente, más convencional –dentro, pues, de la «regularidad»– y que respondía más a las expectativas de los mecenas. Dentro de la lógica de la situación a veces aparecen documentos que permiten proporcionar interpretaciones plausibles e incluso absolutamente definitivas.

Dentro de las precauciones metodológicas tampoco hay que olvidar que siempre hay una parte *irracional* en la historia en consonancia con la afirmación popperiana de que «el factor humano es, en última instancia, el elemento incierto y voluble por excelencia de la vida social y

¹⁴ Pérez Carreño, «El qué y el cómo: La representación visual en E. H. Gombrich», *La balsa de la Medusa*. Madrid, n.º 23, 1992, p. 45.

¹⁵ Popper, K. R., *La miseria del historicismo*, Madrid, Alianza, 1987, p. 42.

¹⁶ Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 152.

en todas las instituciones sociales»¹⁷. Gombrich dice también con frecuencia que en la historia, como en el queso de gruyère, hay muchos agujeros¹⁸, avisándonos contra la proclividad a sacar conclusiones precipitadas.

Igualmente, la *inconmensurabilidad*, señalada por Kuhn, a la hora de fijar criterios que permitan valorar unas obras frente a otras¹⁹. Es decir, que no se puede demostrar que una obra de arte sea mejor que otra. Lo cual no significa que «no se pueda discutir en cuestiones de gusto»²⁰.

De esta presentación de apoyos y rechazos me parece que cabe concluir que Gombrich, en la búsqueda de los mejores apoyos teóricos para interpretar la historia del arte, procede a una suerte de aplicación del método del ensayo y error popperiano, quedándose con las hipótesis que van salvando las sucesivas «falsaciones» entre las concepciones teóricas consideradas –mencionemos también las de Lorenz, o Freud... Práctica así una suerte de eclecticismo metodológico.

La búsqueda de lo mejor en la práctica artística

El método del ensayo y el error lleva implícita la necesidad de optar entre, al menos, dos opciones y de corregir nuestros juicios según los resultados que obtengamos. Exige, por tanto, que deliberemos. Ahora bien, como escribía Aristóteles, deliberamos sobre las cosas «que se relacionan propiamente con nosotros y cuyo principio de producción está en nuestras manos»²¹. Es decir, con lo que tiene que ver con la actividad humana, lo cual es, sin duda, aplicable a la producción artística. Ya he afirmado cómo a Gombrich le interesa la antigua retórica porque ésta se pregunta por lo que en cada tipo de casos es lo mejor. Dentro de este interés, me parece destacable cómo Aristóteles señala que «el objetivo del que delibera es lo conveniente (puesto que se *delibera*, no sobre la finalidad, sino sobre los *medios* que conducen a la finalidad y tales medios son los que es *conveniente* respecto de las *acciones*)»²². En nuestro ca-

¹⁷ Popper, K. R., *La miseria del historicismo*, Madrid, Alianza, 1987, p. 173.

¹⁸ Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 124.

¹⁹ Pérez Carreño, «El qué y el cómo: La representación visual en E. H. Gombrich», *La balsa de la Medusa*, Madrid, n.º 23, 1992, p. 45.

²⁰ Gombrich, E. H., *Historia del arte*, Barcelona, Garriga, 1992, p. 27.

²¹ Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 1990, p. 199.

²² *Ibid.*, p. 213.

so, a lo que concierne a la práctica artística –y en especial de la pintura– en la cual, para Gombrich, y tal como ha destacado Pérez Carreño²³, más importante que lo qué se pinta es el cómo se pinta. Es decir, que la actividad pictórica se pregunta de suyo más por las formas –que aquí ocuparían la función de medios–, de plasmación pictórica que por lo plasmado (sea del tipo que sea, figurativo o abstracto, por ejemplo) –que aquí ocuparían la función de fines.

El texto aristotélico que acabo de citar está obviamente en sintonía con la *búsqueda de lo mejor*; en este caso, de los mejores medios. Y enlaza a la perfección con la preocupación que desde sus tiempos de estudiante Gombrich recuerda haber tenido: «los misteriosos modos con que puede lograrse que formas y trazos signifiquen cosas que ellos mismos no son»²⁴. ¿Cómo puede lograrse, por ejemplo, que la superficie bidimensional del lienzo pueda producir un efecto análogo al de los cuerpos tridimensionales? ¿Cómo puede lograrse el parecido, y a través de qué evolución se buscó y se alcanzó en la historia de la pintura?

Esas inquietudes hacen referencia a actividades y, por tanto, a posibles deliberaciones, lo cual tiene probablemente mucho que ver con la aceptación por Gombrich del método del ensayo y el error. Éste, en definitiva, también hace referencia a la necesaria puesta en práctica, y eventual modificación, de los medios para alcanzar determinado fin. Lo cual permite comprender también la importancia que Gombrich otorga a la *intencionalidad* de los artistas. Hay que comprender lo que éstos querían para luego entender por qué pusieron en acción tales y cuales medios, su proceder artístico. Ahora bien, este proceder es, ante todo, *técnico* en el sentido de que se preocupa y delibera, no tanto sobre los fines mismos, como sobre los mejores medios para alcanzarlos. Volviendo a un ejemplo ya citado, cada pincelada es un intento sobre el que el artista juzga a continuación y que, ocasionalmente, rectifica para ensayar otra forma de pintar.

Así, la aplicación del método de ensayo y error ayuda a comprender no sólo la práctica artística, sino también su evolución en la historia. En efecto, tampoco en la historia del arte el artista parte de la nada, sino de las convenciones –incluidas las técnicas– con las que se encuentra. Estas convenciones –por ejemplo, los estilos en cuanto técnicas, que el artista encuentra en su medio cultural– ofrecen una serie de esquemas –una

²³ Pérez Carreño, «El qué y el cómo: La representación visual en E. H. Gombrich», *La balsa de la Medusa*, Madrid, n.º 23, 1992, p. 40.

²⁴ Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, Madrid, Gustavo Gili, 1979, p. 7.

regularidad, por tanto— que al artista pueden convencerle más o menos, pero de cuya existencia tiene noticia pudiendo dominarlas o no²⁵. «Toda representación se basa en convenciones»²⁶, afirma Gombrich, y asegura además que «son esas convenciones las que permiten al historiador del arte fechar un cuadro»²⁷. Es de suma importancia advertir que es en relación a esas convenciones —entre las que se hallan las categorías a las que anteriormente hicimos referencia— cómo es posible la inteligibilidad de las representaciones. Dependiendo del conocimiento que el *espectador* tenga de las convenciones en las que se basa la representación podrá interpretar más o menos correctamente la obra.

Aunque no dejaré a continuación de referirme a la importancia de la deliberación sobre los medios en la práctica artística, permítaseme hacer ver cómo también la búsqueda de lo mejor en la práctica artística puede ser relacionada con las reflexiones sobre lo posible y lo imposible.

Prácticas artísticas posibles e imposibles

Algunas prácticas artísticas son absolutamente imposibles. Otras son muy difícilmente aceptables en un momento dado. Cabe distinguir dos tipos de dificultades a las que cabría denominar respectivamente epistemológicas y sociales. Del primer tipo es la implícita en la afirmación de que «ningún artista puede pintar lo que ve»²⁸, ya que, como vimos en la crítica al supuesto del «ojo inocente», no existe una visión desprovista de alguna interpretación previa derivada de la existencia de hábitos conceptuales, observaciones o experimentaciones de efectos pictóricos. Entre las imposibilidades sociales se hallan las derivadas de lo que Gombrich denomina «ecología de la imagen», es decir, de la atmósfera social existente en la que se espera de los artistas un determinado tipo de comportamiento²⁹. En concreto, Gombrich denomina «principio de exclusión» a la extrema dificultad de que una determinada práctica artística sea aceptada en un determinado ambiente. Valga como

²⁵ Al hilo del componente técnico —de *tejné*— del arte, cabe aquí recordar incidentalmente que Quintiliano aceptaba al parecer la afirmación de Cleantes según la cual «el arte es un poder que hace un camino, es decir, un orden» (T, 206).

²⁶ Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, Madrid, Gustavo Gili, 1979, p. 36.

²⁷ *Ibid.*, p. 254.

²⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁹ Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 147.

ejemplo la cuasi-prohibición, tras el triunfo del impresionismo, de realizar cuadros que buscaran un parecido «fotográfico». O la prohibición de realizar imágenes en ciertas culturas. Otra imposibilidad social consiste en la dificultad de romper radicalmente con los esquemas o pautas artísticas vigentes, pues en ese caso la nueva obra de arte se torna incomprensible, ya que «el lenguaje crece al introducirse nuevas palabras, pero un lenguaje hecho enteramente de nuevas palabras y nueva sintaxis no sería discernible del balbuceo»³⁰, tal como se ejemplificó en el rechazo de la música de Schönberg.

Las prácticas artísticas posibles han de partir, según Gombrich, de la tradición artística existente, es decir, de sus convenciones, del repertorio del que se dispone. Sea para seguirlas o sea para modificarlas ya que «el artista *no puede* partir de la nada, pero puede criticar a sus predecesores»³¹. En cualquier caso, a Gombrich le parece obvio que si el artista quiere alcanzar un fin —construir una bóveda, practicar la polifonía, expresar la tristeza...— no le bastará su deseo, sino que necesitará *conocimiento técnico y habilidad artística*³².

Precisamente por ello la historia del arte es también la historia de la «*gradual modificación* de las tradicionales convenciones esquemáticas de formación de imágenes»³³. Para instaurar, por supuesto, nuevas convenciones que resultan de los descubrimientos técnicos, y de las invenciones artísticas tales como la técnica de la perspectiva, o el aprovechamiento para la arquitectura de un determinado material... Cada descubrimiento y cada invento ofrecen nuevas soluciones al tiempo que plantean nuevos problemas. Es decir, abre posibilidades que son analizadas con el fondo de las convenciones existentes. «Es, de hecho, el proceso ilustrado por nuestra fórmula del esquema y la corrección. Tenemos que disponer de un punto de partida, un criterio de contraste, para iniciar aquel proceso de hacer y comparar y rehacer que finalmente queda encarnado en la imagen acabada»³⁴. De esta manera se comprende que la evolución en la historia del arte se da, como anunciábamos al principio, en un *equilibrio* entre tradición y cambio. Se comprende, además, que ese tipo de procedimientos dilucidatorios se den en la práctica artística concreta, pues, también en ésta se persigue el logro de

³⁰ Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, Madrid, Gustavo Gili, 1979, p. 281.

³¹ *Ibid.*, p. 279.

³² Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 143.

³³ Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, Madrid, Gustavo Gili, 1979, p. 12.

³⁴ *Ibid.*, p. 279.

un determinado *equilibrio*, como se hace patente cuando se comparan los sucesivos bocetos que el artista elabora antes de emprender la obra definitiva. Los diversos bocetos, en efecto, suponen intentos de «acertar» con la mejor combinación posible, pues, señala Gombrich, cuando observamos cómo el artista distribuye, por ejemplo, formas, tonos, colores y volúmenes «percibimos que un poco de más o un poco de menos rompe el equilibrio y, que sólo hay una proporción en la que la cosa sea como debe ser»³⁵.

Refiriéndonos brevemente a la intencionalidad artística, cabe destacar que, si bien ésta se subordina a menudo a las convenciones y los gustos existentes, a veces juega no con la adecuación a lo que se espera del artista, con la tradición, sino con el cambio de ésta³⁶. Pues «lo que llama la atención es siempre una *ruptura del orden*»³⁷, tal como lo consiguió Mozart rompiendo con el «principio de exclusión» parisino que desautorizaba comenzar las sinfonías lentamente.

En la citada modificación gradual de las convenciones juegan, pues, distintos elementos: los procesos de esquema y corrección de las convenciones existentes, la competencia técnica y la habilidad de los artistas, los descubrimientos tecnológicos que pueden modificar bruscamente las posibilidades existentes (por ejemplo, la irrupción de la fotografía, o del cine sonoro), la intención de los artistas y el cansancio hacia las convenciones del momento tal como destacó, recuerda Gombrich, P. Merimée³⁸. Son todos estos factores los que tienen en cuenta Gombrich para intentar explicar la historia del arte y sus cambios. Su análisis sería *mejor*, más verosímil, que el que ofrecen las teorías criticadas por él.

En conclusión, la preocupación por lograr hipótesis adecuadas a los hechos a explicar, y el análisis del proceso artístico como búsqueda de los medios más adecuados a los fines propuestos pueden ser considerados como aspectos retóricos de la estética de Gombrich.

³⁵ Gombrich, E. H., *Historia del arte*, Barcelona, Garriga, 1992, p. 24.

³⁶ Pues, escribe Aristóteles, «ciertamente, si ha sido posible que un contrario sea o haya llegado a ser, también el otro contrario parece que ha de ser posible» (Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 1990, p. 396).

³⁷ Gombrich, E. H./Eribon, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 108.

³⁸ *Ibid.*, p. 118.