

# GOMBRICH Y LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Vicenç Furió

El pensamiento de Ernst Gombrich ha sido analizado desde muchos puntos de vista, y en la bibliografía que trata de su obra podemos encontrar estudios que han examinado sus ideas sobre la historia del arte y la cultura, las humanidades, la psicología del arte, la imagen visual, la representación pictórica, las artes decorativas, el Renacimiento, la teoría del arte, y aún otros muchos temas, lo que de por sí es indicativo de su fecunda y poliédrica actividad intelectual. Sin embargo, nadie, que yo sepa, ha estudiado la relación de los escritos de Gombrich con la sociología del arte, que de hecho es el marco teórico de las cuestiones que me propongo abordar aquí.

Debo reconocer que mi admiración intelectual por este gran estudioso y mi paralela dedicación a la sociología del arte me hicieron plantear si no sería precisamente este doble interés lo que me hacía ver más conexiones entre ambos de las que en realidad existen. La ausencia en la bibliografía de un estudio que analizara dichos vínculos era sospechosa, pero me animó conocer que por lo menos otro autor, Richard Woodfield<sup>1</sup>, había señalado recientemente que la sociología del arte aún no había sacado todo el provecho que podía a las teorías de Gombrich.

<sup>1</sup> En su introducción a *Gombrich esencial*, Richard Woodfield señala que «lejos de ser hostil a la explicación social del cambio artístico, Gombrich ha desarrollado ideas bási-

Así pues, quizá no carecía de fundamento el de hecho de que, al escribir mi libro *Sociología de l'art*<sup>2</sup>, hubiera encontrado en los trabajos de Gombrich útiles puntos de vista con los que abordar algunos de los problemas con los que tiene que enfrentarse cualquier estudio sobre la dimensión social del arte. Pero el empuje definitivo vino del propio Gombrich. En una carta que conservo fechada el 6 de julio de 1998, Gombrich me anunciaba la inminente publicación de su libro *The Uses of Images*, el cual, me decía, «is concerned with what some people might call 'the sociology of art'». En este volumen se reunirían un conjunto de artículos poco conocidos, cuyo denominador común quedaba explícito en el subtítulo del libro: *Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*<sup>3</sup>.

No pretendo sugerir con todo ello que este artículo descubrirá a un Gombrich sociólogo del arte, ni tampoco que entre sus escritos y los estudios sociales del arte haya un intenso cruce de referencias que hasta ahora haya sido pasado por alto. Lo cierto es que las alusiones de Gombrich a sociólogos o a investigaciones sociológicas concretas son escasas. Por otro lado, es igualmente cierto que Gombrich siempre ha mantenido una actitud reticente hacia ciertas teorías sociales aplicadas al hecho artístico, y serán pocos los historiadores del arte que no conozcan la durísima crítica que realizó de la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser<sup>4</sup>. Tampoco puede decirse que en *Arte e ilusión*, quizá su más influyente libro, las condiciones y valores sociales desempeñen un papel importante. Pero del mismo modo que el primer libro de Hauser casi eclipsó sus obras posteriores, probablemente la polémica

cas que han de ser analizadas aún por los sociólogos» (*Gombrich esencial*, Madrid, Debate, 1997 (1996), p. 15).

<sup>2</sup> V. Furió, *Sociología de l'art*, Barcelona, Barcanova y Universidad de Barcelona, 1995. La edición castellana de este libro, revisada y aumentada, será publicada próximamente por Ediciones Cátedra.

<sup>3</sup> E. H. Gombrich, *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Londres, Phaidon, 1999.

<sup>4</sup> E. H. Gombrich, «La historia social del arte», *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968 (1963), pp. 113-123.

---

Vicenç Furió (1957) es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona. Entre sus publicaciones: *Ideas y formas en la representación pictórica* (1991) y *Sociología de l'art* (1995).

reseña de Gombrich, publicada en 1953, le ha encasillado como alguien cerrado o contrario a las explicaciones sociológicas del hecho artístico, lo que a mi juicio es, considerando la totalidad de sus escritos y en especial los más recientes, una opinión poco fundamentada y que debiera corregirse.

Examinar esta opinión es uno de los objetivos de este artículo. En otras palabras: explorar de qué formas las condiciones y valores sociales están incorporados —o son ignorados— en las teorías de Gombrich, y ello a propósito de algunos temas que son principales tanto para la historia del arte como para la sociología del arte. Es más, por el lado de los acercamientos, creo que en su afán teórico por explicar cuestiones o problemas que van más allá de los cometidos del historiador del arte convencional, Gombrich ha ido elaborando a lo largo del tiempo conceptos e ideas que, pese a no llegar a integrarse nunca en una teoría única o en un todo estructurado, designan nociones y mecanismos que la sociología reciente ha investigado.

### *Historia cultural y social*

Uno de los aspectos que más criticó Gombrich de la historia social del arte de Hauser fue su determinismo. De hecho, el rechazo de cualquier planteamiento que implique determinismo social, y que supedita la actuación del ser humano individual a esquemas o estructuras previas, ha sido siempre una de las constantes de su pensamiento. Lo que no quiere decir que Gombrich no admita el condicionamiento social en el arte, o que no crea que existan interrelaciones entre el arte y otros niveles de la realidad social y cultural. Él mismo ha señalado en diversas ocasiones la necesidad de estudiar estos vínculos, pero también ha indicado que la complejidad que presentan no le permite confiar en quienes creen que dichas conexiones pueden explicarse fácilmente a partir de una sola teoría o causa común:

Yo sería el último en pedir —señala Gombrich— que la historia cultural y del arte dejara de buscar relaciones entre fenómenos y se contentase con enlistarlos (...) Lo que me hizo reflexionar no fue la creencia de que es difícil establecer esas relaciones sino, paradójicamente, que a menudo parece demasiado fácil<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>5</sup> E. H. Gombrich, *Tributos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991 (1984), p. 60.

El texto está extraído de la conferencia sobre Hegel que Gombrich dictó en 1977, en la que destaca que «el peligro de la herencia hegeliana reside precisamente en su aplicabilidad, que tienta por lo fácil». Con su fino sentido del humor, Gombrich arremete contra este tipo de generalizaciones que, por serlo, dificultan tanto su comprobación como su refutación:

Después de todo –añade Gombrich– la dialéctica nos hace demasiado fácil salir de cualquier contradicción. Como en realidad nos parece que todo en la vida está interrelacionado, cada método de interpretación puede jactarse del éxito. «El artista tiene que comer», leemos en Lessing; y, como los artistas de hecho no pueden pintar sin comer, ciertamente es posible basar un sistema creíble de historia del arte en las necesidades del estómago<sup>6</sup>.

Fue en un largo ensayo publicado en 1967 en donde Gombrich expuso extensamente sus ideas sobre este tema, un trabajo titulado, significativamente, *En busca de la historia cultural*. En busca de por qué, según él, la historia cultural tradicional se ha visto bloqueada por la creencia en la existencia de un colectivo independiente supraindividual, como es el «espíritu» de la época hegeliano. Gombrich no cree que exista tal espíritu ni ninguna otra causa única que sea el motor de la evolución cultural: «una cosa es ver la interconexión de las cosas, y otra postular que todos los aspectos de una cultura pueden remontarse a una causa clave de la que ellos son manifestaciones»<sup>7</sup>. A pesar de que Burckhardt dijo desconfiar de los sistemas, tanto él como Wölfflin, Riegl, Panofsky y Huizinga partían, según el análisis de Gombrich, de postulados hegelianos. Según Gombrich, hace falta buscar una nueva historia cultural, menos interesada en el estudio de pautas y estructuras y más en lo que es individual y concreto. El éxito de la pólvora o de la pintura al óleo no es tanto una expresión del espíritu de progreso de la época como dos inventos que demostraron ser muy eficaces; el primero porque permitía derrotar con más facilidad al enemigo que venía con arcos y flechas, y el segundo porque permitía reproducir mejor que la pintura al temple las texturas, los brillos y los reflejos de los objetos. En definitiva, la historia cultural sólo progresará, afirma Gom-

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>7</sup> E. H. Gombrich, *Ideales e ídolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (1979), p. 54.

brich, «si también fija firmemente su atención en el ser humano individual»<sup>8</sup>.

Del mismo modo que Gombrich no se opone a la historia cultural, sino solamente a aquella que desatiende a las personas y a lo concreto, tampoco se opone a la historia social, sino únicamente a aquella que se basa en esquemas y generalizaciones en cuyo seno los individuos y las situaciones particulares, o bien desaparecen, o bien se manipulan para que encajen con el esquema previo. En este sentido las primeras líneas de la reseña que escribió a la *Historia social* de Hauser son esclarecedoras:

Desde luego, hay documentos en abundancia, pero todavía no es fácil echar mano rápidamente, por ejemplo, de las reglas y estatutos escritos de lonjas y gildas, del desarrollo de cargos tales como el de *peintre du roi*, del comienzo de las exposiciones públicas o de los planes y métodos exactos de la enseñanza del arte. ¿Qué es lo que sabemos con precisión sobre el papel de esos «consejeros humanistas» de que tanto hemos oído hablar recientemente? ¿Cuándo los jóvenes pintores empezaron a tener normalmente como apoyo un empleo en una escuela de arte? Todas estas son preguntas que podrían y deberían ser respondidas por la historia social del arte. Desgraciadamente, el libro de Arnold Hauser no se ocupa de esas minucias de la existencia social. Pues él concibe de modo muy diverso su tarea. Lo que se propone describir a lo largo de su texto no es tanto la historia del arte o de los artistas, cuanto la historia social del Mundo Occidental tal como la ve reflejada en los modos y tendencias cambiantes de la expresión artística (...) Para su propósito los hechos sólo tienen interés en cuanto se relacionen con su interpretación<sup>9</sup>.

Además de no ocuparse de las «minucias de la existencia social», Gombrich reprochó también a Hauser que a menudo forzara los hechos o les diera extrañas explicaciones para que encajaran en su esquema previo. Asimismo considera una teoría demasiado burda pensar que la supuesta rigidez de la aristocracia le haga conectar necesariamente con un estilo rígido, y la supuesta agilidad de los comerciantes con un estilo ágil y novedoso. De hecho, las generalizaciones son peligrosas:

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>9</sup> E. H. Gombrich, «La historia social del arte», *Meditaciones...*, cit., p. 113.

Cuando se aborda el pasado con afirmaciones tales como «La Baja Edad Media no sólo tiene una clase media próspera; de hecho, es un período de clase media», no es posible dejar de tropezarse con diversos barones y duques que servirán como «contradicciones». Y si el Duque de Berry patrocinó una obra tan poco hierática como las *Très Riches Heures*, Arnold Hauser no necesita revisar su noción de los estilos aristocráticos; simplemente encuentra confirmada su opinión, pues «incluso en el arte cortesano... el naturalismo de la clase media obtiene el predominio»<sup>10</sup>.

Incluso quienes han querido defender el libro de Hauser de la devastadora crítica de Gombrich han reconocido que esta crítica era certera en no pocos aspectos. Así lo hace Enrico Castelnuovo, quien, sin embargo, también reprocha a Gombrich que la crítica es algo forzada y contiene exageraciones<sup>11</sup>. Como ejemplo de ello, Castelnuovo se refiere al episodio –utilizado por Gombrich en la reseña al libro de Hauser– de la historia relatada por Borghini sobre el origen del *Rapto de las Sabinas* de Giambologna, según la cual este grupo fue realizado como respuesta del artista a un desafío técnico-formal lanzado por otros artistas. Para Gombrich episodios como éste «nos dicen más sobre el trasfondo del manierismo que todas las proclamaciones religiosas de la Contrarreforma juntas». Y añade: «Esta historia no se halla en el libro de Arnold Hauser. Por paradójico que parezca, la objeción más seria a su planteamiento es que pasa de largo junto a la historia social del arte»<sup>12</sup>.

Castelnuovo admite el interés del episodio del *Rapto de las Sabinas*, pero considera exagerada la afirmación de Gombrich de que este tipo de noticias puedan decirnos más sobre el medio en que surgió el manierismo que todas las proclamaciones religiosas de la Contrarreforma. Además, continúa Castelnuovo,

Esta afirmación significa que para una historia social del arte, tal y como la entiende Gombrich, cualquier documento que parezca basarse en la «especificidad» del campo artístico es privilegiado frente a otros tipos de documentos que muestran las for-

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>11</sup> Véase E. Castelnuovo, *Arte, industria y revolución*, Barcelona, Península, 1988, pp. 47 y ss.

<sup>12</sup> E. H. Gombrich, «La historia social del arte», *Meditaciones...*, cit., p. 119.

mas, las razones y las vías de una «estrategia de las imágenes» entendidas como instrumentos de dominación ideológica, tal y como era debatida y perseguida en los tratados de la Contrarreforma. En definitiva: hablemos principalmente de lo que ocurre dentro de una serie, los nexos con otras series (cultural, económica, política, etc.) son menos importantes<sup>13</sup>.

Creo que la observación de Castelnuevo es acertada en lo que se refiere a la preferencia de Gombrich por el análisis de las condiciones internas del campo artístico, por tanto, por un tipo de historia social basada en una aproximación «microsocial», tal como llamó Peter Burke al enfoque de Gombrich para distinguirlo de los enfoques macrosociales de Hauser o Antal<sup>14</sup>. Pero, a pesar de los límites que Castelnuevo encuentra al enfoque de Gombrich, también añade que «sería perfectamente erróneo situar a Ernst Gombrich entre los partidarios de un desarrollo autónomo de los fenómenos artísticos. Las formas sociales, los tipos de público, de apoderados, juegan un papel importante en sus hipótesis sobre los mecanismos de cambio»<sup>15</sup>.

Analizaremos este punto más adelante. De momento, recordemos que las dos versiones del determinismo social más criticadas por Gombrich han sido la hegeliana y la del materialismo histórico. En su trabajo *Historia del arte y ciencias sociales*, empezó señalando que el campo de la historia del arte admite las más diversas aproximaciones y aportaciones, y por supuesto incluye las que tratan de cuestiones sociales:

Hay un mérito considerable en el hallazgo de nuevos pastos y debemos aplaudir sinceramente a quienes rellenan los huecos en nuestros conocimientos sobre condiciones sociales, organizaciones de talleres o motivaciones del mecenazgo. La historia del arte es un hilo en el vestido inconsútil de la vida que no puede quedar aislado de los hilos de la historia económica, social, religiosa o institucional sin dejar numerosos cabos sueltos<sup>16</sup>.

En relación al marxismo, Gombrich señaló que si bien la organización de la producción y la estructura social es innegable que desempe-

<sup>13</sup> E. Castelnuevo, *op. cit.*, p. 51.

<sup>14</sup> P. Burke, *El Renacimiento italiano*, Madrid, Alianza, 1993 (1972, 1986), pp. 42-43.

<sup>15</sup> E. Castelnuevo, *op. cit.*, p. 54.

<sup>16</sup> E. H. Gombrich, *Ideales e ídolos*, cit., p. 160.

ñan un papel en la aparición de estilos y monumentos, es igualmente evidente que por sí sola no puede determinar su forma, ya que en la configuración de las obras de arte intervienen muchos otros factores, entre ellos el peso de la propia tradición artística. De hecho, el poder de la tradición es, por lo menos en el campo de la historia del arte, uno de los pocos aspectos que Gombrich se atreve a formular casi en términos de teoría o ley general. Si una obra de arte tiene un estilo identificable, es porque «existe una ley general según la cual nada puede salir de la nada y todos los productos culturales tienen precedentes»<sup>17</sup>.

Pueden aportarse otras pruebas de que Gombrich no se opone a la historia cultural y social, sino que solamente critica algunas de sus versiones. Por ejemplo, sus reseñas elogiosas a libros como *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, de Millard Meiss, o *Patronos y pintores*, de Francis Haskell, trabajos que sin duda participan del enfoque que comentamos<sup>18</sup>. En una interesante entrevista de 1973 en la que discutió con Peter Burke el concepto de historia cultural, de nuevo muestra este interés selectivo. Preguntado sobre la historia social de la cultura, Gombrich cree instructivo describir correctamente cuál es la distribución de ciertos intereses culturales o artísticos, como por ejemplo, cuánta gente gusta de determinado tipo de pinturas. Según Gombrich, esto es un hecho social interesante de evaluar. Cabe estudiar igualmente las funciones sociales del arte, una de las tareas más importantes que, según él, la futura historia del arte tiene que afrontar. Sin embargo, en la misma entrevista de nuevo expone sus dudas sobre la eficacia que pueda tener abordar el pasado utilizando modelos y generalizaciones. Preguntado por Burke sobre la historia de las mentalidades, Gombrich se muestra escéptico sobre la posibilidad que tenemos de reconstruir la mentalidad de una época. De hecho, dice, él se ve incapaz de reconstruir la mentalidad de la gente que vive en su calle, y añade que tampoco está de acuerdo con la Viena de principios de siglo que describen los libros. Son argumentos difíciles de rebatir:

En realidad no podría describir la mentalidad de la gente de la calle en la que vivo: me parece una cosa muy elusiva (...) Tengo un cierto sentimiento sobre la diferencia entre la atmósfera de la Viena

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 161 y 173-175.

<sup>18</sup> Véase «The impact of the Black Death» y «Patrons and painters in Baroque Italy», en E. H. Gombrich, *Reflections on the history of art*, ed. por Richard Woodfield, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1987, pp. 42-45 y pp. 106-108.

en la que crecí y la atmósfera del Londres en el que vivo, pero cuando hay que describir este sentimiento, o ilustrarlo con ejemplos concretos, me encuentro más bien perdido. La única cosa que puedo decir es que lo que leo acerca de la Viena de la preguerra siempre me parece totalmente equivocado. No reconozco la ciudad en la que viví. Es muy difícil de fijar esa atmósfera<sup>19</sup>.

Y cuando Burke añade que necesitamos un modelo para explicar las interacciones entre el arte y otros aspectos culturales y sociales, Gombrich responde:

¿Lo necesitamos? En hidrodinámica se da un estado llamado turbulencia, cuando ningún ingeniero desearía tener que predecir adónde irán los distintos remolinos. Aprendí eso cuando trabajé sobre los estudios de Leonardo acerca de los movimientos del agua. No puedes proyectar con anticipación cómo fluirán exactamente las corrientes de agua en un paso estrecho. Y probablemente puede decirse lo mismo de los movimientos de la mente. Es algo parecido a una turbulencia. Pero ello no significa que no haya corrientes<sup>20</sup>.

No cabe duda de que en estas últimas décadas se han multiplicado los estudios de historia cultural y social, y que el campo de la historia del arte cuenta ahora con numerosos estudios feministas, sociológicos, económicos, y que se han tratado muchos temas que en otros tiempos se consideraban marginales. Pero cabe recordar que precisamente este enfoque integrador ha sido siempre el lema del prestigioso Warburg Institute, que Gombrich dirigió durante casi veinte años. En una entrevista con Michael Podro, Gombrich señalaba que efectivamente ésta era una de las misiones del Warburg Institute hace cuarenta o cincuenta años: sacar al estudio de las artes visuales de su aislamiento en relación con otras ramas del saber. Estudiar el arte, por tanto, en el contexto de la llamada historia cultural, *Kulturgeschichte*. Ahora bien, el problema es que quizá ha habido una inflación de este tipo de estudios, y en la actualidad –la entrevista es de 1989– puede que de nuevo sea un mayor aislamiento de lo que esté necesitada la historia del arte:

<sup>19</sup> «Ernst Gombrich discusses the concept of cultural history with Peter Burke», *The Listener*, 27 de diciembre de 1973, p. 882.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 883.

Me iría ahora al otro extremo y diría que me gustaría tener más aislamiento en la historia del arte, con lo cual quiero decir un estudio real de lo que los artistas hacen e hicieron, en vez de salirse por la tangente hacia la historia social, los estudios feministas u otras cosas. Yo quiero saber exactamente lo que Ter Borch hacía cuando pintaba seda. A este respecto tenemos demasiado poco aislamiento y demasiada poca concentración en el objeto real que el historiador del arte se supone que debe comentar<sup>21</sup>.

En la misma entrevista Gombrich señala que esta demanda de una nueva historia del arte que estudie aspectos colaterales conlleva el peligro de confundir los verdaderos objetivos de la historia del arte, que no son los mismos que los de la arqueología. Un objeto encontrado en una excavación, será útil al arqueólogo para intentar deducir a partir de él cómo eran las gentes, los ritos o las migraciones de los pueblos del pasado, pero el principal objetivo de la historia del arte no es reconstruir el pasado a través de los objetos, sino estudiar unos objetos particulares a los que llamamos obras de arte, lo que por supuesto no podrá hacerse sin conocer el marco histórico en que se produjeron. En diversas ocasiones Gombrich ha afirmado que aún no tenemos una verdadera historia *del arte*, refiriéndose con ello a la historia de lo que realmente hicieron los artistas, un relato que tiende a descuidarse en favor de otros relatos tangenciales.

### *Estilos y gustos*

Gombrich es uno de los historiadores del arte que más ha estudiado el problema del cambio estilístico, aunque cabe decir también que sus ideas sobre este tema no son las más fáciles de analizar. Ello es debido en parte a que sus puntos de vista se encuentran dispersos en sus escritos, y quizá también a que nunca ha propuesto un modelo o teoría general que pretenda explicarlo todo. Cuando Martin Kemp se refirió al papel que desempeñan los valores sociales en los trabajos de Gombrich, lo defendió de quienes consideran que en *Arte e ilusión* se ignora la influencia del medio social, pero también señaló que Gombrich evi-

<sup>21</sup> «Michael Podro in Conversation with Sir Ernst Gombrich», *Apollo*, diciembre de 1989, p. 374.

taba pronunciarse cuando se pregunta por qué determinado arte se desarrolla en una dirección o en otra, una cuestión que consideraba que nunca puede ser completamente contestada<sup>22</sup>. Ciertamente Gombrich siempre ha sido prudente en este tema, pero ya en los años setenta, y especialmente en los ochenta, abordó la cuestión de la evolución de los estilos en diversas ocasiones, desarrollando conceptos y métodos de análisis de claro matiz sociológico.

En su artículo *Estilo*, publicado en 1968, Gombrich señalaba que el estilo tiende a permanecer constante «mientras cubra las necesidades del grupo social», y que las principales fuerzas del cambio estilístico son los avances tecnológicos y la rivalidad social<sup>23</sup>. En escritos posteriores Gombrich ha dotado de más contenido sus referencias al medio social, y también ha ido más allá de la simple identificación de factores que pueden o incluso suelen fomentar las transformaciones estilísticas. Las analogías entre la evolución en la naturaleza y en el arte siempre han sido del agrado de Gombrich, y nos habla de ello el hecho de que a principios de los ochenta decidiera titular *L'écologie des images* a la edición francesa de un libro que reunía algunos sus artículos<sup>24</sup>. De hecho, desde entonces se ha referido repetidamente al concepto de «nicho ecológico» y de «ecología de las imágenes». Una buena síntesis del uso que hace Gombrich de dichas metáforas y de su más desarrollada teoría sobre los cambios estilísticos podemos encontrarla al inicio de su artículo de 1989 dedicado a la evolución de la pintura de altar:

... lo que llamamos cambios en el estilo puede ser interpretado como adaptaciones, por parte de los artistas que trabajan, a las funciones asignadas a la imagen visual en una sociedad dada. Deliberadamente digo del artista, no del arte, porque soy un individualista en estos temas y prefiero ver la historia del arte como el resultado de personas que están vivas y que responden a ciertas expectativas y demandas, las cuales, a su vez, pueden también ayudar a estimular, o al menos a mantener vivas. De hecho la metáfora del nicho ecológico me llamó la atención precisamente porque no implica un rígido determinismo social. El estu-

<sup>22</sup> Véase Martin Kemp, «Seeing and Signs. E. H. Gombrich in Retrospect», *Art History*, 7, 1984, pp. 228-243.

<sup>23</sup> Véase E. H. Gombrich, «Estilo», en D. L. Sills (ed.), *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, vol. 4, Madrid, Aguilar, 1977, pp. 497-505.

<sup>24</sup> París, Ed. Flammarion, 1983.

dio de la ecología, creo, nos ha alertado de las muchas formas de interacción entre los organismos y su medio que convierten el resultado en algo bastante impredecible<sup>25</sup>.

En primer lugar, de nuevo observamos que Gombrich atribuye un importante papel al medio social por lo que respecta a la forma, función y evolución de la imagen artística, aun cuando discrepe de los planteamientos deterministas. Es por esta razón que el más flexible concepto de nicho ecológico refleja mejor sus puntos de vista: el condicionamiento del medio social en el arte adopta formas muy diversas, sin excluir la posibilidad de situaciones imprevistas. Más adelante veremos hasta qué punto el nicho ecológico de Gombrich tiene similitudes con conceptos desarrollados por sociólogos, como es el concepto de campo artístico de Pierre Bourdieu. En segundo lugar, los diferentes estilos son las distintas adaptaciones que realizan los artistas a las funciones que la sociedad atribuye al arte. Es decir, la diversidad estilística responde a una demanda social igualmente diversa. En tercer lugar, los artistas no sólo satisfacen una demanda, puesto que también pueden crearla. La influencia entre el arte y la sociedad es recíproca.

Pero hagamos un salto atrás para referirnos al largo artículo de Gombrich titulado *La lógica de la Feria de las Vanidades: alternativas al historicismo en el estudio de modas, estilo y gusto*. Según el propio Gombrich, puede considerarse este estudio, de 1974, como un complemento de su artículo sobre el estilo escrito para la Enciclopedia Internacional de Ciencias Sociales. Su propósito es buscar explicaciones alternativas a las teorías del determinismo social en lo que se refiere al problema de las modas, estilos y gustos. Gombrich parte de la base de que en una sociedad «abierta» los estilos y modas pueden compararse a los componentes de un juego cuyo objetivo consiste en llamar la atención. Es la competencia entre los participantes en el juego lo que estimula y configura su ulterior desarrollo. La rivalidad entre artistas y mecenas provoca cambios en el arte. Estos cambios pueden conducir a la inflación, como podría ser el caso de la ornamentación barroca excesiva, a veces al ridículo, como en el caso de las estafalarias pelucas en la sociedad del siglo XVII, y a veces conllevan auténticos avances, como en el caso de la progresiva altura de las catedrales o del progreso en la representación realista. Entra dentro de la lógica de la situación que a veces un cambio provoque la reacción contraria, y entonces se crea lo

<sup>25</sup> E. H. Gombrich, *The Uses of Images*, cit., p. 48.

que Gombrich llama fuertes «cuestiones polarizantes», que a veces se discuten entre los llamados innovadores y conservadores. En el siglo XIX, por ejemplo, una cuestión polarizante en el campo arquitectónico fue el uso del hierro, y en las artes visuales del siglo XX lo ha sido la abstracción. Cualquier arquitecto del siglo pasado o pintor del actual está en un bando aunque no quiera. Estas cuestiones polarizantes, dice Gombrich, crean un «campo de gravedad», así como es otro campo de gravedad la propia tradición del campo. Los estilos y modas vinculados a estos debates pueden limitarse a un grupo reducido de participantes en el juego, pero también pueden extenderse socialmente e implicarnos a todos<sup>26</sup>.

Por supuesto las tradiciones y los estilos también pueden desaparecer. En un artículo posterior, Gombrich analizó las condiciones que fomentan la maestría y la creatividad artística, un punto que desarrollaremos más adelante. En el mismo lugar, se preguntó por las causas del declive artístico, y señaló que las tradiciones desaparecen porque «han perdido el apoyo de un público de entendidos»:

Lo que el estudio del pasado nos enseña es el hecho de que incluso tradiciones llenas de fuerza se han extinguido cuando han perdido el apoyo de un público de entendidos. Esta pérdida de apoyo puede no ser debida a una pérdida de creatividad por parte de los artistas, sino, más bien, a factores sociales conectados con los cambios en las modas<sup>27</sup>.

Así, según Gombrich, el triunfo de valores sociales de refinamiento y elegancia tal como los entendía el clasicismo francés influyó notablemente en el declive de la Edad de Oro en Holanda, y el triunfo del culto a la novedad entre el público de entendidos del siglo XX es uno de los hechos que, a su juicio, ha perjudicado la creatividad del artista moderno<sup>28</sup>. Podríamos añadir aquí que este culto a la novedad también ha tenido su efecto en la defensa o marginación de determinados estilos.

Dos aplicaciones concretas de las ideas de Gombrich sobre las fuerzas que actúan en el desarrollo artístico pueden encontrarse en los artículos sobre la evolución de la pintura de altar y sobre el gótico inter-

<sup>26</sup> Véase E. H. Gombrich, *Ideales e ídolos*, cit., pp. 71-109.

<sup>27</sup> E. H. Gombrich, «Tradición y creatividad», *Anales de arquitectura*, n.º 2, 1990, p. 46.

<sup>28</sup> Véase «Tradición y creatividad», cit., pp. 46-48.

nacional publicados separadamente en 1989, y que ahora pueden encontrarse en la reciente recopilación *The Uses of Images*<sup>29</sup>. En ambos estudios las diversas funciones que se atribuyen a cierto tipo de arte se presentan como el principal motor del cambio artístico. En el primero de ellos vemos cómo lo que se pedía a la pintura de altar condicionó su evolución, y es una lástima que no dispongamos de espacio para comentar las acertadas observaciones de Gombrich sobre las tensiones entre el simbolismo didáctico y el realismo que se dan en *Santa Ana, la Virgen y el Niño* de Leonardo, o la nueva exigencia de autonomía que a principios de siglo XVI se estaba abriendo camino en la pintura de altar, tal como se deduce del interés del duque Alfonso de Ferrara por el *San Sebastián* de Tiziano que formaba parte del políptico de la Resurrección de Brescia. Pero cuando se hubo alcanzado la emancipación vino el tiempo de la Reforma, que veía en las imágenes de altar un peligro de idolatría. En algunas regiones de Alemania la Reforma casi llegó a extinguir la habilidad de los productores de imágenes. «Si ello no ocurrió donde la tradición de la producción artística era tan vigorosa como lo fue en Holanda —señala Gombrich— esto fue debido al hecho al que he aludido, es decir, que el arte se había acomodado a un nuevo nicho ecológico, la habilidad del artista fue apreciada por sus propios méritos y los admirados especialistas en la mimesis habían empezado a proveer un ávido mercado de exportación»<sup>30</sup>.

En el segundo de los artículos, significativamente subtulado *Supply and Demand in the Evolution of the International Gothic Style*, Gombrich sitúa al arte en una compleja trama de interacciones sociales como son las fuerzas de la oferta y la demanda. En el siglo XIV, la demanda de naturalismo en la representación de la variedad del mundo visual se sumó a la más antigua exigencia de ofrecer oro y esplendor, y

<sup>29</sup> Véase «Paintings for Altars. Their Evolution, Ancestry and Progeny» y «Images as Luxury Objects. Supply and Demand in the Evolution of the International Gothic Style», *The Uses of Images*, cit., pp. 48-79 y 80-107.

<sup>30</sup> *The Uses of Images*, cit., p. 78. Gombrich ha analizado en diversas ocasiones estos procesos de emancipación de formas y géneros artísticos. Además del caso de la pintura de altar, véase, por ejemplo, su estudio sobre el origen la pintura de paisaje, «La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo», *Norma y forma*, Madrid, Alianza, 1984 (1966), pp. 227-248. Cabe subrayar aquí que el análisis de los procesos implicados en la génesis de la autonomía del campo artístico es un tema del agrado de la sociología del arte actual. Sirvan como ejemplo los artículos de Pierre Bourdieu, «Piété religieuse et dévotion artistique», y de Olivier Crispin, «Le Mai des orfèvres», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 105, diciembre 1994, pp. 71-74 y 76-90.

ello configuró el llamado gótico internacional. Este arte, sin embargo, no sólo responde a la demanda, puesto que los artistas también podían ofrecer productos atractivos que estimularan la demanda, en lo que podríamos considerar un proceso de *feedback* o retroalimentación. ¿Y por qué decayó este estilo? Gombrich admite el factor psicológico —mucho de lo mismo cansa y hay una reacción— pero son sobre todo nuevas demandas las que impulsan el cambio:

Poco después de 1430 —señala Gombrich— el humanista Leon Battista Alberti expresó esta nueva escala de valores en su tratado sobre la pintura, donde menospreció el uso del oro ya que era un logro mucho mayor por parte del artista pintar oro que aplicarlo (...) Pero aquí una nueva espiral o *feedback* empezó. Fueron los artistas, gracias a sus nuevas invenciones técnicas tales como el desarrollo de la pintura al óleo en el norte y la invención de la perspectiva en el sur, quienes hicieron que los encantos del Estilo Internacional parecieran pasados de moda y quienes crearon nuevos criterios de excelencia artística<sup>31</sup>.

En uno de sus más recientes escritos, que de hecho es su introducción de 1999 a *The Uses of Images*, Gombrich destaca de nuevo que en la gestación y desarrollo de los géneros o estilos artísticos la influencia del medio social es decisiva, así como la interacción de la oferta y la demanda artística, aspectos que sin embargo no deben considerarse aisladamente. Después de trazar brevemente algunos momentos de la historia de la caricatura, un género bien conocido por Gombrich, concluye del siguiente modo:

Así, el nacimiento de la caricatura en un medio que apreciaba el virtuosismo artístico, su florecimiento en una sociedad democrática, y su supervivencia como un inocente tipo de periodismo, reflejan la influencia de la situación social en un género artístico que debe su origen a un artista individual, y su supervivencia a cambiantes demandas. Cabe destacar que en esta interpretación tanto la invención artística como la presión social son igualmente importantes, porque ninguno de estos factores por sí solo podría haber producido los mismos resultados<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 10.

Llegados a este punto creo que ya podemos hacer un pequeño balance de los principales conceptos e instrumentos de análisis utilizados por Gombrich al abordar el problema de la evolución de los estilos. Un medio social favorable, a modo de nicho ecológico, el soporte de un público de entendidos sensible a modas y valores sociales, la metáfora del juego competitivo, sus consecuencias en forma de cambios, avances tecnológicos o inflación, cuestiones polarizantes, campos de gravedad, oferta y demanda, efectos de *feedback*. Verdaderamente no puede decirse que las fuerzas y valores sociales no ocupen un lugar importante en su explicación del cambio artístico. Es más, creo que las ideas de Gombrich sugieren un campo de relaciones que tiene una notable similitud con el concepto de campo artístico desarrollado por Pierre Bourdieu.

Tal como ha sido planteado por Bourdieu, el concepto de campo artístico es uno de los modelos de análisis más útiles con que cuenta la sociología del arte actual. A modo de resumen, podemos decir que en las sociedades avanzadas existen una serie de esferas o campos de actividad relativamente autónomos, cada uno de ellos con sus propias reglas, dentro de los cuales se lucha por algún tipo de recurso o capital. Así, el campo artístico sería el espacio social estructurado en el que se producen las obras de arte y la creencia en su valor, un espacio organizado en el que personas y grupos compiten entre ellos según la posición que ocupan, y con su actuación intentan mantener o transformar situaciones y valores<sup>33</sup>. Cuando Gombrich habla del nicho ecológico o del medio social favorable para el desarrollo de los estilos está apuntando hacia la idea del campo artístico, y cuando se refiere al soporte de un público de entendidos está identificando a uno de los componentes del campo cuya acción es importante de cara a la aceptación y difusión de las formas artísticas.

La sociología del arte actual ha desarrollado este último punto al analizar con más detalle los componentes y la estructura del campo artístico y la diversidad de los soportes dados a los diferentes estilos. Diana Crane, por ejemplo, ha estudiado el mundo del arte de Nueva

<sup>33</sup> Para el concepto de campo desarrollado por Bourdieu puede verse su libro *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995 (1992), que pese a tratar básicamente del campo literario constituye en cierto modo una síntesis de sus ideas sobre los campos de producción simbólica –el campo artístico incluido– que Bourdieu ha ido desarrollando desde los años setenta en numerosos trabajos, como, por ejemplo, «La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 13, 1977, pp. 4-43.

York entre 1940 y 1985, aportando pruebas de que los principales estilos que coexistieron o se sucedieron durante este período no tuvieron el mismo soporte de todos los agentes e instituciones del campo artístico. Así, el Expresionismo abstracto y el Minimalismo fueron apoyados principalmente por los críticos académicos y los grandes museos de Nueva York, mientras que los principales valedores del Pop art, del Hiperrealismo y del Neo-Expresionismo fueron los marchantes y los coleccionistas. Por su parte, los pintores figurativos y los pintores llamados de campos de color, encontraron más soportes en museos regionales y en colecciones corporativas que en el mundo del arte de Nueva York<sup>34</sup>.

Pero donde las teorías de Gombrich se vinculan más directamente con la noción de campo de Bourdieu, no es tanto en la identificación y descripción de éste como un ámbito estructurado, cosa que Gombrich no llega a hacer, sino en la descripción de muchas de las fuerzas que en él actúan. En este sentido, Gombrich está más cerca de la noción de campo de Bourdieu que de la noción de mundo del arte de Becker, que precisamente Bourdieu critica por ignorar que el ámbito social del arte es un campo de fuerzas en el que se lucha por algún tipo de recurso, valor o posición. Recordemos que Gombrich utiliza la metáfora del juego y de la competencia entre jugadores por sobresalir<sup>35</sup>. Es la competición y los efectos de la oferta y la demanda lo que provoca cambios, y por supuesto confrontaciones de ideas y valores. Es sumamente interesante la idea de «campo de gravedad» de Gombrich. Sociológicamente, el campo artístico se define como un campo de fuerzas, en el que hay valores legítimos e ilegítimos, dominantes y dominados, etc.; por tanto, cualquiera que entre en él se verá afectado por ellos. Para comprender la estructura del campo artístico, dirá Bourdieu, hay que conocer su génesis y evolución; cualquier obra de arte, dirá Gombrich, se sitúa en un campo de gravedad, una de cuyas fuerzas principales es la de su propia tradición. Habrá también «cuestiones polarizantes», como, por ejemplo, seguir la tradición o romper con ella. El arte de vanguardia propugnó la ruptura, un valor que en el campo artístico de mediados del siglo XIX era marginal, pero que después de no pocas luchas, en su evo-

<sup>34</sup> Véase Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1987, pp. 35-41.

<sup>35</sup> También Bourdieu recurre a la analogía del juego para explicar su noción de campo. Véase, por ejemplo, Pierre Bourdieu y Loïc J. P. Wacquant, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, París, Seuil, 1992, pp. 73-75.

lución a lo largo del siglo XX ha llegado a ser el valor dominante o «legítimo», como diría Bourdieu.

Lo que no encontraremos en los escritos de Gombrich son teorías que vinculen sus análisis microsociales con un enfoque macrosocial. En otras palabras, teorías que relacionen las fuerzas del campo artístico con las esferas de la actividad económica o política de la sociedad. A este nivel más amplio, la opinión de Carlo Ginzburz, ya expresada en 1966, sobre el silencio de Gombrich en relación a las conexiones entre los fenómenos artísticos y la historia política, religiosa o social es, incluso desde la perspectiva actual, esencialmente correcta<sup>36</sup>. Pero a otro nivel, un nivel más delimitado, más próximo a los artistas, a sus obras y a las fuerzas que configuran su medio, los análisis microsociales de Gombrich son valiosas aportaciones a la historia social del arte, y los conceptos y teorías elaborados para intentar explicar el problema del cambio artístico y, en general, de los gustos y las modas, se cuentan entre las propuestas más sociológicas realizadas por un historiador.

Al igual que el problema del cambio estilístico, también el tema del gusto ha sido tratado por Gombrich desde un punto de vista cercano a planteamientos sociológicos. No es ocioso recordar aquí que Gombrich se ha referido elogiosamente al libro de Bourdieu *La distinción*<sup>37</sup>, y que crea que el sociólogo francés consiguió demostrar que determinadas diferencias en el gusto pueden relacionarse con distintas capas de la población, aunque discrepe de Bourdieu al no creer que «esta importante observación tenga que conducirnos a un relativismo absoluto en estética»<sup>38</sup>.

Gombrich no cree en el gusto desinteresado de Kant. Para él no cabe duda de que el gusto está condicionado socialmente, hasta el punto que le preocupan los extremos a que puede llegar la dependencia de nuestros criterios y reacciones de las presiones y directrices del grupo al que pertenecemos. Llega a hablar de «lavado de cerebro», y a decir que cuando se afirma que algo nos gusta quizá estemos diciendo que lo que se aprecia gusta a nuestro grupo, y es por esta razón por la que tam-

<sup>36</sup> Véase Carlo Ginzburz, «De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método», en *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 1989, pp. 38-93, esp. pp. 73-74. Como hemos visto, es una opinión también compartida por Peter Burke y Enrico Castelnuovo.

<sup>37</sup> Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988 (1979).

<sup>38</sup> E. H. Gombrich y Didier Eribon, *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992 (1991), p. 158.

bién nos gusta a nosotros. Vale la pena transcribir este párrafo, en el que también se pregunta por el condicionamiento social de las opiniones de Kant:

Cuanto más en serio considera el arte cualquier grupo, más inclinado estará a semejante lavado de cerebro, ya que disfrutar de lo erróneo en uno de estos círculos equivale a adorar falsas deidades; uno no pasa la prueba de admisión en el grupo si se descubre una carencia de gusto. A la luz de estos hechos contundentes, es curioso reflexionar acerca de la opinión kantiana según la cual el juicio estético es enteramente «desinteresado», totalmente libre, basado sólo en la convicción de lo que pueda disfrutar cada ser humano desarrollado. Uno llega a preguntarse si esto era cierto incluso en el Sabio de Königsberg, si ni siquiera él dejó de ser influenciado en sus preferencias por su grupo y por las ideas de éste acerca del «buen gusto». Probablemente, nunca observó el nexo entre el atractivo estético y el social, puesto que vivió en un medio relativamente cerrado y puesto que nunca estuvo muy implicado en cuestiones artísticas, de haberlo estado, tal vez habría tenido la oportunidad de contemplar el patético deseo de los socialmente inseguros en cuanto a «agradarles» lo «apropiado», y la sensación de ansiedad que puede surgir en una situación en la que se exhibe, carente de etiqueta y de conexiones, una obra de arte que no parece encajar en ninguno de los casilleros estéticos preexistentes. Contrariamente a la opinión de Kant, en tales situaciones parece a veces como si la expresión «me gusta» implicara en realidad: «Creo que esta es una de las cosas que mi grupo acepta como buenas. Puesto que me agrada mi grupo, me gusta también esta cosa»<sup>39</sup>.

Aunque Gombrich no llegue a identificar al grupo o grupos que intervienen en el juego ni a integrarlos en lo que sociológicamente sería la estructura del campo artístico, constantemente aluye al grupo al que uno pertenece como el ámbito que condiciona nuestras apreciaciones. Es más, es el colectivo al que pertenecemos o con el que nos identificamos al que recurrimos para contrastar nuestros gustos, y esto es lo que Gombrich llama explícitamente la «prueba social». La reacción del grupo es el test que pasan nuestras apreciaciones.

<sup>39</sup> E. H. Gombrich, *Ideales e ídolos*, cit., p. 101.

Los campos de gravedad pueden ser muy fuertes, y Gombrich recomienda que seamos conscientes de que nuestros rechazos estéticos están socialmente condicionados, y por tanto que, en la medida de lo posible, ello no nos impida echar un vistazo a los productos que de entrada no encajan con lo que más apreciamos. Gombrich relata la anécdota de Hugo Wolf, que menospreciaba a Brahms, pero al que sin embargo se oyó murmurar en una audición de dicho compositor: «Diablos, me gusta»<sup>40</sup>. Por otra parte, los gustos estéticos tienen su efecto en la demanda social de ciertos estilos o tendencias. En las impagables páginas finales de *La lógica de la Feria de las Vanidades*, Gombrich se refiere a la situación en la música, y admite que con su preferencia por la música de Mozart y Beethoven, en vez de por el serialismo de Schoenberg, se da cuenta de que está contribuyendo, aunque no lo desee, a empeorar la situación para los compositores actuales. En otras palabras, el soporte y los gustos del público son esenciales para comprender la evolución y supervivencia de los estilos.

El problema de los gustos y valores en el arte siempre ha sido del interés de Gombrich. Otro ejemplo de ello podrían ser sus escritos sobre lo primitivo y el primitivismo en el arte, un tema sobre el cual hace años está escribiendo un libro cuyo título anunciado es *The Preference for the Primitive*. Si anteriormente me he referido a la aceptación de Gombrich de la influencia de la estratificación social en los criterios de gusto formulada por Bourdieu, puede añadirse ahora su elogiosa reseña libro de Francis Haskell *Rediscoveries in Art*<sup>41</sup>, en el que se trata de las oscilaciones de gusto a lo largo de un período histórico. «Estoy de acuerdo con todo –dice Gombrich en una entrevista a propósito del libro de Haskell– excepto en su relativismo. Tiziano es un gran artista, incluso si llega una época en que nadie quiera contemplar sus cuadros»<sup>42</sup>. Volveremos sobre este delicado punto de equilibrio en el que Gombrich acepta la variabilidad, pero no el relativismo absoluto por lo que concierne a los logros artísticos. De momento sólo quisiera destacar que Gombrich no ha desatendido el tema de las oscilaciones del gusto y de la llamada fortuna crítica, cuestiones del máximo interés tanto para la historia social del arte como para la sociología del arte.

<sup>40</sup> *Ideales e ídolos*, p. 104.

<sup>41</sup> *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Oxford, Phaidon, 1976. La reseña de Gombrich al libro de Haskell es «The Whirligig of taste», en *Reflections on the History of Art*, ed. por Richard Woodfield, Oxford, Phaidon, 1987, pp. 160-167.

<sup>42</sup> E. H. Gombrich y Didier Eribon, *op. cit.*, p. 156.

En un estudio poco divulgado, Gombrich ha estudiado la fortuna crítica del románico, con la intención principal de destacar la peculiar transición a la que alude el título del artículo: *From Archaeology to Art History. Some Stages in the Rediscovery of the Romanesque*<sup>43</sup>. Es decir, ha estudiado cuáles fueron los valores que promovieron el redescubrimiento de este estilo, cuyos primeros defensores actuaron más como arqueólogos que como historiadores del arte, al entender que los monumentos debían protegerse más por su carácter de síntomas de una supuesta edad de las tinieblas que como ejemplos artísticos. En Goethe se da la transición entre el arqueólogo y el historiador del arte, puesto que el gran escritor alemán se esforzó en valorar las cualidades estéticas de las obras románicas, aunque la verdadera rehabilitación de este tipo de pintura y escultura no llegó hasta finales del siglo XIX, impulsada por la crisis del realismo en las artes visuales. Y es aquí donde Gombrich cita a Croce y recuerda que «toda historia es historia contemporánea», y que por tanto, afirma, «el gusto y el criterio de los historiadores del arte no ha sido nunca completamente independiente del punto de vista y del arte de su propio tiempo»<sup>44</sup>. Gombrich termina el artículo aludiendo a otra de estas conexiones y a sus posibles efectos:

En la segunda mitad de nuestro siglo la apreciación de los interiores románicos ciertamente reflejó el entusiasmo por el funcionalismo en la arquitectura moderna. La fuerza y simplicidad de estos antiguos edificios gustó tanto a los restauradores modernos, especialmente en Italia, que vaciaron estas iglesias de todos sus más tardíos añadidos, dejándonos tan sólo los desnudos huesos de la estructura para contemplar y admirar<sup>45</sup>.

No sólo en este estudio Gombrich alude a la influencia de los gustos y las modas en la historia del arte. De hecho, este ha sido un tema recurrente en sus escritos. En *Un alegato en favor del pluralismo*, escrito en 1971, ya se refería «al vínculo que indudablemente existe entre las modas en nuestro campo y las fluctuaciones de gustos entre artistas y críticos»:

<sup>43</sup> En *Icon to Cartoon. A Tribute to Sixten Ringbom*, Taidehistoriallisia Tutkimuksia. Konsthistoriska Studier, 16, pp. 91-108.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, p. 106.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 107.

Algunos de los movimientos de la historia del arte –continúa Gombrich– pueden ser contemplados como racionalizaciones de estas modas, que debieron su atractivo a su cariz polémico original. Vista retrospectivamente, no es difícil, por ejemplo, encontrar la conexión entre el «análisis formal» de Wölfflin y la depreciación de sujeto-materia en arte. «Donde veis una Madonna, yo veo un triángulo equilátero, y esto es lo que vosotros deberíais ver o esperar ver». Entre tanto, desde luego, hemos experimentado el inevitable balanceo del péndulo, no desvinculado tal vez con el ascenso del surrealismo. «Allí donde veis un triángulo equilátero, yo veo un sin número de referencias simbólicas en las que estoy dispuesto a iniciaros»<sup>46</sup>.

Gombrich reconoce cómo él mismo fue influido por estas modas y tendencias intelectuales, y recuerda cómo en su tesis doctoral aplicó el «análisis formal» a la arquitectura manierista de Giulio Romano, y como el ambiente cultural del Warburg Institute y el nuevo paradigma de la iconología le impulsaron a interpretar la mitología de Botticelli a la luz del neoplatonismo. Similares influencias también pueden haber influido en su obra posterior. «Quién sabe –se preguntaba en su entrevista con Didier Eribon– si yo habría escrito alguna vez sobre la representación y sobre la decoración si no hubiese sido la época del arte abstracto, en la que estas cuestiones se hicieron problemáticas»<sup>47</sup>. No considera Gombrich que estas influencias sean necesariamente nocivas. «Cabría alegar, de hecho, que una cierta sensibilidad respecto a las cuestiones que nos llegan desde el exterior puede ser incluso beneficiosa si nos advierte acerca de la multiplicidad de preguntas que podemos formularle al pasado»<sup>48</sup>.

### *Creatividad y maestría*

Gombrich procura separar el tema del gusto del tema de la excelencia artística, de la maestría o del logro artístico. Dicho brevemente, para Gombrich los gustos son subjetivos, están condicionados socialmente y fluctúan históricamente, pero esto no contradice su creencia en la obje-

<sup>46</sup> *Ideales e ídolos*, cit., p. 226.

<sup>47</sup> *Lo que nos cuentan las imágenes*, cit., p. 150.

<sup>48</sup> *Ideales e ídolos*, p. 227.

tividad de los grandes logros artísticos. Advertimos que, al igual que el problema del estilo, tampoco es fácil analizar la postura de Gombrich sobre la calidad artística, un tema que ha abordado a distintos niveles que conviene distinguir.

Una de las pocas ocasiones en las que Gombrich ha manifestado explícitamente que proponía una explicación sociológica de un hecho artístico ha sido en relación al problema de la maestría, no tanto referida a artistas u obras individuales, sino más bien al nivel global de excelencia que puede darse en cierta época o lugar. Creo que es en su estudio de 1967 sobre el estímulo de la crítica en el arte del Renacimiento donde por primera vez se refiere al pasaje de Vasari sobre la vida de Perugino, en el que el gran teórico italiano se pregunta por qué fue en Florencia, más que en cualquier otro lugar, que se alcanzó un tan alto nivel de perfección en las artes. Vasari apunta algunos factores, como el ambiente de libertad, la rivalidad entre artistas y el deseo de éstos de superarse y de alcanzar la fama en un ambiente crítico exigente<sup>49</sup>. Gombrich destaca el «análisis sociológico» de Vasari, y en reiteradas ocasiones se ha referido al mismo al tratar de las condiciones de la creatividad y la maestría. En *Historia del arte y ciencias sociales*, señala que tanto los juegos como el arte «necesitan una atmósfera social y una tradición para alcanzar aquel alto nivel de cultura que acompaña a la auténtica maestría»<sup>50</sup>. Pero en seguida añade que no debemos precipitarnos y tomar por ley lo que quizá explica sólo un caso particular:

En su vida de Perugino, Vasari ofrece un completo análisis sociológico de las condiciones en Florencia; trata de justificar la excelencia de su tradición por el espíritu de competición, y atribuye el declive de Perugino al hecho de haberse retirado éste de tan estimulante clima. Pero aquí, como siempre, debemos estar en guardia para que la lógica de las situaciones sociales no nos induzca a tomar por ley lo que es meramente una interpretación de una evolución particular. No fue este espíritu el que declinó en las generaciones subsiguientes de artistas y mecenas florentinos. Por el contrario, en todo caso se incrementó, ya que Benvenuto Cellini, Baccio Bandinelli e incluso el propio Vasari estaban

<sup>49</sup> E. H. Gombrich, «El estímulo de la crítica en el arte del Renacimiento: textos y episodios», *El legado de Apeles*, Madrid, Alianza, 1985 (1976), pp. 205-232, esp. 214-218.

<sup>50</sup> *Ideales e ídolos*, p. 187.

más que dispuestos a competir y a exhibir sus habilidades. ¿Por qué, pues, les asignamos un lugar inferior en el Olimpo? ¿Por qué todo el interés en el estilo del Manierismo y la nueva apreciación de estos artistas sofisticados todavía no ha impulsado a nadie a proclamar que debemos a Baccio más que a Miguel Ángel?<sup>51</sup>.

A pesar de estas observaciones con las que Gombrich torpedea la posibilidad de dar una validez general al análisis de Vasari, reconoce que no se hubiera referido a su testimonio «si no pensara que hay algo de verdad en esta explicación sociológica de la excelencia artística».

Lo que más resalta en ella –continúa Gombrich– es la importancia de una audiencia crítica, de un público de *connaisseurs* capaces de discernir, cuyos elevados criterios no permiten que el artista se conforme con cualquier cosa, sino tan sólo con lo mejor. Realmente, si hablamos aquí de tradiciones, no debemos olvidar el papel del consumidor, del mecenas o del cliente, que constituyen un importante elemento de la ecuación<sup>52</sup>.

En fin, «el florecimiento de las artes ha dependido siempre de esta capacidad de respuesta», afirma Gombrich, es decir, de la capacidad de respuesta de los artistas a un ambiente crítico exigente. Uno de los pocos sociólogos que ha tratado el mismo tema a gran escala ha sido Vytautas Kavolis. En su libro *History on Art's Side. Social Dynamics in Artistic Efflorescences*, Kavolis se preguntó sobre los vínculos existentes entre determinados ciclos de la dinámica social y los períodos de florecimiento artístico<sup>53</sup>. Al considerar, por ejemplo, las condiciones políticas y los ciclos económicos, Kavolis apunta que los períodos de máxima creatividad artística suelen coincidir con las fases de integración social que vienen *después* de los períodos de intensa acción política –como las guerras o las revoluciones– o de las etapas de fuerte crecimiento económico y enriquecimiento, mientras que en períodos de paz prolongados o de intensa actividad económica el nivel de creatividad artística es menor. No es este el lugar para analizar la validez o no de estas teorías. Lo que me interesa destacar en este contexto es que Gombrich aborda

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>52</sup> E. H. Gombrich, «Tradición y creatividad», cit., p. 43.

<sup>53</sup> Véase Vytautas Kavolis, *History on Art's Side. Social Dynamics in Artistic Efflorescences*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1972.

el tema desde una perspectiva sociológica, aunque el suyo sea un análisis microsocioal, centrado en las condiciones internas del campo artístico, mientras que el análisis de Kavolis es macrosocioal, al plantear el tema buscando cuáles son las fuerzas externas de la dinámica social de los procesos históricos que afectan a este campo. Sería ideal, por supuesto, que alguien pudiera ofrecernos una explicación satisfactoria que consiguiera integrar tanto las condiciones sociales generales como las particulares del campo artístico. En cualquier caso Gombrich se muestra escéptico sobre la posibilidad de que el tema de las condiciones sociales de la maestría pueda ser fácilmente acotado:

Francamente –admite Gombrich– desconozco si algún historiador social se ha propuesto la tarea de investigar este fenómeno; pudiera ser que se encontrara con demasiadas variables como para hacer de él un tema provechoso de estudio<sup>54</sup>.

Hemos dicho que para Gombrich la competencia artística y el estímulo de un público selectivo son algunas de las condiciones para que en su nicho ecológico se den grandes logros artísticos. Pero «esta selección –continúa Gombrich– también puede equivocarse o ponerse en peligro por las modas intelectuales o por preocupaciones esnobes. Puede haber ocurrido en Holanda a finales del siglo XVII, cuando las modas afrancesadas destruyeron las tradiciones locales; puede haber ocurrido de nuevo en nuestros propios días, cuando el culto al progreso amenazó la continuidad del arte»<sup>55</sup>. Estas líneas son cruciales, creo yo, para entender en qué sentido Gombrich no sólo acepta, sino que anima a historiadores sociales y sociólogos a analizar las evidentes fluctuaciones de gusto y reputación de los artistas, pero al mismo tiempo se niega a aceptar que esto suponga un relativismo absoluto por lo que se refiere a los grandes valores y logros artísticos. Esto puede explicar la aparente paradoja que contiene su afirmación de que «Tiziano es un gran artista, incluso si llega una época en que nadie quiera contemplar sus cuadros», afirmación hecha a propósito del libro de Haskell sobre los redescubrimientos, que por otro lado considera un libro excelente. En otras palabras, y refiriéndose a Miguel Ángel: «A él no se le llamó grande porque era famoso. Era famoso porque era grande»<sup>56</sup>. Es decir, según Gom-

<sup>54</sup> «Tradición y creatividad», cit., p. 39.

<sup>55</sup> E. H. Gombrich, *Temas de nuestro tiempo*, Madrid, Debate, 1997 (1991), p. 72.

<sup>56</sup> *Ideales e ídolos*, p. 200.

brich, los críticos y los entendidos pueden equivocarse, al no saber apreciar unos logros artísticos que responden a criterios razonablemente objetivos. Los niveles de fama o reputación pueden medirse, oscilan y dependen de modas y otras presiones sociales, pero el termómetro para medir tiene que estar más cerca de la obra y del artista que de su fama.

Los sociólogos, según Gombrich, pueden analizar los diez primeros artistas de la lista, y analizar por qué esta lista puede fluctuar, quizá dependiendo de las presiones de las modas, de los gustos o del mercado. Pero el sociólogo no puede comprometerse a elegir el número once, puesto que los conocimientos que se requieren para pronunciarse en este sentido no son los propios del sociólogo. La historia del arte es una historia de valores, de logros; el sociólogo debe analizar la realidad social, pero no es de su competencia evaluar las obras ni pronunciarse sobre cuáles deben ser las cualidades artísticas que cabe admirar. Aunque puede parecer una postura un tanto rígida o cerrada, curiosamente la opinión de Gombrich es sociológicamente correcta, o al menos así lo admiten algunos sociólogos. Nathalie Heinich, por ejemplo, observa que si la sociología es una disciplina que evita hacer evaluaciones de este tipo, es porque no tiene gran cosa de específico que aportar a esta cuestión. No es que el sociólogo tenga prohibido evaluar las obras de arte, dice Heinich, «es solamente poco productivo, por ser poco específico de su competencia»<sup>57</sup>.

¿Pero cuáles son los argumentos de Gombrich para defender que existen criterios de excelencia objetivos, estos altos niveles de maestría a los que a veces llama los cánones del arte? Temo que el lector pueda llevarse una desilusión si en este punto espera encontrar una discusión detallada de criterios que puedan aplicarse a modo de fórmula para saber si una obra de arte es buena o mala. Gombrich es poco explícito en este tema, aunque lo considera de vital importancia y ha escrito sobre ello abundantemente. Valga como ejemplo la interesante correspondencia mantenida con Quentin Bell sobre los cánones y valores en las artes visuales<sup>58</sup>. Creo también que su punto de vista sobre este asunto tiene un cariz mucho menos sociológico que el que haya podido tener su enfoque de otros problemas hasta aquí tratados.

Si vinculamos una obra de arte a su contexto, ello nos da un marco de referencia que permite evaluarla como una solución a ciertos problemas en determinadas circunstancias. Este punto de vista permite a

<sup>57</sup> Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, París, Minuit, 1998, p. 13.

<sup>58</sup> Véase *Ideales e ídolos*, pp. 203-222.

Gombrich alejarse del relativismo o subjetivismo absoluto en el juicio artístico. Gombrich ve la historia del arte como una historia de soluciones dadas por los artistas a problemas que se les planteaban; por tanto, se trata de valorar dichas soluciones. Uno de los fines más intensamente perseguido en el arte occidental ha sido el de la representación de la naturaleza. De hecho, como señala Gombrich, «los primeros historiadores del arte seleccionaban su material por medio de los criterios del progreso tecnológico en la representación de la naturaleza». «Lo hacían así –continúa– porque esos eran los modelos de sus propias civilizaciones. Todos sabemos que estos modelos han fluctuado y han cambiado»<sup>59</sup>. Por tanto, podemos exigir un cierto grado de realismo a las obras de Rafael o Velázquez porque éste era uno de sus objetivos y del arte de su época, pero seríamos injustos con el arte románico o con el arte abstracto de Kandinsky si lo valoráramos con criterios naturalistas. En cualquier caso, es evidente que no todos los problemas y soluciones artísticos tienen el mismo grado de complejidad o dificultad, y que no todos forman parte de este alto nivel de valores que implican que cierto artista u obra llegue a considerarse un canon o modelo en determinada tradición. No podemos olvidar que la maestría lo es en algún aspecto concreto, lo que implica referirla a un determinado contexto. En repetidas ocasiones Gombrich ha utilizado la metáfora del juego para explicar el problema de la calidad artística. Existen distintos tipos de juegos, como hay también diferentes tradiciones, modelos o géneros artísticos, y en cada uno de ellos, como en los juegos, existen grandes jugadas, jugadas maestras<sup>60</sup>.

Sin embargo, pese a estar firmemente convencido de que Miguel Angel es un artista más grande que el pintor del siglo XVII John Streater, y de haber intentado demostrarlo en su artículo *Historia del arte y ciencias sociales*, Gombrich admite que también le han pillado «confesando que esas cosas no pueden demostrarse por medio de argumentos»<sup>61</sup>. De hecho, en sus escritos más recientes ha venido destacando que se trata de una cuestión de fe: «La crítica de arte es un asunto de creencia: yo creo que Miguel Angel es mejor que Dalí. Pero no puedo demostrarlo.

<sup>59</sup> E. H. Gombrich, *Temas de nuestro tiempo*, cit., p. 73.

<sup>60</sup> En su estudio sobre la teoría del arte de Gombrich, Joaquín Lorda dedica un capítulo al tema de la maestría cuyo eje central es la analogía del juego. Véase J. Lorda, *Gombrich: una teoría del arte*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, Eiunsa, 1991, pp. 253-272.

<sup>61</sup> *Temas de nuestro tiempo*, p. 72.

Lo que hace la calidad de una obra de arte está totalmente imbricado en la totalidad de nuestra civilización»<sup>62</sup>. Sólo una lectura muy atenta de sus obras permite encontrar algunas pistas, no tanto para demostrar quién es el mejor, sino para explicar qué es lo que tienen aquellas obras que consideramos grandes logros. Y no es sorprendente que sus manifestaciones al respecto aludan a valores firmemente enraizados en la historia de la tradición clásica, que no en balde ha sido el principal interés intelectual de Gombrich a lo largo de su vida. En otras palabras, su «juego» preferido es el de la tradición clásica, y aunque existan otros «juegos», los valores implicados en sus preferencias tienden a constituirse en centrales. «Creo firmemente que una gran obra de arte encuentra en nosotros un equilibrio sutil entre lo que nos parece demasiado evidente y lo que nos parece demasiado difícil»<sup>63</sup>. ¿No es esto el criterio clásico de unidad en la variedad? Podemos leer también que las obras maestras «soportan la prueba del tiempo», «encarnan un sistema de valores que nos enseñan a reconocer», son «puntos de referencia, pautas de excelencia que no podemos disminuir sin perder la dirección», en definitiva, «en lo que a las cumbres del arte se refiere, no somos tanto nosotros quienes ponemos a prueba la obra maestra, como ésta la que nos prueba a nosotros»<sup>64</sup>.

Según Gombrich, las grandes obras de arte también aluden con intensidad a valores universales, y éste es precisamente uno de los puntos en donde más claramente aflora, creo yo, el idealismo y un cierto etnocentrismo de este gran humanista. En su respuesta al artículo de James S. Ackermann, *On Judging Art without Absolutes*, Gombrich explica su reacción al contemplar el extraordinario dibujo preparatorio realizado por Rafael para su fresco de la *Escuela de Atenas*, cartón que se conserva en la Ambrosiana de Milán:

Disfruté de la milagrosa delicadeza del arte del dibujante que de una forma tan bella transmite la armonía de los movimientos de estos hombres de diversas edades mirando, hablando o meditando, la absoluta delicadeza, gracia y natural *gravitas* de su porte, y la sutileza de su relación emocional, pero mientras escribo estas palabras me doy cuenta de cuán embarazosas suenan. ¿Es meramente idealista, sin embargo, relacionar la articulación de estas

<sup>62</sup> *Lo que nos cuentan las imágenes*, cit., p. 154.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>64</sup> Véase *Ideales e ídolos*, pp. 198-200.

cualidades humanas con valores que trascienden particulares períodos o civilizaciones? ¿No es sentida la amabilidad, el anhelo y la veneración por admirados maestros (o gurús) en muchas partes del globo?<sup>65</sup>.

A su vez, Ackermann responde a Gombrich señalando que si bien está de acuerdo en que ciertos valores, criterios y emociones implicados en nuestras reacciones a las obras de arte son ampliamente compartidos, ello no implica que «trasciendan» particulares períodos o civilizaciones, o que sean universales o absolutos, y añade que ciertos valores señalados por Gombrich, como «*gentleness, eagerness, and the veneration for admired teachers*», son de tipo más moral que estético, y además tienen un cierto perfil sociológico, ya que desde la antigüedad son valores ampliamente difundidos y compartidos, «al menos en el segmento burgués de la sociedades urbanas»<sup>66</sup>. Ackermann admite también que las respuestas a la amabilidad o nuestra reverencia por maestros admirados son efectivamente factores de nuestra apreciación del cartón y el fresco de Rafael, pero no por ello son criterios de validez universal para las obras de arte. «Son relevantes para algunas obras figurativas producidas durante el relativamente corto período del arte occidental en el que la representación de comportamientos humanos ejemplares se consideró que era un noble objetivo. Cuando nos fijamos en las miniaturas del Libro de Kells, en una estela maya o en una tela de Morris Louis, estamos obligados a recurrir a otros criterios»<sup>67</sup>.

También Martin Kemp le reprochó a Gombrich algo parecido al recordar que al inicio de *Arte e ilusión* había dicho que cualquier persona podía gozar de la belleza y del encanto rural que se desprende del cuadro de *Wivenhoe Park* pintado por Constable<sup>68</sup>. No creo que puedan

<sup>65</sup> Véase «Critical Response», *Critical Inquiry*, vol. 5, n.º 4, 1979, p. 794.

<sup>66</sup> *Op. cit.*, p. 798. El silencio de Gombrich sobre este tipo de condicionamiento social ya fue señalado por J. F. Ivars en 1974 en su prólogo a la edición catalana de *In search of cultural history*. Ivars terminaba su escrito señalando que Gombrich escamoteaba el hecho de que es el ser social de los hombres lo que determina su consciencia y actitudes (J. F. Ivars, «La recepció de Gombrich i la seva problemàtica», prólogo a E. H. Gombrich, *A la recerca de la història cultural*, Valencia, L'Estel, 1974, p. 30).

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> M. Kemp, «Seeing and Signs. E. H. Gombrich in Retrospect», *cit.*, p. 238. Leemos al inicio del primer capítulo de *Arte e ilusión*: «Entre los tesoros de la National Gallery en Washington figura un cuadro de *Wivenhoe Park* en Essex, por John Constable. No se necesita ningún conocimiento histórico para ver su belleza. Cualquiera puede gozar el encanto rural de la escena, la habilidad y la sensibilidad del artista para traducir

valorarse justamente estas pocas líneas de Gombrich sobre la pintura de Constable separándolas drásticamente de la totalidad del libro o incluso del capítulo en que están escritas, pero en nuestro contexto pueden ser relevantes. Yo también me inclino a pensar –y los estudios de sociología de la percepción creo que lo han puesto acertadamente de relieve– que tanto el «encanto rural» de la escena pintada por Constable, como la «amabilidad y la veneración por los maestros admirados», son reacciones y cualidades que dependen de determinado tipo de educación y cultura. Si ello es así, quizá sería en este punto donde las opiniones de Gombrich más parecen evitar las condiciones y valores sociales implicados en la apreciación de las obras de arte. De todos modos, existen otras muchas páginas en la obra única de este gran humanista en las que cualquier estudioso de la dimensión social del arte podrá sacar provecho de ideas y teorías, que además son expuestas, como siempre admiramos en Gombrich, con brillantez y originalidad.

el juego de la luz solar sobre los prados verdes, las suaves ondulaciones en el lago con sus cisnes, y la hermosa estructura de nubes que cierra el conjunto. El cuadro parece tan carente de esfuerzo y tan natural que lo aceptamos como una reacción, sin preguntas y sin problemas, ante la belleza del campo inglés», E. H. Gombrich, *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (1960), p. 42.