

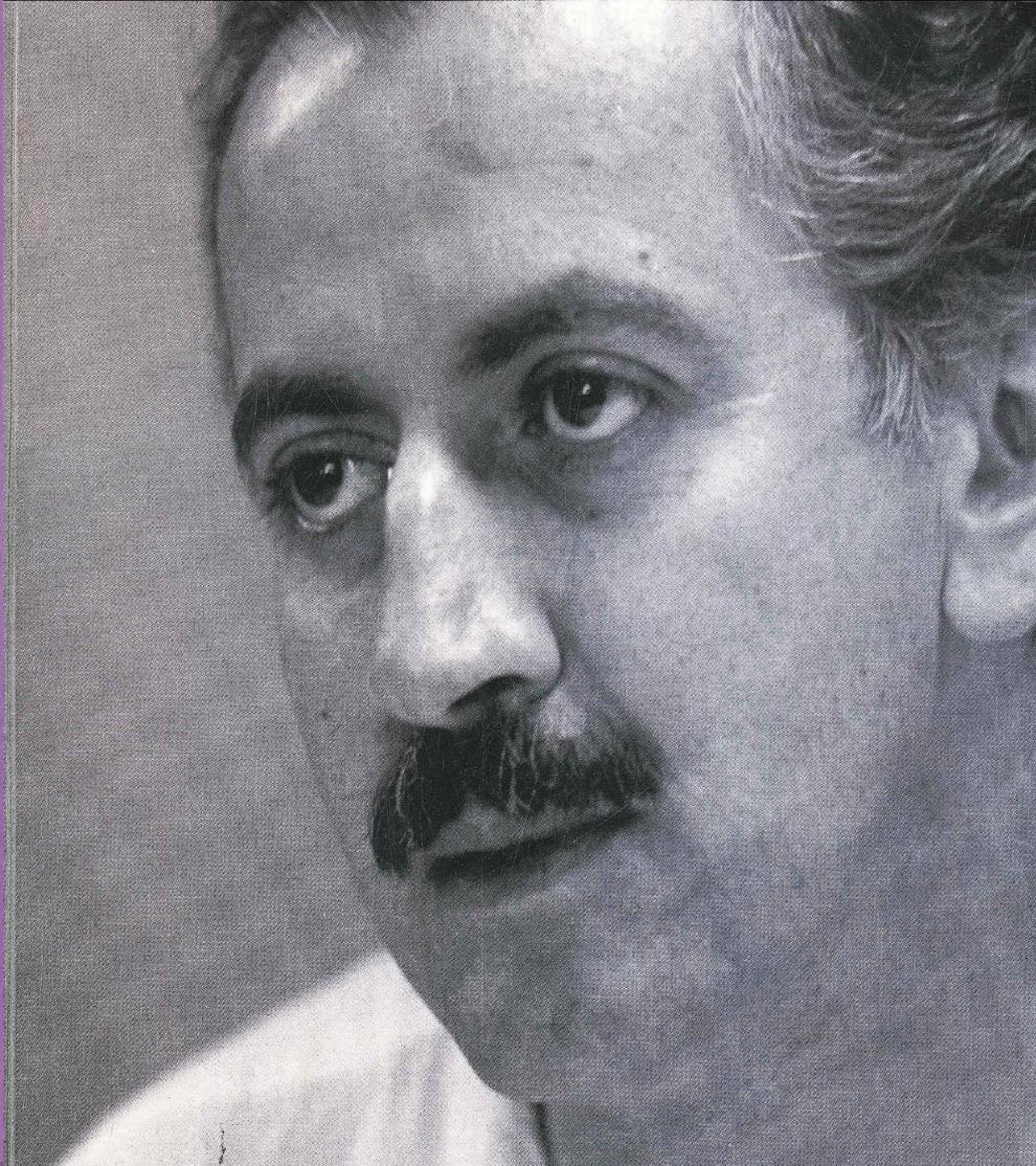
Carlos Arturo Fernández Uribe ha establecido un espacio donde se da la posibilidad de generar conciencia, de formar a sus alumnos y al lector y escucha al que se dirige, en el y para el juicio público. Su fructífera carrera académica y docente lo demuestra, así como su larga vinculación con la gestión institucional dentro y fuera de la Universidad de Antioquia, al participar en comités académicos y curatoriales del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) y el Museo de Antioquia; fue representante de las universidades públicas del departamento en el Consejo Directivo del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia. Igualmente, dirigió la Facultad de Artes, creó los programas de la Maestría en Historia del Arte y el Doctorado en Artes, y fundó el Grupo de Investigación Teoría e Historia del Arte en Colombia y el Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte. De ahí que su larga vitalidad humanista se presente como una íntima compañía, en la cual muchos hemos encontrado, desde múltiples estratos, guías que posibilitan el crecimiento de las relaciones culturales y sociales.



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

1803

Facultad de Artes



El pluralismo del pensar.
Historia del arte y humanismo:
homenaje a Carlos Arturo Fernández Uribe

Carlos Vanegas Zubiría (Editor)

El pluralismo del pensar.
Historia del arte y humanismo:
homenaje a Carlos Arturo Fernández Uribe

Carlos Vanegas Zubiría (Editor)

Colección de textos sobre pensamiento
y creación en las artes N.º 8
Facultad de Artes • Universidad de Antioquia
Medellín, 2016

El pluralismo del pensar. Historia del arte y humanismo: homenaje a Carlos Arturo Fernández Uribe

- © Carlos Vanegas Zubiría, Carlos Arturo Fernández Uribe, Carlos Esteban Mejía Londoño, Efrén Giraldo, Ivonne Pini, Mario Sartor, Renato Barilli
© Facultad de Artes - Universidad de Antioquia
Colección de textos sobre pensamiento y creación en las artes N.º 8. Facultad de Artes. Universidad de Antioquia.

ISBN: 978-958-8947-45-7.

Primera edición: 2016

Decano Facultad de Artes: Francisco Londoño Osorno

Comité Editorial Facultad de Artes:

- Carlos Mario Jaramillo Ramírez, miembro interno Facultad de Artes, Universidad de Antioquia
Carlos Arturo Fernández Uribe, miembro interno Facultad de Artes, Universidad de Antioquia
Alejandro Tobón Restrepo, miembro interno Facultad de Artes, Universidad de Antioquia
Mario Cardona Garzón, miembro interno Facultad de Artes, Universidad de Antioquia
Juliana Congote Posada, miembro interno Facultad de Artes, Universidad de Antioquia
Fernando Gil Araque, miembro externo, Universidad EAFIT
Efrén Giraldo Quintero, miembro externo, Universidad EAFIT
Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez, miembro externo, Universidad Jorge Tadeo Lozano
María Teresa García Schlegel, miembro externo, Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Víctor Viviescas Monsalve, miembro externo, Universidad Nacional de Colombia
Hilda Islas Licona, miembro externo, Instituto Nacional de Bellas Artes y Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información, México
María Esther Aguirre, miembro externo, Universidad Nacional Autónoma de México

Directora de la colección: Lina María Villegas Hincapié, coordinadora de Investigaciones, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia

Edición: Carlos Vanegas Zubiría

Corrección de texto: Juan Fernando Saldarriaga Restrepo.

Diseño y diagramación: Ever Armando Moncada

Diseño de cubierta: Ever Armando Moncada. Fotografía de Abdu Eljaiek, 1995

Fotografía p. 243: William Arango

Ilustración p. 1, 67 y 151: Marta Villafañe

Impresión y terminación: Editorial L. Vieco S.A.S.

Dirección: Int. 101, Cl. 21 #65-31, Medellín, Antioquia

Teléfono:(4) 448 9610

Impreso y hecho en Colombia Printed and made in Colombia

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de los autores

Contenido

Presentación	vii
Carlos Arturo Fernández y las posibilidades de la Historia del arte	1
Una órbita de colisión <i>Gabriel Mario Vélez</i>	3
Carlos Arturo Fernández: el humanista como amigo intelectual <i>Efrén Giraldo</i>	7
Carlos Arturo Fernández, del moderno al posmoderno <i>Renato Barilli</i>	29
Reflexiones en torno a la Historia del Arte <i>Ivonne Pini</i>	39
De la Historia del arte como perspectiva. Arte en Colombia 1981-2006. Reseña <i>Efrén Giraldo</i>	59
Pluralismo de la Historia del arte	67
Antigüedades y arte. Tradiciones representativas, uso de lo antiguo y conciencia nacional en los países latinoamericanos <i>Mario Sartor</i>	69
Memorias de Adriano. La <i>utilitas</i> y la <i>belleza</i> <i>Carlos Esteban Mejía Londoño</i>	105

Gombrich: la Historia del arte y las humanidades Carlos Vanegas Zubiría.....	127
Antología.....	151
El nuevo realismo: la justificación artística del objeto	153
Arte y narcotráfico: las cuentas después de la bonanza.....	171
Christo y Jeanne-Claude: la invención de un nuevo lenguaje.....	179
El arte como nuevo centro: la donación de Fernando Botero al Museo de Antioquia	197
El Rabinovich, un salón poshistórico.....	207
Formación para la creación.....	219
Obra bibliográfica de Carlos Arturo Fernández Uribe	243
Autores.....	259

Presentación

Carlos Vanegas Zubiría
Universidad de Antioquia

I often cannot discern the humanity in a man
Ludwig Wittgenstein

Pensar la Historia del arte frente al estado actual de la investigación en la teoría, la historiografía sobre el arte y la actividad del arte y el artista, por demás tan impotente respecto a la compleja realidad del sistema del arte reciente, ha sido uno de los proyectos que Carlos Arturo Fernández Uribe ha afrontado para mantener vivo, y poner al orden del día, el papel que debe tener la Historia del arte, y con ella las humanidades, en el mundo del pensamiento y la sensibilidad. Esta propuesta asumió retos que surgen e impactan tanto a la misma disciplina, como a las distintas actividades de la esfera pública en la que se desenvuelven. Así, las apuestas que Carlos Arturo ha trazado han implicado un constante estudio sobre el mundo heterogéneo e inestable de los fenómenos del arte, a partir de la construcción de perspectivas en las que se juega su concepción histórica de una historia del mundo, a la luz de procesos culturales de la conciencia moderna y del ejercicio de la libertad del humanismo.

De ahí su inquietud, en el ejercicio profesional y humanista, por el lugar de las narraciones de la Historia del arte a nivel global y local; por el análisis de los efectos y valores que propician estos relatos en los distintos medios de validación y exhibición del mundo del arte, así como la preocupación constante por las relaciones de la Historia del arte con otras disciplinas como la filosofía, la historia y la crítica. Estas preguntas y horizontes han sido un lugar constante en la amplia actividad del profesor Carlos Arturo Fernández Uribe.

La pluralidad de su acción y de su pensar despertó el interés en aquellos que hemos girado y atravesado su órbita, por el campo intelectual, académico y humano del arte. Y esto lo logró por medio de una amplia producción de procesos receptivos, críticos y divulgativos en torno al ámbito del arte, así como por los comentarios, los juicios y las críticas que configuran el universo de su actividad en el aula (como puede verse en publicaciones, conferencias, investigaciones y gestiones de todo tipo). Amplia labor humanista que aún a esfuerzos por comprender y relatar los acontecimientos de las humanidades y su incidencia en la esfera pública.

Con ello, Carlos Arturo ha establecido un espacio donde se da la posibilidad de generar conciencia, de formar a sus alumnos y al lector y escucha al que se dirige, en el y para el juicio público. Su fructífera carrera académica y docente lo demuestra, así como su larga vinculación con la gestión institucional dentro y fuera de la Universidad de Antioquia, al participar en comités académicos y curatoriales del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) y el Museo de Antioquia; fue representante de las universidades públicas del departamento en el Consejo Directivo del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia. Igualmente, dirigió la Facultad de Artes, creó los programas de la Maestría en Historia del Arte y el Doctorado en Artes, y fundó el Grupo de Investigación Teoría e Historia del Arte en Colombia y el Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte. De ahí que su larga vitalidad humanista se presente como una íntima compañía, en la cual muchos hemos encontrado, desde múltiples estratos, guías que posibilitan el crecimiento de las relaciones culturales y sociales.

Este libro homenaje abre con una primera sección, en la que se destaca el debate sobre la Historia del arte y sus perspectivas, con un conjunto de textos que giran en torno a las preocupaciones e intereses académicos de Carlos Arturo sobre la Historia del arte.

El libro inicia con *Una órbita de colisión*, de Gabriel Mario Vélez, quien nos presenta un correlato vital de intersecciones entre el profesor y el alumno, en el que se destaca la función de maestro de vida en los diversos encuentros que han sostenido en sus trayectorias profesionales y académicas, a partir de su relación de formación y su acercamiento al arte. A este texto le sigue *Carlos Arturo Fernández: el humanista como amigo intelectual*, de Efrén Giraldo, quien a partir de un íntimo ensayo, y bajo el derrotero de la “buena fe”, nos presenta

el ejercicio comunicativo y singular del historiador, amigo y maestro, para construir una cartografía del humanista, interesado en develar el contrapunteo entre lo privado y lo público desde la misma naturaleza de las humanidades y los espacios de interacción social en los que se desarrollan la formación, el diálogo y la libertad del pensar. El tercer texto, *Carlos Arturo Fernández, del moderno al posmoderno*, de Renato Barilli, presenta al maestro, amigo y traductor. Y en esa confluencia, describe las intenciones de Carlos Arturo como historiador del arte: cuestionar la Historia del arte desde sus fundamentos, no por capricho personal, sino por construir una coherencia que lo lleva a reflexionar acerca de las profundas motivaciones de nuestra época contemporánea, lo que implica una extensión de las fronteras de los dos mundos, con el insistente deseo de la apertura a la pluralidad.

El cuarto texto, *Reflexiones en torno a la Historia del Arte*, de Ivonne Pini, propone el análisis crítico de dos textos en los que se puede destacar la labor de Carlos Arturo Fernández Uribe por la metodología y la teoría de la disciplina de la Historia para el presente, al confrontar las críticas contemporáneas sobre el universalismo y el totalitarismo del discurso de la disciplina, así como su preocupación por establecer un diálogo entre los procesos globales y locales del arte, y las aplicaciones que estos dos textos pueden tener para buena parte del arte regional y nacional del siglo xx en Latinoamérica.

Esta sección termina con *De la historia del arte como perspectiva. Arte en Colombia 1981-2006. Reseña* de Efrén Giraldo. En esta reseña del libro *Arte en Colombia 1981-2006* de Carlos Arturo Fernández, se nos presenta un mapa crítico del proceder del historiador: una sutil y generosa escritura sobre los problemas que aborda el arte local, a partir del análisis de las influencias conceptuales modernas y contemporáneas como las de Gombrich o Danto, y su fuerte tendencia a considerar, desde la tribuna del pluralismo, el arte de las últimas décadas en el país, así como a cuestionar la hegemonía de los centros de producción del arte en Colombia.

La segunda sección del libro se ocupa de tres perspectivas y derivas de la disciplina de la Historia del arte de tres colegas, amigos y alumnos, en las que destacan el perfil del humanista viajero en busca de una comprensión de los fenómenos de la cultura. El primer texto, *Antigüedades y arte. Tradiciones representativas, uso de lo antiguo y conciencia nacional en los países latinoamericanos*, de Mario Sartor, presenta, a partir del estudio de viajeros ilustres, laminas y expediciones botánicas y científicas, un análisis que entrevera dos visiones del mundo: la occidental y la precolombina y americana, para postular

la importancia de la antigüedad, el pasado y la ruina como medios de comprensión de ese tejido urdimbre que es la cultura. Con ello, logra darle una valoración particular al estudio de la historia, como plataforma que suscita el sentido del pasado y su papel histórico para el presente.

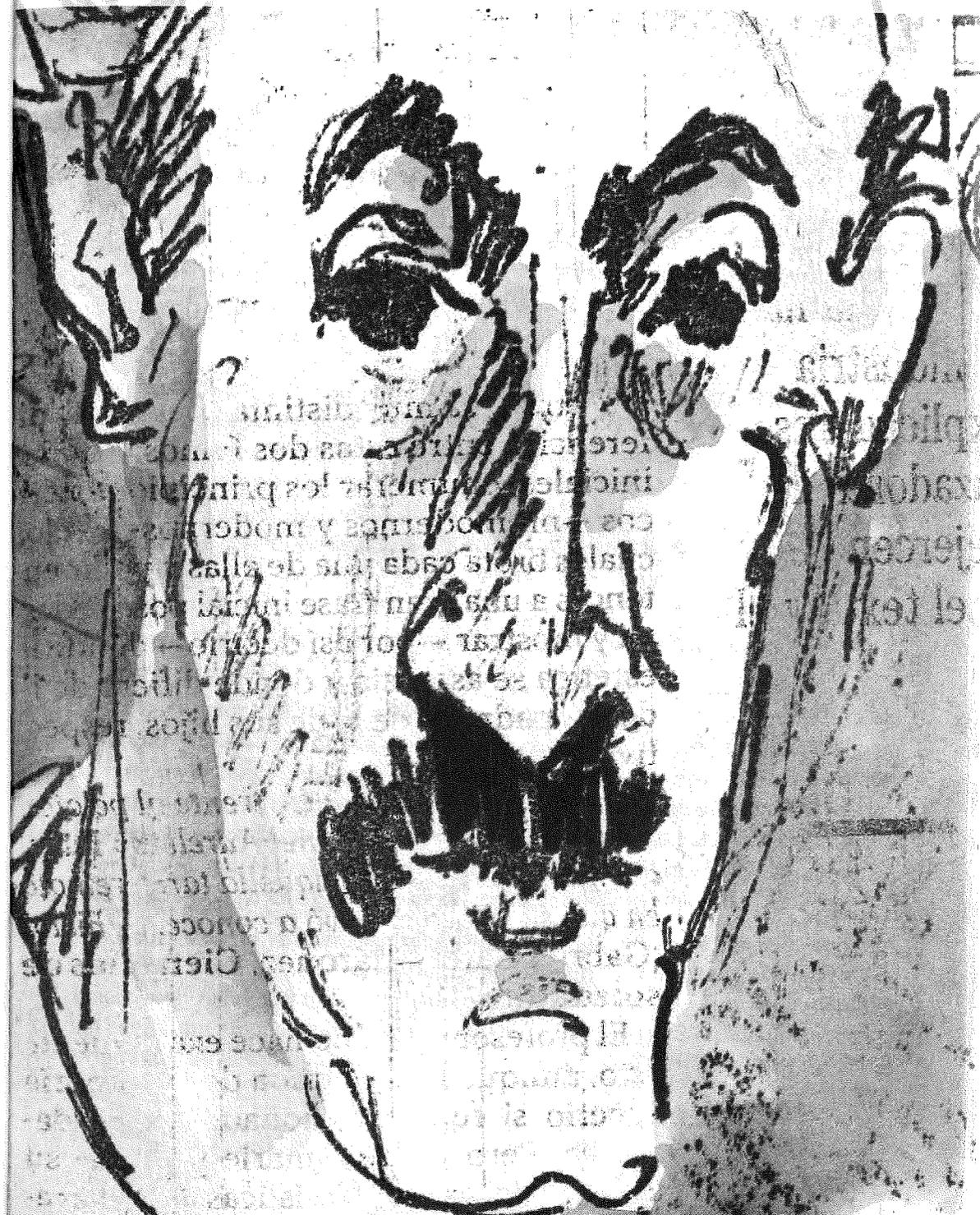
El segundo texto es *Memorias de Adriano. La utilitas y la belleza*, del amigo y compañero de múltiples viajes, Carlos Esteban Mejía. Este texto, en una vuelta sobre sí mismo, nace de un viaje que los dos amigos realizaron al viejo continente, llevados por su asombro y entusiasmo por la cultura antigua, junto a sus ruinas griegas y romanas, que aquí se localiza en la figura de Adriano, y que derivó en el catálogo para la exposición homónima que se realizó en Santiago de Cali, en 2014. El texto nos asombra con la fuerte imagen del humanista como viajero, un caminante que debe saborearlo todo para desentrañar tanto las riquezas de lo observado y leído, como para poder aprehender su propio viaje formativo, en la que puede configurarse una movilidad dedicada, personal y honesta para la formación y el pensamiento. Mi propio texto, *Gombrich: la Historia del arte y las humanidades*, hace un estudio de la sobresaliente figura de Ernst Gombrich (1909-2001), influencia de Carlos Arturo, como un punto de encuentro común para el investigador y el alumno sobre el arte y sus relatos legitimadores en la tradición humanista. De esta manera, planteo el interés por pensar la Historia del arte para el presente, en el cual Gombrich se enfrena al problema del método de la Historia como una humanidad, en el ámbito académico, tanto en el mundo del pensamiento como en el mundo burocrático de las instituciones universitarias.

La última sección es una antología de seis textos de Carlos Arturo. Algunos son seleccionados por la poca difusión editorial en su momento, otros porque son inéditos. Sin embargo, la importancia de su publicación aquí se debe a las reflexiones y los señalamientos que realizan tanto sobre los ámbitos académico e institucional del arte en Colombia, como acerca de las preguntas y teorías a nivel global del arte y sus procesos de creación. En este sentido, son textos que representan las peculiaridades y el mapa humanístico de Carlos Arturo, las singularidades del humanismo y el pluralismo del autor, que han sido puestos en acción por los autores de esta publicación.

Este libro cierra con una bibliografía de Carlos Arturo, en la que se revela la amplitud y el empeño a lo largo de su vida académica.

De esta manera, los diálogos, las perspectivas y los encuentros que los textos reunidos en este homenaje a Carlos Arturo Fernández Uribe nos ofrecen, son, como queda dicho, el resultado de y el reconocimiento a su labor.

Carlos Arturo Fernández y las posibilidades de la Historia del arte



Viñuales, Julián (1996). *Roma. Ecos de la gloria imperial I*. Barcelona: Time-Life Folio.

Yourcenar, Marguerite (1982). *Memorias de Adriano*. México: Hermes.

Yourcenar, Marguerite (1988). *Quoi? L'Éternité*. París: Collection Blanche, Gallimard.

Gombrich: la Historia del arte y las humanidades

Carlos Vanegas Zubiría

Profesor de la Universidad de Antioquia

Al tratar de ampliar sus conocimientos, el viajero siempre obrará acertadamente al tratar los clichés heredados referentes a caracteres nacionales o tipos sociales con una saludable suspicacia, tal como el historiador cultural debe desconfiar de los clichés de segunda mano referentes al "espíritu de la época", pero tampoco debemos olvidar que nuestras reacciones y observaciones siempre dependerán de los supuestos iniciales con los que nos aproximemos a una civilización extranjera (Gombrich, 1981b, p. 64)

La sobresaliente figura de Ernst Hans Josef Gombrich (1909-2001) es un punto de encuentro común para el investigador sobre el arte y sus relatos legitimadores en la tradición humanista. En este interés, su amplia obra es un momento turbulento e insistente contra el *relativismo cultural* y la paternidad de esta tendencia que el pensador austríaco ubica en la obra de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Y esta es una de las grandes preocupaciones de Gombrich: la influencia y la autoridad de la filosofía de Hegel y sus tendencias relativistas y progresistas, cuestionamiento que se hace evidente en múltiples textos y conferencias en los que Gombrich debate sobre el estatus y la función de la Historia del arte, y de las humanidades en general, para el mundo del pensamiento contemporáneo.¹ Así lo afirma en el "Prefacio" de *Temas de nuestro tiempo*: "No soy el único que teme

1 Por ejemplo, en *Temas de nuestro tiempo* (Gombrich, 1997) se incluyen los textos "Relativismo en las humanidades: el debate acerca de la naturaleza humana" (1997d, pp. 36-46); "Relativismo en la historia de las ideas" (1997c, pp. 47-55); "Relativismo en la apreciación del arte" (1997b, pp. 56-61) y "Enfoques de la historia del arte: tres puntos de discusión" (1997a, pp. 62-73).

que esta tendencia constituya una auténtica amenaza en todos los aspectos del estudio porque niega cualquier criterio objetivo de verdad” (1997e, p. 7).

La toma de posición de Gombrich respecto al papel de la Historia del arte está encaminada bajo la reflexión del conocimiento humanista. De allí que sus diversas intervenciones académicas planteen inquietudes sobre la naturaleza del humanismo y su tendencia a la construcción de conocimiento, y sobre la legitimidad del conocimiento general y sus vehículos de difusión, de tal modo que se inquieta por la existencia de campos comunes para su comunicación en la tradición,² y que, además, este conocimiento sea parte integral de la experiencia de nosotros mismos en el presente. Estas cuestiones aun son rasgos sustanciales y preguntas que hacen parte de la indagación por la Historia del arte en el mundo académico, pues al ser esta parte del conocimiento general, debe desplegarse mediante la formación y, en este sentido, se hace subsidiaria de nuestra propia naturaleza humana.

En toda la obra de Gombrich se hace presente, desde diversos enfoques, esta preocupación por la Historia del arte: su naturaleza, sus métodos, sus funciones y su lugar en el conocimiento para el presente, en constante diálogo con “la crisis creada por la muerte lenta del ‘historicismo hegeliano’” (Gombrich, 1981), preocupación que el intelectual autolegitimó en diversos textos autobiográficos, que ofrecen una panorámica en el que se interesó por ser una especie de comentarista de la historia del arte (1997e).

La situación de Gombrich

Pierre Bourdieu, en su libro *Las reglas del arte* (1995), señaló ampliamente las posiciones y situaciones en las cuales un intelectual se ubica —a veces inconsciente, otras consciente— para poder ejercer influencia en el campo de saber en el que desarrolla sus actividades.³ De esta manera, cree el sociólogo francés que toda reflexión sobre los productos culturales está enmarcada en

- 2 Al respecto, dice Gombrich: “Toda cultura, desde luego, posee estas gratas fuentes de metáfora que facilitan la comunicación entre sus miembros y que, al mismo tiempo, presentan tantos problemas para el traductor. Las costumbres comunes, los oficios y, desde luego, las leyendas y creencias de la tribu se fusionan con el lenguaje y las modalidades de pensamiento de cualquier civilización” (1981b, p. 15).
- 3 Las operaciones que explica Bourdieu respecto a las labores de todo productor en el campo del saber se pueden esquematizar así: 1) análisis del campo de la obra en el campo de poder y su historia; 2) análisis de la estructura interna del campo de la obra, campo que está sometido

estructuras de jerarquización, de legitimación y de valoración autónoma, en la que se despliegan tanto nuestras reflexiones sobre el objeto cultural como de la propia posición del investigador. En estas estructuras, todo intelectual pretende dar cuenta del campo en el que se desenvuelven nuestros objetos de estudio, así como de las leyes que lo rigen; pero, a la vez, se pretende instaurar una posición y una trayectoria profesional propia, como si se construyera una especie de tribuna desde la cual los investigadores culturales enuncian sus postulados, bajo el grado de autonomía que han alcanzado a lo largo de su trayectoria, para establecer rechazos, imposiciones, o exigencias, a partir de la razón específica de sus propias leyes o normas (Bourdieu, 1995, p. 327).

Desde esta perspectiva, podemos analizar dos textos en los cuales Gombrich, como una especie de autoafirmación del papel del humanista, expone a sus lectores sus pensamientos, sus intereses disciplinares, las estrategias discursivas con las cuales trata sus temas, y las orientaciones intelectuales que lo formaron y orientaron en su proceder como “comentarista”. Es claro que, cuando se ha alcanzado un grado de visibilidad como el de Gombrich en la disciplina de la Historia del arte,⁴ es posible autopoicionarse como una autoridad —sin ningún matiz peyorativo—, y establecer *nomos* o límites a su campo de estudio desde la orilla de sus propios intereses, como veremos en el punto de vista fundacional de Gombrich respecto al estatus de la Historia del arte. Estos límites que ha impuesto Gombrich bajo las condiciones de su campo, si seguimos a Bourdieu, se presentan regidos por criterios metodológicos que dan cuenta de condiciones en las que se debe realizar o construir el relato de la historia, las definiciones y las herramientas que “deben” pertenecer y justificar esta disciplina humanista.

a sus propias leyes de funcionamiento y transformación, a las leyes objetivas que rigen las relaciones de los individuos en busca de legitimidad; y 3) análisis de la génesis de los *habitus* de los ocupantes de estas posiciones. Es decir, el lugar o disposición de posiciones que ocupan los individuos que han forjado una trayectoria social y una posición dentro del campo: sea escritor, filósofo, religioso, científico (cfr. Bourdieu, 1995, p. 318).

- 4 Bourdieu divide esta notoriedad en dos: por un lado, la jerarquización externa del campo de poder y económico, que está basada en el triunfo temporal: índice de éxito en el tiraje de publicaciones, número de presentaciones de una obra, número de citas de una obra, número de exposiciones o exhibiciones, la notoriedad social de los honores, premios, condecoraciones, cargos laborales, el reconocimiento por el público general (Bourdieu, 1995, p. 323); y, por otro, la jerarquización interna: los autores tienen el reconocimiento solo por los pares, y deben su prestigio al hecho de que no entran en el circuito de la demanda del gran público.

Si nos atenemos a “Un apunte autobiográfico” en *Temas de nuestro tiempo* (1997e, pp. 11-24) y la entrevista *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia* (1992), encontramos elementos fundamentales para rastrear y comprender cómo Gombrich, al racionalizar su propia historia, señala el camino que siguió su formación, a partir de datos biográficos, para llegar a interesarse por la historia y el conocimiento de las humanidades; a ubicarse como un estudioso de la tradición y la cultura a partir del ambiente en el que se formó, y a defender, a partir de sus maestros y amigos, una posición humanista para el presente. Todos estos elementos, para Bourdieu (1995), construyen el concepto ideológico del *autor*, al indagar cómo, desde la procedencia social y las propiedades socialmente constituidas de las que se forma, se puede crear u ocupar una posición en el campo disciplinar —ya creada o por crear—; es decir, cómo un actor cultural puede alcanzar una posición que estaba en potencia dentro de su campo, a partir de las circunstancias de su presente (Bourdieu, 1995, p. 319).

Como señalaba, en estos textos autobiográficos podemos encontrar la toma de postura de Gombrich frente a la tradición vigente, y construir el universo de producción en el que se insertó su lógica discursiva. Así, el intelectual informa que nació en la Viena de posguerra, caracterizada, como la gran mayoría de las ciudades europeas, por un aire de tristeza y amargura.⁵ Su infancia se nos presenta por medio del tejido de datos, fechas y cronologías familiares, así como de la cultura finisecular de Viena, para señalar que esa ciudad dorada, simplificada en estereotipos, solo la conoce de oídas, como ocurre en los relatos e historias, a través de las cuales nos acostumbramos a enterarnos del significado de todo lo que vivimos por otros.⁶

- 5 El arquitecto y escritor Orhan Pamuk, en su novela *Estambul: ciudad y recuerdos* (2006), hace un retrato de ciudad donde, a partir del conocimiento del relato sobre el pasado, construye un pasado inferencial, que permite a la narración quedar como en potencia, bajo el influjo del relato de los sueños, las leyendas, y las cosas que, quizá, no hemos vivido directamente. Es, entonces, una herramienta propia para narrar las utopías, las ficciones, las proyecciones y las historias, donde, en el caso de Gombrich (1997) y Pamuk, nos presentan una imagen general de la Europa de posguerra, con la belleza del paisaje caracterizado por la amargura, en tanto la ciudad se convierte en un espacio nostálgico, por la desdicha que genera el recuerdo y por el peso del lugar donde se vivió: un lugar con cenizas, en ruinas decrépitas, en una ciudad que envejece, postrada y asfixiada por sí misma.
- 6 Estos datos son importantes porque introducen, en retrospectiva, la inquietud de Gombrich sobre la tradición: que su abuelo viviera en la época de Richard Wagner (Leipzig, 22 de mayo de 1813-Venecia, 13 de febrero de 1883) y viera el inicio de la luz eléctrica; y el que su entorno familiar estuviera influenciado por la música: madre y hermana tocaban instrumentos y eran

Más allá de esto, lo que sugiere para Gombrich un mapa de su vida temprana es que, por un lado, la indicación cronológica permite vincularlo a un conocimiento histórico y, por otro, que lo que creemos ajeno a nuestro presente, no lo es tanto: nuestra cultura y pasado está cerca de lo que somos, está presente. Estas premisas se desarrollan luego en sus años de estudio, a partir del interés por el arte y el pasado, mediante la lectura de los planteamientos de Max Dvořák (Bohemia, hoy República Checa, 4 de junio de 1874-Checoslovaquia, 8 de febrero de 1921) en su *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*; la atracción por los cambios de apreciación del arte desde Winckelmann hasta su momento; la irrupción vanguardista de las nuevas maneras de entender el arte, y lo que Gombrich llama la idea de que “el arte era una maravillosa clave para comprender el pasado” (1997e, p. 14).

En estos años de formación, será fundamental la cátedra de Historia del arte de Julius von Schlosser,⁷ quien fue su director de tesis doctoral, en la cual Gombrich navegará por los intereses del maestro: la historia del arte y Vasari, los museos y sus objetos, y los problemas contemporáneos sobre la imagen.

Todo este relato de formación tiene su culmen cuando Gombrich ingresa en el Warburg Institute por invitación de su amigo Fritz Saxl. Allí, y bajo el influjo de la tradición de la historia cultural de Jacob Burckhardt (tan importante para Aby Warburg y su estudio del pasado a partir del acercamiento a documentos históricos y fuentes escritas), Gombrich continuará su interés por “la vida futura de la antigüedad”.⁸ Tanto en diversas intervenciones públicas, como en sus libros,

amigos de Arnold Schönberg (Viena, 13 de septiembre de 1874-Los Ángeles, 13 de julio de 1951), del violinista Adolf Busch (Siegen, Westfalia, 8 de agosto de 1891-Guildford, Vermont, 9 de junio de 1952), del compositor Alban Maria Johannes Berg (Viena, 9 de febrero de 1885-Viena, 24 de diciembre de 1935) o del pintor Oskar Kokoschka (Pöchlarn, Austria, 1 de marzo de 1886-Montreux, Suiza, 22 de febrero de 1980), demuestra un ambiente, una situación particular del aire cultural de Viena.

- 7 Puede darse una idea del pensamiento de Schlosser en su texto *El arte de la Edad Media*, de 1923, donde “lo primero que asombra al prejuicio es que se plantee, desde un punto de vista particular, el objetivo de realizar una ‘introducción al lenguaje artístico medieval’. Este interés significa desplegar un conjunto de características que logren definir una ‘gramática’ que, en sí misma, reúne las obras y los objetos de expresión de un periodo particular, bajo criterios comunes en un ‘estilo’: el llamado arte medieval [...]. El interés por esta afirmación de Schlosser apela a la posibilidad de indagar aspectos metodológicos y estructurales del oficio de historiar la cultura y el arte, como lo son el análisis de las condiciones de posibilidad de la historia y del arte; el estudio de los límites que toda narración tiene implícita; la confrontación de las herramientas para su composición, o las nociones y categorías que se ponen en juego en la misma discusión sobre la historia del arte y el concepto de arte” (Vanegas, 2014, pp. 81-82).
- 8 Sobre la obra y vida de Aby Warburg, véase Gombrich (1991).

Gombrich, alejado en ciertos matices de la historia cultural de Instituto, concibe el estudio de lo clásico como esencial para la cultura, en tanto es la historia del pasado un campo fértil de metáforas, un terreno de ideas que, en su estudio y transmisión, nos permite trascender los límites de las categorías de nación o período. De ahí que el estudio de lo clásico sea algo más que mero conocimiento generalizado, la apuesta por un diálogo con los problemas que han y siguen contribuyendo a la forma de nuestra cultura del presente.⁹

Ahora, Gombrich nos recuerda que alcanzó un lugar de visibilidad en el mundo de la cultura y académico, a partir del éxito de la publicación de su *Historia del arte* (1992) —*Story of art*—, cuya naturaleza era la de un relato con argumento, pero sin ningún nexo particular. La intención del libro, dice Gombrich, es “narrar una vez más la vieja historia del arte en un lenguaje sencillo y de ayudar al lector a que perciba la conexión interna que hay allí”. Con esto, se pretende aclararle al lector las probables intenciones del artista. Pero el libro tiene un objetivo más ambicioso: “Intenta situar las obras de que se ocupa dentro de su correspondiente marco histórico” (1992, p. viii). Resulta curioso que el texto de arte de Gombrich, al igual que el de su maestro Schlosser, se realizó con la pretensión de ser un texto divulgativo de carácter popular, con la peculiaridad de ser un texto para niños, un matiz que marca su desinterés por el arte del entendido.

Este carácter influyó para que el libro no despertara interés para los demás investigadores del Warburg Institute, a pesar de que fue este el que posicionó a Gombrich en un lugar de prestigio y valor simbólico en el campo profesional e institucional: a partir de su vinculación al Instituto y como director del mismo, y profesor de diversas universidades, logró autonomía profesional y jerarquía en el campo de la disciplina.¹⁰ La vinculación y la toma de posición de un lugar privilegiado para la creación y la difusión del conocimiento tiene implícitamente,

9 En la “La lógica de la Feria de las Vanidades: alternativas al historicismo en el estudio de modas, estilo y gusto”, Gombrich justifica su posición a partir de la autoridad de Karl Popper: “Necesitamos estudios, basados en un individualismo metodológico, de las instituciones sociales a través de las cuales las ideas puedan extenderse y cautivar a los individuos [...] nuestros modelos individualistas e institucionalistas de entidades colectivas, tales como las naciones, los gobiernos o los mercados, deberán ser suplementados con modelos de situaciones políticas, así como con movimientos sociales tales como el progreso científico e industrial” (1981b, p. 72).

10 Gombrich fue *Slade Professor* en diversas universidades, como Oxford y Cambridge; ejerció como *Durning-Lawrence professor*; como profesor de Historia del arte en la Universidad de Londres, y profesor invitado en Harvard y otras universidades norteamericanas.

si seguimos a Bourdieu, una modificación y reflexión crítica de las normas en las que se inscribe el intelectual, una especie de transformación del producto de conocimiento dentro del campo de saber, hasta el punto que, ni por ironía ni por paradoja, recibió el juicio y el reconocimiento de consagración por su obra, al ganar el Premio Hegel de la ciudad de Stuttgart en 1977, nombrándose como una “especie de hegeliano desertor”.¹¹

A pesar de llevar tras sí la figura del Instituto, Gombrich no se quedó en la marea influyente de la historia cultural o la iconología,¹² tan en boga por otros colegas del Instituto, sino que, en la misma creación y divulgación del conocimiento, amplió sus horizontes investigativos hacia la psicología de la percepción, bajo la influencia del psicoanalista, historiador del arte y conservador de artes decorativas del Museo de Historia del Arte de Viena, Ernst Kris (Austria, 26 de abril de 1900-Nueva York, 27 de febrero de 1957), quien lo acercó a Karl Bühler (Baden, 27 de mayo de 1879-Los Ángeles, 24 de octubre de 1963), y de las ideas de Freud, y se interesó por el papel de las humanidades en la universidad, la función de la crítica de arte, la transformación de los aparatos visuales de apreciación tanto del arte como de la imagen en general, y la relación entre imagen y palabra para el arte vanguardista.¹³

11 Así, para alcanzar estas especies de transformaciones y fugas de lo establecido, hay que tener en cuenta los productores, los agentes y las instituciones que median el valor del conocimiento producido, así como a los críticos, historiadores, editores, revistas, directores de galería marchantes, conservadores de museo, coleccionistas; de igual modo, al conjunto de instancias políticas y administrativas como los ministerios, dirección de universidades y academias, de museos que pueden tener un influjo (Bourdieu, 1995, p. 339).

12 Erwin Panofsky (1979) define su propio estudio iconológico basado en dos momentos: en el primero, “La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma” (p. 45), de tal suerte que “Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos teorizadores del arte llamaban *invenzioni*: nosotros acostumbramos a llamarlas historias y alegorías. La identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comúnmente denominamos ‘iconografía’” (p. 48). En el segundo momento, “El descubrimiento y la interpretación de estos valores ‘simbólicos’ (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba éste expresar) constituye el objeto de lo que podemos llamar ‘iconología’ en contraposición a ‘iconografía’” (p. 50).

13 Esto es lo que Bourdieu llama *tomar una posición de poder*, en tanto el intelectual logra un lugar específico, sea editor, director de revista, de colección, de obras, curador, profesor, director. Estas posiciones son centrales en el medio de divulgación y de creación del conocimiento, porque allí circula toda la información sobre la competencia específica del área

Esta trayectoria es la que Gombrich identifica como el inicio —una historia de su recorrido— hacia una concepción humanista, que él entiende como posibilidad de la creación y la comprensión de los productos humanos, en tanto la fuerza del conocimiento humanista del pasado radica en el flujo e influjo de la tradición y de las preocupaciones que los hombres tienen de su propia cultura. Este mapa mental que nos presenta Gombrich fundamenta sus principales concepciones y sus esfuerzos contra la tradición hegeliana de la historia. El horizonte de sus investigaciones lo llevarán a promover la investigación de las humanidades, tanto del conocimiento humanístico como de métodos de investigación, alejado siempre de lo que él llamó *modas intelectuales* o “ferias de las vanidades” que amenazan la disciplina humanística, tanto en los discursos perniciosos del relativismo cultural, la historia marxista y las tendencias hegelianas, como en su inserción académica e institucional en las universidades, que deriva en la subordinación del investigador a la equiparación burocrática.

Límites y perspectivas epistemológicas para la Historia del arte

A partir de la narración que unifica la vida y la formación de Gombrich, ambos textos autobiográficos muestran, de manera general, algunos aspectos sobre su postura teórica en mirada retrospectiva. Presentan, en general, definiciones y apreciaciones sobre la *Bildung*, el estatus de la Historia del arte, el rechazo al *Geist* (espíritu) hegeliano y las posturas nominalistas del arte, así como la influencia, en su obra, de las tesis de Popper sobre el historicismo y la *lógica de las situaciones* —concepto de interés básico para la hermenéutica que se encuentra en la tradición de Hegel—. ¹⁴ Todos estos aspectos son esenciales

de estudio y las posibilidades de publicación, de presentación de resultados en conferencias institucionalizadas, simposios, congresos, seminarios, como la *Conferencia Romanes* o la *Conferencia Philip Maurice Deneke*, eventos donde expuso Gombrich sus principales argumentos en favor de un humanismo sin relativismo (Bourdieu, 1995, p. 336).

14 Respecto al análisis que hace Gombrich sobre el Sheldonian Theatre de Oxford, nos dice: “he utilizado [...] lo que Popper denomina el principio de racionalidad o la lógica de situaciones. He tratado de reconstruir la situación en la que se encontró el propio diseñador y he hecho la aserción de que, dados sus objetivos y sus medios, su acción fue racional y, por tanto, tiene sentido. Pero semejante interpretación no debe ser confundida con una explicación” (1981a, p. 163).

en su tratamiento teórico sobre la disciplina de la Historia del arte, y para su concepción de la narración histórica, frente a los “silogismos cósmicos” de las tendencias hegelianas.

A pesar de que Gombrich presenta sus temas e intereses investigativos, lo hace a modo de inventario de su cartografía personal, en donde lanza afirmaciones categóricas o definitivas que, por las cualidades de los textos, no pueden tener mayor ampliación o aclaración. Por lo tanto, será necesario indagar aquí textos fundamentales donde Gombrich plantea y promueve su defensa del humanismo respecto a las posturas preconcebidas, relativistas y marxistas, que enmarcan la cultura bajo concepciones globales y sistemáticas que pretenden la detención de una única verdad; ¹⁵ textos que, además, presentan aproximaciones sobre las tendencias de la historia del arte, al hacer reiterativos señalamientos sobre una deshumanización de las humanidades y una burocratización de su perfil y su naturaleza en el campo del conocimiento, debido a lo que él llama una *crisis epistemológica*, por la fractura del punto de autoridad de las reflexiones hegelianas sobre la historia y la filosofía del arte. Aquí, entonces, es necesario indagar las lecturas y las desviaciones que hizo Gombrich de las tendencias hegelianas.

Tendencias y enfoques de la Historia del arte

En su interés por pensar la Historia del arte para el presente, Gombrich se enfrena al problema del método de la historia y de las humanidades en general, en el ámbito académico, tanto en el mundo del pensamiento como en el mundo burocrático de las instituciones universitarias. No me detendré profundamente

15 Gombrich insiste en el “Prefacio” de *Temas de nuestro tiempo*: “No soy el único que teme que esta tendencia constituya una auténtica amenaza en todos los aspectos del estudio porque niega la existencia de cualquier criterio objetivo de verdad. Para mayor certeza, nunca debemos exigir el monopolio de la verdad, y menos aún mirar desde arriba a otras culturas cuyos valores y convicciones son distintos de los nuestros. Pero el reconocimiento de estas diferencias no debe conducirnos a negar la unidad de la humanidad. Nadie tiene que vencer a nadie hoy día del desastre que esta negativa provocó cuando apareció en forma de racismo. La suposición grotesca de que la física alemana tenía que ser distinta de la física judía de Einstein ilustra el nexo de esta herejía con los peligros en los que estoy pensando. Encontramos por desgracia ideas igualmente absurdas en los escritos marxistas que pretenden que los criterios de verdad dependen de la situación de clase. Lamentablemente, esta insidiosa corrosión se ha filtrado en otros estilos académicos, enseñando a los estudiantes que toda fe en resultados objetivos es ingenua y obsoleta” (Gombrich, 1997e, pp. 7-8).

en las necesarias y actuales críticas que Gombrich hace a la inserción del campo de las humanidades en las mallas y relaciones administrativas universitarias. Pero sí creo que nombrarlas es fundamental para identificar sus apuestas y el papel que le adjudica a las humanidades en el campo del saber; además, creo que sus quejas y reclamos aún están vigentes para el mundo universitario colombiano e internacional.

Para Gombrich, la universidad debe promover las humanidades. Pero esto debe hacerse bajo los principios de la enseñanza y la transmisión, como característica de la cultura, para que la comunicación y la difusión se construyan como tejido o un legado común que alentará nuevas alternativas. La búsqueda personal del investigador es muy valiosa, porque no puede estar sometida a las generalizaciones, ni a las fragmentaciones del conocimiento por parte de dispositivos precarios para la difusión y la exhibición pública, que pretendan superar los medios y los canales de la vocación humanista, como puede verse ahora en los medios virtuales de la Red, dirigidos desde una “política igualitaria y de falsa postura conceptual”, y también a la preponderancia que las administraciones académicas les dan a las formas de estudio (Gombrich, 1981), o a las especialidades supuestamente relevantes.

Esta división se sustenta en la llamada “industria académica”, donde el investigador, por ejemplo, al tener la necesidad de dar cuenta de los hechos y los fenómenos de la cultura, se deja seducir más por el reconocimiento y la visibilidad que dan las publicaciones académicas y la alienación a grupos de investigación pertenecientes a Colciencias —dos formas de ser figurantes y de adquirir puntos y premios redimibles para sus hojas de vida—, que afrontar la autonomía y la libertad intelectual que brindan los estudios humanísticos como instrumento para problematizar la realidad. Este campo industrial, Gombrich lo define, en “Un alegato a favor del pluralismo”, como una “industria académica”

[...] que exige “investigación”, no por una sed de verdad, sino, con total apertura, como una calificación respecto a grados y promociones. ¿Quién puede culpar a las víctimas de esta presión si buscan el paradigma más cercano y le aplican cualquier obra o trabajo que tengan a mano? (Gombrich, 1981, p. 227).¹⁶

El foco que toca aquí Gombrich, y que aún resuena en las universidades actuales, es que desde la burocratización de la universidad, esta restringe recursos

16 Para ampliar estos debates véase Giraldo (2008, 2012 y 2014).

para la investigación, bibliografía, recursos logísticos, etc., para privilegiar investigaciones más “relevantes” como los de la ciencia. Además, la universidad apunta a la definición de las humanidades como un conocimiento general, en el que se agrupan diversos espectros bajo una idea simple y estereotipada del conocimiento humanista de la cultura, lo que conduce a la superficialidad, olvidando que las humanidades, por lo menos, han mantenido viva “la sensación de que había muchísimo que uno no sabía y que debía aprender” (1981c, p. 25). Por ello, continúa Gombrich, al plantear que las humanidades están en juego bajo las prescripciones administrativas, está en juego también la concepción histórica de la cultura, debido a esa pérdida colectiva de la memoria; por tanto,

[...] tenemos que estar seguros de nuestras prioridades y proporcionarles posibilidades a aquellos jóvenes que no sólo se van a beneficiar a sí mismos, sino también al avance de las artes y las ciencias, que no sobrevivirán si es que nuestra civilización sigue adelante (Gombrich, 1997d, p. 35).

En lo que respecta a su interés por las humanidades en la órbita de las ciencias sociales, Gombrich propone herramientas metodológicas y epistemológicas que constituyen la Historia del arte y enfocan las directrices del estudio humanístico. Quisiera, en un primer momento, señalar cómo Gombrich plantea sus inquietudes generales, criterios de método y aplicación histórica en los textos suplementarios de su *Story of art*, como los “Prefacios” y la “Introducción: el arte y los artistas” (1992, pp. vii-xii; 3-18), así como algunos planteamientos que ofrece en la entrevista que aparece publicada en *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia* (1993). En ambos textos podemos encontrar apreciaciones generales del pensamiento teórico sobre la Historia del arte y la situación en la que se encuentra frente a las propuestas sociológicas y académicas de moda, que la subordinan a investigaciones de carácter holista, como la historia social y la sociología del arte.

En su *Story of art*, Gombrich presenta algunas reglas o principios que aplicó a su propio relato, e indica que tuvo, como orientación, la posibilidad de mostrar cómo son las cosas sin abrumar (el estado del arte), a partir de un orden inteligible de la multiplicidad de datos que se encuentran en la tradición. Para ordenar la narración o el relato de la Historia del arte con “un lenguaje sencillo”, Gombrich:

- Solo escribe de obras que pueda mostrar en ilustraciones. Esta regla limitó la lista de obras y artistas.
- Se limita a las verdaderas obras de arte, dejando por fuera todo aquello que pudiera tener interés en una época (moda).

- No recurre a la originalidad para la selección de las obras que trata, lo que implica que las preferencias personales, en términos de gusto, son obviadas.
- Ha preferido, en su proceso de exclusión, recurrir a obras que él conocía —que pudo ver— personalmente.

A partir de estos criterios, Gombrich situó las obras de arte en un marco histórico, para que el espectador pudiera acercarse a la situación en la que se había desenvuelto el artista, toda vez que

Aun en los casos en que el mérito artístico no sea muy grande, estos documentos gráficos pueden ayudarnos a elaborar en nuestra mente una concreta representación de las circunstancias en que el arte del pasado surgió a la vida (Gombrich, 1992, pp. ix-x).

Esto le ayuda, además, a analizar las alteraciones o modificaciones que ha tenido el arte en su historia, sin caer en el peligro, hegeliano por demás, de signar el arte bajo la idea de un progreso inmanente continuo y, por el contrario, mostrar la vida y el mundo del artista en la época correspondiente, para indicar las cambiantes posiciones entre el artista y su público. Esto evita que se recurra a las generalidades que tan furiosamente rechazó Gombrich. Y es que pensar la historia —o el arte— como la manifestación del “espíritu del pueblo”, como un “estilo de un pueblo”, basado en el hilo continuo de un progreso interno, como supuestamente lo plantean los cimientos hegelianos de sistema, es reducir y limitar las repercusiones sociales de las acciones humanas y sus intenciones, en la interacción con el mundo, a simples determinaciones sociales.

Por otra parte, de los criterios que el propio Gombrich siguió para escribir su historia, surge un proceso fundamental para la actividad del historiador, a saber, elegir como punto de partida el interés y la curiosidad, debido a que será el motor de su búsqueda el interés por casos particulares y cuestiones individuales que, difícilmente, pueden subsumirse a una ley formulada. Esto implica que una de las herramientas metodológicas es la actitud crítica, para entender su objeto de estudio como una apertura de posibilidades, en donde el historiador selecciona arbitrariamente el hilo de la tradición que desea interpretar, para desarrollar “la habilidad básica del historiador” del arte: asignar datos como fechas, lugares de ubicación geográfica, identificar elementos que diferencian cultural e históricamente el objeto de estudio, a partir del análisis de documentos y fuentes textuales. En este proceso, el historiador del arte recreará una especie de mapa, como si Gombrich entendiera la Historia del arte como una especie de cartografía necesaria para el conocimiento histórico.

De esta manera, es a partir del interés, del deseo de conocer, que se inicia la construcción de ese mapa, que aquí se entiende como la *narrativa* que es la historia, y no, como pretenden las modas sociológicas del arte, como la imposición de límites y métodos rigurosos científicistas, cuya visión es una historia del arte proyectiva.

Ahora bien, esta estructura que el historiador va tejiendo está determinada por los intereses y las direcciones de la pregunta; y es a partir de esto que se demuestra la habilidad básica del historiador para Gombrich. Es el historiador el que, a partir del “Había una vez”, construye la narrativa que es la historia. Esta narrativa es una urdimbre, un tejido de hilos que constituyen lo que es la tradición. Y su configuración está basada en un estudio diacrónico, donde se presentan las relaciones entre elementos que acompañan en la situación al objeto de estudio, y en una estructura sincrónica, que corresponde, en el caso del arte, a responder a los determinantes y necesidades del momento (Gombrich, 1981a, p. 161), idea que está en la órbita de la “lógica de las situaciones” de Popper, como principio de la racionalidad humana, donde el hombre actúa, y los productos que resultan de su acción tienen sentido para las inquietudes y preguntas de su momento histórico.

De esta manera, salirse del armazón de las cuestiones generales o leyes preconcebidas, como lo es la explicación “biológica” de Vasari¹⁷ y su “exagerado acento puesto sobre la creencia en el progreso” (Gombrich, 1968, p. 109), es una de las tareas que debe resolver la Historia del arte. Así, frente al supuesto de una explicación general, la disciplina debe proponer interpretaciones que están mediadas por los juicios de valor, a partir de la problematización de un sistema donde se presentan las obras de arte del pasado, las constelaciones de valores que las rodean y que se presentan para nosotros. En los valores autónomos de las obras de arte y los juicios valorativos que lanzamos sobre ellas, se encuentra la interpretación y no la explicación, toda vez que la escala de valores con la cual construimos nuestros juicios no pertenece al objeto, sino que se halla en nuestra propia creación conceptual.

17 “Vasari estaba hechizado por el espectro del mito, un mito que hizo mucho por propagar. Creía que las artes tienen su nacimiento, crecimiento, vejez y muerte, igual que nuestros cuerpos humanos. Y sentía, aunque no se atrevió del todo a decirlo, que los enormes logros de Miguel Ángel indicaban que el ciclo vital del arte había llegado a su cima y ya marchaba hacia su decaimiento” (Gombrich, 1968, p. 109); igualmente referimos a “Enfoques de la historia del arte: tres puntos de discusión” (Gombrich, 1997a, p. 63).

Al plantear esta apertura, Gombrich combate los estereotipos que cierto esnobismo y elitismo utiliza con aire de ortodoxia académica. Pero Gombrich sabe que la esfera del arte está caracterizada por la multiplicidad de interpretaciones, bajo los mecanismos del canon que la tradición difunde, a las que podemos llegar en la historia. Por lo tanto, y a pesar de la alergia de Gombrich por las tentativas científicas para explicar, sí es posible un acercamiento que dé sentido a los objetos de la cultura, como el arte, porque “aunque la explicación total en historia es una quimera, esta necesidad no debe conducirnos a un escepticismo total” (Gombrich, 1981a, p. 162). En este sentido, la multiplicidad del arte se arraiga a la vida y a conjuntos de valores de épocas y sociedades; de ahí que esté inmersa, en tanto aspecto de la *Bildung*, como cultura general. Este carácter implica que, en el despliegue de la historia del arte, su metodología, su discurso enunciativo, debe ser “claro, racional” y debe evitar afirmaciones de cosas que no tienen sentido.

En *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia* (1993), Gombrich reafirma esta idea, pues el sentido de la palabra “arte” está en la constelación de producciones que se destacan por la habilidad de la creación. Lo que abarca la atmósfera de la maestría, de ciertas cualidades o logros alcanzados por el desarrollo de la creatividad. Es a través de la búsqueda de esa maestría, que la cultura ha revelado, en formas de canon, que el artista puede ir por soluciones y posibilidades para producir novedades y logros que podrán entrar en las fronteras de la historia, con la ayuda de una audiencia crítica, y un público que exige y no se conforma.

Si, desde esta perspectiva, se piensa el arte, su historia debe estudiar las condiciones y las posibilidades de la creación de imágenes, de *good pictures*. A su vez, debe asignar evidencias sobre los aspectos tecnológicos, que es el *saber hacer* de la máquina de imágenes. Este saber hacer es modulado por las circunstancias socioculturales y la fuerza de la tradición. Para la tarea del historiador del arte es fundamental reconstruir esta lógica, para poder hallar los modos en que un artista, de manera razonable, ha reaccionado ante su situación en la creación de imágenes.

Gombrich y los límites de la historia social de Hauser

En su afán por posicionar y actualizar las estrategias discursivas y estructurales de los estudios históricos sobre el arte, Gombrich enfrenta a la gran tradición hegeliana. Una tendencia relevante de la cual afirma que

[...] muy a menudo me pregunto si hoy, casi un siglo y medio después de la muerte de Hegel, mi polémica contra ciertas interpretaciones de la historia no es por ventura un caso de arremetida contra molinos de viento. Sin embargo, con bastante frecuencia he visto que no son molinos de viento lo que ataco, sino auténticos gigantes. Ya mencioné a cinco de estos gigantes por su extraño nombre. Son trascendentalismo estético, colectivismo histórico, determinismo histórico, optimismo metafísico y relativismo. Todos se relacionan con el mítico Proteo, puesto que permanecen constantes en cada metamorfosis (Gombrich, 1991, p. 61).

Estos gigantes tienen diversas proyecciones en la tradición de la Historia del arte, y fundamentan una de las tendencias que más cuestiona Gombrich: la historia social del arte. Esta es una perspectiva sociológica del arte, caracterizada por la herencia de la teoría marxista, y que Gombrich inscribe en la descendencia hegeliana, debido a que plantea una visión unificadora y determinista del arte. Las mayores resistencias de Gombrich aparecen dispersas a lo largo de toda su obra, a partir del rechazo de explicaciones generales como la sociológica, la metafísica de Hegel, o el relativismo cultural, etc.

Me parece necesario señalar las discrepancias de Gombrich con la historia social de Hauser, en dos de los textos fundamentales de aquel: “Historia del arte y ciencias sociales” (1981a) y “La historia social del arte”, publicada en 1951, en el que reseña el libro de Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*. Ya habíamos realizado cierta aproximación a la *Conferencia Romanes* de 1973, que derivó en el texto “Historia del arte y ciencias sociales”, cuando apuntamos algunas características sobre el proceder investigativo del historiador y los modos de valoración del arte. Y es que la finalidad de este texto es reflexionar la Historia del arte y el problema de su método respecto a la tendencia generalizada que predomina en el momento, la de una teoría de la sociedad como efecto de la economía, y en ella, una especie de sociología del arte. La inquietud, aquí, es que el predominio de las tendencias marxistas en la historia cultural y la historia social ha llevado a la sumisión de la Historia del arte como disciplina humanística a la sociología.

El supuesto de esta progresiva subordinación se debe a la identificación que efectúa Arnold Hauser entre historia y sociología, en tanto, para el historiador marxista, son la misma cosa (1973, p. 14). Esto se desprende del “Prólogo” a su *Introducción a la Historia del arte*, donde Hauser afirma que, respecto a

[...] la naturaleza del proceso histórico en el que se halla inserto el arte [...] es necesario el método sociológico en la historia del arte como lo es *absolutamente* en la historia de la obras del espíritu (1973, p. 10).

El alegato de Gombrich ante este argumento se basa en la afirmación de que todo historiador tiene formas de investigación que parten, en gran medida, del interés profesional y la curiosidad por el conocimiento. Esto implica que el acto selectivo del investigador radica en una apuesta personal que no es cuestión de método. Para Gombrich, el método tiene que ver con la teoría. Y en este sentido, a diferencia de las modas intelectuales que dominaban el ámbito académico, como las de la historia sociológica, al historiador del arte no se le pueden poner límites teóricos que encaminen y amarren el fruto de su proceder, porque hay múltiples posibilidades de acceso al conocimiento que se opaca bajo este apacentamiento.

La consecuencia de esta corriente histórica es que “las obras de arte reflejan tan perfectamente su época” (Gombrich, 1981a, p. 160), y los monumentos y las huellas del pasado son “espejos que reflejan la estructura social de su tiempo” (Gombrich, 1981a, p. 160). Esta tendencia es entendida bajo el orden de teorías filosóficas que buscan, en el arte, manifestaciones de un momento mundial o una *Geistesgeschichte*, sin tener en cuenta la circularidad de sus argumentos, como puede verse en teorías que hallan, en el pasado, la imagen que desde el presente quieren encontrar. Bajo estos presupuestos de Gombrich, Hauser es el centro de un rebaño que pretende llenar vacíos, aplicando fórmulas preconcebidas y explicaciones generales, con matices de científicidad, en el gran tejido que es la historia.

Estas afirmaciones, contra las que ironiza Gombrich —por ejemplo, cuando afirma: “¿Quién encontraría fácil, después de una visita a Rávena con sus solemnes mosaicos, pensar en los niños ruidosos en Bizancio, o quién piensa en campesinos miserables en la Flandes de Rubens?” (Gombrich, 1968, p. 108)—, hacen eco de la postura teórica que Hauser expone en Introducción a la *Historia del arte*, donde se amplían filosóficamente los principios que siguió para realizar la *Historia social de la literatura y el arte*.

Esta idea del arte como reflejo de la cultura es lo que Gombrich ha llamado la *falacia fisionómica* o *método exegético* (1968, 1991, 1981), que constituye una apuesta de los hegelianos por un método científico que explica las imágenes como la expresión de un colectivo, a través de la cual nos habla una época o nación. Para Hauser, este tipo de explicaciones es posible, porque “la concepción del

mundo de una generación [...] de un grupo histórico y socialmente homogéneo es siempre indivisible”. Esto indica que, desde el ámbito sociológico, no es posible separar las manifestaciones o fenómenos de un momento histórico, debido a que estos son “aspectos diversos de una actitud unitaria” (1973, p. 40).

Para Gombrich, esta postura marxista presenta una teoría de la historia de tipo causal, en la cual

[...] todo en la historia es obra de los individuos, pero que los individuos se encuentran siempre temporal y espacialmente en una situación determinada y que su comportamiento es el resultado, tanto de sus facultades como de esta situación (1973, p. 10).

Tal situación estaría determinada por las condiciones materiales de la vida, cuyas premisas empíricas, como lo económico, lo político y lo social, serían parte de la naturaleza de los procesos de la historia. Esto implica que el arte, así como otras construcciones del espíritu: la filosofía, la religión o la ciencia, estarían equidistantes de su origen social y económico.

Así, el materialismo dialéctico de Hauser pretende develar “todos los factores, materiales e intelectuales, económicos e ideológicos, [que] están unidos en una situación de interdependencia indisoluble” (1968, p. 86); este proceder demuestra una dependencia y causalidad social que es decisiva para la cultura. El arte auténtico, indica Hauser, nos dirige hacia la realidad y ejerce su función, como instrumento social, para orientarnos en tal realidad, al estar vinculado a la unidad entre todas las actividades humanas, por medio de la estructura económica que los conforma. La fe de Hauser en su postura le permite cuestionar a autores como Wölfflin o Riegl, toda vez que los tilda de autores asociológicos que dejan de lado las situaciones y lógicas externas en las que se desenvuelve el artista, y que, en el caso de Wölfflin, prefieren establecer condiciones y posibilidades internas que son las que mueven el proceso inmanente del arte.¹⁸ Tal postura, para Hauser, entiende la “obra como un conjunto de forma

18 En su libro, *Conceptos fundamentales del arte*, Wölfflin se ocupa de la historia interna de la historia del arte, la intimidad del arte, y no de los artistas. Por lo tanto, las peculiaridades del estilo no se encuentran en la mera manera exterior, en los signos externos, sino en los detalles que componen la obra y que la hacen particular. Además, para Wölfflin, el arte no es un espejo del mundo de carácter idéntico, “sino una forma vital de comprensión que tiene su propia historia” (1952, p. 324). Y si consideramos en esta línea a Riegl, Wölfflin nos dice que fue su maestro y su influencia directa, porque aquel investigó metódicamente los motivos y los fundamentos de la formación del estilo, a partir del perfeccionamiento del aparato crítico, donde se resaltan los valores visuales y los táctiles en las obras.

independiente, concluso en sí mismo y opaco, aislado de toda relación hacia el exterior” (1973, p. 17).

Esto le permite afirmar a Gombrich que “el marxismo postula la existencia de una ley universal de acuerdo con la cual todas las actividades culturales son la consecuencia o, para ser más exactos, la ‘superestructura’ de cambios en el sistema de producción primaria” (1981a, p. 173). Gombrich cuestiona que, a pesar de que la organización de la producción hace parte de cualquier situación en la que se forma la obra de arte, la estructura productiva no puede racionalizar totalmente las situaciones históricas ni los logros humanos que se dan como formaciones de la cultura, en tanto la ley del precedente o continuidad demuestra que la tradición, la historia, tiende a modificarse y a ajustarse a las nuevas situaciones que se presentan (1981a, p. 173).

Con esta modificación se refiere es a que si el supuesto de la historia social es describir las condiciones sociohistóricas de las cuales el arte es un reflejo causado por la estructura económica imperante de su momento, un relato como el de Hauser debe ocuparse de ciertas “existencias sociales”, a partir del estudio de testimonios y documentos, para preguntar por ciertas condiciones a las que debe responder este tipo de historia, como la ubicación del perfil y de cargos del artista, las reglas y los estatutos de diversas instituciones, el comienzo y la consecuente organización de exposiciones públicas y otros fenómenos de la existencia social, etc. Por el contrario, Hauser realiza una historia social del mundo occidental “tal como él la ve reflejada en los modos y tendencias cambiantes de la expresión artística: visual, literaria” (Gombrich, 1968, p. 86), porque esa es la naturaleza de una explicación sociológica del arte, en la cual cambiamos nuestra disposición, nuestros objetivos y búsquedas, así como nuestras propias formas de apreciar el mundo.

Otra razón que encuentra Gombrich para vincular la historia social en la tradición hegeliana, es la consciente omisión de Hauser para solucionar las limitaciones sociológicas de su propuesta, pues si bien este menciona los obstáculos metodológicos de su teoría, no hace nada por corregirlos o por intentar someter su teoría a los hechos. Una de las limitaciones más graves, que Gombrich no tolera, además de la explícita “contradicción” propuesta y que lo insertan en el espectro de las contradicciones hegelianas que se “resuelven en el silogismo cósmico” (Gombrich, 1968, p. 88),¹⁹ es la nula confrontación

19 “Para los que no somos hegelianos, el término ‘contradicción’ describe la relación de dos ‘dicciones’ o afirmaciones tales que no pueden ser verdaderas a la vez, por ejemplo

con la obra de arte como valor en sí, en tanto queda reducida a ser un mero documento de época. La obra se reduce a ser documento, testimonio muerto —en palabras de Panofsky—, para que quede explicada, toda vez que para Hauser la obra, entendida como material histórico, “se utiliza tan sólo como demostración de los conceptos fundamentales sistemáticos” (Hauser, 1973, p. 10). Si bien Gombrich justifica esta posición bajo la teoría de Hegel, es claro que este tipo de acercamiento no es, para el filósofo alemán, una relación genuina, sino una relación meramente empírica, donde la obra es una cosa, un producto del hombre cuya historiografía presenta datos para intentar explicar su origen, su fecha, y su situación en la infraestructura social del trabajo artístico, como lo plantea Hauser, sin que los hombres entren en contacto con las obras para hacerlas comprensibles para el presente, o lo que es lo mismo, que los productos de los individuos entren en comunicación con otros y a través de otros, por demás, uno de los privilegios del carácter de nuestra naturaleza pensante, cuya posibilidad es reconocer nuestro pasado para pensar el presente de la historia.

El historiador vienés insiste en que una tendencia de esta naturaleza, que propone que el

[...] sentido de la filosofía materialista de la historia y la doctrina del carácter

‘Sócrates bebió la cicuta’ y ‘Sócrates no bebió la cicuta’. Ahora, todos sabemos que hay muchas afirmaciones aparentemente contradictorias que parecen verdaderas a la vez —por ejemplo, ‘Sócrates fue mortal’ y ‘Sócrates no fue mortal’—, pero también sabemos que esa aparente contradicción se debe sencillamente a que el término ‘mortal’ se usa en sentidos diferentes en las dos afirmaciones. Normalmente, si el contexto permite dudar de lo que queremos decir con ‘no mortal’, elegimos otro término, o por lo menos lo matizamos de algún modo, para eliminar cualquier contradicción. Sin embargo, el dialéctico no actúa así. Arnold Hauser, por ejemplo, puede describir un estilo como ‘clasicista y anticlasicista al mismo tiempo’ (p. 627), o puede declarar que los términos ‘simbolismo’ e ‘impresionismo’ son ‘en parte antitéticos, en parte sinónimos’ (p. 896), sin sentir necesidad de prescindir de ellos. Pues los hegelianos creen haber descubierto el secreto: que Sócrates, siendo a la vez mortal e inmortal, ‘alberga contradicciones’, y que eso, en efecto, es cierto de toda realidad. Ahora bien, en el mundo de fantasías del sistema metafísico de Hegel había una razón al menos para que quedara borrosa la distinción entre afirmaciones y objetos. Pues Hegel, claro está, creía que la realidad era ‘idéntica’ con el proceso de razonamiento, y que la historia no era más que el despliegue de la Idea absoluta en el tiempo. Dentro de ese sistema, la afirmación de que cualquier fase o aspecto separado de la historia debe ‘albergar contradicciones’ (como quien dice, en la mente de Dios), que se resuelven en el silogismo cósmico, es una afirmación que, por lo menos, forma unidad con el resto. Los materialistas, que no creen que la realidad sea sólo el proceso pensante de lo Absoluto, no tienen tal excusa para conservar semejante ‘dialéctica’” (Gombrich, 1968, p. 88).

ideológico del pensamiento consiste, en efecto, en que las actitudes espirituales se mueven, desde un principio, en las categorías de las distintas relaciones de producción y de los intereses (Hauser, 1973, p. 44),

parte de la dialéctica determinista. Para Gombrich, la doctrina de Hauser será la que determine y module los eventos a partir de tener en sí misma la significación interpretativa de los hechos (1968, p. 89). Así, la generalización apriorística de Hauser respecto al arte evita la indagación artística particular y cae sin darse cuenta en los peligros de la explicación basada en la falacia fisionómica de la *Geistesgeschichte*, en la que atribuimos al *Zeitgeist* “las características fisionómicas que encontramos en sus tipos artísticos dominantes” (1968, p. 91). Falacia que, en diversos textos, Gombrich adjudica a Hegel, en tanto este proyectó por primera vez una visión unificadora de los acontecimientos de la historia como un impulso hacia adelante del espíritu, con fases que se expresarán a sí mismas con igual autenticidad en el resurgimiento del saber.²⁰

Y pese a mantener su lectura, Gombrich, sin caer en cuenta, comparte con Hegel el rechazo a sostener que el hombre comparta una relación meramente objetiva con la obra. Por el contrario, privilegia la atención a personas vivas en situaciones históricas concretas, en las cuales podrán encontrarse la intersección de los síntomas y cambios históricos, en vez de contentarnos con la pseudoexplicación del espíritu (Cfr. Gombrich, 2000, pp. 1 y ss.). Además, para Gombrich es claro que, en ciertos momentos históricos o períodos, hay un clima, un marco institucional o referencial de carácter racional que caracteriza la lógica de la situación, y que lleva a los artistas a responder de manera clara y eficaz; pero esto no implica que dicho momento pueda visualizarse ni explicarse a partir de la definición del arte como expresión de una conciencia colectiva, ni que las obras y demás productos del hombre se nos presentarán como espejos

20 Pero, en otra parte, Gombrich afirma que esta postura nace con Vasari, en tanto el italiano le da gran importancia a las condiciones culturales en las cuales surge el arte, mediada por una creencia en el progreso que, en última instancia, se dirigen a establecer una visión unificadora de la humanidad. Así lo afirma cuando se refiere a la “Vida del Perugino” de Vasari: “Sin embargo, cabría alegar que este interés en la variedad de las condiciones culturales por sí solo nunca hubiera llevado a la preeminencia de la historia cultural de no haber sido por un nuevo elemento: la creencia en el progreso, única que podía unificar la historia de la humanidad” (1981, pp. 32-33). Además, “La concepción renacentista del progreso artístico nos es familiar a todos por las Vidas de Vasari. En ellas se nos narra la ascensión de las artes desde unos toscos comienzos hasta la perfección, primero en la Antigüedad clásica y luego de nuevo, tras el desastre del gótico, y recorriendo las tres etapas de ‘bueno’, ‘mejor’ y ‘superior’, al pináculo del arte de Miguel Ángel” (Gombrich, 2000, p. 1).

que reflejan la estructura social de su tiempo. Una postura de este tipo “nubla, más que clarifica” (Gombrich, 1968, p. 91).

El amplio esfuerzo de Gombrich por continuar el interés de aquellos que fueron sus maestros, y que se convirtió en uno de los pilares de la Escuela de Viena de Historia del arte, se ve ampliamente reflejado en los planteamientos que he señalado, toda vez que uno de los grandes aportes de Gombrich planteados aquí es intentar evitar esa “charla fácil” de las modas intelectuales y de las tendencias que pretenden ver en el arte una manifestación exacta de la realidad histórica, bajo el presupuesto de una posibilidad global de explicar la totalidad del comportamiento humano y su historia. Por el contrario, con los argumentos de Gombrich podemos entender la cultura humana como ese tejido de tensiones, mediaciones de las formas de vida, los modos de pensar y los espectros de la sensibilidad, la gestualidad de expresiones, las formas de percepción, a través de las cuales las generaciones vivas están unidas con el pasado, por medio de la transmisión y la confrontación de sus sistemas de referencia y sus escalas de valor, en la tradición (Gombrich, 1981, p. 31). Y si esto es lo que compone el pasado que somos nosotros, la historia cumple un papel importante, debido a que realiza juegos de interpretación para entender las condiciones culturales y hacerlas comprensibles para el presente.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1995.
- Giraldo, Efrén (2008). El ensayo y las posibilidades de la crítica. Academia, opinión pública y escritura. En Seminario Internacional de Crítica de Arte. Universidad de los Andes, Bogotá, octubre.
- Giraldo, Efrén (2012). *Negroides, simuladores, melancólicos. El ser nacional en el ensayo literario colombiano del siglo xx*. Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Giraldo, Efrén (2014). *La poética del esbozo. Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez, Nicolás Gómez Dávila*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Gombrich, Ernst H. (1968). *Meditaciones sobre un caballo de juguete: y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Barcelona: Seix Barral.

- Gombrich, Ernst H. (1981a). Historia del arte y ciencias sociales. En *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte* (pp. 156-202). Barcelona: Gustavo Gili.
- Gombrich, Ernst H. (1981b). La lógica de la Feria de las Vanidades: alternativas al historicismo en el estudio de modas, estilo y gusto. En *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte* (pp. 71-109). Barcelona: Gustavo Gili.
- Gombrich, Ernst H. (1981c). La tradición del conocimiento general. En *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte* (pp. 12-28). Barcelona: Gustavo Gili.
- Gombrich, Ernst H. (1991). *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gombrich, Ernst H. (1992). *Historia del arte*. Madrid: Alianza.
- Gombrich, Ernst H. (1993). *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Bogotá: Norma.
- Gombrich, Ernst H. (1997a). Enfoques de la historia del arte: tres puntos de discusión. *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo xx acerca del saber y el arte* (pp. 62-73). Madrid: Debate.
- Gombrich, Ernst H. (1997b). Relativismo en la apreciación del arte. En *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo xx acerca del saber y el arte* (pp. 56-61). Madrid: Debate.
- Gombrich, Ernst H. (1997c). Relativismo en la historia de las ideas. En *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo xx acerca del saber y el arte* (pp. 47-55). Madrid: Debate.
- Gombrich, Ernst H. (1997d). Relativismo en las humanidades: el debate acerca de la naturaleza humana. En *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo xx acerca del saber y el arte* (pp. 36-46). Madrid: Debate.
- Gombrich, Ernst H. (1997e). Un apunte autobiográfico. En *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo xx acerca del saber y el arte* (pp. 11-24). Madrid: Debate.
- Gombrich, Ernst H. (2000). *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento I*. Madrid: Debate.

- Hauser, A. (1973). *Introducción a la Historia del arte*. Madrid: Guadarrama.
- Hauser, A. (1976). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.
- Pamuk, Orhan (2006). *Estambul: ciudad y recuerdos*. Bogotá: Random House Mondadori.
- Panofsky, Erwin (1979). Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento. En *El significado de las artes visuales* (pp. 45-76). Madrid: Alianza.
- Vanegas, Carlos (2014). De la historia del arte como posibilidad actual del humanismo en Julius von Schlosser y Giulio Carlo Argan. *Revista Coherencia*, 10(20), 79-98.
- Wölfflin, H. (1952). *Conceptos fundamentales del arte*. Madrid: Espasa Calpe.