

ERNST H. GOMBRICH

VARIACIONES SOBRE LA HISTORIA DEL ARTE

Ensayos y conversaciones

Selección y prólogo de Matías Serra Bradford

Traducción de Mirta Rosenberg



Gombrich, E.H.

Variaciones sobre la historia del arte. Ensayos
y conversaciones - 1a ed. - Ciudad Autónoma de
Buenos Aires : Edhasa, 2015.

336 p. ; 22,5x15,5 cm.

Traducido por: Mirta Rosenberg
ISBN 978-987-628-353-3

1. Arte. I. Mirta Rosenberg, trad.
CDD 708

Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

Primera edición en Argentina: abril de 2015

© Leonie Gombrich

© de la traducción Mirta Rosenberg, 2015

© de la presente edición Edhasa, 2015

Córdoba 744 2º C, Buenos Aires

info@edhasa.com.ar

<http://www.edhasa.com.ar>

Avda. Diagonal, 519-521. 08029 Barcelona

E-mail: info@edhasa.es

<http://www.edhasa.com>

ISBN: 978-987-628-353-3

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723

Impreso por EL ATENEO GRUPO IMPRESOR S. A.

Impreso en Argentina

Índice

Prólogo. La figura y las formas de E.H. Gombrich.....	9
---	---

Parte I

Reflexiones sobre la enseñanza de historia del arte en las escuelas de arte	19
El arte en la educación: algunas tendencias y experimentos en el extranjero.....	37
La historia del arte y la República del Saber	43

Parte II

Sobre orgullo y prejuicio en las artes.....	51
La idea en la teoría del arte: ¿filosofía o retórica?.....	67
El Renacimiento: período o movimiento	79
Barnices oscuros: variaciones sobre un tema de Plinio.....	105
Personificación	121
El debate sobre el primitivismo en la retórica antigua	133

Parte III

Una entrevista a Ernst Gombrich	159
Ernst Gombrich discute con Peter Burke el concepto de historia cultural.....	173
El ojo sagaz: Martin Gayford entrevista a E.H. Gombrich.....	183
Una visión global: David Carrier conversa con Ernst Gombrich.....	195

Parte IV

Reseña de Panofsky, <i>Three Essays on Style</i> and Perspective as Symbolic Form (Tres ensayos sobre el estilo y La perspectiva como forma simbólica).....	209
Reseña de Lawrence Gowing, <i>Vermeer</i>	219
Reseña de Mario Praz, <i>Mnemosyne: el paralelismo</i> entre la literatura y las artes visuales.....	223
Reseña de R. Langton Douglas, <i>Leonardo Da Vinci, his Life and Pictures</i>	227
Reseña de Francis Haskell: <i>Pasado y presente</i> <i>en el arte y en el gusto</i> , ensayos selectos	229
Reseña de Jean Starobinski, <i>Largesse</i>	237
Reseña de Simon Schama, <i>Los ojos de Rembrandt</i>	245

Parte V

Winston Churchill como pintor y crítico	261
Los principios de la caricatura (en colaboración con Ernst Kris)	271
Exposicionismo	289
Un fragmento de un poeta chino.....	295

Parte VI

Obituario de Julius von Schlosser	301
Obituario de Hans Tietze	303
Homenaje a Colin Cherry	307
El Instituto Warburg: una memoria personal.....	321

Prólogo

La figura y las formas de E.H. Gombrich

Matías Serra Bradford

Los historiadores del arte del tapiz sostienen que la insistencia en una configuración tiene el propósito de que el artesano pueda realizar la tarea a solas, debido a esa inclinación por la soledad de los que se consagran a tejer tapices. En solitario, Ernst Gombrich tramó una obra notable, del derecho y del revés, con sus lados visibles y ocultos, en busca de patrones, bifurcaciones y singularidades que pudieran delinear con más precisión y provecho la historia del arte, sus nudos y sus zonas de sombra.

Si Gombrich no se planteó –como lo hace cierto tipo de artista– grados de dificultad cada vez mayores, fue porque un altísimo nivel de rigor y profundidad estuvo allí desde el principio. Con el tiempo se dedicó a ensayar distintas aproximaciones de escala, desde un breve artículo por encargo –fueron mayoría– hasta un *opus magnum* como *La historia del arte*. Si a veces Gombrich jugaba con una fugaz posición de ignorancia era para poder formularse preguntas más sutiles: “La destreza de un historiador consiste en encontrar preguntas para las cuales cree que encontrará una respuesta. Antes de emprender una investigación, uno debe decidir qué preguntas hacerse”.

El autor de *Arte e ilusión* transmite la impresión de que siempre se está a punto de descubrir algo nuevo si se lo asocia con una noción diferente, menos predecible. El interés –¿la pasión?– de Gombrich por la publicidad,

los afiches, la caricatura y el humor gráfico, especialmente el de Saul Steinberg, de quien dijo que “tal vez no hay ningún artista vivo que sepa más acerca de la filosofía de la representación”, evidencia una inteligencia desenvuelta y una resuelta predisposición a observar desde otro ángulo, a dar con el ángulo justo. El rigor con el que leía a los otros a menudo tentaba sus dotes de ironista. La ironía de Gombrich ofrecía graduaciones. Baste como ejemplo de una de sus variantes la ocasión en que dijo que se había salvado “por un pelo” de quedarse sin trabajo debido a un párrafo de Ernst Jones, el biógrafo de Freud, acerca de lo simbólico.

“Yo no sé si alguno de ustedes ha notado cuánto más largo es el pasado que el presente, tanto más largo que exige casi toda mi atención”, comentaba con el lápiz afilado este historiador cuyo propósito y logro fue el de extender y enriquecer la conversación con los grandes maestros del arte. Para él, éstos nunca dicen lo suficiente, o los que están de este lado de la tela no han visto ni oído lo suficiente, y las obras insinúan que lo que alguien tenga para decir sobre ellas de un modo diáfano y perspicaz les prolongará la existencia. “Al contemplar una obra de arte siempre proyectaremos un significado adicional que no está en verdad dado. De hecho, debemos hacerlo para que la obra cobre vida para nosotros.” La sombra que lo siguió a Gombrich día y noche fue ésta: **qué es lo que se puede acotar o añadir a una obra. Desde su perspectiva, “hay muchas cosas que no podemos decir acerca del arte. Y la más importante de las cosas que no podemos decir es por qué algo es bueno o malo. Si uno dice esto es bueno porque está perfectamente equilibrado, puede haber otro cuadro que también esté perfectamente equilibrado y que no sea nada bueno”.** En otra parte, amplió este punto con originalidad: “Creo que una gran obra de arte da con un sutil equilibrio entre lo que parece demasiado obvio y lo que parece demasiado difícil”.

De acuerdo con Gombrich, había una peligrosa idea rectora detrás del arte moderno, “la sospecha de que el arte y la historia son mutuamente excluyentes. Que aquellos que hacen y aquellos que comentan no tienen nada que decirse los unos a los otros, y que de hecho puede ser dañino para el artista involucrarse demasiado en discusiones intelectuales que lo van a despojar de su espontaneidad y van a corroer su instinto por formas y colores. Es una creencia que está íntimamente relacionada con una cierta doctrina acerca de la naturaleza del arte, una doctrina que creo que es probadamente falsa pero que de todas maneras vale la pena considerar se-

riamente como una fuerza en la vida contemporánea”. Otra crítica hacia algunos pintores contemporáneos la resume la observación que hizo sobre Kokoschka: “Como tantos artistas modernos, no era muy autocrítico”.

Como lo atestiguan la primera y la última sección de este libro, pasado y presente son en Gombrich las dos caras de un mismo *tapis volant*, reversible: “Los interrogantes que deben hacerse a la historia con frecuencia son provocados por cuestiones contemporáneas. Nunca negaría que tal vez no habría escrito *Arte e ilusión* de no haber sido por el arte abstracto. De pronto uno descubre un problema al salirse fuera de la tradición”. Efectuando un salto entre escritos de Gombrich —no existían las grandes distancias entre sus textos, cada uno retomaba un punto sugerido por otro—, este tópico puede llevarnos a otra de sus principales preocupaciones, el gusto: “¿No estamos con frecuencia forzados por la lógica de una situación a promover lo desagradable, lo que turba, incluso lo repugnante, para permanecer del lado correcto de la cerca, una cerca que, dicho sea de paso, al final de cuentas se está desmoronando?”. A propósito del encuentro cara a cara con una obra, Gombrich indicó: “No creo que haya razones equivocadas para que a uno le agrade una estatua o un cuadro... Sí existen razones equivocadas para que no nos agrade una obra de arte”.

Gombrich consideraba grandes obras de arte los filmes *Rashomon* y *Derzu Uzala* de Kurosawa, y señalaba que era interesante notar cómo la industria del entretenimiento había tomado la posta —de manos del arte— para la creación de ilusión, algo que según él había comenzado en el siglo XVIII con el diorama y otros pasatiempos visuales. Hace décadas, Gombrich fue de los primeros en subrayar que, “más allá de lo que puedan decir los críticos, hay una ilusión en la realidad virtual, aunque todavía no esté perfeccionada. Por ejemplo, los simuladores que se utilizan para entrenar pilotos son formidables; uno tiene la impresión de que puede conducir el avión”. En *El sentido del orden* Gombrich recuerda que la tesis de Alois Riegl es que la historia del arte es la historia del desplazamiento de lo táctil a lo óptico, de las modalidades táctiles de percepción a las modalidades visuales. (El ilusorio paso del libro impreso al libro virtual sería una de las manifestaciones más recientes de este fenómeno, y justamente una de las obras que no puede trasladarse ilesa de un formato a otro es la de E.H. Gombrich, cuidadosamente ilustrada.)

Cuando habla de su maestro Julius von Schlosser, Gombrich afirma que éste eligió una senda a la que permaneció fiel, la de la investigación escrupulosa. Y que intentó responder qué es el arte no por medio de especulaciones abstractas sino siempre en conexión con un problema histórico tangible. El estilo de Schlosser, detalla Gombrich, era cultivado y personal, conscientemente anticuado, y añade que en tiempos como los nuestros Schlosser eligió ser un anacronismo “en el mejor sentido de la palabra”. (Es ésta, hay que creer, otra instancia de la ironía de Gombrich, que no podía no verse reflejado en su propio comentario.)

Un estudioso como Gombrich es, en los albores del siglo XXI, poco menos que un extraterrestre. A la vez, es de una actualidad extraordinaria, en un mundo en que lo visual continúa conquistando territorios. Gombrich estaba en las antípodas de la ingenuidad, y los que ven en él a un elitista o un conservador con la fecha vencida están invitados a familiarizarse con ciertas posiciones que supo adoptar. Le gustaba citar lo que Hans Tietze llamaba “la credulidad de los expertos”, y en *La historia del arte* sus enunciados dejan en claro que no puede ser conservador o elitista quien huye de una “jerga pretenciosa o sentimientos falsos” o quien arguye que “es infinitamente mejor no saber nada de arte que tener esa especie de conocimiento a medias que le da pie al esnobismo”.

Ernst Gombrich (Viena, 1909 - Londres, 2001) tuvo un padre abogado y una madre pianista. Provenían de familias intelectuales, de alta cultura. La madre había tomado lecciones de armonía con Anton Bruckner, y conoció bien a Gustav Mahler y a Arnold Schönberg. Su padre fue compañero de clase y amigo cercano de Hugo von Hofmannsthal. La hermana fue violinista y frecuentó a Anton Webern y Alban Berg. De chico, lo primero que le interesó fueron los distintos estilos en que estaban construidos diversos edificios de la Viena de entonces. En clase le pidieron al alumno Gombrich que escribiera sobre Leonardo, lo que dio pie a un afecto y una fascinación que sólo se agravaron con el correr de los años. Más tarde estudiaría Historia del Arte en la Universidad de Viena.

A la luz de ese clima de infancia y esa formación no es extraño que Gombrich fuera el que fue, pero su trayectoria alcanzó dimensiones impensadas, y si se convirtieran su vida y su obra en una fórmula matemática la suma nunca podría haber anticipado la cifra que terminó resultando. El desconcierto —el asombro— ante semejante figura se nota en algunos de los entrevistadores que lo fueron a visitar a su casa en Hampstead, Londres, adonde se mudó en 1936 para instalarse en el Instituto Warburg, en el que trabajó casi toda su vida y que dirigió durante más de diez años. Todos los libros de este profesor itinerante —excepto *La historia del arte* y la biografía de Aby Warburg— nacieron a partir de clases, conferencias y reseñas.

Hoy, no parece que Gombrich merezca menos análisis y operaciones de rescate que Warburg, pero tiene la desventaja de carecer de un elemento mítico en el currículum que resuene con su prestigio bonificado. Warburg creó la que quizás haya sido una de las bibliotecas más inventivas y anómalas de la historia y, como recordó el propio Gombrich, Warburg la ideó como “un instrumento de orientación”. Se puede decir que la bibliografía entera de Gombrich fundó otra biblioteca y otro modo de guiarse en la historia del arte.

Los escritos de Gombrich nunca se adjudican urgencia, a lo sumo una promesa de recompensa luminosa o útil. Lo que sí parece tener urgencia es recuperar e impulsar el espléndido sentido común que cultivaba Gombrich, y lo que él llamaba “la tradición del conocimiento general” —un mapa cultural básico al alcance de cualquiera—, contra la especialización fundamentalista, a favor de la curiosidad inagotable y del borramiento de fronteras, como prefería Aby Warburg. De allí que elogiara la disposición de la biblioteca del Instituto Warburg en la que un estudiante, detallaba Gombrich, “puede espiar a su antojo... como en una librería de las de antes”. El tema de Gombrich es el arte, de acuerdo, pero su alcance se multiplica cuando toca la educación —y de algún modo no sólo la relacionada con el arte— y ciertos valores elementales y compartidos, en medio de tiempos que ya en vida de Gombrich empezaban a caer violentamente en lo irracional (el viejo temor de Warburg). Lo ejemplifica más de un texto en esta antología, ninguno de los cuales fue publicado en castellano con anterioridad.

En su tributo a George Boas, Gombrich citó el adagio escolástico *individuum est ineffabile*. Como si estuviéramos ante un fenómeno ilógico, in-

concebible, la razón y el lenguaje quedan fuera de la definición de una persona como E.H. Gombrich, a quien lo obsesionaba la cuestión de la fidelidad de un retrato. Frente al interrogante acerca de quién era, es más fructífero seguir creyendo, por el momento, que su retrato más fiel son sus escritos.

Gombrich tenía la piedra facetada del arte en una mano y sabía hacerla girar. Sus ideas —la mera energía de esas ideas— iluminan la esfera del arte y un sinnúmero de sus apariencias y perspectivas. Algunos ejemplos ilustran los matices de que era capaz quien al describir un cuadro en alemán y en inglés se vio obligado a destacar distintos aspectos de la misma pintura. “Una descripción no es una explicación”, alegaba. Y el asunto de la descripción remite a otra sentencia suya: “Es cierto que a aquellos que aprenden un idioma los domina la ilusión de que ‘el significado’ de cualquier palabra puede encontrarse en un diccionario”.

Según Gombrich, “Rembrandt aprendió a ser indefinido sin ser vago”, y Magritte es memorable porque es inexplicable. En *La historia del arte* informa e inspira caminos: “Sabemos que en el arte se soluciona un problema para que una serie de nuevos problemas aparezcan en su lugar”. Para Gombrich, ningún arte alcanza la perfección en el momento en que es inventado, y “está en la naturaleza de las cosas que las innovaciones más radicales [de los grandes maestros] se describen y aprecian con más facilidad que sus milagros de perfeccionamiento”. Gombrich sabía que la idea de que “sólo el arte puede ofrecernos una visión de la perfección en este mundo tan imperfecto, generalmente es descalificada como escapismo”, y si la traía de nuevo a la mesa era para responderles mejor a los ataques. Alcaeus era el que definía a la obra de arte perfecta como aquella que tiene necesariamente alguna cualidad de extrañeza; Gombrich permite descubrir que también la poseen las obras que versan sobre otras obras.

En *Norma y forma* deja en claro que cada estilo particular evita pecados distintos. Y en un escrito en homenaje a I.A. Richards completó esa percepción: “Es este cambio en las reglas de lo que se elimina lo que constituye en gran parte la historia del estilo”. Sus asociaciones pueden ser

simples y sorprendentes: “En la dificultad de imitar los trazos se basa todo nuestro sistema bancario”.

Fue Gombrich quien subrayó que lo que despierta nuestra atención no es el orden o el desorden como tales, sino cualquier transición de uno al otro. (Lo comprueba el lector cuando protagoniza el paso de la incomprensión a la comprensión durante la lectura de sus textos, que hace de la relectura un agasajo exigente.) Con respecto al arte y a la anticipación y el goce del espectador, apuntó lo siguiente: “Lo que experimentamos no es sólo inesperado, es mejor de lo que nunca podríamos haber esperado, un golpe maestro excitante que sin embargo cumple con las expectativas del espectador y las excede”.

En los escritos de Gombrich aquí reunidos, como en el resto de su obra, se vuelve siempre a la mirada, y se puede intuir que lo que lo incomodaba de la dirección que estaba tomando el arte contemporáneo es que sustituye la mirada por lo cerebral, lo conceptual. No obstante, la teoría tradicional que sostiene *Arte e ilusión* es que el mirar depende del conocimiento, que no existe el ojo inocente: “No podemos separar con claridad lo que vemos de lo que sabemos”. Si el ojo ya no puede ser inocente, parece decir, que esté lo más entrenado posible. Maestro de la concentración, en *Los usos de las imágenes* anunció: “Tal vez tengamos que investigar el misterio de la atención, una facultad humana de la que todavía sabemos muy poco”.

La especialidad de Gombrich es una de las más delicadas: enseñar a mirar. A pensar sobre lo que se está mirando (como si se lo estuviera escuchando). Al igual que Frances Yates, colega a la que admiraba, enseñó una calma —una imparcialidad—, una cierta clase de paciencia, formas de aproximación. Según él, la percepción es un aprendizaje: “Estamos siendo entrenados mientras miramos”. Tener ojo no es un privilegio sino una práctica. En *La historia del arte* admitió que “me gustaría ayudar a abrir ojos, no a aflojar lenguas. Hablar con inteligencia de arte no es muy difícil, porque las palabras que usan los críticos han sido utilizadas en contextos tan diferentes que han perdido toda precisión”. La lectura de Gombrich es

entonces, valga la redundancia, ejercitación ocular. (No sería inoportuno recordar aquí que el autor de *Los usos de las imágenes* era un discreto aficionado a la fotografía, un más que competente amateur a juzgar por los retratos incluidos en *Tributos* y en otras obras, que firmaba silenciosamente.)

Como ensayista, es más historiador; como historiador, tiende naturalmente a las gracias del ensayismo. La obra de Gombrich es una especie de caleidoscopio y ofrece lo mejor de ambos mundos. La variedad de intereses —dentro de un mismo prisma— es prodigiosa; formidable el modo en que logra desestabilizar lo ya pensado (como en un juego óptico, precisamente, en el que de pronto se detecta algo que antes no se veía).

En su introducción a *Tributos*, Gombrich acota que si el lector siente que a estos hombres debería permitírseles tener sucesores, el libro habrá servido un propósito. Otro tanto puede decirse del volumen que el lector tiene en sus manos. Es inverosímil lo que Ernst Gombrich hizo aparecer (como si por un momento se creyera que fue pintor), lo que fue capaz de poner delante de los ojos de miles de lectores, de un lector. Una vida: una obra. En la mayoría de los casos excepcionales, lleva una biografía entera hacer una obra. La escritura es la magia más lenta del mundo.

Parte I

Reflexiones sobre la enseñanza de historia del arte en las escuelas de arte

Cuando el profesor Pevsner me hizo el honor de invitarme a exponer ante esta honorable concurrencia le respondí, tal como él mismo podrá confirmar, que la palabra exponer me asustaba, pero que estaba muy dispuesto y de hecho ansioso por tratar el tema de este congreso, porque creo que hace falta hablar sobre él y mantener un intenso intercambio de opiniones. Mi mayor problema, les advierto, no es qué decir sino cuándo detenerme. Y no porque esté particularmente calificado para dar el puntapié inicial. Sólo he enseñado en la Slade durante aproximadamente tres años, y ésa es la suma total de mi contacto inmediato con el tema a tratar. Me atrevería a decir que de modo indirecto he tenido mayor contacto porque, aunque nunca fue mi intención que mi libro, *La historia del arte*, fuera un manual, sé que se lo usa con frecuencia en ese contexto, y eso me colma de un sentimiento contradictorio compuesto por el recelo y el orgullo casi en iguales proporciones. De hecho, he aceptado recientemente que el libro se usa ahora como texto y he permitido que me convenzan de actualizarlo, por así decirlo, con un nuevo capítulo sobre la situación contemporánea y una bibliografía ampliada. Dedicado a esa tarea advertí una vez más la tremenda dificultad con que se enfrentan aquellos de ustedes que deben enseñar esta materia a los artistas de hoy.

Pues, por cierto, si existe algún credo que une hoy a muchos jóvenes artistas es el credo anti: antiintelectualismo, antiacademicismo, antiautoridad. La historia del arte es intelectual, es académica, es incluso autoritaria, porque enseña que Miguel Ángel fue un gran artista, le guste a uno o no. Sin embargo, mis amigos me dicen que la hostilidad de los estu-