



Anales del Instituto de Investigaciones  
Estéticas

ISSN: 0185-1276

iieanales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas  
México

Krieger, Peter

Ernst H. Gombrich: sustentabilidad del pensamiento

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXIII, núm. 79, otoño, 2001, pp. 209-217

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36907909>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

***Ernst H. Gombrich:  
sustentabilidad del pensamiento***

por

PETER KRIEGER

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

**E**N MI PANTEÓN IMAGINARIO de los grandes historiadores del arte, Ernst H. Gombrich ocupa un lugar central. No es un monumento fúnebre imponente, venerable e inflexible, el que conmemora a Gombrich, sino algo más sublime, trascendente e inspirador: es la sustentabilidad de su pensamiento, herencia para nuestra disciplina en el siglo XXI. Sin embargo, la metáfora del panteón de los hombres ilustres tal vez no es adecuada para un intelectual que nunca aceptó la glorificación como principio y medio discursivo. Frente a cualquier idea e ideología, Gombrich mantuvo una distancia crítica; adoptó de su amigo y colega Karl Popper el método científico de la “falsificación”, según la cual no es posible “verificar” una tesis, sino sólo excluir sus errores en una serie de experimentos tipo *trial and error*.

Para que este obituario sobre Ernst H. Gombrich no se convierta en un monumento unidimensional quiero marcar aquí un desacuerdo. Aunque reconozco plenamente los logros del empirismo (Francis Bacon) con su principio de elaborar conclusiones generales sólo a través de múltiples observaciones —y no inducir las con un modelo preestablecido—, creo que es un error aplicar con rigidez los métodos de la investigación científica a las humanidades. La falsificación insinúa un progreso lógico de la investigación, pero una revisión de las construcciones historiográficas del arte indica que muchos factores extra lógicos determinan las apariencias estéticas y su análisis. Además, como ha demostrado el amplio debate sobre el positivismo durante los años sesenta, el modelo aparentemente científico de Popper, en las humanidades, lleva a una igualación de los contradictorios datos estéticos con la realidad establecida. De esta manera, el potencial imaginativo y aun rebelde de la obra de arte se pone a disposición de la “publicidad, propaganda y política” (Herbert Marcuse),<sup>1</sup> lo que mientras tanto se verificó con la marcha

1. Herbert Marcuse, *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen*

triumfal del neoliberalismo, que dejó huellas de devastación aun en el pensamiento y en la organización de las humanidades.

A pesar de la cercanía intelectual y local<sup>2</sup> con Popper, Gombrich, en su propio camino de investigación estética, no corrió el peligro de aberraciones ideológicas y, por eso, su modo de escribir la historia del arte es sustentable y todavía de gran porvenir. Esto se subraya en una frase clave de su libro *Arte e ilusión*. “No puedo disfrutar de una ilusión y observarla.”<sup>3</sup> Tal separación de impresión y análisis probablemente haya sido inspirada por Sigmund Freud, otro intelectual, como Popper y Gombrich, del ambiente vienes de inicios del siglo xx. En su crítica de la cultura y la religión, Freud constata: “El que comparte la ilusión no la diagnostica.”<sup>4</sup> Aquí se pre-formula la postura de Gombrich de preservar un espacio necesario de reflexión frente al poder discursivo y avasallador de la imagen.

Otra fuente de su crítica a la ideología es el trabajo que él realizó durante la Segunda Guerra Mundial para la BBC. Ya exiliado en el Reino Unido, el historiador de arte escuchó las transmisiones propagandísticas de los nazis en la radio para obtener informaciones sobre las estrategias de la guerra psicológica. Comprueba la flexibilidad y creatividad intelectual de Gombrich un artículo en el que compara esta experiencia con su ambiente profesional, el estudio de las artes. “Un propagandista concienzudo, quien rastrea cuidadosamente las noticias en busca de un material adecuado, casi siempre encontrará algo que quepa dentro de un esquema. En este y otros aspectos, el arte negro de la propaganda incendiaria, técnicamente, no está tan lejos de los métodos con los cuales opera el verdadero arte.”<sup>5</sup>

---

*Industriegesellschaft*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1970, pp. 204 y 170 (1a. ed., Boston, Mass. 1964).

2. Ambos vieneses en los años treinta huyeron de la persecución nazi a Londres.

3. Ernst H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, GG, 1979 (edición original en inglés *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, Phaidon, 1960), p. 21.

4. Sigmund Freud, “Das Unbehagen in der Kultur”, en *Kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt/Main, Fischer, 1986, pp. 191-270 (1a. ed., Viena, 1930; reimpresión en *Gesammelte Werke*, 1934, vol. 12, pp. 29-114), p. 213. Cita original en alemán: “Den Wahn erkennt natürlich niemals, wer ihn selbst noch teilt”; trad. Peter Krieger.

5. Ernst H. Gombrich, “Mythos und Wirklichkeit in den deutschen Rundfunksendungen der Kriegszeit”, en *Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften*, Munich, DTV, 1991 (1a. ed., Oxford, 1979; en alemán, Stuttgart, 1983), pp. 144 ss.

Como *pars pro toto*, esta cita demuestra el uso inteligente de experiencias complejas para la evaluación crítica de las construcciones visuales y sus modelos de interpretación. El conocimiento cercano de la ideología totalitaria también alertó a Gombrich contra todos los conceptos normativos de la historiografía del arte. Su objetivo principal fue desmontar la estética e historiografía hegeliana con su tópico del “progreso” hacia la razón generada por el *Weltgeist* (espíritu del mundo). Este “espíritu” que Hegel definió como totalidad de conciencia y voluntad, según Gombrich, es un esquema represivo de interpretación frente al tejido abierto de los datos contradictorios de la historia del arte.<sup>6</sup> Con la franqueza del intelectual independiente, pero también con la profundidad del erudito, Gombrich acusó a varios colegas y antecesores en su disciplina de caer en la trampa hegeliana y reducir la obra de arte a una expresión del “espíritu” del pueblo. Cabe mencionar tres casos célebres.

En la obra historiográfica de Jacob Burckhardt —sin duda uno de los fundadores de nuestra disciplina—, Gombrich detectó el sistema del progreso hegeliano, y con sólo una frase sembró sus dudas epistemológicas: “Quien más se esfuerza por evitar opiniones preconcebidas, inconscientemente incurre en ellas con facilidad.”<sup>7</sup>

También Gombrich descartó las investigaciones iconográficas de Erwin Panofsky<sup>8</sup> —sin duda uno de los más influyentes historiadores del arte en el siglo xx— por su fijación en las ideas de Hegel: la aserción de un “espíritu” común de arte y filosofía es una construcción interpretativa en la cual se trata a la obra de arte nada más como síntoma, sin respetar su autonomía y pluridimensionalidad.<sup>9</sup> Concretamente el tercer nivel de análisis iconográfico elaborado por Panofsky, que introduce la “intuición” como medio de conocimiento, evidencia falsas conclusiones auto-lógicas.<sup>10</sup>

6. Ernst H. Gombrich, “Die Krise der Kulturgeschichte”, en *Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften*, Munich, DTV, 1991 (1a. ed., Oxford, 1979; en alemán, Stuttgart, 1983), pp. 40 y 46.

7. *Ibidem*, p. 52.

8. Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1983, y, del mismo autor, *Estudios sobre la iconología*, Madrid, Alianza, 1980.

9. Gombrich, 1991 (véase nota 6), pp. 66 y 69.

10. Este argumento lo desarrolla Ernst H. Gombrich al final de su artículo “Ziele und Grenzen der Ikonologie”, en Ekkehard Kaemmerling (ed.), *Ikonographie und Ikonologie*.

Ernst H. Gombrich incluso criticó a Aby Warburg —sin duda uno de los pensadores más estimulantes en la historia del arte— por el peligro de sistematizar las informaciones visuales del arte en esquemas contemporáneos con caducidad limitada. Warburg derivó gran parte de su terminología de los *clichés* y teorías dudosas sobre la psicología de razas que circulaban en Europa alrededor de 1900.<sup>11</sup> También el trauma de la Primera Guerra Mundial solidificó en la mente de Warburg una hipersensibilidad, virtualmente engañosa, frente al lenguaje de los símbolos visuales. Sin embargo, Gombrich reconoció, en el proyecto inconcluso del atlas de imágenes *Mnemosyne*, un esfuerzo sustancial de Warburg para corregir los elementos irracionales en la investigación iconográfica.<sup>12</sup>

La crítica a Warburg contiene una dimensión contradictoria, pero al mismo tiempo demuestra las características esenciales de Gombrich: la revisión profunda de posibles estereotipos y fijaciones en el análisis del arte, sin ceder a alguna condición limitante. Cuando en 1938 Gombrich emigró a Londres, el Warburg Institute —trasladado en 1933 desde Hamburgo<sup>13</sup>— le ofreció un puesto de trabajo, y veinte años después Gombrich fue nombrado director del reconocido instituto. Durante esta fase, se dedicó, aparte de sus investigaciones con sus impresionantes resultados, a sistematizar el fichero desordenado de Aby Warburg. Así, con profunda comprensión de las formas y los contenidos del pensamiento warburgiano, y más allá de lo anecdótico, en 1970 publicó la *biografía intelectual*<sup>14</sup> de Aby Warburg. Es significativo que Gombrich en todo el libro mantiene una cierta distancia con el fundador del instituto que él dirige, pero también reconoce los logros de Warburg en la transición de la historia del arte hacia la historia cultural.

---

*Theorien-Entwicklung-Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem*, t. 1, Colonia, DuMont, 1991 (5a. ed.; 1a. ed., 1979; versión original en inglés, "Introduction: Aims and Limits of Iconology", en *Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance*, Londres, 1972), p. 420.

11. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1984 (ed. original en inglés *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, 1970), pp. 324 ss.

12. *Ibidem*, pp. 371 y 374.

13. Peter Krieger, "Las posibilidades abiertas de Aby Warburg", en *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. (In)Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, Lucero Enríquez (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1999, pp. 261-281.

14. Gombrich, 1984 (véase nota 11).



Ernst H. Gombrich y Karl Popper. Foto tomada de: Ernst Gombrich y Didier Eriban, *Looking for Answers. Conversations on Art and Science*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1993.

Este caso es paradigmático de Ernst H. Gombrich, porque enseña la ventaja refrescante para las humanidades de revisar “métodos”, “metodologías” e ideologías de la historia del arte sin destruirlas completamente. Gombrich nos permite, y éste es uno de los razonamientos centrales de su herencia intelectual, de manera soberana y relajada, reevaluar las estructuras de interpretaciones y archivarlas como experiencias —o fracasos— epistemológicas. Reanimando el ingenio de Gombrich fácilmente se desmoronan tanto la fijación estructuralista como la fraseología postestructuralista, pero ambas modas ya pasadas de interpretar una obra de arte por lo menos contienen una sustancia didáctica para futuras generaciones de estudiantes.

De ninguna manera el reclamo de una pluralidad metódica, limpia de sus aberraciones, es un informe a favor del lema posmoderno *anything goes* (Paul Feyerabend).<sup>15</sup> Las tesis de Ernst H. Gombrich, que también son objeto de modificaciones —pero no de rechazos fundamentales— a lo largo del tiempo, se fundan en una estrategia intelectual con claros, sencillos paradigmas: un conocimiento profundo de la historia cultural, un planteamiento preciso de

15. Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1976.

una cuestión y el uso específico de la pluralidad epistemológica para la discusión del tópico de investigación. Destacan algunas facetas importantes de la historiografía del arte realizada por Gombrich que pueden ilustrar cómo se diferenció su estrategia básica de investigación.

Primero, Gombrich incluyó la psicología de la percepción en sus estudios sobre el arte. Esta innovación fue inspirada por su colega y amigo Ernst Kris en Viena. Antes de la ocupación nazi de Austria, Kris trabajó como custodio en el muy prestigiado Museo de Arte de Viena (*Kunsthistorisches Museum*) y al mismo tiempo practicó el psicoanálisis. Muchos años después, en 1960, los frutos del intercambio estimulante con Kris se articularon en el libro “clásico” de Ernst H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*.<sup>16</sup> La hipótesis contundente del libro, de que la imagen bidimensional es una ilusión construida por esquemas sublimados en su específico ambiente cultural y temporal, demostró que los procesos de percepción son analizables, y de esta manera Gombrich introdujo la psicología *Gestalt* en la historia del arte. Hasta hoy su brillante análisis de que los “estilos” se generan por el cambio de esquemas visuales al captar la realidad del ambiente, y no surgen de teleologías históricas, representa un fuerte *shock* educativo para muchos historiadores del arte. Gombrich redefinió las artes plásticas como una proyección encauzada en la cual se complementan productivamente el ver y el saber;<sup>17</sup> además, explicó los signos visuales como categorías de convenciones sociales. Con tal tipo de análisis estético, Gombrich se distinguió de su colega Panofsky y sus débiles categorías como la “intuición” y la “esencia” (*Wesen*); también destruyó la base de cualquier descripción emocional-metafísica de la imagen; aun, gracias a su rigidez académica, logró desprestigiar los cortocircuitos de la interpretación psicoanalítica del arte.

Un pequeño pero revelador detalle biográfico de Ernst H. Gombrich indica su interés en la relación entre los estudios psicológicos y sociológicos para entender los fenómenos visuales. Durante un semestre como estudiante visitante en Berlín, Gombrich decidió no tomar el seminario del famoso pro-

16. Gombrich, 1979 (véase nota 3), p. 22.

17. Véase el obituario de Ernst H. Gombrich escrito por Gottfried Boehm en *Neue Zürcher Zeitung*, 6 de noviembre de 2001.

fesor Heinrich Wölfflin<sup>18</sup> y, en cambio, asistir a un curso del etólogo Wolfgang Köhler sobre el comportamiento de los monos.<sup>19</sup>

Así, otra faceta determinante en la formación intelectual de Gombrich se relaciona con su interés por las ciencias sociales. Experimentar la diferencia de costumbres, comportamientos, relaciones y evaluaciones es un saber sociológico utilizable para el análisis estético.<sup>20</sup> Equipado con tal tipo de pensamiento, Gombrich aun se lanzó contra otro gran pensador alemán, Immanuel Kant, y su hipótesis del *interesseloses Wohlgefallen* (el gusto indiferente). Gombrich descartó el tópico kantiano constatando que sí existe una determinación social en la evaluación estética.<sup>21</sup>

Constantemente, durante su desarrollo como investigador y profesor, Gombrich optó por contextualizar la historia del arte en las ciencias culturales, que se integran a la antropología y la sociología.<sup>22</sup> La consecuencia de esta visión interdisciplinaria fue la ampliación del objeto de estudio de las artes plásticas a la cultura popular visual; en palabras de Gombrich: “Nos rodean y asaltan carteles y anuncios, comics e ilustraciones de revista. Vemos aspectos de la realidad representados en la pantalla de televisión y en el cine, en sellos de correo y en latas de conservas.”<sup>23</sup> Tal compromiso del investigador estético con el estudio de su ambiente visual, formulado en 1960, fue innovador y en la actualidad nutre el cambio de nuestra disciplina hacia una ciencia de imágenes.<sup>24</sup>

18. Heinrich Wölfflin, en primer lugar, es conocido por su libro canónico *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, 1921 (5a. ed.; versión en español *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, 2a. ed. Madrid, Espasa Calpe, 1945).

19. Willibald Sauerländer, “Von der Tagseite der Kunst”, en *Süddeutsche Zeitung*, 6 de noviembre de 2001.

20. Gombrich, 1991 (véase nota 6), p. 35.

21. Ernst H. Gombrich, “Vom ‘Jahrmarkt der Eitelkeiten’. Die Wandlungen von Mode, Geschmack und Stil im Lichte der Logik”, en *Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften*, Munich, DTV, 1991 (1a. ed., Oxford, 1979; en alemán, Stuttgart, 1983), pp. 132-133.

22. Gombrich, 1991 (véase nota 6), p. 88.

23. Gombrich, 1979 (véase nota 3), p. 22.

24. Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Wagenbach, 2000 (1a. ed., 1993), pp. 99-104.



En una frase famosa, Gombrich asevera que el trabajo del historiador del arte empieza en la mañana con la lectura del periódico con su específica estrategia visual; y, aunque la familia Gombrich no poseyó un aparato de televisión —iban a visitar a los vecinos cada vez que querían ver la TV—, él introdujo el análisis de imágenes móviles fabricadas por el consumo masivo en la historia del arte.<sup>25</sup> Su perspicacia inspira su continuación en la investigación estética sobre las influentes técnicas de ilusión en el Internet, el medio que hoy casi cada historiador del arte consulta a diario por la mañana.

Estas facetas del concepto intelectual de Gombrich —la psicología de la percepción y la sociología del arte— demuestran un amplio panorama de investigación interdisciplinaria. Otros obituarios posiblemente se dedican a los grandes logros de Ernst H. Gombrich en el campo de los estudios renacentistas. Lo que sobresale, en ambos casos, es su capacidad de entretejer una investigación especializada con reflexiones generales sobre el *status* de su disciplina. En un ensayo clave sobre “el problema de la investigación en las humanidades”,<sup>26</sup> Gombrich criticó cuatro tipos de ídolos, que obstaculizan el análisis de la imagen:

Primero: *idola quantitatis*, el culto a la acumulación infinita de datos, una problemática más actual que nunca, porque la sobrecantidad bibliográfica en la historia del arte no siempre es un progreso del saber, ya que virtualmente aplasta la creatividad intelectual;<sup>27</sup>

segundo: *idola novitatis*, el culto a la presunta originalidad de la investigación que en muchos casos resulta una moda caduca, vendible en el apresurado y apretado mercado de las humanidades;

tercero: *idola temporis*, el culto a lo nuevo como único enfoque de interés

25. Hay que anotar que también Erwin Panofsky, ya muy temprano, se dedicó al estudio del cine comercial estadounidense. Véase del autor “El estilo y el medio en la imagen cinematográfica”, en *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 2000, pp. 113-151 (1a. ed. del ensayo en inglés “Style and Medium in the Motion Pictures”, Princeton, 1936, reeditado en *Critique*, vol. I, núm. 3, Nueva York, 1947, pp. 5-28).

26. Ernst H. Gombrich, “Das Problem der Forschung in den Geisteswissenschaften: Ideale und Idole”, en *Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften*, Munich, DTV, 1991 (1a. ed., Oxford, 1979, en alemán, Stuttgart, 1983), p. 174.

27. Cabe mencionar que el culto a la cantidad también se refleja en la política de evaluar los resultados de la investigación en términos cuantitativos, postura desarrollada en el área de las ciencias que resulta inútil para las humanidades.

historiográfico, olvidando que el estudio serio de toda la historia del arte relativiza la “contemporaneidad” de muchas tendencias artísticas,

y cuarto: *idola academica*, la vigilancia celosa de las disciplinas encerradas, autosuficientes, con sus guardias fronterizos (Aby Warburg) que impiden cada intento de abrir el campo de la investigación estética.

La validez de estas advertencias y reflexiones rebasa la duración de la vida de Ernst Hans Gombrich y por eso yo caracterizo el pensamiento de este gran historiador del arte como sustentable.<sup>28</sup> Tal vez, en el lapso de las próximas generaciones, muchos documentos de nuestra disciplina caerán en el olvido y sus medios se disolverán en polvo o en el nirvana electrónico, pero los escritos de Gombrich mantendrán su vigencia, o por lo menos seguirán estimulándonos. Es la escuela de ver imparcialmente y escribir claramente lo que hereda Gombrich. En tiempos de una creciente fraseología de la historia y crítica del arte, vale la pena “reinstaurar nuestro sentimiento de asombro” ante la imagen,<sup>29</sup> investigarla como potencial epistemológico, y no abusar de ella como ilustración de un pensamiento preconcebido. Tan sencilla como profunda fue la aspiración de Gombrich: “Me gustaría abrir los ojos, no desatar las lenguas.”<sup>30</sup> ❀

28. El término “sustentabilidad” viene de los debates contemporáneos sobre la ecología urbana, pero sus contenidos abstractos permiten ser transferidos a las investigaciones estéticas.

29. Gombrich, 1979 (véase nota 3), p. 23.

30. Ernst H. Gombrich, *Historia del arte* (trad. del inglés *The Story of Art*), París, Barcelona, Garriga, 1967 (4a. ed.), p. 28.