

E. H. Gombrich: relectura de las *Lecciones sobre estética* de Hegel

Paula Lizarraga-Gutiérrez*

Resumen: Las *Lecciones sobre estética* de Hegel ha sido un texto de una enorme importancia para la Historia del arte y de la cultura. Todos los autores que se han dedicado posteriormente a estas disciplinas han sufrido, de una u otra manera, la influencia de Hegel. E. H. Gombrich no ha escapado a esta influencia, pero su lectura de la *Estética* de Hegel ha tenido, en algunos puntos, el carácter crítico que se venía echando de menos en muchos autores modernos y contemporáneos. Gombrich rechazó así la preponderancia que Hegel atribuyó al espíritu de una determinada época, como si pudiera ser el artífice intelectual de la obra de arte, pero sin duda reconoció la importancia de la peculiar interacción que el artista establece con su época, siendo ésta una prueba más de su genio creador, en la medida en que es capaz de asumirla.

Palabras clave: estética, historia del arte, historia de la cultura, historicismo.

E.H.Gombrich rereading Hegel's Lectures on aesthetics

Abstract: Hegel's *Lectures on Aesthetics* has been a text of outstanding importance for the History of art and of culture. Every author has experienced and intense influence of Hegel, in dealing with both disciplines. The case of E.H. Gombrich is not different, even thou his approach to Hegel's Aesthetics, in contrast with most other modern authors, has been mainly critic. Gombrich rejected Hegel's idea of the prominence of a certain age's spirit, refusing that it may act as an intellectual and impersonal creator of the works of art, even thou he always assumed the narrow interconection between the artist and the historical context in which he lives, been a further prove of his genius the capacity of assuming his own time.

Key words: Esthetic, history of Art, history of culture, historicism.

* Profesora titular del Departamento de Filosofía de la Universidad de Navarra. plizargu@unav.es

Recibido: 2011 - 04 - 31

Aprobado: 2011 - 11 - 07

E. H. Gombrich: relecture des leçons d'esthétique de Hegel

Résumé: Les Leçons d'esthétique de Hegel a été un texte d'une grande importance pour l'Histoire de l'art et de la culture. Tous les auteurs qui se sont dédiés postérieurement à ces disciplines ont souffert, d'une manière ou d'une autre, de l'influence de Hegel. E.H. Gombrich n'a pas échappé à cette influence, mais sa lecture de l'esthétique de Hegel a eu, dans certains points, le caractère critique qui manquait chez de nombreux auteurs modernes et contemporains. Gombrich rejette ainsi la prépondérance que Hegel attribua à l'esprit d'une époque déterminée, comme si elle pouvait être l'artisan intellectuel de l'œuvre d'art, mais sans aucun doute, il reconnut l'importance de la particulière interaction que l'artiste établit avec son époque, celle-ci étant une preuve de plus de son génie créateur, dans la mesure où il est capable de l'assumer.

Mots-clés: esthétique, histoire de l'art, histoire de la culture, historicisme.

1. Hegel, padre de la Historia del arte

Ernst H. Gombrich, historiador del arte y de la cultura, recibió el Premio Hegel de la ciudad de Stuttgart en 1977. En su agradecimiento inicial confesaba no considerarse digno de tal premio, sobre todo teniendo en cuenta que la crítica a la herencia hegeliana formaba parte importante de sus escritos. Allí se definía como una “especie de hegeliano desertor” (Gombrich, 1991: 53-67), valoraba las *Lecciones sobre estética* como el primer intento de contemplar y sistematizar toda la historia universal del arte, y afirmaba que la influencia de Hegel sobre la historia del arte ha sido, y sigue siendo abrumadora. Es esta influencia la que le permitía llamar a Hegel “padre de la Historia del arte”, y a la vez la que le hacía ser consciente de que como historiador, debía liberarse de la aplastante influencia de su autoridad para poder tener vida propia y desarrollarse con normalidad. Es necesario, por tanto, buscar una nueva Historia del arte y de la cultura, menos interesadas en el estudio de pautas y estructuras y más en lo que es individual y concreto. Sólo progresarán, decía Gombrich, “si también fijan firmemente su atención en el ser humano individual” (Gombrich, 1981: 59).

Para Hegel la Historia del arte pertenece a la Historia de la cultura, y la Historia cultural es la historia de la humanidad en cuanto encarnación del Espíritu. La Historia del arte ocupa por tanto para Hegel, un lugar importante en el desarrollo del Espíritu, como muestra en una de sus primeras obras, *Fenomenología del Espíritu* (1806). En el sistema que allí plantea Hegel, el arte cobra una posición clave; el arte es teofanía —manifestación de lo divino—, ya que el proceso de manifestación del Espíritu a sí mismo o

autoconciencia se realiza, al menos en parte, a través del arte. Hegel entiende la realidad como un proceso creativo, un proceso que la Idea realiza para la autoliberación del Espíritu, y que no es otra cosa que la misma Idea en cuanto presente a sí misma, en cuanto interiorización: “El Espíritu es el retorno a la interioridad consigo desde la exterioridad de la naturaleza”¹. Así Hegel establece las fases del proceso creativo de la realidad y de su explicación total. Detrás de cada etapa ve un principio unificador, un fondo común que se extiende a todas las manifestaciones: es el espíritu de la época (*Zeigsgeist*). Éste forma parte de la evolución del Espíritu absoluto, pero es sólo un momento, un paso más en el autoconocimiento que experimenta el espíritu del mundo a través de su exteriorización en cada etapa concreta. Ese fondo último y absoluto, el Espíritu o la Idea, es por tanto, actividad, proceso, movimiento, o mejor dicho, automovimiento en busca de la naturaleza y de la historia. Este movimiento de la Idea es siempre racional, y por tanto el proceso de generación del universo, y de la historia como parte de él, es un proceso lógico; la historia tiene un sentido unívoco y ascendente (idea de progreso), y cada hecho tiene su razón de ser, y ocupa un lugar determinado.

Por su parte Gombrich interpreta a Hegel como uno de los máximos representantes de la Historia del arte y la cultura que ejercieron una mayor influencia en los países germanoparlantes, sin que eso le impida manifestar numerosas discrepancias, así como un profundo reconocimiento que en todo momento le mereció la lectura de la estética de Hegel. En este sentido a Gombrich siempre le interesó Hegel como un historiador del arte que, como tal, siempre se

1 Como afirma Gombrich, hay en Hegel un juego constante con la orientación interior y exterior del espíritu, y con su movimiento de lo general a lo particular. En estas polaridades Hegel establece algunas de sus categorías más habituales. (cfr. *ibidem*, 46).

ocupó de aspectos específicamente artísticos, y que en sus escritos se ha dirigido fundamentalmente a los historiadores del arte. Puede resultar inusual, incluso ilícito intelectualmente hablando, pero Gombrich se justifica metodológicamente porque separó la estética de Hegel del resto de su metafísica. Para ello se apoya en la idea de que el sistema hegeliano se puede representar como una gran rueda compuesta de ocho radios que convergen en el centro. Cada uno de ellos representa las diversas manifestaciones concretas del Espíritu —la religión, la constitución, la moralidad, la ley, las costumbres, la ciencia, al arte y la tecnología de la nación—. Todas ellas convergen en un centro común, y a la vez cada una funciona como un sistema dentro de otros sistemas. Así, la estética de Hegel puede seguir funcionando y actuando en nuestro mundo, a pesar de que hoy en día haya disminuido la influencia de su metafísica (cfr. Gombrich 1991, 60).

2. Historia del arte e Historia de la cultura

Algo similar también le ocurrió a otras personalidades muy destacadas de la Escuela de Viena como Jacob Burckhardt, Henrich Wölfflin, Karl Lamprecht, Alois Riegl, Max Dvorak o Edwin Panofsky, aunque con una diferencia. De un modo u otro estos distintos autores acabaron cayendo bajo el hechizo hegeliano, tratando de “reconstruir” el sentido de una obra de arte en virtud del espíritu de una época a la que pertenece, sin llegar a captar la auténtica autonomía de la creatividad artística, por mucho que pueda seguir afectada por numerosos condicionantes de tipo histórico y social. A este respecto Gombrich reconoce el gran respeto que siente hacia estos maestros, y alaba el empeño que llevaron a cabo por buscar relaciones entre los fenómenos, por sacar al estudio de las artes visuales de su aislamiento en relación con otras ramas del saber, de estudiar el arte en el contexto de la llamada Historia cultural (*Kulturgeschichte*). Lo único que les exigió es el análisis de la obra de arte por sí misma, en virtud de la lógica interna que la justifica, sin

reducir la tarea de la Historia del arte a una mera reconstrucción de esas relaciones únicamente externas, que sólo se preocupa de enumerar y enlistar los hechos. Gombrich siempre opinó que existen interrelaciones entre el arte y otros niveles de la realidad social y cultural, pero se trata de relaciones que sobrevienen extrínsecamente a un artificio artístico, que tiene su propia lógica interna de justificación. Él mismo había señalado en varias ocasiones la necesidad de estudiar estos vínculos, aunque siempre advirtiendo que la complejidad que presentan no le permite fiarse de quienes creen que dichas conexiones pueden explicarse fácilmente a partir de una sola teoría o causa común:

Yo sería el último en pedir que la historia cultural y del arte dejara de buscar relaciones entre fenómenos y se contentase con enlistarlos. Si tal hubiera sido mi objetivo, ciertamente no me hubiera ocupado de Hegel. Lo que me hizo reflexionar no fue la creencia de que es difícil establecer esas relaciones sino, paradójicamente, que a menudo parece demasiado fácil (Ibidem, 60-61).

A este respecto Gombrich ridiculizó el abuso que con frecuencia los historiadores del arte hicieron del enorme atractivo que ejerce el armazón metodológico (determinista) de Hegel, (que el mismo compara con el método exegetico). Éste consiste en postular la unidad de todas las manifestaciones de una civilización, tomar varios elementos de la cultura, y preguntarse cómo pueden exhibirse para ser la expresión del mismo espíritu. El método se basa, por tanto, en el supuesto de que se debe detectar alguna similitud estructural esencial que permita al intérprete subsumir los diversos aspectos de una cultura bajo una fórmula. (La crítica a este tipo de planteamientos es que supedita la actuación del ser humano individual a esquemas o estructuras previas). Gombrich arremete contra el tipo de generalizaciones que permite este método, porque entiende que dificultan tanto su comprobación como su refutación. El riesgo que se corre aplicando este método es lo que Gombrich llama “sobreinterpretación” (*Overinterpretation*), pues la suposiciones *a priori* de esta similitud estructural entre los distintos ele-

mentos de una cultura sólo pueden estropear el interés de la investigación de cada uno de esos elementos culturales, y distorsionar el sentido de su interpretación. Lo que ocurre en definitiva es que las hipótesis producidas por este método permiten a la imaginación del historiador llenar todos los huecos de la historia de los que no tiene datos, y hacerlo sin someterlos a un examen crítico. Y con el tiempo esas hipótesis dejan de contrastarse con los hechos.

El verdadero científico —dice Gombrich— no busca la confirmación de sus hipótesis; está sobre todo al acecho de ejemplos contrarios. Una teoría que no puede chocar con nada no tiene contenido científico. El peligro de la herencia hegeliana reside precisamente en su aplicabilidad, que tienta por lo fácil. Después de todo, la dialéctica nos hace demasiado simple salir de cualquier contradicción. Como en realidad nos parece que todo en la vida está interrelacionado, cada método de interpretación puede jactarse del éxito (Ibídem, 61).

Evidentemente Gombrich responsabiliza a Hegel de una creencia muy perjudicial que ha terminado bloqueando al arte en general y a la historia del arte y cultural en particular. Se trata de la creencia en la existencia de un colectivo independiente supraindividual, como es el espíritu de la época hegeliano, que sería el responsable directo de la creatividad artística, con olvido del talento y de los artificios artísticos utilizados por el genio creador en cada caso. Gombrich no cree que exista tal espíritu ni ninguna otra causa única que podamos considerar el motor de la evolución cultural, salvo el talento y el genio creador del artista, que se sirve a su vez de unos artificios ilusionistas muy precisos. Gombrich rechazó así la preponderancia que Hegel casi atribuyó al espíritu de una determinada época, como si pudiera ser el artífice intelectual de la obra de arte, pero sin duda reconoció la importancia de la peculiar interacción que el artista establece con su época, siendo esta una prueba más de su genio creador, en la medida que es capaz de asumirla.

Evidentemente, algo hay en la intuición hegeliana de que en la vida nada está aislado, de

que todo evento y toda creación de un período están relacionados, a través de un millar de hilos, con la cultura en la que están incrustados (...) Pero, ¿equivale el reconocimiento de esta vinculación a una concesión de que, después de todo, el enfoque hegeliano es el acertado? Yo no lo creo. Una cosa es ver interconexión de los hechos, y otra postular que todos los aspectos de una cultura pueden remontarse a una causa clave de la que son manifestaciones (Gombrich 1981, 54).

En cualquier caso Gombrich no se opuso a la necesidad de una historia cultural. Solamente denunció a aquellas concepciones culturales que desatienden a las personas y a lo concreto; es decir, aquellas que se basan en esquemas y generalizaciones, y en cuyo seno los individuos y las situaciones particulares, o bien desaparecen, o bien se manipulan para que encajen con el esquema previo.

3. Las Lecciones sobre estética

Las *Lecciones sobre estética* (1820-1829) de Hegel pueden ser un buen ejemplo de lo que venimos diciendo. Sin duda estas lecciones deben ser consideradas el documento fundador del moderno estudio del arte, ya que suponen el primer intento de comprender y sistematizar toda la historia universal del arte y de todas las artes. Lo que se describe a lo largo de este texto no es tanto la historia del arte o de los artistas, cuanto una filosofía del arte y la cultura tal como la ve reflejada su autor en los modos y tendencias cambiantes de la expresión artística. Para este propósito los hechos sólo tienen interés en cuanto se relacionen con su interpretación, sin reconocer qué papel desempeña en este proceso el propio genio creador del artista. Y ocurre que a menudo Hegel fuerza los hechos o les da una extraña explicación para que encajen en su esquema previo. Pongamos algunos ejemplos: la invención de la pólvora en opinión de Hegel, era una de esas manifestaciones de lo divino. “La humanidad la necesitaba y de pronto ahí estuvo” (Hegel 1977, 58). En definitiva, la necesidad de la pólvora surgió porque

el sistema feudal tenía que ser disuelto y, por extraño que ello pueda parecernos, el invento condujo la guerra a un plano más elevado precisamente por ser más abstracto. Matar se hizo más anónimo y al valor le ocurrió lo mismo. El éxito de la pólvora o de la pintura al óleo —otro ejemplo que menciona, en este caso, en las *Lecciones sobre estética* (Hegel 1985, 149)—, no son tanto una manifestación del espíritu de progreso de la época como pretende Hegel, cuanto dos inventos, afirma Gombrich, que resultaron ser muy eficaces; el primero porque permitía vencer con más facilidad al enemigo que se enfrentaba con arcos y flechas, y el segundo porque facilitaba, en comparación con la pintura al temple, la representación de texturas, brillos y reflejos de los objetos. En ambos casos se resalta la importancia de la pólvora o de la pintura al óleo, pero lo que Hegel interpretó como una simple manifestación epocal de la evolución histórica, Gombrich lo reinterpreta como una manifestación del genio artístico que supo adivinar las necesidades de la época recurriendo al instrumento idóneo para resolverlas, ya fuera la pólvora o la pintura al óleo.

Quizá uno de los ejemplos más característicos del modo en el que Hegel quiere afirmar la existencia y actuación de la razón universal, demostrando que la historia del arte puede plantearse en términos de principios en constante evolución, que en su filosofía determinan todos los acontecimientos, es la explicación que ofrece de la evolución de las artes, y más concretamente el significado que, en esa evolución, otorga a la civilización egipcia y a uno de los símbolos fundamentales de esta cultura: la esfinge.

No deja de impresionar al lector de las *Lecciones sobre estética* la coherencia con que Hegel extrae el significado atribuido a cada forma de arte, a cada época y a cada estilo. Esta coherencia era necesaria para subrayar el centro real de su doctrina, es decir la dialéctica, (que según Gombrich apoya firmemente el optimismo metafísico en el relativismo). La habilidad de Hegel a la hora de presentar la evolución de las artes como un proceso lógico que acompaña y manifiesta el despliegue del espíritu, presenta el sis-

tema de las artes transformado en una jerarquía temporal: comenzando por la más material de las artes, la arquitectura, todavía inextricablemente atada a la materia, y que aparece, en primer lugar en los grandes bloques de las pirámides —es la era del arte simbólico—, progresa hacia la escultura —era del arte clásico, que alcanza su apogeo en Grecia—, y continua en la pintura, que representa un grado de espiritualización más avanzado, ya que su objeto real es la luz —arte que según Hegel corresponde a la era cristiana, que también llama romántica—. La pintura, a su vez, tiende progresivamente hacia la música, arte menos tangible, quedando ésta en un momento posterior, sustituida por la poesía, que trabaja con significados puros. Sin embargo, de nuevo el valor de todo arte es relativo, pues “el arte está lejos...de ser la más elevada forma de expresión del espíritu”. El arte es disuelto por la reflexión y reemplazado por el pensamiento puro, la filosofía. El resultado de esta evolución en palabras de Hegel es “que el arte pertenece al pasado”.

Hegel, va aplicando en las *Lecciones sobre estética* este esquema a todos y cada uno de los períodos, estilos y obras más significativas del arte, otorgando un sentido perfectamente coherente, unidireccional y determinista a toda la historia del arte. Por ejemplo, para Hegel el arte de la Antigüedad es ciertamente parte central de la auténtica historia del arte, pero su perfección se limita a cierta fase de la historia del espíritu, mientras fue posible representar a los dioses como seres visibles. Lo que antecede al arte de la antigüedad es un estadio del arte menos consciente: es el arte oriental. Hegel lo llama prearte (*Vorkunst*), y le atribuye una forma peculiar de simbolismo que todavía no era adecuada para el espíritu. Hegel tuvo la suerte o la desgracia de escribir sobre el arte egipcio antiguo antes de que se descifrarán los jeroglíficos, y por tanto antes de que el esquema de la civilización egipcia se alterase radicalmente. Para Hegel, Egipto

(...) es la tierra del símbolo y se impone la tarea espiritual de autodescifrarse el espíritu, sin lograr en realidad su objetivo. Los problemas quedan

insolutos, por lo tanto, la solución que podemos presentar consiste simplemente en interpretar los enigmas del arte egipcio y sus obras simbólicas como un problema que los egipcios dejaron sin descifrar... (Hegel 1989, 312).

Como símbolo de este sentido propio del espíritu egipcio, podemos mencionar la Esfinge. Es, por decirlo así, símbolo de lo simbólico... Cuerpos animales recostados, de los que trata de salir el cuerpo humano... El espíritu humano lucha por emerger de la fuerza y poder ciego del animal, sin lograr un retrato perfecto de su libertad y forma animada (Ibídem, 318).

Lo que Gombrich advierte (cfr. 1991, 57) al leer estos párrafos sobre la civilización egipcia es que, para Hegel, un monumento inexplicable del arte —como es la esfinge— se vuelve metáfora del espíritu de toda la época. Y de que la persuasión, cada vez mayor por parte de Hegel, de que en ese tiempo el espíritu estaba encadenado al animal, le lleva a hacer afirmaciones como la siguiente:

(...) los egipcios erigieron sus gigantescos edificios religiosos en la misma forma instintiva en que las abejas construyen sus celdas... La conciencia todavía no está madura ni completa en sí, pero empuja, busca, conjetura, produce continuamente, sin llegar a la satisfacción absoluta; por lo tanto, no tiene punto de reposo (Hegel 1989, 311).

Es fácil ver cuánto debe esta visión dramática del espíritu en lucha al principio de la dialéctica, pues en esencia Hegel representa la civilización egipcia como una negación (antítesis) del ideal clásico (síntesis) que veía traducido a la realidad en el arte de la antigua Grecia.

4. Los cinco gigantes de la dialéctica

Gombrich rechaza la facilidad con que la dialéctica manipula el sentido histórico de las grandes creaciones artísticas, a fin de otorgar todo el protagonismo al espíritu de cada época, con un olvido sistemático del papel decisivo por el genio creador de cada artista en particular.

Sin embargo Gombrich no desecha la noción hegeliana de historia del arte, y la necesidad de reconstruir la ininterrumpida sucesión de los distintos estilos y géneros artísticos, pero aduciendo un tipo de razones totalmente distintas a las de Hegel. En su opinión, no es la sucesión de las distintas épocas históricas la que marca la sucesión de estilos y géneros, sino el hallazgo de técnicas y artificios proporcionados, que siempre han sido obra del genio creador de un artista, con nombre y apellidos, aunque en ocasiones sólo lo conozcamos a través de la obra que lo inmortalizó, y permanezca anónimo el nombre concreto por el que le conocieron sus coetáneos. Evidentemente la Historia del arte de Gombrich no tiene la grandiosidad de las propuestas hegelianas, y en general se conforma con la aparición de los grandes estilos artísticos, especialmente la arquitectura y la pintura o artes figurativas. Sin embargo en *El sentido del orden* el mismo reconoció la necesidad de llevar a cabo una reconstrucción de la génesis histórica de una de las manifestaciones artísticas más anónimas y postergadas, como fueron las artes decorativas o simplemente artesanales, donde la mayor parte de las veces es imposible de fijar la autoría de un artificio artístico, por más aceptación que haya tenido entre sus destinatarios. En estos casos Gombrich efectivamente cambia de perspectiva y de modo de justificar la evolución de los estilos y géneros artísticos, pero sus concepciones básicas sobre la creatividad artística siguen siendo las mismas.

Gombrich expresó sus discrepancias respecto de Hegel de múltiples maneras, pero fundamentalmente de una. Se trata de la crítica de lo que Gombrich consideró las cinco ideas regulativas características de la teoría estética del filósofo alemán. Estas cinco ideas se le presentan a Gombrich como cinco gigantes con los que se ha enfrentado a lo largo de toda su trayectoria de historiador; y el combate que ha entablado con ellos se le ha revelado a veces como quijotesco, al sospechar que quizá sólo eran molinos de viento. Sin embargo, con el tiempo se ha persuadido de que eran auténticos gigantes, a los que era necesario combatir y derribar.

Estas cinco ideas son, en realidad, evoluciones dialécticas de un mismo principio: el historicismo. La primera es el **trascendentalismo**: la creencia firme en la dignidad divina del arte, o lo que es lo mismo, la idea del arte como teofanía, manifestación de lo divino. Consiste en ver en todo arte una manifestación de valores trascendentes, o afirmar la presencia visible de lo divino en una obra del hombre, llegando a proclamar una fe metafísica en el arte, fe que en muchos casos —como el de Winckelmann— derivaron en un culto a la belleza². Por otra parte, es bien conocida una de las definiciones que Hegel da del arte: “irradiación sensible de la idea”. Esta definición supone plantear el arte desde la causa final, que para Hegel es la idea o el concepto de la obra, dejando al margen las otras tres causas: material, formal y eficiente. Por tanto, Hegel convierte el elemento explicativo del contenido, del significado, en determinante de toda la obra. De este modo, lo peculiar y específico de la obra de arte, su singularidad, queda subsumida en la generalidad, ya que para Hegel la obra de arte es susceptible de generalizaciones al entenderla en términos de significación conceptual.

Esta idea del trascendentalismo según Gombrich ha sobrevivido en la actualidad, ya que se sigue considerando la obra de arte como expresión del espíritu de una época, el cual sigue siendo visible a través de la superficie de la obra concreta. Por tanto, no interesan los artistas, ni los aspectos materiales o las circunstancias concretas en las que se realizó la obra, sino que solo interesa lo que se esconde, lo que subyace a las apariencias y se revela como un síntoma de algo más. La consecuencia inmediata de este planteamiento es el rechazo de la singularidad propia de la obra de arte, que se entiende únicamente en términos de estilo.

La segunda idea es el **colectivismo**. Como ya he dicho, consiste en ver al arte de un periodo concreto no tanto como obra de maestros particulares, sino como expresión o reflejo del

espíritu de una época. Esta idea atribuye un papel fundamental a lo colectivo, a la nación; las manifestaciones de los artistas particulares responden a algo superior, a un espíritu colectivo —de la época, de la raza, de la nación...— del que son intérpretes los grandes maestros, mientras que los artistas menores quedan diluidos en el anonimato colectivo. El peligro fundamental de esta segunda idea según Gombrich es el de caer con relativa facilidad en explicaciones esencialistas —holistas o contenidistas— de la historia del arte, descartando lo que parece accidental o menos trascendente.

El **determinismo** es la tercera de las ideas de Hegel que ha resultado para Gombrich nociva a la hora de hacer historia del arte. Esta idea entiende que el desarrollo de la historia, y consecuentemente también la evolución de las artes, consiste en un proceso lógico, que refleja el despliegue del espíritu, y que se realiza mediante la sucesión, necesaria y ascendente, de una serie de etapas, que Hegel traduce —como ya hemos visto— en términos de categorías lógicas que permiten al espíritu resolver sus contradicciones, moviéndose hacia un plano de articulación cada vez más elevado, por ser más abstracto. En definitiva, la marcha de los tiempos es inexorable, la historia sigue un curso irrevocable y determinado; toda cultura es apropiada como una etapa necesaria, como todas las manifestaciones del espíritu son apropiadas y por tanto válidas. En cierto modo, todo es un instrumento del espíritu o, al menos, todo hecho y toda persona puede convertirse en esto.

El **optimismo metafísico**, cuarta idea, confirma la teoría de Hegel de que todo el proceso histórico es un desarrollo necesario que lleva al surgimiento del espíritu que se autoconoce. El espíritu avanza hacia su propio conocimiento, por eso el proceso es no sólo inexorable, sino positivo. Todo cuanto acontece es necesario, y todo cuanto acontece nos aproxima un futuro mejor. Los tiempos nuevos que se acercan traen nuevas mejoras; se proclama una confianza ciega en un futuro que vendrá necesariamente. Esta idea, entre otras cosas, encierra una apología de

² Nótese el paralelismo con la idea neoplatónica de belleza artística. El neoplatonismo concede al artista la capacidad de contemplar la idea misma de belleza en su esfera sobrenatural y revelarla a otros.

lo nuevo, que en el arte del siglo XX se aplicó casi a rajatabla. Gombrich llega a afirmar que la filosofía del progreso en el arte, la teoría de la vanguardia, se inspiró en parte y aceptó una contribución esencial de la filosofía hegeliana.

Por último, el **relativismo** defiende que todo fracaso, toda decadencia artística es tan solo un paso necesario, un intermedio que dispone la historia para cambiar de decorado. También los éxitos son relativos. En esta tendencia niveladora lo único que importa es el futuro, tanto el presente como el pasado solo cuentan en la medida en que ocupan el lugar que les corresponde en la cadena del desarrollo.

Evidentemente estos cinco gigantes también se hacen presentes de alguno modo en la interpretación que Gombrich propone de la historia del arte, pero después de experimentar una profunda transformación que los hace prácticamente irreconocibles. El gigante del transcendentalismo en su caso se transforma en la idea regulativa del *humanismo* en el sentido de que todas las creaciones artísticas tienen las limitaciones y unilateralidades de las obras técnicas, que sólo pueden contar con unos artificios artísticos muy particulares, aunque se propongan el objetivo de representar ideales muy trascendentes. El gigante del colectivismo se transforma en la idea regulativa de un *individualismo artístico* que exige la localización del genio en particular que logró un determinado artificio figurativo, ya sea mediante una reconstrucción de su biografía personal, o mediante la localización de las obras artísticas que dejó. Al gigante del *determinismo* ahora se contraponen el ideal regulativo de la *libertad creativa* que en toda obra de arte se manifiesta en la desproporción existente entre la meta conseguida y los medios en cada caso utilizados. Al gigante del optimismo metafísico Gombrich contraponen el ideal regulativo de un *virtuosismo artístico* donde el logro de determinados efectos ilusionistas siempre tiene su justificación proporcionada en virtud del artificio estético correspondiente, sin necesidad de recurrir a unos sofisticados subterfugios históricos. Fi-

nalmente, al gigante del relativismo Gombrich contraponen el ideal regulativo de un *falsacionismo metodológico* de raíz popperiana donde todo efectivo avance técnico-artístico debe venir avalado por la correspondiente prueba a favor de su efectiva interacción en el conjunto de las artes, de modo que el virtuosismo artístico que no tiene continuidad y vigencia a lo largo de la historia terminará siendo suplantado por otro que tenga una mayor potencia creativa.

Precisamente el problema del término o *fin de la historia* fue otro de los temas que separó definitivamente a Gombrich de la visión de la *historia del arte* que tuvo Hegel. Para Hegel la historia camina hacia formas de pensar aún más sofisticadas que traerán consigo el fin o la muerte del arte, como ya anteriormente se ha dicho. Sin embargo para Gombrich la *historia del arte* camina hacia la aparición de géneros y estilos cada vez más creativos, donde el culmen habría que situarlo en la aparición del arte ilusionista figurativo, ya sea en su versión griega, renacentista, moderna u otras que están aún por venir. Al hacer esta afirmación Gombrich no se dejó llevar por un optimismo metafísico al modo de Hegel, sino más bien por la convicción del ilimitado poder creador del genio artístico, que siempre sabe encontrar formas de creatividad y renacimiento más sofisticadas e ilusionantes, sin necesidad de volver a un paganismo de tipo fatalista, como preconizó Warburg.

De todos modos Gombrich tuvo que reconocer la progresiva desaparición del *arte ilusionista figurativo* en las más recientes tendencias y estilos posteriores a 1950. En su caso nunca habló de la desaparición o muerte del arte, pero sí tuvo que reconocer su incapacidad de justificar el espectáculo que día a día ofrecían las nuevas tendencias artísticas. Desde luego siempre cabría esperar en un nuevo renacimiento de las artes ilusionistas figurativas. Sin embargo se trataba de una posibilidad que cada vez se veía más lejana y problemática. De todos modos siempre hubo una diferencia en el modo como Hegel y Gombrich abordaron la actual *crisis del arte*. Para Hegel era una consecuencia del ago-

tamiento de las actuales formas artísticas que deberían ser superadas por otras manifestaciones de la razón aún más sofisticadas. Para Gombrich, por el contrario, era una muestra de la incapacidad de los individuos para desarrollar un conjunto de virtuosismos ilusionistas, al modo como ya anteriormente había ocurrido a lo largo de periodos históricos muy extensos, sin que se pueda predecir cuanto tiempo esta situación de crisis durará. ■

Bibliografía

Gombrich, Ernst Hans. 1991. "Padre de la historia del arte. Lectura de las *Lecciones sobre estética* de G. W. F. Hegel (1770-1831)". En *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*, 53-67. México: Fondo de Cultura Económica.

Gombrich, Ernst Hans. 1981. "En busca de la historia cultural". En *Ideales e ídolos*, 29-70. Barcelona: Gustavo Gili.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1989. *Lecciones sobre estética*. Barcelona: Península.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1985. *Lecciones sobre estética*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1977. *Lecciones sobre la filosofía de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2006. *Filosofía del arte o estética*. Madrid: Abada editores.