

Lo que nos dice la imagen

Conversaciones sobre el arte y la ciencia
Ernst Gombrich - Didier Eribon

Anthony Sampson

La vida en sociedad, como nos complacemos en repetir, hace posible las innúmeras realizaciones humanas que aseguran y facilitan la supervivencia de la especie. La imponente civilización material contemporánea es la obvia confirmación de la validez de esta perogrullada. No obstante, tampoco nadie ignora que la convivencia impone la necesidad de ejercitar una paciencia casi infinita, pues nuestros congéneres constituyen, demasiado a menudo, la aflicción mayor en toda vida humana. La civilización moral, con sus reglas para el trato y el comportamiento, pretende transformar la acrimonia en urbanidad, inhibir la hostilidad y hacer que las relaciones intraespecíficas transcurran de la manera más pacífica posible. A esta dulcificante obra de la civilización moral, debemos el arte de la conversación, seguramente una de las mayores gratificaciones que los humanos hemos podido inventar como compensación a la inevitablemente conflictiva vida en comunidad.

La conversación, de la que rastros escritos perduran, ha sido diversamente practicada. La Antigüedad inventó -de modo excelso en Platón- la forma dialéctica del diálogo. La Edad Clásica ejerció con fortuna una modalidad menos estrictamente estructurada que la de la antigüedad, más gárrula, pero no menos galanamente amena. *Las conversaciones sobre la pluralidad de los mundos* de Fontenelle, constituyen una de sus más encantadoras expresiones. En cambio, nuestra modernidad ha dado en la insulsez de la entrevista. Es este un género que depara, por lo general, sólo tedio al lector que imprudentemente se deja llevar a intimar con una vida pasajera y célebre. Pues, una ley de sencillez tiránica regenta toda entrevista posible: cuanto más cultos los interlocutores, tanto más apasionante la conversación. Pero, por lo general, para nuestra decepción, tanto el entrevistado como el entrevistador resultan de una incultura pasmosas.

Didier Eribon confirma plenamente esta regla: "cuanto más cultos los interlocutores, tanto más apasionante la conversación", pues sin duda se trata de un hombre culto, "pre-moderno", anterior a la sin-cultura de la entrevista, uno de la estirpe de los autores de la Edad Clásica, quien practica un tipo de conversación (¡que no entrevista!) que lo emparenta con Eckermann y con Boswell. Su propósito declarado, por lo demás, no podía ser más clásico en sus aspiraciones formativas: "iniciar una galería de retratos para contribuir a la historia de las ideas en el siglo XX". Y es su clasicismo lo que le hace elegir sus contertulios con tan infalible acierto. Pues, este es ya el tercer libro de conversaciones que publica Eribon: gracias a los dos anteriores pudimos ser admitidos en la admirable y erudita compañía de Georges Dumézil y de Claude Lévi-Strauss. Señalo igualmente que Eribon también ha publicado una magnífica biografía de Michel Foucault. De modo que al juzgarlo tan sólo por sus frecuentaciones, nos es preciso reconocer en Didier Eribon a uno de los más civilizados -y civilizador- de nuestros contemporáneos.

A sus 85 años, Ernst (o E.H., como prefiere firmar sus libros) Gombrich ya no debería requerir de ninguna presentación especial ante el público hispanoparlante. Pues, un buen número de sus obras ha sido editado en español, edición que comenzó con las *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (Barcelona, Seix Barral, 1968) y que ha sido proseguida luego, especialmente por Alianza Editorial (seis libros) y diversas otras editoras de México y España (cinco libros más). Gombrich no es, por lo tanto, un recién llegado a la escena intelectual iberoamericana. En especial, su *Historia del Arte* y su *Arte e Ilusión* son obras ya clásicas para todos los amantes y estudiosos de las artes.

Se podía saber por anticipado, por ende, que un libro de conversaciones con Gombrich sería la promesa de un diálogo refinado y culto, pero pleno de la pasión de un hombre erudito que lucha por defender los valores que ama por encima de todo: los del arte, tal como ha sido practicada en la tradición milenaria de Occidente. Y es así, efectivamente, como Gombrich concibe al historiador de arte (lo proclama claramente en las últimas páginas del libro): un intelectual comprometido que defiende los valores de la civilización tradicional de Europa occidental. Defiende esos valores, incluso si esa misma civilización fue la gestora de los múltiples y repetidos etnocidios de la empresa colonizadora y autora de las indecibles atrocidades de Auschwitz.

Ahora bien, Gombrich no disimula sus orígenes judíos. Sólo la

buena fortuna lo llevó a instalarse en Londres en 1935, poco después de la llegada al poder de Hitler, adelantándose así a la ulterior huida de sus padres -en condiciones de una pobreza absoluta- de la Viena que había sido anexionada en la *Anschluss* alemana. De esta manera, evitó por poco el horror en el que millones de judíos europeos perecieron. Se habría podido, por tanto, presumir que lícitamente abominaría de toda la occidentalidad. Pues, en efecto, muchos de los supervivientes de la shoah padecieron el desgarrador dilema de tener que seguir creando, escribiendo, y pintando dentro de la odiosa tradición lingüística y pictórica de la civilización que engendró (permitió o auspició) a Auschwitz. En muchos casos tal dilema no pudo resolverse sino mediante el suicidio: Paul Celan y Primo Levi, cuyos nombres vienen inmediatamente a la memoria, son apenas dos de las más ilustres víctimas de ese intolerable conflicto.

Pero, el arte de Occidente, según Gombrich, se ha hecho a pesar de, o en oposición a, o en compensación de, la miseria de nuestros sistemas sociales fundados en la discordia y la violencia. Y de ahí justamente su inmenso valor a sus ojos. El arte es un inesperado huésped que ha crecido sobre el anfitrión del odio que caracteriza a nuestra civilización Occidental. Gombrich ama, por ello, el mundo que ha hecho posible, a pesar de todo, el gran arte de la tradición occidental: "Tenemos que estar muy agradecidos de poder escuchar a Mozart o de mirar a Velásquez, y compadecer a quienes no lo pueden hacer" (su última palabra en el libro).

Durante año y medio, Eribon viajó a Londres para reunirse con Gombrich y sostener con él las conversaciones que este libro registra. Sin duda el orden de los capítulos y temas ha sido posteriormente retocado para conferirle al curso zigzagueante de las charlas improvisadas un rumbo y una cronología. Pero, a pesar de este necesario ordenamiento, la espontaneidad y alegre agudeza mental de Gombrich emergen en todo su vigor y encanto. Chisporrotea una corriente cargada de emoción, convicción y sabiduría entre los dos interlocutores, y asistimos a una tertulia tan vivaz como si estuviera transcurriendo en el instante mismo de nuestra propia lectura.

Las conversaciones han sido divididas en tres partes: primero, *La doble vida del historiador*, que traza la historia personal de Gombrich desde su Viena natal, pasando por su estancia en Mantua, hasta el refugio definitivo en Londres; segundo, *"El arte no existe"*, que explora a grandes rasgos la producción sucesiva de los libros fundamentales de Gombrich y las tesis en las que se sustentan; en la tercera, intitulada *"La ambición de explicar"*, Gombrich especifica lo

que considera los límites y las falibilidades de la interpretación de la obra de arte, los peligros que acechan al intérprete y las tentaciones por las que éste puede dejarse seducir. Fiel a su maestro Popper, Gombrich enuncia una regla metodológica fundada en "la lógica de la situación" que permite orientarse en las aporías del gusto y las paradojas de la innovación y de la recepción estéticas. Pasaremos revista a algunos de los temas que conviene destacar en esta organización tripartita.

Gombrich proviene de esa legendaria Viena de fines del siglo XIX, cuna de tantas figuras que han marcado la modernidad de nuestro mundo: Freud, Mahler, Schonberg, Berg, Klimt, Kokoschka, Krauss, Loos, Wittgenstein, Popper, Musil, Roth, etc., etc. Pero, él rechaza airadamente el estereotipo de una Viena finisecular decadente, dedicada a bailar valsos, ingerir vino nuevo, y a una promiscua vida amorosa, amenazada, sombría y soterrada por el doble flagelo de la tuberculosis y la sífilis. Su infancia fue moldeada por la refinada cultura de un padre abogado, amigo de juventud del gran poeta y libretista Hugo von Hofmannsthal, y de una madre pianista, alumna de Anton Bruckner, conocida de Schonberg, amiga de Mahler y visitante frecuente de la familia Freud. Gombrich mismo, sin embargo, sólo gozó de estas relaciones de segunda mano.

En cambio, lo verdaderamente marcante para él fue la *Bildung* vienesa, la formación cultural general. Las clases medias atribuían enorme importancia a la posesión de conocimientos vastos en música, literatura y arte. Había que ser políglota: dominar no sólo las lenguas clásicas sino también varios idiomas modernos. Los dos tíos maternos de Gombrich son típicos ejemplos de esta tradición: eran expertos en Dante y en las lenguas escandinavas, sin hablar del griego y del latín.

Sus padres se convirtieron al protestantismo: al parecer fue un acto de escepticismo más que de una honda conversión espiritual. Y hasta el ascenso de Hitler, Gombrich no tuvo mucho que temer de un antisemitismo vulgar que era despreciado por aquella cosmopolita Viena, capital del heteróclito y desvencijado imperio austrohúngaro, donde la polifonía de docenas de lenguas se hacía escuchar y donde usos, costumbres y abigarrados atuendos, denotaban la procedencia de los cuatro rincones del imperio. En suma, la infancia de Gombrich fue una escuela de ancha y honda cultura y el aprendizaje de una tolerancia incompatible con toda forma de chauvinismo o de fundamentalismo.

El sufrimiento mayor fue ocasionado más bien por la hambruna y

la desnutrición. La primera gran guerra, y el posterior hundimiento del imperio, acarrió una severa escasez de alimentos que obligó a una primera peregrinación: Gombrich fue alojado, merced a un programa internacional de salvamento de la infancia, durante nueve meses en una pequeña ciudad de Suecia. Junto con una alimentación adecuada, adquirió también su primer idioma escandinavo, emulando así a sus tíos maternos.

Además, la educación que Gombrich recibió no fue exclusivamente en las humanidades. El sistema educativo austríaco evitaba oponer las ciencias y las humanidades entre sí. Gombrich pudo, entonces, apasionarse simultáneamente por la historia del arte y por la física y los recientes trabajos de Niels Bohr sobre la estructura del átomo. Conserva aún hoy día, al lado de la dedicación al arte y a la literatura, la preocupación paralela por mantenerse al tanto de las últimas investigaciones científicas.

Pero, naturalmente, su formación principal se hizo en el terreno de la historia del arte, en particular en la escuela rigurosa de Julius von Schlosser en la Universidad de Viena. Aunque fuese una locura – en aquellos tiempos de desempleo masivo- Gombrich definió desde ese momento su vocación por la historia del arte y su opción metodológica por la racionalidad y la documentación demostrable. Su tesis de grado versó sobre Giulio Romano, el alumno favorito de Rafael, y el Palacio del Té en Mantua que Romano construyó y decoró por encargo de Federico Gonzaga entre 1527 y 1532. La pretensión esencial de la tesis era la de contribuir a la fundamentación del concepto de manierismo, demostrando, a través de un caso particular, que esta noción era también aplicable a ciertas tendencias en la arquitectura de la época. Desde ese entonces, Gombrich ha seguido manifestando una fuerte predilección por los maestros del Renacimiento y por la elucidación de los misterios de los temas renacentistas.

No puedo, ni debo referir en más detalle esta primera parte del libro, pues no es mi intención hacer superflua su lectura. Bastará mencionar rápidamente los trabajos conjuntos que Gombrich realizó con Ernst Kris -psicoanalista e historiador del arte- sobre la caricatura; su vinculación, gracias a Kris quien lo puso en relación con Fritz Saxl, al Instituto Warburg y su emigración a Londres en 1935 a donde el Instituto Warburg había sido trasladado desde Hamburgo después del ascenso de Hitler; su trabajo en la BBC durante los años de guerra como traductor de los discursos de Hitler y Goebbels, actividad que lo llevaría a interesarse en los enigmas de la traducción y en la

significación de la propaganda; y, sobre todo, la redacción de su *Historia del Arte*, publicación que literalmente partió su vida en dos, haciendo que se hiciera célebre, fuera nombrado profesor en oxford y fuera llamado a ser el nuevo director del Instituto Warburg.

La segunda parte del texto arranca con la famosa y polémica frase lapidaria con que inicia su *Historia del Arte*: "El arte no existe, realmente. Tan sólo los artistas". Gombrich señala el origen nominalista de esta proposición que condensa su enfoque antiesencialista. Pues, la idea de arte, como un fin en sí, es una invención occidental que sólo apareció en el Renacimiento y sólo adquirió su aura de actividad sacra, encaminada a elevar el alma, durante el Romanticismo del siglo XVIII. Para Leonardo da Vinci, por ejemplo, no había ninguna oposición entre sus actividades "científicas" y sus obras "artísticas", pues él simple y llanamente ignoraba que lo que él hacía era "arte". Agrego yo, que de la misma manera como la idea de "arte" es una noción histórico-cultural, también lo es la noción occidental de "ciencia". Esta última noción emerge unos cuantos años antes que la de arte, quizá en el siglo XVII, pero es una invención sorprendentemente paralela a la primera y probablemente es la que hace inevitable la aparición de esta noción de arte como una actividad sublime y por completo ajena a toda instrumentalidad.

Gombrich, por su orientación histórico-cultural, se sitúa entonces claramente en la corriente relativista entre los historiadores del arte. Esta posición, sin embargo, es matizada por él, aunque sea al precio de tener que sostener –como luego veremos- algunas paradojas que le exponen el flanco al ataque de adversarios de diverso pelaje. Porque Gombrich es el primero en insistir en que, desde el punto de vista de los medios tecnológicos, hay una verdadera historia: adquisición de procedimientos, invención de instrumentos, nuevos materiales que permiten hablar, al igual que en la historia de la música, de un auténtico progreso, en el sentido de la aparición de invenciones -como la polifonía o la perspectiva- que vuelven posible lo que hasta entonces era insospechado.

Gombrich propone una *ecología de la imagen* para dar cuenta del conjunto de las razones que explican cómo vive la imagen, cómo nace y sobrevive el arte en determinadas circunstancias sociales, técnicas, históricas y culturales y cómo, cuando estas circunstancias varían, el arte puede morir. Este principio explicativo, que Gombrich considera infinitamente más fecundo que el postulado marxista de una superestructura engendrada por la infraestructura, le permite dar

cuenta de la evolución del gusto, de una estética de la recepción, y de la sucesión de los diversos estilos que han caracterizado la historia del arte en Occidente. Y es merced a este mismo principio explicativo como Gombrich puede conferirle un nuevo valor a la intencionalidad del artista, en rivalidad no sólo con los demás artistas contemporáneos sino con toda la tradición de la que es heredero. Mediante lo que Popper denomina la "lógica de la situación", es susceptible de reconstruirse *a posteriori* lo que pudo haber sido la intencionalidad del artista que ejecuto la obra. Pues, Gombrich se opone diametralmente a todo hegelianismo en historia del arte, repudia la noción del "espíritu de la época", y condena toda forma de colectivismo para dar cuenta de la preponderancia de cierto estilo en un momento histórico dado.

El estilo, sin embargo, no es la emanación espontánea de una sensibilidad, un efluvio de la singularidad del creador. Al contrario, tiene que aprenderse: en imitación de un modelo, en una relación de aprendizaje bajo la férula de un maestro. No hay creación espontánea que valga: "cada artista debe aprender primero el lenguaje de su arte, las convenciones y sólo cuando las domina, las puede superar" (p.90). Porque, precisamente, sólo el que las maneja con toda solvencia está en condiciones de transgredirlas, de innovar y, sobre todo, de crear el efecto de sorpresa, del que depende, en gran medida, la satisfacción estética. Pues, la sorpresa proviene de la expectativa defraudada, de la ruptura de un orden canónico que engendra a su vez un nuevo orden. La relación entre la tradición y la mutación es una relación de mutua dependencia. Sin la primera, la segunda, como dijo el apóstol hablando del don de lenguas sin la caridad, no es sino "un bronce que suena o címbalo que retiñe".

Pero, si hay una expectativa que puede ser defraudada, es porque nuestra percepción nunca es inocente, puramente fisiológica ("no hay ojo inocente"). Ha sido previamente educada para ver de cierta manera, y así tenemos inevitablemente la tendencia a agregar algo a lo que vemos: lo que suponemos que está allí, pues es eso lo que *debería* estar allí. Es esta expectativa o anticipación la que le permite a Gombrich sostener que "un cuadro es una hipótesis que contrastamos al mirarlo" (p.97). Toda visión es una conjetura, o más bien, una sucesión de conjeturas que se van transformando en conformidad al movimiento del observador.

Si una historia del arte es posible, es porque existe "una especie de lingüística de la imagen" (p.106), es decir, una diacronía puede trazarse a partir de los cortes sincrónicos que establecen el repertorio de los elementos sintácticos y morfológicos que caracterizan a los

modos de representación -el estilo- característicos de períodos históricos dados. Gombrich aísla tres de tales momentos que pueden ser analizados en términos de los medios representacionales y formales puestos en la obra: la Grecia antigua, con la invención del "principio del testigo ocular", paralela a la aparición de la gran tragedia escénica; el Renacimiento, con la invención de la perspectiva; y la tercera, antes aun de los impresionistas, con Constable, del fracaso de toda aspiración de pintar sin prejuicios ni preconcepciones. La invención de la fotografía, por lo demás, dará definitivamente al traste ese vano esfuerzo.

Una historia del arte, por tanto, forzosamente es también una psicología del arte, "una psicología de la representación pictórica" como Gombrich subtitula su *Arte e ilusión*. Y de ahí el apasionado interés suyo en los estudios de la percepción y su frecuentación de psicólogos como Wolfgang Kohler, J.J. Gibson, Richard Gregory, Adelbert Ames, Ulric Neisser y Jerome Bruner. Y, paradójicamente, es por sus contribuciones a la psicología por lo que Gombrich valora especialmente a Sir Karl R. Popper. Gombrich nos recuerda que Popper primero fue psicólogo y se indigna con los psicólogos que saquean su obra, pero jamás lo citan" (p.130). La historia del arte como un largo proceso de ensayos, de errores y de rectificaciones es una concepción elaborada bajo la influencia de Popper, pero, sobre todo, Gombrich le debe lo que él llama "el sentido del orden", la necesidad de una regularidad, de "las redundancias esperadas de la continuidad" (p.131). Es gracias a este sentido del orden como puede surgir la sorpresa, la atención dirigida a la alteración del orden esperado. Pues, la atención es un bien demasiado precioso para dilapidarlo inútilmente en una constante comprobación de que las cosas están dándose como deberían. Damos por sentado que todo anda como normalmente anda - hasta que percibimos la perturbación de lo esperado. La atención se guarda para lo inhabitual, sólo atiende a los cambios. Esta "percepción de la regularidad y de las formas abstractas es una función primitiva y vital para nuestra supervivencia". (p.140) para la que no existe "explicación final". Sin duda, es este carácter inexplicado y aparentemente "primitivo" del sentido del orden lo que lleva a Gombrich a exclamar que "¡la psicología es biología!" (p142), entrando así en contradicción consigo mismo, pues justamente fue él quien mostró la eminente contingencia de las formas histórico-culturales de la percepción que hacen posible una historia del arte y que, correlativamente, vuelven imposible todo "ojo inocente".

No obstante su gran interés por la psicología, Gombrich se niega a tomar en serio el concepto de "mentalidad", que él asimila, sin duda

con excesiva ligereza, a las nociones manidas de *Zeitgeist* o de *Volkgeist*. Este es el motivo de su querrela con Panofsky (en quien Gombrich halla su más eminente contrincante y compañero de diálogo, tanto por sus raíces, formación y erudición comparables, como por su discrepancia -relativa- en lo teórico). Pues, le atribuye a éste una adhesión fundamental a la doctrina aristotélica de las esencias, esencias que se expresan de manera totalizante para caracterizar a diversos períodos históricos. Gombrich, por su acendrado nominalismo, no puede aceptar esta visión de las cosas, y considera que "somos nosotros quienes proyectamos sobre el flujo continuo de la historia categorías tales como el 'manierismo'" (p.145). Pero, más allá de ciertas expresiones de Panofsky que pueden, en efecto, resultar desafortunadas o riesgosas, lo que está en juego son las estructuras perceptivas mismas que informan toda modalidad histórica de visión, por ende de cognición, y Gombrich mismo es el primero en reconocerle su valor cognitivo a la percepción. Entonces, el concepto de mentalidad, tal como es practicado por la escuela de historiadores emanada de los *Annales*, quizá podría haber ayudado a Gombrich a tratar menos severamente a Panofsky y, al mismo tiempo, resolver algunas de las aporías en las que él mismo incurre al tener que sostener su relativismo, nominalismo, anti-esencialismo y, simultáneamente, la regularidad del orden, la tradición, el estilo como disciplina adquirida, la determinación histórico-cultural y la necesidad del juicio estético.

Pero, la discrepancia entre Panofsky y Gombrich quizá puede localizarse más precisamente en las diferencias respecto al método. Si hay un método panofskiano, no hay un método gombrichiano, anota pertinentemente Didier Eribon. Y Gombrich concurre con su interlocutor. Pues, sin duda se trata de un pragmatista -un pragmatista altamente calificado por su asidua frecuentación de los textos y documentos de la época. En ello solamente ve Gombrich su método: su buen sentido para hallar el texto que detenta la respuesta o explicación. Fiel a su fe en la tradición, Gombrich piensa que hay que partir siempre de lo que los demás ya han dicho, entrar en diálogo con las explicaciones ya propuestas y hablar tan sólo si se estima que se puede proponer una solución mejor. Por eso mismo, la "intuición", el recuerdo de lecturas previas, y la compañía de viejas ideas fijas, constituyen su única brújula. Y es esto también lo que constituye el límite de la interpretación, y ahora entramos en la tercera y última parte del libro: "La ambición de explicar". El texto fundamental al que Gombrich en esta secuencia se refiere principalmente es el ensayo intitulado "*Icones symbolicae*", publicado en su obra *Imágenes simbólicas*. El piensa que se trata con este ensayo de "uno de los textos más difíciles

que he escrito" (p.163). No sé si este texto puede propiamente calificarse de difícil, pero sí sé que se trata de uno de los ensayos más largos, más densos y más ricos que Gombrich haya escrito nunca. Es imposible resumirlo adecuadamente aquí, pero su análisis y discusión constituye un ejercicio altamente formativo en varias disciplinas a la vez. Lo que es escudriñado, desde el punto de vista del historiador del arte, es la naturaleza del símbolo, la representación icónica, la metáfora visual y la interpretación y sus riesgos.

El pragmatismo de Gombrich le lleva a insistir en la necesidad de poder referir toda interpretación a una literalidad textual. Y deben existir siempre ejemplos documentales que la comprueban por similitud con otros casos bien atestiguados. Gombrich participa de lo que Carlo Ginzburg ha bautizado "el paradigma de la sospecha o del indicio" y piensa que el arte de la interpretación "es como en una novela policíaca": los indicios -independientes entre sí- deben converger para poder construir la hipótesis de una explicación que jamás será definitiva, sino siempre aproximativa y conjetural. Por eso mismo, la significación también siempre será más o menos escurridiza: cuando más creemos haberla atrapado firmemente en nuestras manos, más lejos nadará libremente entre las aguas cambiantes del discurso social.

Y, sin embargo, Gombrich se niega a dejarse llevar por la corriente de un relativismo absoluto. Sigue siendo un racionalista ferviente que cree que "no se pueden plantear cuestiones nuevas e interesantes sin tener en mente problemas generales" (p.178). Su ambición confesa es la de explicar. Y no hay explicación sin recurso a la lógica: "la lógica de la situación" popperiana. Si bien este principio de racionalidad no permite la predicción, como en las ciencias exactas, exige al menos lo que yo llamaría "la traducibilidad": "que todo enunciado que se proponga debe tener un sentido al que también se lo pueda expresar bajo una forma diferente, en una lengua diferente" (p.188).

Entonces, Gombrich aparece como el defensor de una posición extremadamente sutil, y por ende, precaria: la de un relativismo moderado que postula que *aunque no podemos demostrar por qué una obra de arte es buena o mala, lo podemos saber*. No hay un criterio absoluto, ni mucho menos científico, pues todo juicio estético es indisoluble de "la totalidad de nuestra civilización". Y de nuevo recurre Gombrich al orden "biológico" para justificar sus apreciaciones.

Si no podemos decidir de manera absolutamente racional con respecto a la evaluación de la obra de arte, es por la naturaleza

“biológica de nuestras reacciones”. Y es este punto el que, a sus ojos, lo une al psicoanálisis. (Aunque discrepo de la invocación del orden biológico, comparto lo que esta intuición de Gombrich me parece implicar –sin poder, obviamente, explicitar mis razones en este espacio.) Pues, al igual que Freud, Gombrich piensa que todo, en el placer estético, gira en torno a la problemática de lo inmediato y lo diferido, es decir, que el arte conlleva inevitablemente la dimensión moral de la renuncia, “que no es forzosamente reconocida en todas las civilizaciones” (p.197).

Si esto es lo que verdaderamente constituye el fondo y basamento de la historia del arte, habrá que concluir con Gombrich “que aún no tenemos historia del arte”.

Una palabra final respecto a la edición: aplaudo la decisión de la editorial *Norma* de brindar al público colombiano y latinoamericano la posibilidad de leer estas magníficas conversaciones a un costo perfectamente aceptable. Su inclusión en la colección “Vital” no pudo haber sido más afortunada, y espero que este acierto tenga una acogida por el público que recompense el esfuerzo empresarial. Sin embargo, pienso que el público lector también está en su derecho de pedir a la editorial un poco más de cuidado en las ediciones que lanza al mercado. Este tal vez sí sea el momento para hacer una reclamación: pues, si Carvajal y Cía. finalmente se atreve a competir en el mercado del libro con textos que son dignos de leerse, habría que asegurar una calidad de edición acorde con el valor de los escritos publicados. Desafortunadamente, abundan los errores que habrían constituido motivo para deliciosos comentarios de “Argos”. Por ejemplo, leemos en la página 88: “En el siglo XIX, no habían deportes de invierno”; los “ques galicados” son numerosos; hay notas de pie de página que no aparecen en absoluto o que se encuentran una o dos páginas después; abundan los simples descuidos tipográficos consistentes en omisiones de letras o palabras; en la página 185 el pretérito del verbo *verter* es erróneamente conjugado, pues debe ser *vertió* y no *virtió* (“Nótese que este verbo, como todos los de la I clase de los irregulares, sólo presenta anomalías en los presentes de indicativo, subjuntivo e imperativo. Pero hay quienes lo conjugan incorrectamente como si fuera de la VIII clase terminados en *ertir* y dicen *virtió*, *virtieron*, *virtamos*, *virtáis*; *virtiera* o *virtiese*, etc.; *virtiere*, etc., asimilando su conjugación a la de *divertir*, como si hubiera un verbo *vertir*. *Diccionario del Verbo Castellano*, Santiago

Lazzati, Buenos Aires, Sopena, 1962, p.421); la puntuación algunas veces es incorrecta; en la página 48 el apellido del gran escultor, Bernini, aparece escrito a la francesa como Bernin; pero, sobre todo, en la página 84, la pregunta de Eribon resulta absolutamente ininteligible: "*¿Fue ese momento cuando el arte se llegó a ser realmente en una institución?*", pregunta, que en esta redacción no tiene pies ni cabeza. Además, seguramente para abaratar los costos, las páginas del libro no están cosidas sino sólo pegadas. Mi ejemplar se deshizo rápidamente, a pesar de un trato delicado. Sugiero que empleen un pegante de mejor calidad. Por último, es una gran lástima que la editorial no haya confeccionado un índice de nombres propios que habría sido una gran cortesía para con el lector.

Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia. Ernst Gombrich - Didier Eribon. Traducción de Rubén Sierra Mejía. Colección Vitral, Editorial Norma S.A., Santafé de Bogotá, 1993.

Anthony Sampson. Psicoanalista. Universidad del Valle