

## ARTE Y CONOCIMIENTO EN LA OBRA DE ERNST GOMBRICH APLICACIONES A LOS ESCRITOS SOBRE ARTE CONTEMPORANEO

Justo María Ortiz (FBA - UNLP)

El siguiente texto intenta desarrollar una problemática que plantea Ernst Gombrich en un artículo escrito con motivo de una intervención para la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid<sup>1</sup> en 1992. Problemática que se presenta como la imposibilidad de conocer al arte contemporáneo de la misma manera en la que se entiende al arte académico o característico de siglos anteriores, en el campo de la interpretación de los textos de las diversas propuestas artísticas.

Esta problemática surge como una evolución o cambio de características en las escrituras acerca del arte contemporáneo que acompañaron siempre a las diversas obras de arte, desde el surgimiento de las vanguardias históricas hasta nuestros días<sup>2</sup>. Gombrich se refiere al *arte del siglo XX*, pero aquí se lo extiende hasta el arte de nuestros días (2010). Ya que se entiende que los rasgos característicos del arte que generalmente consumimos hoy es el denominado *arte contemporáneo* y sus rasgos guardan relación con las obras producidas desde la segunda mitad del siglo XX (y además, con claros puntos en común con las vanguardias históricas).

Con su formación de Historiador del Arte, Gombrich tiene un afán de conocer y darle un sentido explicativo a todo arte analizado. Tal característica es muy cercana al método de conocimiento científico de la Epistemología Popperiana, la cual intenta conseguir la mejor respuesta (siempre provisoria) a un problema surgido por el conflicto entre la ignorancia y el conocimiento. Las soluciones propuestas por el científico siempre van a estar criticadas para encontrar la porción de falsedad que estas podrían poseer, es así como se constituye el método "hipotético deductivo" y criticista o falsacionista de Karl Popper. Gombrich, a través de este método intenta entender diversas vicisitudes del arte de siglos pasados.

De lo que nos ocuparemos aquí, es del problema que le representa al reflejarlo al arte contemporáneo que aparece de muchas formas y es casi inclasificable, acompañado además, por ciertos textos que el historiador denominará como *descriptivos* y no *explicativos*. Es así que acusa al arte de hoy y sus escritos como *vacíos de contenido científico*.

El problema que se plantea como hipótesis entonces es el siguiente:

Para lograr un conocimiento sobre el arte contemporáneo a través de sus textos ¿Se deben analizar los textos que acompañan al arte contemporáneo con los mismos parámetros de investigación que han tenido los textos que hoy resultan historiográficos de las estéticas de siglos pasados?

En principio podría decirse que no, pero daremos paso a develar si realmente resulta negativo y si así es, porqué.

### Gombrich y el método Popperiano

Sir Ernst H. J. Gombrich fue un importante Historiador del Arte del siglo pasado, su obra se encierra dentro del grupo de los que se han denominado los historiadores del arte Iconologistas, vinculado con las figuras de Aby Warburg y de Erwin Panofsky. Los iconólogos han sido los autores que se han dedicado a escribir sobre determinados aspectos de la historia del arte indagando de manera minuciosa y casi erudita todo lo que rodeó cierta obra de arte, desde su creador, sus poseedores, la sociedad donde surgió y la manera de encargo o particular surgimiento de la misma. Todo esto para enmarcar de manera casi científica aquella razón por la cual surgió la obra y también qué es lo que significa o intentó significar. Qué es lo que intentó significar cierta iconología representada en un momento y un lugar específicos, con qué otro momento o lugar ha tenido relación, y porqué se arrastran ciertos caracteres iconológicos de un momento determinado en la historia hasta otro.

---

<sup>1</sup> Gombrich, E. H.: *Sobre la Interpretación de la obra de arte. El qué, el porqué y el cómo*, 1992. Disponible en: <http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=32> (The Gombrich Archive, 2005)

<sup>2</sup> Más específicamente hasta el año 1992, año en que es escrita la disertación de Gombrich.

En resumidas cuentas, el método iconológico de Aby Warburg y luego, sus discípulos (Panofsky, Gombrich, Wind, Bialostoki, etc.) fue el de examinar los motivos de una obra, revisar meticulosamente los temas internos, sin quedarse en el estilo y relacionándolo todo con textos de la época (textos literarios, religiosos, políticos, filosóficos o poéticos). Su concepción general del arte era la de *una constante pugna entre coacciones internas y externas*.<sup>3</sup>

Sin embargo Gombrich no va a estar tan aferrado eternamente a ese grupo. Para entender su obra, es necesario considerar toda su formación dentro de la disciplina. Gombrich, nacido en 1909 en Viena, estudió en el *Theresianum* (Academia Teresiana de Viena). Luego, entre 1925 y 1935, estudió en el Segundo Instituto de Historia del Arte en la Universidad de Viena, bajo la enseñanza de Julius von Schlosser. Es allí donde se relaciona muy fuertemente desde su ideología y filosofía con el grupo de Viena. Luego se vinculará con el Instituto Warburg<sup>4</sup> del ya citado grupo de Iconólogos. Desde 1936 forma parte del Instituto, y entre los años 1945 a 1976 ocupó el lugar de presidente del instituto ya habiéndose radicado hacía años en Londres, donde funcionaba tal institución. Su origen vienés y su juventud como estudiante justamente en la década de 1920 en la ciudad de Viena, hacen que se vincule con Popper y el grupo de Viena. Como el propio autor se expresa en el texto escrito para la Universidad Complutense, él llega a ser amigo de Karl Popper por afinidad ideológica, por historia familiar y porque los dos se convirtieron eventualmente en inmigrantes vieneses en Londres.

### **Método Hipotético – Deductivo de Popper**

Como se ha dicho anteriormente, el método popperiano se lo denomina hipotético – deductivo. Esto quiere decir que al investigar determinado objeto, el científico debe dar una hipótesis sobre lo que se estudia y examinarla de manera deductiva.

En principio para comenzar una investigación, siempre debe existir un problema, éste surgirá gracias al “choque” entre la sabiduría que se posee sobre algo y la ignorancia que también poseemos sobre algo relacionado con lo que sabemos. Es así que con este problema, el científico aborda su objeto de conocimiento con un “ensayo de solución” a manera de hipótesis. Esta hipótesis será evaluada férreamente y si nos resulta inaccesible a la crítica objetiva, será refutada y reemplazada por otra. Si aparece otro nuevo ensayo de solución, y resulta accesible a la crítica objetiva, lo que se intenta es refutarlo. Si resulta refutado, buscamos otro.

Si en cambio éste u otro ensayo, resiste la crítica, se lo conservará provisoriamente como hipótesis valedera que explica tal investigación. Aunque siempre será considerado digno de ser criticado y refutado. En éste método la crítica es lo único objetivo, allí es donde radicaría la objetividad de la ciencia. El conocimiento en el método de Popper se constituye en tentativas, en propuestas provisionales siempre posibles de ser refutadas.

Es así que este método hipotético – deductivo se aplica de manera criticista, ya que la crítica es el elemento central para el desarrollo del método. Este método, según Karl Popper debe ser compartido universalmente por todas las ciencias, tanto las Ciencias Sociales como las Ciencias Naturales, dejando de ser una ciencia más objetiva que otra o un científico más objetivo que otro, sino que la cualidad de objetividad la posee la rigurosa aplicación del método.

### **El método, el historicismo y Gombrich**

El método explicado recientemente entonces, va a encontrar su mayor exponente dentro de nuestra disciplina, en el historiador del arte Ernst Gombrich. Sus escritos más importantes son su *Historia del Arte*, primera edición en 1950, con más de 9 ediciones, *Arte e ilusión: Estudio de la Psicología de la representación pictórica* (1960), *El legado de Apeles* (1976), *Aby Warburg: una biografía intelectual* (1986), entre otros.

Esta obra va a estar influida por el método hipotético deductivo y a su vez, va a estar en contraposición con otros historiadores del arte que propondrán una historia del arte constituida

---

<sup>3</sup> Consideración de la concepción de arte en el grupo de los Iconólogos tomada de la carpeta de Historiografía 2, dictada por el Prof. Rubén Hitz, de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

<sup>4</sup> Prestigiosa escuela de historiadores del arte, especializada en la pervivencia de la tradición clásica durante el medievo y en los significados ocultos de la pintura del *Quattrocento* italiano.

por una historia de los estilos que responderían a un espíritu de la época mejor denominado como *Geistesgeschichte*. Este concepto es atribuible a la teoría de la historia hegeliana, la cual propone a un protagonista como un genio que es el portador del alma de un pueblo que está destinado a protagonizar el cambio de la historia. Es una idea de la historia como una historia del espíritu y viene a justificar muchos eventos históricos u obras artísticas (en el caso de la historia del arte) con no otra reflexión que la de un estilo de época que es atribuible a la voluntad del espíritu de la época.

Los autores dentro de la historia del arte del siglo XX que respondían a tal visión de la historia del arte, son los denominados sociólogos del arte en cuyos dominios podemos encontrar a Pierre Francastel y, al tan combatido por Gombrich, Arnold Hauser (autor de una de las más populares historias del arte del pasado siglo). Estos autores y sus obras son los que Popper y Gombrich denominaron *historicismos*.

La relación entre el método popperiano y el historicismo refutado por Gombrich es el tema que nos hará entender porqué luego, Gombrich no le encontrará una explicación con suficiente conocimiento científico a los textos que acompañan al arte contemporáneo de fines de siglo XX. Pero antes de eso se debe establecer la idea que Popper y Gombrich tenían sobre esos historicismos.

Cuando Gombrich llega a Inglaterra en 1936, asiste a un seminario en el que Popper presenta ciertos puntos de vista teóricos que luego publicaría en su obra *La miseria del historicismo* (1944). Esta serie de pensamientos son compartidos por los dos autores los cuales se ubican en contra de la apreciación de la historia según una explicación que reduzca los esclarecimientos de los objetos de estudio según una relación con el alma de un momento histórico o la expresión de una época. Gombrich dice literalmente en su intervención para la Universidad española:

He empleado, o quizá perdido, una buena parte de mi tiempo criticando esta clase de argumentos –como la teoría de que ‘el estilo es la expresión de su época’–; no tanto porque los encuentre erróneos, sino más bien, porque los encuentre totalmente carentes de todo contenido científico. Uno siempre podrá afirmar esta clase de cosas sin temor a ser refutado; pero es evidente que nuestros estudios nunca podrán progresar si vamos repitiendo este tipo de clichés.<sup>5</sup>

Este párrafo resulta muy elocuente en cuanto a las consideraciones que ha tenido el autor sobre los historicismos.

Lo que las historias del arte de los autores que emplean los historicismos hacen es explicar las obras de arte, las variaciones en las representaciones y lo que cada obra ha querido transmitir; desde una óptica que atribuye las elecciones estéticas, técnicas y metodológicas del arte a un cierto progreso de la historia a través de una voluntad que no puede llagar a explicarse.

Esto, como intención de explicar el conocimiento más cercano de lo que una obra es y significa es casi imposible de probar científicamente, al contrario de cómo lo ha querido hacer Gombrich a lo largo de su carrera. Es decir, lo que justamente no puede probarse, se mantendrá como explicación a través del tiempo, pero no podrá ser así para un popperiano antihistoricista como Gombrich, ya que para él, la verdad sobre el arte de determinado momento histórico, el conocimiento sobre ese arte jamás podrá ser una verdad eterna e incuestionable, sino que todo lo contrario, deberá ser un conocimiento sobre el arte con la característica de una hipótesis siempre en peligro de ser criticada y probada dentro de sus posibilidades de falsa, para siempre tratar de llegar al real conocimiento sobre lo *que es, porqué es, o cómo es*, o incluso mejor dicho: qué cree el científico que es, porqué el científico cree que es, o cómo cree el científico que es.

---

<sup>5</sup> Gombrich, E.: Op. cit., 1992, p.3

## Aplicaciones a los escritos sobre arte contemporáneo

En cuanto a lo que compete al presente ensayo y a la pregunta que se ha presentado y planteado en la primera página – y siempre en concordancia con las consideraciones de Gombrich-, se citará seguidamente lo que el autor dice sobre los textos que acompañan hoy a los textos de arte contemporáneo y se desarrollará lo que intenta ser la respuesta a esa hipótesis.

Soy plenamente consciente de que tengo fama de ser una persona poco interesada por el arte moderno. (...) Pero con todo, he de confesar que lo que más me inquieta en los escritos que he leído sobre arte del siglo XX es, precisamente, la ausencia de un intento por explicar, más que por describir, estas manifestaciones artísticas. La mayoría de los escritos sobre arte del siglo XX se encuentran fuertemente influidos por la ideología del progreso que Karl Popper ha denominado como 'historicismo'. Se trata de una actitud que casi excluye la formulación de preguntas. Los cambios que descubrimos en las artes de nuestro tiempo son aceptados como revelaciones siempre nuevas del 'espíritu de la humanidad', por lo que sería casi una blasfemia acosar al 'espíritu de los tiempos' con preguntas impertinentes. De hecho, si se hace, uno se autocalifica como un hereje y enemigo del progreso; incluso, como un reaccionario, que la historia pasará por alto por ser tan sólo una reliquia del pasado. (...) esta ideología (...) me parece completamente vacía de contenido científico.<sup>6</sup>

Ante tal contundente calificación que el autor ha hecho de los textos que contemporáneamente acompañan las diversas formas del arte que hoy experimentamos, podemos acercarnos a alguna consideración de uno de los mayores exponentes dentro de las figuras de filósofos que se han encargado del arte de fin de siglo XX : Arthur C. Danto.

Lo que Danto desarrolla sobre el camino del arte contemporáneo a través del fin de siglo es el claro cambio de perspectiva hacia el arte y todo su círculo que han tenido los propios actores del campo artístico. Mientras que a principios de siglo gran cantidad de diferentes grupos se arrogaban la autoridad de declarar que habían encontrado la única y real manera de hacer el arte más bello y último de todos los tiempos (desde una concepción realmente historicista, utilizando el concepto que nos otorgan Popper y Gombrich, de la historia del arte); realizando sus obras y sus manifiestos. Estos últimos eran documentos escritos que servían como justificadores de su arte y comportamiento, a veces tendiendo relaciones con otros grupos similares o del pasado.

Estas actitudes son características de las denominadas Vanguardias históricas y se han dado lugar desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX (dependiendo siempre de la región del mundo, pero los más significativos han sido en Europa durante ese período de tiempo). Estos grupos de vanguardia han sido generadores de movimientos estilísticos dándole gran influjo al incesante fluir de estéticas en esos inagotables primeros cincuenta años del siglo veinte.

Esta primera mitad del siglo XX, Danto la entiende como la decadencia de un mundo con características y pretensiones modernas, propias de la Modernidad que ha dado sus últimos *coletazos* en las décadas de 1960, 70 y 80. Para tal autor, es aquí donde se presencia el fin de la historia del arte y de las *grandes narrativas*, para dar paso al arte *posthistórico*<sup>7</sup>, dar paso a la convivencia de narrativas tolerantes entre sí, sin las pretensiones modernas de abarcar la idea de cómo debería ser el arte, sino presentando su propia forma de hacer arte.

Según el particular análisis de este filósofo, la historia del arte se dividiría en tres grandes etapas: Una primera etapa de *imágenes piadosas*, en la que lo que hoy denominamos arte, son imágenes con una función religiosa (etapa que dura desde la prehistoria hasta antes del Renacimiento). Una segunda etapa denominada *era del arte*, donde se constituye el arte como

<sup>6</sup> Gombrich, E.: Op. cit., 1992, p. 4.

<sup>7</sup> Danto, A. C.: *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2009, p. 34.

nosotros lo conocemos y se organizan los diversos géneros pictóricos, temáticas y disciplinas (desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XX). Y la última etapa que lleva el nombre de *Posthistoria*, en la que se produciría ese arte posthistórico despojado de toda pretensión y función (que comenzaría a gestarse en la década del 60 y en la del 80 ya estaría vigente hasta hoy). Es notable que tal distinción sea fundamentada desde un cambio en las condiciones de producción de las artes visuales y con eso un cambio de la necesidad de producción y recepción de arte en un mundo fuertemente globalizado con una creciente cultura visual que ha cambiado la forma de entender y de convivir con las imágenes de obras de arte o imágenes de comerciales televisivos que están cada vez más presentes en la comunicación entre las personas.

## Conclusión

El arte contemporáneo se caracteriza por renovarse constantemente, por seguir jugando con la autorreferencialidad y con su pregunta constante que ha estado haciéndose desde los ready-mades dadaístas: ¿Qué es arte? Y ¿Cuál es el límite que nos diferencia lo que es arte de lo que no lo es?

En tal contexto de las obras, los textos que han venido acompañando las mismas también han tenido su cambio de apariencia y se han convertido en una extensión de la obra más que un texto explicativo de las mismas. Y es exactamente esto a lo que se refería Gombrich cuando decía que tales textos no explicaban, sino que describían, y en ese sentido Gombrich no se ha equivocado, de hecho lo hacen aún hoy.

Según Gombrich, en el escrito de su autoría que se utiliza para realizar este trabajo, los escritos sobre *el arte del siglo XX* o del *arte moderno* como lo denomina, carecen de un científicismo valedero, de un conocimiento científico que nos ayude a dilucidar qué son las obras que se nos presentan, porqué son así y cómo son. Y, siguiendo su pensamiento, esto se debe a que, el arte del momento en que él escribe su texto (año 1992), estaba fuertemente vinculado a una concepción de estilo que correspondía al historicismo. Es decir que la idea de estilo como una expresión de la época aún siguió en las mentes de los curadores, comisarios de museos y críticos de arte que se dedicaban a confeccionar los textos. Entonces eran incapaces de realizar una crítica que ponga en crisis real cualquier obra en cuanto a su condición de obra de arte. En términos popperianos, las críticas que se le realizaron a estas obras, no son realmente críticas. Una crítica real debería haber sido, entonces, alguna pregunta acerca de porqué determinado artista elige utilizar un pigmento específico para representar una figura humana, por ejemplo, desobedeciendo el color local que la naturaleza del modelo le determina. O tal vez, sobre algún happening, la pregunta valedera según la mirada de Gombrich, debería ser: ¿qué relación tiene el acto de encerrarse en una misma habitación durante tres días enteros con un coyote, con la esencia de los Estados Unidos?<sup>8</sup>

Por último podemos exponer un breve texto del año 2006 en el que la directora de la Galería Tanya Bonakdar de Nueva York se exploya sobre la obra de Ernesto Neto, artista de instalaciones brasileño contemporáneo que forma parte de su galería. Esta reseña apareció en el número 117 de la revista *Arte al día* en el año 2006:

“El cuerpo es un paisaje del placer”, dice el artista brasileño Ernesto Neto cuando se refiere a la experiencia multisensorial que brindan sus esculturas orgánicas e instalaciones penetrables. Evocadoras tanto de escenarios futuristas como de los más primitivos lugares – una caverna o un vientre materno – sus obras son espacios de reconciliación entre lo interno y lo externo. En su reciente instalación “From what are we made, of of”, Neto brinda otro momento de sensaciones visuales, táctiles y olfatorias. Hecha con sus materiales insignia –lycra y goma espuma- la obra está configurada como un feto humano a cuyo interior, acogedor y juguetón, entramos descalzos. La

---

<sup>8</sup> En *I Like America and America Likes Me*, happening realizado por Joseph Beuys en 1974, en el que el artista viajó desde Alemania hacia los Estados Unidos para encerrarse durante tres días con un coyote, dándole tal nombre a tal acción vinculando al animal con el país visitado.

vista se estimula con el cegador blanco de la estructura y los vibrantes colores de esculturas blandas dispersas en el piso. Estas pequeñas piezas, que invitan a ser tocadas, guardan claves sobre la nueva dirección que sutilmente, está tomando la obra de Neto. Codificadas con símbolos de diversas culturas, estas formas amébicas nos recuerdan de qué estamos hechos,<sup>9</sup> que somos una gran piel con impresiones de la sociedad organizada.

Lo que este texto nos demuestra es, en una primera percepción, la imposibilidad de figurarnos en la cabeza de qué clase de objeto o ambiente artístico se está hablando. No nos da ninguna característica concreta de la obra, sino su parecer o sus impresiones de lo que le ha resultado su experiencia personal con la obra, o descripciones de algunos detalles de la obra que no nos sirve como para figurárnosla en la mente. Nada más alejado que las explicaciones que nos da Gombrich de, por ejemplo, la obra *El nacimiento de la virgen* de Domenico Ghirlandaio, de 1491<sup>10</sup>. Gombrich analiza brevemente esta obra en su *La Historia del Arte* dándonos datos concretos de cuál es cada uno de los personajes que aparecen, cual es la situación bíblica que está aconteciendo y de qué manera el pintor ha ambientado la habitación donde sucede la obra. Estos datos concretos que Gombrich nos otorga, cumplen su afán de dominar el conocimiento que poseyó esa obra en el momento y en el contexto en que se realizó. Pero la diferencia entre su explicación de la obra y la reseña de Tanya Bonakdar radica en sus distintos objetivos, y de ahí su obrar.

Lo que la dueña de la galería de arte intenta aquí es promocionar la obra, estimular al lector de la revista a que valla a experimentar la obra, ya que es algo que está sucediendo hoy, en un lugar específico del mundo, y nos invita a ser parte de esa experiencia artística determinada. En cambio el texto de Gombrich sobre la pintura al fresco que está situada en la Iglesia de *Santa María Novella* en *Florenia*, tiene el interés y casi la obligación de dar a conocer en qué consiste ese complejo dispositivo pictórico que es parte de nuestra historia como cultura y parte fundamental de la historia del arte.

Por eso es que la manera de abordar las diversas formas de arte no debe tener un mismo método como ha querido Popper, sino que depende realmente de la intención, el contexto y fundamentalmente las características de cada obra.

Volviendo a ese cambio de las condiciones de producción que nos marca Danto, como pieza fundamental del cambio de visión y manufacturación del arte, podemos entender que muchas obras de arte hoy, no tienen la intención de dar un conocimiento específico, sino de sugerir ciertos aspectos característicos propios sin una pretensión mayor que ser experimentadas por quienes quieran hacerlo.

Por eso es que podría responderse esa pregunta que aparece en la primera página de este ensayo:

Para lograr un conocimiento sobre el arte contemporáneo a través de sus textos ¿Se deben analizar los textos que acompañan al arte contemporáneo con los mismos parámetros de investigación que han tenido los textos que hoy resultan historiográficos de las estéticas de siglos pasados?

No, no se lo debe hacer, pero siempre entendiendo que el tipo de conocimiento es otro, es por eso que no se debe aplicar el mismo método de investigación.

Gombrich cuestiona a las nuevas formas de hacer y de entender al arte, por la aceptación total de cualquier evento, objeto o concepto que se proclama como tal. Debido a que (según su entendimiento), quienes se encargan del mundo del arte hoy no pueden cuestionar ninguna de las formas de arte porque supuestamente estas son las formas que surgen gracias al espíritu de nuestra época contemporánea.

El arte contemporáneo acarrearía cierto complejo romántico sobre lo que ocurrió con el surgimiento y auge posterior del primer estilo que verdaderamente se opuso a las normas académicas sobre la representación de la pintura: el impresionismo.

Es así que cuando aparece una nueva forma de arte que en principio parece no serlo por determinada característica, esa situación de *arte incomprendido* lo asemeja a los impresionistas que fueron tildados de groseros o estúpidos y faltos a la *real* manera de hacer

---

<sup>9</sup> Bonakdar, T.: "Ernesto Neto" en *Arte al día* N° 117 (en Reviews), 2006. Traducción de Villasmil, A.

<sup>10</sup> Gombrich, E.: *La Historia del Arte.*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007, p. 304.

arte. Es conocido que luego, las pinturas impresionistas tuvieron una victoria contundente por encima de sus críticos más acérrimos y que la estética impresionista se constituyó casi como la representación predilecta de las formas modernas. Casi como una traducción de la voluntad del *espíritu de la época*.

El miedo de contradecir a lo que en algún momento puede ser entendido como la real manera de hacer arte, contradecir a aquella voz ancestral e irreprochable que parece ser el *espíritu* de la época ataca a los críticos. Ese miedo es el que aparece en los que se encargan de hablar sobre arte hoy en día, según Gombrich.

Pero desde aquí se puede decir que el historiador anglo-austríaco, ve una obra de arte contemporáneo con los mismos ojos que una obra renacentista, en el sentido de que intenta sacar la misma clase de información o conocimiento científico de las dos por igual. Esto nos indica que Gombrich no parece apreciar que los orígenes de una obra conceptual por ejemplo, sean diferentes de los de un fresco en una capilla, o un retrato de corporación o un palacio encargado por un noble del seiscientos.

Como se ha venido diciendo, lo que nos plantea una obra de arte contemporáneo no pretende una sola dirección de conocimiento o de sentimiento exigible al espectador, sino que cualquier reacción es válida. Los datos imprecisos de alguien que intente aproximarnos a una obra contemporánea son igualmente válidos que los argumentos de un historiador que explican el origen de un icono determinado en algún lugar de una obra clásica. Y esto es por que los objetivos de las obras son diferentes.

Sin embargo aquella crítica de Gombrich no deja de ser válida ya que, como en algún momento se ha hecho, no se debe justificar cualquier cosa como obra de arte esgrimiendo únicamente el simple hecho de ser una voluntad o necesidad de una época, sino que se lo debe hacer por un determinado indicador de que esta obra es la metáfora poética sobre una determinada realidad elegida por su creador. Teniendo así una explicación artística de esa obra específicamente. (Sobre lo que representa, los materiales y técnicas utilizados, el lugar donde se emplaza la obra, los textos que la acompañan, la función que cumple o la falta de ella).

## Bibliografía

BERTUCCI, Alejandra: "La disputa del positivismo en la filosofía alemana", en *Los filósofos y los días. Escritos sobre conocimiento, arte y sociedad*, MORAN, Julio (Compilador), La Plata, Editorial de la Campana, 2006.

DANTO, Arthur: (1997) *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

GOMBRICH, Ernst:(1972) *La Historia del Arte*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

GOMBRICH, Ernst: (1992) *Sobre la interpretación de la obra de arte. El qué, el por qué y el cómo*, The Gombrich Archive, 2005.

MONTEs, Carlos: "Ernst Gombrich, el hombre que supo contar", 2001.  
<http://www3.uva.es/ega/wp-content/uploads/el-hombre-que-supo-contar.pdf>

POPPER, Karl: *La lógica de las ciencias Sociales*. Traducción ponencia presentada en el Congreso de la Sociedad Alemana de Sociología, 1961.

POPPER, Karl: "Prefacio a la edición inglesa 1958", en: *La lógica de la investigación científica*, Madrid, Tecnos, 1980.

## Otras fuentes

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/beuys/room4.shtm>

<http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=32>

<http://www3.uva.es/ega/wp-content/uploads/el-hombre-que-supo-contar.pdf>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Ernst\\_Gombrich](http://es.wikipedia.org/wiki/Ernst_Gombrich)

<http://www.gombrich.co.uk/showcom.php?id=8>

