

Ernst H. Gombrich

LOS USOS DE LAS IMÁGENES
ESTUDIOS SOBRE LA FUNCIÓN SOCIAL DEL
ARTE Y LA COMUNICACIÓN VISUAL

Introducción

Heinrich Wölfflin refiere que Jacob Burckhardt, el gran estudioso de la civilización y el arte, formuló con cierta solemnidad en su setenta y cinco cumpleaños lo que él desearía que fuera su legado para los futuros historiadores del arte. Las palabras que empleó, escuetas como jamás lo habían sido, se resisten a ser traducidas y exigen una paráfrasis. Lo que dijo en alemán fue «Die Kunst nach Aufgaben, das ist mein Vermächtnis», que aproximadamente significa «El arte como tarea, ése es mi legado»¹. Él quería que sus sucesores analizaran cada obra de arte como si éstas satisficieran una demanda. Es fácil decir lo que él tenía en mente a la luz de sus tres artículos póstumos sobre el retrato, el retablo y el coleccionista durante el Renacimiento italiano². La palabra que empleaba Burckhardt era «Aufgabe», que literalmente significa «tarea» (como en «Schulaufgabe», «tareas para casa»), pero también se podría traducir como «encargo» si no fuera por el hecho de que un encargo procede del exterior y una tarea podemos fijarla nosotros mismos.

Sin embargo, enfrentada a los acuciantes problemas de la atribución, de la iconografía, de la sociología del arte y a tantos otros, la historia del arte no ha conseguido satisfacer los deseos del gran historiador. Lo que él percibía era que las obras de arte, en no menor medida que otros bienes y servicios, deben su existencia por regla general a lo que hoy se califica como «fuerzas del mercado»; la interacción de la oferta y la demanda. Ya que incluso las obras que no eran encargos de ningún patrón en su mayoría se produjeron con la esperanza de despertar interés y encontrar un comprador; en otras palabras, esperaban satisfacer una demanda existente.

¹ Referido por Heinrich Wölfflin en *Gedanken zur Kunstgeschichte* (Basilea, 1941), pág. 143. [Existe edición española: *Reflexiones sobre la historia del arte*. Barcelona: Península, 1988. Traducción de José García García. (N. del T.)]

² «Die Sammler», «Das Altarbild», «Das Porträt», reunidos en *Breiträge zur Kunstgeschichte von Italien* (Basilea, 1898); cf. *Gesamtausgabe*, ed. Hans Trog y Emil Dürr, vol. 12 (Berlín, 1930). El segundo ensayo ha sido traducido al inglés y editado por Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Italy* (Oxford, 1988).

Por tanto no debemos permitir que la intuición de Burckhardt quede ensombrecida por la intensidad con la que tantos artistas de los dos últimos siglos se han esforzado por escapar de los enredos del mercado, ese enfático rechazo por hacer concesiones a las tentaciones del éxito popular. Incluso esos espíritus nobles han albergado la esperanza de que su creación atrajera a un alma gemela y que su obra creara finalmente una demanda, aun cuando ya no estuviera vivo para aprovecharse de este cambio de las circunstancias. Por regla general son esos artistas los que aparecen en nuestra historia del arte debido precisamente a que sus obras, rechazadas en su época, gozan hoy día de popularidad. Esto es cierto no sólo en el mercado del arte, sino también en la moda del diseño, que tan a menudo ha adoptado formas y estilos que han dejado perplejas a las generaciones anteriores. El éxito de los carteles o papeles pintados cubistas es un caso pertinente: los experimentos formales de Picasso y Braque despertaron una demanda que a continuación explotaron los fabricantes y artistas comerciales. Se puede sostener que lo que los historiadores tienden a describir cómo la influencia de un artista se produce normalmente después de una transformación de la demanda de esta naturaleza. La impresión que produjo el dominio de la representación de la figura humana en movimiento por parte de Miguel Ángel desembocó en esa preferencia por los desnudos contorsionados que solía describirse como el sello distintivo del manierismo. A la inversa, el desvanecimiento de este interés por parte de los patrones y el público ha desembocado en nuestro siglo en un declive de la destreza necesaria para ello; en la mayoría de las escuelas de arte ya no se enseña anatomía, y muchos artistas de éxito pueden pasar sin una habilidad que solía constituir el fundamento de la formación de cualquier pintor.

Apenas es necesario especificar con detalle el modo en que estos desplazamientos de la demanda están sujetos a las innovaciones técnicas. En lo que a la demanda de imágenes se refiere, la invención y difusión de la fotografía nos ofrece el ejemplo más dramático³. La exigencia de contar con un registro visual fidedigno, que solían abordar los especialistas en retratismo, topografía o pintura de animales, se veía satisfecha de forma más barata y eficaz por la cámara, salvo en determinados casos, como las necesidades de ilustración médica en donde se utilizaba, y posiblemente se sigue utilizando, a artistas con formación en los quirófanos. Este ejemplo subraya un elemento en esta situación que nunca debe dejar de tenerse en cuenta: la función que se espera que desempeñe una imagen. Este importantísimo factor ha quedado de algún modo ensombrecido por el credo crítico del «arte

³ El relato clásico de estos hechos es el de Helmut Gernsheim, *The history of Photography from the Earliest Use of the Camara Obscura in the Eleventh Century up to 1914* (Oxford, 1955). [Existe edición española: *Historia Gráfica de la fotografía*. Barcelona: Omega, 1967. Traducción de Emma Gifre (N. del T.)]

por el arte» que ha presidido el arte de nuestro tiempo. Pero si nos apartamos del mundo de las galerías de arte y miramos a nuestro alrededor, esta dependencia se hace sentir aún más. La «demanda de imágenes» es tan absoluta en la sociedad occidental que una casa que carezca de televisión (preferiblemente en color) se califica normalmente de «desfavorecida», al igual que lo sería un niño cuyos padres no pudieran permitirse comprarle juguetes. Para bien o para mal, tanto la programación de televisión como las muñecas o animales de peluche de los niños están, sin duda, adaptados para satisfacer la función que se espera que cumplan. Los programas de la pantalla no deben ser demasiado «exigentes» y el juguete debe ser «adorable». Aquí, como en todo lo demás, podemos observar fácilmente cómo la función asignada a una imagen está relacionada con su forma y su apariencia.

Esta idea intuitiva, la de que «la forma acompaña a la función», fue enunciada explícitamente por primera vez en teoría de la arquitectura, cuando sirvió como principio de un programa estético determinado⁴. Pero un instante de reflexión revelará que incluso las formas rechazadas por ese credo cumplían una función que, si no era técnica, era al menos social. Se cree que las columnas realzan la dignidad de un edificio, exactamente igual que el «consumo conspicuo» de decoración pone de manifiesto la riqueza y la posición social del propietario o de la institución que lo encarga; un salón del trono *exige* esplendor.

Tal como se ha señalado más arriba, se puede observar que en los géneros y tradiciones de todas las artes operan factores similares. Tomemos un ejemplo obvio: un retrato de un estadista diferirá de una caricatura en medios, formato y postura; y ésta, a su vez, variará en forma y tono de acuerdo con su función social. Habiéndome interesado desde mis tiempos de estudiante por este último género, me gustaría presentarlo como paradigma de la aproximación que tengo en mente. Estuve tentado de incluirlo en los capítulos siguientes, pero me pareció que las líneas maestras de este relato son tan bien conocidas hoy día que no podría referirlo sin ocuparme de un territorio demasiado trillado⁵.

Parece que el término *caricatura*, y el desenfadado género que representa, no hizo su aparición en la historia del arte antes de comienzos del siglo XVII⁶. Tenemos constancia anterior de representaciones insultantes e insidiosas de individuos (y en las

⁴ Véase J. Mordaunt Crook, *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern* (Londres, 1987), págs. 232-271.

⁵ Véase E. Kris y E.H. Gombrich «The Principles of Caricature», *British Journal of Medical Psychology*, 17 (1938); y *Arte e ilusión*, capítulo VII. Véase también R. Godfrey, ed. *English Caricature, 1620 to the Present* (catálogo de la exposición, Londres: Victoria and Albert Museum, 1984).

⁶ El término fue utilizado por primera vez por Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (Florencia, 1681), pág. 29.

páginas siguientes se encontrarán algunos ejemplos de ello), pero fueron los hermanos Carracci a quienes debe atribuirse haber creado una nueva demanda mediante su ingenio y habilidad (Fig.1). Tenían cierta destreza para jugar con los rasgos de sus contemporáneos que posteriormente fue definida por Bellori: «Retratos que en la medida de lo posible pretenden representar el conjunto de la persona retratada, pero que, en broma y a veces con sorna, subrayan los rasgos del retratado de forma completamente desproporcionada, y de un modo tal que en conjunto parecen tener su aspecto, si bien los rasgos individuales están alterados».⁷ Estos dibujos que hicieron de las personas que conocieron circularon entre sus amigos y admiradores, fueron imitados por otros miembros de la escuela boloñesa y asumidos como propios por el escultor Gianlorenzo Bernini (Fig. 267). Antes de que terminara ese siglo, el artista Pier Leone Ghezzi (Fig. 2) se especializó en el género, y sabemos que las personas que viajaban a Roma consideraban «un honor» ser incluidos en su galería de tipos cómicos⁸. Obviamente, en la sociedad ilustrada *de literari y connoisseurs* se toleraba cierto ridículo caballeroso. Los blancos principales eran los actores y los cantantes de ópera, cuyas estilizadas personalidades podían muy fácilmente hacerse parecer ridículas.

Podemos documentar paso a paso cómo la moda de la caricatura fue recogida por los artistas ingleses que visitaron Italia y popularizada en su tierra natal. William Hogarth (Fig. 3) todavía deseaba disociar su sátira social de aquellas otras bromas a la moda, pero la demanda se extendió entre los clubes y cafés. Fue un aficionado, George Townshend, quien de forma habitual disfrutó de la utilización de su habilidad para la representación cómica como arma para representar a sus oponentes con trazos graciosos (Fig. 4), y muy pronto el género fue adoptado por artistas profesionales que injertaron representaciones cómicas en sus retratos satíricos⁹. La nueva vida que proporcionó esto a la imaginería política se menciona brevemente en uno de los capítulos que siguen (pág. 184). Lo que todavía queda por contar es la historia de la lenta domesticación del género en las páginas de los periódicos y revistas. El retrato satírico fue transformándose poco a poco en una conveniente fórmula abreviada de los rasgos de un político, respondiendo con ello cada vez menos a las demandas de polémica que a las de publicidad inofensiva. La fotografía tomada por *The New York Times* del presidente Truman rodeado por sus caricaturistas resume esta evolución (Fig. 5).

⁷ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (Roma, 1672), pág. 75.

⁸ Carta de Gaetano Berenstat a Ghezzi, 17 de febrero de 1729, citado en Anthony Blunt y Edward Croft-Murray, *Venetian Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle* (Londres, 1957), pág. 140.

⁹ Dorothy George, *English Political Caricature* (Oxford, 1959).

Por tanto, el nacimiento de la caricatura en un entorno que apreciaba el virtuosismo artístico, su florecimiento en una sociedad democrática y su supervivencia como inocente marchamo del periodismo refleja la influencia de la situación social sobre un género que debe su origen a un artista individual, y su posterior supervivencia a la subsiguiente transformación de las demandas. Nótese que según esta lectura se atribuye lo que le corresponde tanto a la invención artística como a la presión social, ya que ninguno de estos factores tomados en solitario podrían haber arrojado resultados idénticos. En ocasiones me he visto tentado de comparar esta interacción de fuerzas con la influencia del entorno sobre las diversas formas de vida. Los biólogos emplean el concepto de *nicho ecológico* para describir el entorno que favorece a una determinada especie de planta o animal. Lo característico de estas situaciones es, una vez más, la constante interacción de los factores que intervienen. Los bosques tropicales de Brasil sólo podrían haber evolucionado en un clima tropical, pero se sabe que a su vez influyen sobre el clima.

En los once capítulos que siguen he tratado de desarrollar el programa de Burckhardt, y de poner a prueba su aplicabilidad frente a la diversidad de demandas que encontramos en la historia del arte.

El primero ejemplifica las influencias contrapuestas que la tarea de pintar al fresco parece haber ejercido sobre los medios empleados: mientras que el Renacimiento y el Barroco invocaban panorámicas ficticias, las opiniones críticas posteriores exigían que desapareciera semejante ilusionismo porque el mural debía «reafirmar el muro».

El segundo, siguiendo más de cerca los pasos de Burckhardt (sin, por supuesto, desear competir con su magistral ensayo sobre los retablos), adopta como punto de partida la demanda de un frente de altar surgida de la transformación de la práctica litúrgica, y pasa después a reconstruir la conciliación de los objetivos en conflicto -simbólicos y narrativos- que plantearon un reto a los maestros destacados del Renacimiento; finalmente aborda la desviación de estas pinturas de sus objetivos originales cuando se convirtieron en valiosas posesiones de coleccionistas palaciegos.

El tercero trata de analizar explícitamente la interacción de oferta y demanda en un período artístico, el del «gótico internacional», en el que las cortes adineradas de Europa establecieron cierta tendencia por la elegancia refinada en las obras de artesanía para que pudieran adaptarse a los *trésors* de los poderosos.

El cuarto capítulo, titulado «Cuadros para el hogar», se centra en una demanda originada un siglo después, pero que todavía puede observarse en nuestro propio entorno: la de los cuadros que colocamos en las paredes de nuestras casas.

El quinto, «Esculturas para exteriores», se ocupa mediante contrastes de la urgencia de erigir monumentos, y se concentra principalmente en la enrarecida atmósfera de la Italia del siglo XVI, en donde el bien documentado deseo de mutua competencia entre

artistas y patronos desembocó en ese museo al aire libre único que es la Piazza della Signoria de Florencia.

El sexto capítulo, sobre el simbolismo político de la Revolución Francesa, aborda las demandas de una nueva ideología, por no decir de una nueva religión, para crear su propia imaginería.

El séptimo, titulado «Magia, mito y metáfora» analiza las necesidades y limitaciones de la sátira pictórica.

El octavo capítulo, sobre las «Instrucciones gráficas», llama la atención sobre un uso de la imaginería visual que todos damos por supuesto y que ha sido igualmente desatendido.

El noveno, titulado «Los placeres del aburrimiento» se centra en el fenómeno opuesto: el ocioso jugueteo de la pluma denominado «garabato», que no se corresponde con ninguna exigencia y que debe de ser consecuencia de una demanda nacida de nuestro interior.

He decidido incluir también en este volumen mi conferencia Reynolds en la Royal Academy of Art sobre «Estilos artísticos y estilos de vida», porque presta atención desde una distancia mayor a la relación entre forma y función y discrepa con el popular cliché del «espíritu de la época».

Finalmente, he acompañado a estos capítulos la crítica revisada de la obra *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, de Francis Haskell, ya que este importantísimo libro me permitió clarificar mi posición sobre estas cuestiones.

Debería no obstante tranquilizar al lector diciéndole que los mencionados capítulos, que en su mayoría deben su existencia a conferencias individuales, pueden leerse sin necesidad de hacer referencia a los aspectos teóricos planteados en esta introducción, si bien cabe la posibilidad de que adquieran mayor interés si se consideran una contribución al programa de Jacob Burckhardt.

Sólo me queda darle las gracias a dos amables colaboradores: Colin Harrison, del Museo Ashmolean de Oxford, que preparó estos textos para su publicación, y Bernard Dod, de Phaidon, que los llevó a buen término en la imprenta.