

FE Y ESPERANZA. LOS JUICIOS DE VALOR EN EL PENSAMIENTO DE E. H. GOMBRICH *

JORGE SEBASTIÁN LOZANO

Departamento de Historia del Arte. Universitat de València

“Nunca partimos de cero; en todo caso, no hemos inventado nuestra civilización ni nuestros valores, y no pretendemos haberlo hecho. Si lo intentáramos, descubriríamos que no nos es posible justificar nuestras predilecciones porque, de hecho, estos agrados y desagradados son en su mayor parte subjetivos. Por tanto, creo, ante todo como objeto de pura observación, que nuestra civilización nos transmite un canon de grandes poetas, compositores y artistas y que de hecho tenemos la misión de pasarlo a futuras generaciones. No sin crítica, desde luego, pero sí con una cierta humildad. [...].

Aunque sé que no podemos demostrar la grandeza de Miguel Ángel tal como intentó hacerlo De Piles, otorgando puntos, puedo seleccionarlo para mi canon basándome (como escribí) en la fe y la esperanza.”

Ideales e ídolos, 207-208

ESTA larga cita de una de las cartas de Ernst H. Gombrich a Quentin Bell es un buen resumen de sus puntos de vista acerca de los juicios de valor estético e histórico, y sirve como introducción a los temas que trataré en las siguientes páginas: los valores dentro de una civilización, la subjetividad en el gusto, la vitalidad del canon, y su fundamento último en la tradición. Un fundamento que, como el propio Gombrich concluye, se basa en la fe en lo que hemos recibido, y en la esperanza en que seguirá teniendo relevancia para las futuras generaciones.

Por supuesto, nos encontramos ante uno de los grandes temas de la historiografía artística, el de la necesidad o contingencia de los juicios de valor estético para la historia del arte. Gombrich respalda firmemente una estética de valores que vayan más allá de las meras pre-

ferencias personales. Esa estética la fundamenta en la pervivencia de las tradiciones artísticas, es decir, del canon, ese marco histórico y convencional, que tiene un peso innegable, pero del que también se puede prescindir libremente.

En este sentido, quisiera recordar, con Gombrich, que tanto los juicios de relevancia histórica como los de relevancia estética son imprescindibles para la tarea histórico-artística. A la vez, y a diferencia de él, quiero señalar la necesidad de tratar ambos tipos de juicios por separado, si queremos realmente hacerles justicia. De otra forma, nos veríamos abocados a caer en algunas confusiones como las que se mencionan en las siguientes páginas.

Cánones estéticos y/o históricos

El guión para mi análisis va a ser una conferencia que Ernst Gombrich pronunció en 1973 y publicó en versión expandida a los dos años. “La historia del arte y las ciencias sociales”¹ es su texto programático en lo referente a las cuestiones de valoración estética, histórica, el canon, y el relativismo. En ella declaró abiertamente su convencimiento de que el juicio estético puede formularse en términos absolutos, en vez de en el relativismo tan común en la práctica histórico-artística. Ese relativismo se propone evaluar una obra de arte en el marco de su época y su estilo, de los medios disponibles y los fines perseguidos con su realización. De acuerdo con ese esquema, no tiene sentido comparar la Venus de Willendorf con la Venus de Velázquez: la escultura paleolítica se produjo en circunstancias completamente diferentes a la pintura barroca. Cada tiempo tiene sus propios estándares, posibilidades y medios, y por tanto la capacidad artística debería de ser reconoci-

* *Postscriptum*: Poco después de entregar este texto a la imprenta, llegó la triste noticia del fallecimiento del profesor Gombrich, el 3 de noviembre, a la edad de 92 años. Ante una personalidad de su talla, aún resulta difícil hacernos idea de la gravedad que esta pérdida supone para todos nosotros. Desde un desacuerdo parcial, quisiera que el presente artículo sirviera para rendir un humilde homenaje a la categoría de su contribución intelectual y personal a la disciplina histórico-artística.

¹ Cito por la edición inglesa original (traducciones mías), *Art History and the Social Sciences* (AH en las citas de mi texto; véanse las abreviaturas en la lista final de bibliografía); publicada en 1975 por Oxford University Press. Traducida al castellano dentro de *Ideales e ídolos*, pp. 156-202.

da dentro de ese marco: es decir, que ambas Venus son igualmente relevantes. A eso, Gombrich replica (AH 28-31) que el proceso podría repetirse indefinidamente: se podría decir que cada obra tiene particularidades que la hacen única, un género aparte. Así, la evaluación y la comparación se harían imposibles, dado que cada obra de arte sería una categoría propia.

Esta crítica al relativismo revela la agudeza del pensamiento de Gombrich, aunque a su vez descansa sobre dos principios tácitos: que todo ser humano puede tener una respuesta o experiencia estética ante los objetos artísticos (por encima de sus particularidades), y que esa respuesta implica un juicio, unas reglas, unos criterios, si no objetivos, al menos intersubjetivos. Hablaré más adelante del carácter universal de la experiencia estética. Respecto a los criterios del juicio estético, él no tiene reparos en reconocer que varían entre unas civilizaciones y otras, y también dentro de una misma civilización. Pero tampoco opina que esas variaciones imposibiliten la formulación de juicios; más aún, afirma claramente que “incluso en la elusiva región del juicio estético hay afirmaciones que son verdaderas y otras que son falsas” (AH, 25).²

Para fundamentar esos juicios opta por una confianza ciega en la tradición, entendida como la transmisión de valores de una generación a la siguiente. “En cuestiones de arte (a diferencia de las ciencias naturales), puede haber debates, pero no puede haber argumentos objetivos; y no porque versen sobre cuestiones de gusto, sino precisamente porque nuestra respuesta al arte se ha hecho inseparable de nuestra cultura y nuestra experiencia acumulada” (GE, 589). Para él, el valor en las artes no se puede probar por medio de argumentos, sino sólo transmitirse, como la civilización (GE, 365). Ahora bien, el problema subsiste: ¿qué merece ser transmitido a la posteridad, y según qué criterios? En otras palabras, ¿cómo fundamentar el canon?

La pregunta queda sin respuesta clara. Gombrich insiste en que, desde luego, no podemos basarnos en las filias o fobias personales. Pero concretar más le resulta extremadamente difícil. Por citar un ejemplo que le es muy querido, basa la valía de Miguel Ángel en nuestro asombro ante su maestría, y a la vez en la presencia histórica del mismo, en su pervivencia siglos después de su muerte. “Miguel Ángel no era tenido por grande porque fuera famoso. Era famoso porque era grande” (AH, 55) es una formulación rotunda del mismo principio. En esta mezcla de argumentos estéticos (la maestría) e históricos (la incorporación a la tradición) es donde el sistema de Gombrich se resiente de un excesivo apego al canon recibido.

Ante la dificultad de concretar criterios, una opción es evadirse a la pregunta, apelando a la inefabilidad de las obras maestras. “Como no existen reglas que nos expliquen cuándo un cuadro o una escultura están bien, por lo general es imposible explicar exactamente con palabras por qué creemos hallarnos frente a una obra maestra” (HA, 17). Es decir, que en el campo de la estética no caben racionalizaciones completas. Pero siempre cabe la opción de pasarse al campo de la historia,

estudiando, por ejemplo, lo que los artistas pensaban acerca del valor de sus obras (y las ajenas), y reflexionando acerca de esas ideas. Una vez más, la ambivalencia de su concepto de valor artístico, anclado tanto en lo estético como en lo histórico, le lleva a confundir, en mi opinión, fenómenos distintos. Una confusión que se manifiesta también en su postura ante el canon, en el papel que él cree que el historiador del arte debiera jugar ante tal institución.

Resultan ilustrativas dos de las metáforas que emplea a ese respecto. Su afirmación más habitual es que el historiador del arte es “el guardián del canon” (AH, 57), el responsable de mantener la herencia recibida. Pero eso no le impide aceptar también la postura de “sentarse sobre la cerca” y simplemente mirar alrededor (ÍI, 219), es decir, reconsiderar constantemente el canon. Cabe preguntarse si Gombrich se da cuenta de la imposibilidad de ser a la vez el guardián y el mirón de este terreno de juego. En cualquier caso, él se ha identificado más frecuentemente con el guardián, y ha dedicado gran atención a desarrollar los diversos motivos que hacen necesaria la pervivencia del canon. Esos motivos pueden ser de índole ética, lingüística, o histórica. Así, en el primer caso el canon es el resultado de la necesidad de comprometerse, de articular un discurso, una opinión justificada (más sobre esto en el último apartado). Desde el punto de vista lingüístico, la comunicación es posible sólo mediante la comparación y la referencia con puntos establecidos de referencia, y eso es precisamente el canon para la historia del arte.

En el fondo, esos argumentos son todos de naturaleza histórica, e inciden sobre la importancia ineludible de la tradición dentro de cualquier cultura. El canon es el marco tanto para el artista —que emula los logros de los maestros del pasado— como para la valoración por parte de los espectadores —que se basan en sus expectativas, formadas de acuerdo con las convenciones particulares que han heredado (AH, 49). No obstante, sigue sin fundamentar la excelencia estética en sus propios términos, independientemente de su posición dentro de una determinada tradición.

Mencionaba antes que su crítica al relativismo se basa en parte en el convencimiento de que existe un “terreno común de respuesta humana universal” (AH, 47; R, 17) ante el arte, una experiencia estética común. Ella sería la que haría imposible la aplicación total del relativismo estilístico, la que permitiría comparar obras de diferentes estilos, medios y objetivos a través de distintas épocas y culturas. Ahora bien, ¿cabe realmente predicar la universalidad de una reacción estética humana ante lo que solemos llamar arte? Parece innegable que las imágenes pueden afectarnos por encima de barreras culturales, pero el arte no es exactamente lo mismo que la imagen. Hay imágenes no artísticas que provocan respuestas universales (o casi), como las de situaciones extremas de dolor o placer, o imágenes que transmiten conceptos de forma sencilla y comprensible para todos, pero sin apelar para nada a nuestra sensibilidad artística. De este modo, la universalidad de la respuesta estética parece fácilmente predicable para la

² Poco más adelante lo reformula diciendo que una concreta valoración estética es “objetivamente errónea”. Es lo bastante cuidadoso como para no abogar directamente por juicios estéticos objetivos (de hecho, niega tal posibilidad explícitamente), pero también es cierto que en algún caso (como éste) se aproxima mucho.

imagen en general, pero no necesariamente vinculada a su carácter artístico. Más aún: Gombrich ha escrito análisis muy profundos precisamente sobre la percepción y la respuesta a las imágenes, de cómo están condicionados por nuestras expectativas y nuestra educación. Si eso sucede incluso para imágenes sin intención estética, ¿cómo podría una respuesta estética universal estar libre de los determinantes culturales?

En el fondo, lo que Gombrich ofrece termina por ser otro tipo de relativismo, pero de tipo cultural más que individual. Dado que no puede demostrar que los principios estéticos sean universales, por lo menos deben de ser comunes dentro de una civilización: "el único patrón que tenemos [es] el patrón de nuestra civilización validado por nuestra experiencia" (AH, 58). Es por ello que, en su opinión, el historiador del arte juega un papel esencial en el conocimiento de tal patrón, más aún, en su mantenimiento. "Creo que los historiadores del arte y los auténticos eruditos son, en alguna medida, los portavoces de nuestra civilización. Somos aquellos que quieren saber más de nuestro Olimpo" (K, 154).

En ese marco, y habiendo aceptado que estamos hablando de un canon, una estética o una tradición occidentales, sí que se puede hablar de criterios, juicios, etc. Pero él no da ese paso, y prefiere hablar de criterios y experiencias universales. En cualquier caso, incluso para un análisis centrado en la cultura europea, convendría ser conscientes de algunos otros riesgos en la postura de Gombrich.

Para ese fin, resulta interesante compararlo con las conferencias pronunciadas también en 1973 por el otro gran referente de la historia del arte en el Reino Unido. Me refiero al recientemente fallecido Francis Haskell, y a su libro *Rediscoveries in Art*, originalmente unas Wrightsman Lectures en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York. Llama la atención la coincidencia cronológica y temática, dado que también se ocupa de temas como la pervivencia del canon y la variabilidad en el gusto artístico. Podríamos ahondar en esa dirección para trazar un panorama historiográfico de los debates internacionales sobre estas cuestiones en las últimas décadas, pero para la ocasión presente prefiero ceñirme a una comparación entre los puntos de vista de Gombrich y Haskell acerca de estos temas.

Una comparación interesante ya que, en contra de un punto de vista extendido pero superficial, ambos autores comparten muchos aspectos de sus esquemas teóricos. Haskell, conocido primero por sus estudios sobre mecenazgo, dedicó mucha atención también a la cuestión del gusto por el arte y su evolución en la Europa de la época moderna. Su libro es un análisis de cómo algunos períodos o escuelas hasta entonces "marginales" entraron de pleno derecho en el canon del "gran arte" entre 1790 y 1870. A diferencia del de Gombrich, es un texto más explicativo que argumentativo, muy escaso en reflexiones teóricas generales. De su lectura cabe deducir que el canon varió según muchos factores, no pocos de ellos de naturaleza completamente ex-

traestética (política, religión, intereses comerciales), y que el resultado final no es tanto un canon más amplio, sino uno inherentemente móvil e inestable, en el que, además, hay que descartar las pretensiones teleológicas, es decir, de que el canon de cada generación sea necesariamente más inclusivo y equilibrado que el de la generación anterior.

No obstante, y en un movimiento similar al de Gombrich, Haskell se esfuerza por no abandonar de plano toda noción de valor. En primer lugar, lo hace mediante su propio lenguaje, en el que abundan decididos juicios de valor estéticos. En segundo lugar, constata cómo algunos artistas (Rafael, Tiziano y Rubens) han gozado de permanencia constante en el canon desde su propia época hasta nuestros días. Finalmente, reclama que precisamente el estudio de la naturaleza histórica del gusto puede servir para crear nuevas normas, más sólidas que las del pasado.

Haskell no detalla qué grado de solidez y permanencia tengan esas nuevas normas. Este último paso resulta difícil de entender precisamente en quien tanto ha hecho por revelar el carácter variable de nuestros cánones, y por encima de divergencias superficiales, le sitúa muy cerca de Gombrich.³ Les diferencia la mayor conciencia de Haskell acerca de la separación entre estudios históricos y estudios estéticos, y el hecho de que prefiere limitarse a dar juicios históricos. Por otro lado, también se declara muy consciente de que ambas actividades no se pueden compartimentar así como así (RA, 116).

Vemos, pues, cómo una actitud de fe, esperanza, y una cierta humildad ante el canon, como la que propugna Gombrich, no está libre de riesgos, como son su variabilidad e inestabilidad necesarias. A ese respecto, y sin negar la importancia de conocer y profundizar en el canon heredado, quizá sea más adecuado poner el énfasis en la posibilidad de reevaluarlo para cada generación, o incluso para cada persona, aceptando su condición de "imagen en movimiento". De esta forma podemos conciliar, en nuestro trabajo como historiadores, el estudio de los valores históricamente influyentes con la libre aportación de juicios estéticos personales. Se podrá replicar que unos juicios permanentemente sujetos a revisión y desacuerdo son inútiles, pero, por el contrario, son una invitación a dialogar y a pensar con libertad frente a los argumentos de autoridad en que suele basarse el respeto al canon heredado. En el último apartado regresaré a la importancia de este diálogo fluido con el pasado.

El papel del espectador: el gusto

En conexión con el mencionado estudio de Haskell, es importante ahora discutir brevemente los pareceres de cada uno de los dos autores sobre el papel del gusto en los juicios estéticos. Si hasta ahora nos hemos ocupado del canon, es decir, de la vertiente pública de los valores estéticos, también vale la pena ver qué recono-

³ De hecho, Gombrich escribió una muy elogiosa reseña del libro de Haskell, en el que no encuentra nada que contradiga sus puntos de vista, más bien al contrario. El ejemplo de los tres maestros citados como perennes (aunque Miguel Ángel no se cuenta entre ellos) le parece de la máxima importancia, lógicamente, "para saber a qué nos referimos cuando hablamos de un gran cuadro" (R, 167).

cimiento brindan ambos historiadores a las preferencias subjetivas.

Si bien es Haskell quien más lo ha cultivado, siendo de hecho el responsable del desarrollo de toda esta corriente historiográfica desde los años 70, Gombrich no ha sido ni mucho menos ajeno al estudio de estos temas. Por ejemplo, su primer ensayo histórico-artístico, el que escribió como colofón a sus años de *gymnasium* (educación secundaria) en Viena, trataba sobre la variedad de apreciaciones del arte desde Winkelmann hasta el final del siglo XIX, un tema que le atrajo precisamente por los cambios que estaba presenciando en el arte y los valores histórico-artísticos durante los años 20 (GE, 23).

El enfoque común del gusto en el arte es la resignada aceptación de su individualidad irreducible: *de gustibus non est disputandum*. Gombrich lo acepta, aunque con algunos matices. Por ejemplo, contradice brillantemente el tópico de que una persona no cultivada tiene un gusto más auténtico, menos reprimido, que le permite hacer juicios libres de las presiones sociales. Lo cierto es que todo gusto, sea "refinado" o "inocente", es adquirido (R, 164); siempre hay comparaciones y asociaciones en juego a la hora de dar un parecer, sean esos términos de comparación cultos, sean populares.

Dicho esto, Gombrich va un paso más allá, diciendo que algún tipo de gusto, el gusto cultivado, el que se ha sabido adquirir, es superior, ya que brinda un mayor grado de satisfacciones (AH, 44-45). Es aquí donde vuelve a entrar en terreno peligroso, ya que, si bien un gusto cultivado efectivamente permite discriminar con mayor precisión dónde se encuentra lo que realmente nos interesa, también puede ser una barrera que nos separa de cualquier elemento nuevo, ajeno a los esquemas del gusto heredado. ¿Cómo diferenciar un gusto cultivado y uno simplemente reprimido? Nuevamente, se trata de una cuestión de autoridad, de criterio, de saber con qué nos quedamos y por qué.

Algunos de los ejemplos de Gombrich sirven para exponer los términos prácticos del tema, y la aplicación particular que él hace de ellos. Una afirmación habitual suya es que el arte del siglo XX se ha beneficiado injustamente de la aceptación acrítica de cualquier novedad. Es lo que Harold Rosenberg llamó "la tradición de lo nuevo" (HA, 484), una frase que Gombrich hace propia y recoge frecuentemente en sus reflexiones sobre el arte contemporáneo. A la vez, cuando habla de escuelas y espectadores del pasado, da gran importancia al hecho de que se formaron públicos con capacidad de discriminar, de escoger lo bueno y así guiar a los artistas y artesanos hacia la superación de sí mismos (AH, 39). Cabría preguntarle por qué supone a los coleccionistas del siglo XX más sugestionables y menos críticos que los de épocas anteriores. ¿Por qué preocuparse sólo de los peligros del esnobismo que sólo persigue lo último y no del que sigue candorosa pero acriticamente a los maestros del pasado? Ambos parecen igualmente limitadores.

Parafraseando a Rosenberg, se podría decir que Gombrich está atrapado en "la tradición de lo viejo", que le lleva a aceptar más fácilmente cualquier cosa del pasado, convencido de que "las actividades que dan el mayor espectro de satisfacciones diversas son las que más probablemente se constituyen como tradiciones" (AH, 33). Es decir, que lo bueno entra a formar parte

de la tradición. Nada garantiza, no obstante, que eso sea una ley histórica. La respuesta tradicional no es siempre la que mejor atiende a una necesidad particular; a veces, ideas y propuestas geniales también desaparecen sin haber llegado a fructificar ni ser reconocidas; algunas tradiciones son inútiles, injustas, discriminatorias, o simplemente están desfasadas.

Es ilustrativo comparar ese enfoque con el de Haskell, quien, acorde con su línea de trabajo, ofrece un análisis histórico de cómo el propio concepto de gusto y su ejercicio variaron, después de su primera estipulación por los filósofos ilustrados. En esa historia, la visión personal, individualista, del gusto, fue durante mucho tiempo más una excepción que la regla, siendo más bien el gusto algo que se enseñaba, se imponía, en vez de algo que se desarrollaba libremente (RA, 94). Siendo ello así, la preferencia de Gombrich por el gusto cultivado, heredado, resulta tan cuestionable como el gusto rupturista e inconformista porque sí.

Como hemos apuntado brevemente al hablar de los cánones, para Gombrich, el valor y los criterios de calidad artística no tienen nada que ver con los gustos personales. Ya vimos que precisar el fundamento para los criterios estéticos más allá de esa negación le resulta bastante difícil, pero quisiera terminar este apartado sobre el papel del gusto señalando la contradicción que esto supone con otra de sus teorías acerca del gusto, según la cual, "sin que nos guste de antemano un juego, un estilo, un género, o un medio artístico, apenas seremos capaces de absorber sus convenciones lo suficientemente bien como para discriminar y comprender" (AH, 51). Es lo que él suele llamar la necesidad de una "buena disposición" (AH, 55) o "una cierta receptividad inicial" (R, 135) ante una nueva obra de arte. Curiosamente, no se puede decir que el propio Gombrich adopte esa postura ante una parte sustancial del arte contemporáneo, pero, en cualquier caso, esa buena voluntad ante las novedades está peligrosamente cercana a la credulidad, y tampoco parece una buena guía para el complejo mundo del arte y la filosofía en general.

La necesidad del juicio de valor

He revisado las formas que adquiere la actividad valorativa del arte para Gombrich, caracterizándola como una compleja mezcla de criterios de relevancia histórica y de calidad estética. No puedo concluir este análisis sin revisar la importancia que él mismo da a la propia tarea valorativa, más allá de sus modalidades. Si a estas alturas ya debería quedar claro que ve esa tarea como perfectamente posible, es importante añadir que además la concibe como absolutamente necesaria, tanto por motivos de competencia científica como por honradez intelectual.

En ese sentido, es merecedora de aplauso la sinceridad con que, una y otra vez, ha expresado sus críticas al relativismo estético, a pesar de que cabía esperar una respuesta muy negativa (como así sucedió). Es parte de una actitud personal que él gusta de vincular con su amistad con el filósofo Karl Popper, y que basa en la apelación a la unidad de la naturaleza humana, que hace que algunas cosas sean inaceptables, tanto en lo moral como en lo estético. "En la esfera del arte, no puede haber ninguna obligación moral de tolerarlo

todo" (GE, 590). Esta reclamación del derecho a disentir es una llamada a la autenticidad y a la valentía en el juicio propio, aunque, como ya he mencionado, parece que él la aplique sólo al arte contemporáneo.

No sólo es una reacción contra el relativismo filosófico o estético, tema al que ya he prestado atención en páginas anteriores. Además, debe entenderse en el contexto del surgimiento de una "nueva historia del arte" en el ámbito anglosajón durante los años 70 y 80, basada en la influencia de la semiótica y la sociología sobre el campo académico de la historia del arte, y que en los años 90 ha venido a fructificar en lo que se han llamado estudios de cultura visual. Desde estas tendencias se han planteado frecuentes críticas al paradigma histórico-artístico ejemplificado por Gombrich, atacando precisamente su apego al canon establecido, y la nula voluntad de actualizar los criterios de valoración. De hecho, una postura predominante dentro de los estudios de cultura visual ha sido negar, no la posibilidad, sino el interés de los juicios de valor estéticos, dada su subjetividad. En consecuencia, los historiadores del arte deberíamos ocuparnos de todo el campo de la visualidad en sociedades del pasado, tanto si intervienen valores de calidad artística y experiencia estética como si no. De esta forma, la discusión sobre la calidad artística, eterna y universal, perdería interés en pro de cuestiones más basadas en la coyuntura histórica, ideológica, social, etc.

Es a su vez contra esta concepción de unas "humanidades sin valores" (*value-free humanities*) contra la que reacciona Gombrich, con dos tipos de argumentos. Uno es el de que el estudio de toda la cultura material y visual del pasado, dejando de lado los valores estéticos, no es en modo alguno una nueva historia del arte, sino una disciplina muy antigua y consolidada: la arqueología. El segundo es una llamada a involucrarse, a hacer público el propio juicio y los propios criterios o valores. "Lo que no podemos hacer, desde mi punto de vista, si queremos seguir practicando las humanidades, es rechazar cualquier modelo" (GE, 367).

El primer argumento requeriría un estudio más amplio del que ahora puedo dedicarle, aunque sí diré que, teniendo los estudios de cultura visual y material un mismo objeto que la arqueología, el punto de vista es

fundamentalmente distinto, en tanto que interesan como evidencias de la cultura, las ideologías, las representaciones mentales y sociales, etc.

Su segundo argumento, en mi opinión, es innegable, y además tiene una actualidad permanente. Al respecto, y a modo de conclusión, quiero volver a lo que antes llamé una actitud de diálogo fluido con el pasado. Precisamente desde el conocimiento de que cada época, cada cultura y también cada individuo ha formado sus propios criterios y cánones, es posible fundamentar un diálogo creativo con la tradición y la cultura propias. Por así decir, si otros fueron capaces de evolucionar, ¿por qué no hacerlo nosotros? La formulación de juicios estéticos propios, aunque habitualmente la asignemos a la crítica de arte, es una tarea tan propia del historiador del arte como la del estudio de la relevancia histórica de algunas figuras, temas o tradiciones. Al confundir ambas tareas, Gombrich les hace un flaco favor, pero también es cierto que su llamada a defender los valores y a ser consecuente con las propias concepciones constituye un elemento muy necesario para cualquier pretensión de conocimiento real, más allá del hablar por hablar. Dudo que el final del diálogo sea un nuevo y definitivo canon, pero si al menos hacemos el esfuerzo de valorar y de explicar con qué criterios lo hacemos, podemos enriquecer nuestra experiencia y la de otros mucho más allá de los gustos personales.

Abreviaturas de la bibliografía citada en el cuerpo del texto

- AH: *Art History and the Social Sciences*. Oxford University Press, 1975.
 GE: *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Debate, Madrid, 1997.
 HA: *Historia del Arte*. Alianza, Madrid, 1992 (15ª edición).
 ÍI: *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y en el arte*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
 K: "El empobrecimiento de la cultura europea", *Kallias*, 19-20, 1998, 153-159.
 R: *Reflections on the History of Art: Views and Reviews*. University of California Press, Berkeley, 1987.
 RA: Haskell, Francis. *Rediscoveries in Art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*. Phaidon, Oxford, 1976.

Abstract: This paper deals with E.H. Gombrich's theories about the grounding of historic and aesthetic relevance judgments. His views on the art historical canon, cultural relativism, artistic taste, and tradition also receive due attention. While arguing that his system unnecessarily conflates historic relevance and aesthetic value, it also points to Gombrich's determination on defending commitment and values as a key factor in art historical knowledge. The basis for this study lies in his 1973 lecture *Art History and the Social Sciences*, as well as a contemporaneous text by Francis Haskell.

Key words: Value judgment / Tradition / Canon / Relativism / Taste

Resumen: Este artículo trata de las teorías de E. H. Gombrich sobre la fundamentación de los juicios de valor histórico y estético, así como de sus puntos de vista sobre el canon histórico-artístico, el relativismo cultural, el gusto artístico, y la tradición. Por un lado señala la innecesaria confusión entre relevancia histórica y valor histórico en que incurre Gombrich; por otro, resalta su decisión al defender el compromiso y los valores como un elemento clave para el conocimiento histórico-artístico. La base de este estudio se encuentra en su conferencia *La historia del arte y las ciencias sociales*, y en un texto de Francis Haskell, ambos de 1973.

Palabras clave: Juicio de valor / Tradición / Canon / Relativismo / Gusto