

PATRONAZGO Y MECENAZGO ARTÍSTICO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA CRÍTICA SOCIAL DEL ARTE

MIGUEL SEGUI AZNAR

A pesar de que Marx nunca encontró tiempo para desarrollar una filosofía del arte detallada basada en sus ideas, las artes le interesaban vivamente y a fines del año 1850 había completado las anotaciones para un trabajo que tenía proyectado sobre estética.¹ Si bien la obra no llegó a publicarse, sus escritos — sobre economía, filosofía y cultura — y los de su amigo y colega Engels están llenos de referencias a la literatura y al arte² que, desarrolladas por sus seguidores, son el fundamento de una filosofía del arte marxista y de una de las principales metodologías histórico-artísticas de nuestro siglo: la crítica social del arte.

La aportación más destacable del marxismo a las metodologías histórico-artísticas consiste en ligar los fenómenos de la llamada *«producción artística»* con los acontecimientos económicos y sociales de su momento, explicándola, en última instancia, a través de su inserción en las relaciones de producción.

En la concepción marxista, el arte, como todo proceso espiritual, forma parte de la ideología o superestructura que aun manteniendo una relativa autonomía con la base económica de la sociedad o estructura, en última instancia se ve determinada por ella.³ Ante todo, *«la ideología es una visión del mundo, o sea una construcción intelectual que explica y justifica un orden social existente (...) Pero esta visión del*

*mundo no es otra cosa, en realidad, que un velo destinado a ocultar la búsqueda de intereses materiales y egoístas, reforzando y extendiendo el dominio de una clase de privilegiados. Por lo tanto, la ideología se delinea como una superestructura de la sociedad, de la que emana y a la cual sirve de sostén, y se amplía y se consolida paralelamente a la multiplicación de las clases privilegiadas que, como enseña el proceso histórico, se suceden sustituyéndose una a otra».*⁴

Entre 1912-1913 Yuri Plejánov escribe *Arte y Vida Social*,⁵ texto esencial en el campo de la estética marxista durante más de veinte años, hasta la publicación de los ensayos de Marx de la primera época y las aportaciones de Mikhail Lifshitz y de Georg Lukács,⁶ y también punto de partida de la metodología histórico-artística denominada crítica social del arte.

En *Arte y Vida Social* Plejánov parte de la tesis fundamental en el análisis materialista de que todo arte es ideológico; independientemente de la intención del autor o de la consideración del crítico, la obra de arte implica una carga de connotaciones reflejadas de la realidad.⁷

Plejánov señala dos grandes fases en la evolución capitalista: la del origen, desarrollo y auge de la burguesía capitalista, es decir, prácticamente casi la totalidad del siglo XIX, y la de la decadencia o desintegración, que se corresponde con el advenimiento del nuevo siglo. Ambas etapas históricas generan asimismo ideologías literarias perfectamente identificables. En la primera fase el gran arte realista se impone paulatinamente a los modos románticos, representativos de un pasado feudal. En la segunda el gran realismo burgués es sustituido por formas no realistas, neo-románticas, que son representaciones típicas de una clase en decadencia, y por tanto destinadas a ser sustituidas por un arte socialmente progresivo.⁸

Así pues Plejánov, en *Arte y Vida Social*, elabora por primera vez una sociología marxista del arte, al relacionar las diferentes ideologías artístico-literarias con su contexto social, señalando, como ya hemos indicado, el punto de partida de un nuevo enfoque de los estudios histórico-artísticos que será desarrollado con posterioridad por autores como Alfred von Martin, Frederick Antal, Arnold Hauser y Nicos Hadjimeolaou, entre otros, representantes de una de las variantes de la crítica social del arte que más impacto ha tenido en la historiografía artística de los últimos tiempos, la llamada sociología del arte histórico-culturalista.⁹

El verdadero objeto de sus estudios es analizar la relación existente entre producción de imágenes e ideología, aspecto olvidado por la historiografía artística tradicional. Para ello se van abordando cuestiones diferentes, destacando por su importancia las relacionadas con el patronazgo o mecenazgo artístico. Debemos señalar que, a diferencia de otros enfoques metodológicos, el mecenazgo no es analizado por sus aportaciones como individuo en la promoción artística, sino que el mecenazgo es estudiado como clase social que promociona la obra de arte y a la vez la recibe como público. Como clase social posee una determinada ideología que el sociólogo del arte trata de reconstruir, delimitando lo que Nicos Hadjimeolaou denomina los diferentes niveles o regiones ideológicas, como son el político, el religioso, el filosófico, el económico, cuyo conjunto, según nos señala el mismo, constituye la ideología general o global de una clase.¹⁰

Además de definir la ideología de la clase social del mecenazgo público, la sociología del arte se interesa también por otras cuestiones relacionadas con la clase o clases sociales que ostentan el patronazgo artístico, como son su evolución ideológica, los puntos de contacto entre la ideología del mecenazgo y la del artista o productor

de imágenes, la homogeneidad o diversidad ideológica en un momento histórico de terminado o los valores positivos o críticos de la obra en relación con la ideología del mecenas.

Como veremos a continuación, estos aspectos enunciados con anterioridad, a pesar de haber sido abordados desde una misma perspectiva por los distintos autores, en cada uno de ellos encontramos matices diferentes que han servido para ir enriqueciendo una metodología cuya culminación teórica se encuentra sin duda en el libro de Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*.

Uno de los primeros intentos de aplicación del método sociológico a un período histórico determinado fue llevado a cabo por Alfred von Martin en su *Sociología del Renacimiento*.¹¹ El origen del estudio se debe a la invitación hecha por el sociólogo berlinés Alfred Vierkant para que redactara un artículo sobre la Edad Media y el Renacimiento con destino al *Diccionario de Sociología*. Von Martin, que con anterioridad se había interesado por los temas histórico-artísticos desde perspectivas sociológicas, como la evidencia su artículo del «Burlington Magazine» — *La vida de un artista alemán. Como un pintor vende su trabajo* —,¹² realizó un estudio que superaba las limitaciones de un diccionario, por lo que hubo de editarse como una publicación independiente.

Sociología del Renacimiento se circunscribe exclusivamente a Italia ya que según von Martin el proceso del Renacimiento italiano interesa al sociólogo porque «*expresa de modo típico ideal la marcha rítmica completa de toda una época cultural dominada por la gran burguesía*».¹³ Lo que pretende von Martin no es analizar la trayectoria del proceso histórico-cultural que se inicia al final de la Edad Media y concluye en el alto Renacimiento desde una perspectiva histórica tradicional, sino desde un enfoque sociológico, ya que para von Martin es la evolución de la burguesía la que pauta la trayectoria del proceso histórico-cultural del Renacimiento: «*El impulso de la dinámica burguesa individualista, que promovió la nueva época, puso en marcha un proceso sociológico-cultural cuya línea describe una curva que, empezando por una rápida subida, inicia, al llegar a su cúspide, un lento descenso*».¹⁴

Von Martin señala dos grandes fases en el desarrollo o evolución de la burguesía: la de nacimiento y ascenso que corresponde al bajo Renacimiento o Quattrocento, y la de estabilización o decadencia que se corresponde con el alto Renacimiento o Cinquecento. Bajo la influencia evidente de Plehanov, von Martin afirma que cada una de estas etapas penetra asimismo ideologías artísticas perfectamente identificables con la evolución de la clase social. «*El arte del Renacimiento naciente, como arte del auge ascendente de la burguesía, está lleno de naturalidad, de fuerza y de pujanza. Es el arte de una época en que la amplia clase media se siente sacudida por un impetuoso movimiento, por una voluntad de nueva ordenación de relaciones sociales. A esto corresponde la dinámica del nuevo arte. Es un arte popular y democrático, porque con su tendencia al realismo trata de reproducir la realidad inmediata y esta plétorico de movimiento, porque en él vive la aspiración hacia lo nuevo, que caracteriza una época, cuya sociedad, tanto en lo económico y político como en lo científico y artístico se apresta a luchar para adquirir el dominio*».¹⁵ Por el contrario, la burguesía en el alto Renacimiento se siente, tanto económica como culturalmente, en la situación de los poseedores; considera que se ha llegado: «*La realidad aparece como algo vulgar, y lo natural solo existe aún en este arte para sublimarse a algo más elevado, a una idea platónica. Se considera al realismo burgués como algo plebeyo, que tiene que ser elevado a la forma culta de un alto estilo de completa*

*armonía. La armonía supone tranquilidad; es un ideal estático; es siempre, de cualquier modo, transcendencia de la realidad, y su forma pura, no turbada por ninguna tensión, es sólo posible en un mundo de la apariencia bella y sólo puede ser el ideal de una sociedad que ya ha levantado su casa y que sólo tiene que ocuparse en amueblarla».*¹⁶

Las relaciones entre el artista y la clase social promotora de la obra de arte está claramente señalada por von Martin al afirmar que «*el artista se halla supeditado al espíritu que domina en la sociedad de su época*».¹⁷ Hay que tener en cuenta que aquí «*espíritu*» no tiene el significado dado por la Escuela de Viena, sino que «*espíritu*» podría ser sinónimo de ideología, puesto que von Martin, desde una perspectiva materialista, señala que «*tal espíritu se halla determinado siempre por las clases que dominan económica, cultural y políticamente*».¹⁸ Así pues, la subordinación ideológica del artista al mecenaz, aun proviniendo de estratos sociales diferentes,¹⁹ está claramente especificada por el autor de *Sociología del Renacimiento*.

Siguiendo con el desarrollo cronológico de esta metodología podemos citar a continuación las aportaciones del húngaro Frederick Antal (1887-1954).²⁰

Formando en Viena y en Berlín bajo la influencia de la llamada Escuela de Viena representada por Alois Riepel y Max Dvorák, Antal empezó a destacar en el campo de la historia del arte en Inglaterra, en los años del exilio, cuando comenzó a publicar en el «*Burlington Magazine*» una serie de artículos titulados *Reflexiones sobre el Clasicismo y el Romanticismo*.²¹ En el último de ellos, aparecido en 1941, Antal explicaba su nuevo enfoque metodológico: «*Al definir un estilo, creo que los historiadores de arte contemporáneos frecuentemente brindan demasiada atención a los elementos formales en detrimento de su contenido. Demasiado a menudo omiten el hecho de que tanto forma como contenido determinan un estilo. Si nos fijamos en el contenido descubrimos que los estilos no existen en el vacío, como parece asumir la historia de arte exclusivamente formalista. Más aún, es el contenido del arte el que demuestra claramente su conexión con los intereses de los diferentes grupos sociales para quienes fue creado y estos intereses no son algo abstracto, en definitiva están determinados por factores políticos y sociales muy concretos*».²² Al atacar el formalismo y al sostener que el arte está determinado en última instancia por factores sociales y políticos, mostraba un enfoque fundamentalmente marxista que, con algunas variaciones, mantendría a lo largo de toda su obra. Sin duda alguna su interés por el marxismo se inicia al ponerse en contacto en Budapest con los integrantes del denominado «*Círculo Dominicual*» y más concretamente con Georg Lukács,²³ a quien debe ciertas aportaciones teóricas posteriores, como por ejemplo las relacionadas con el concepto de estilo.

Poco después de la segunda guerra mundial, Antal publica una obra que puede ser considerada como uno de los ejemplos más interesantes de la sociología de la cultura, *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Medici: siglos XIV-XV*.²⁴ Libro escrito entre 1932 y 1938 y que circunstancias exteriores, entre ellas la guerra, habían dilatado su publicación.²⁵

En *El mundo florentino*, al igual que en otros dos estudios publicados posteriormente —*Estudios sobre Fuseli*²⁶ y *Hogarth y su lugar en el arte europeo*—,²⁷ Antal adopta un enfoque básicamente marxista al remarcar a la clase social, «*patrocinadora*» y «*pública*», como factor determinante del arte. Así nos explica la pintura florentina de los siglos XIV y XV a partir de la ideología comerciante y racionalista de la burguesía de este momento, y por el proceso de secularización producido por

su propia actividad y por la transformación de los órdenes mendicantes.

Una de las aportaciones más destacables de Antal es sin duda plantear el problema de la coexistencia estilística, aspecto olvidado en autores anteriores, y resolverlo desde una perspectiva sociológica. Para ello recurre a la comparación de dos pinturas, una de Masaccio y otra de Gentile da Fabriano realizadas con una año de diferencia y que representan «La Virgen con el Niño».²⁸ Las diferencias existentes entre ambas pinturas han sido explicadas de forma insuficiente – según Antal – por la historiografía artística tradicional, ya que únicamente se señala su pertenencia a dos tendencias estilísticas diferentes, una al llamado estilo «clásico» o «*renacentis tab*», y la otra al «*gotico tardio*».²⁹

Para Antal, dicha divergencia es debida a que el público no es un cuerpo homogéneo, sino que se articula en varios sectores a menudo antagónicos. Esta heterogeneidad está motivada por diferencias sociales y económicas y, por tanto, por las visiones distintas ante la vida, que se expresan a través de la obra del artista.

También encontramos aspectos novedosos en la metodología de Antal cuando trata de las relaciones ideológicas entre el artista y su público. El artista, según Antal, no posee necesariamente una ideología figurativa o estilo unitario durante toda su vida, sino que puede ir cambiando debido a sus vinculaciones a distintas clases sociales. Así la obra de David, analizada en *Clasicismo y Romanticismo*,³⁰ refleja, según Antal, los contactos del pintor con diferentes ideologías de la Francia del siglo XVIII: «*la burguesía francesa en vísperas de la revolución*», «*la burguesía revolucionaria*», «*el Directorio*» y «*el régimen napoleónico*».

Importantes también son las aportaciones de Arnold Hauser a este campo. De origen húngaro, estudió en las universidades de Budapest, París y Berlín, formando parte, como Antal, del «Círculo Dominical», constituido en 1918 en torno a la figura de Georg Lukács. Tras el triunfo de la contrarrevolución Horthy, que supuso la caída de la República de los Consejos Obreros, Hauser tuvo que exiliarse, como otros miembros del «Círculo», residiendo sucesivamente en Italia, Alemania, Austria e Inglaterra.³¹

Como el mismo nos cuenta, antes de su estancia en Italia, la historia del arte era una historia de formas, estructuras y figuras en la línea de algunos formalistas como Wölfflin. En Italia empezó a poner en duda las teorías formalistas. Las cuestiones que más le interesaban eran las relativas al cambio de estilo, y más concretamente, por qué el estilo de una época sufre una transformación repentina, cambia su rumbo y sigue una dirección completamente nueva. La respuesta satisfactoria a esta pregunta central, como nos dice Hauser, no la encontró en la teoría formalista de Wölfflin, de la que era discípulo.³² En Italia empezó a ver por primera vez a «*las obras de arte como fenómenos esencialmente históricos, producto de las relaciones humanas, condiciones de producción, taller y mercado, oferta y demanda, señor y esclavo, coleccionista y productor*». Comprendió «*que el artista no siempre podía lograr lo que quería y que tampoco quería siempre lo que al final le resultaba realizable*».³³

En Viena, además de continuar sus estudios histórico-artísticos, entró a trabajar en una compañía cinematográfica, que muy pronto se convirtió para Hauser en un verdadero laboratorio sociológico. Cuando los nazis ocuparon Viena, existían partes aisladas y esbozos sueltos para un libro que iba a titularse *Dramaturgia y sociología del filme*, en el que se trataban básicamente cuestiones relacionadas con el nuevo público del cine: «*¿Cómo nace a un nuevo arte un público nuevo? ¿Cómo se forma*

*la relación entre los dos y como se transforma? ¿Qué es lo que en un arte atrae a un público de masas? El valor estético autónomo y el valor del público, ¿Cómo se relacionan entre sí? ¿Qué convierte a un filme en un éxito o un fracaso?».*³⁴

En 1951, tras diez años de preparación, publica en Inglaterra la *Historia social de la literatura y el arte*,³⁵ libro polémico que fue escrito por Hauser en su momento materialista más dogmático. Según Ernst H. Gombrich, uno de los críticos más duros de la obra de Hauser, *«lo que se propone describir a lo largo de su texto no es tanto la historia del arte o de los artistas, cuanto la historia social del Mundo Occidental tal como la ve reflejada en los modos y tendencias cambiantes de la expresión artística: visual, literaria o cinematográfica»*.³⁷ Estas transformaciones de la expresión artística son explicadas por Hauser desde la óptica de un determinismo marxista; los cambios se producen cuando hay modificaciones en la manera de producción. Así, por ejemplo, estilos rígidos, hieráticos y conservadores se corresponden a la aristocracia agraria, mientras que los elementos de naturalismo, inestabilidad y subjetivismo son propios de la clase media urbana.

Siete años después de la publicación de la *Historia social de la literatura y el arte*, edita un libro teórico, *Introducción a la historia del arte*,³⁸ en el que, desde una perspectiva marxista más suavizada, trata de explicar algunos aspectos de la sociología del arte no clarificados en su obra anterior o que son vistos por Hauser con una óptica distinta y a los que sólo haré referencia si atañen al tema abordado.

Hauser plantea cuestiones relacionadas con el público clase social promotora y receptora de la obra de arte, cuando trata de explicarnos sociológicamente los cambios estilísticos. Según nos dice, *«el primer paso en el camino que conduce de la forma estilística concluida a su origen real, lleva al público»*.³⁹ En todos los cambios de estilo, según Hauser, la nueva actitud va siempre acompañada por un desplazamiento en la composición o estratificación del público, como así ocurre en el tránsito del geometrismo griego al arcaísmo, en el del periodo clásico al helenismo, en el de la antigüedad clásica al arte cristiano, en el de la Edad Media al Renacimiento, Barroco y Rococó, en el del arte del «ancien régime» al de la burguesía moderna, en el del Clasicismo al Romanticismo, en el de éste al Naturalismo o Impresionismo, y en el de éstos a las direcciones artísticas postimpresionistas. Ahora bien, estas modificaciones estilísticas, según Hauser, no son un reflejo directo e inmediato de situaciones económicas y sociales; así, *«los fenómenos de disolución del sistema económico feudal y los comienzos de la nueva economía dineraria urbana, por ejemplo, no crean de hoy a mañana el naturalismo del gótico, sino que, primero, relajan vinculaciones heredadas, modifican conceptos jurídicos anticuados, quitan fuerza a normas de la moral y de los usos tradicionales (...), hasta que al final, esta cosa insignificante deja de ser una metáfora y comienza a ser interesante en sí, y no solo interesante, sino digna de representación, justamente porque es verdadera y existente»*.⁴⁰ Hauser añade también *«que, por muy condicionada que este la creación artística por la sociedad, la imprevisibilidad del talento creador hace imposible toda predicción en el terreno del arte»*.⁴¹

Muy en la línea de Antal, Hauser plantea la cuestión de la homogeneidad-heterogeneidad del público en la sociedad de un momento histórico determinado, que en la *Historia social de la literatura y el arte* no quedaba suficientemente clarificada. Para Hauser al igual que para Antal el arte de un época histórica desarrollada no puede ser homogéneo porque tampoco la sociedad de tales épocas es homogénea; *«el arte aquí solo puede ser expresión de un estrato, de un grupo, de una comu-*

*nidad de intereses, y mostrará tantas tendencias estilísticas simultáneas como estratos soportes de cultura posea la sociedad en cuestión».*⁴²

Debemos destacar que una de las aportaciones destacables de Hauser a esta metodología hace referencia a los valores críticos del arte. Los autores a los que hemos aludido con anterioridad y el propio Hauser en *La Historia social de la literatura y el arte*, aunque no tratan de forma teórica este aspecto, la lectura detallada de sus libros nos permite afirmar que ninguno de ellos contempla la posibilidad de que la obra de arte posea valores críticos a la clase a la que representa. La obra de arte como reflejo ideológico de una determinada clase se muestra siempre positiva a ella, afirmando sus valores y creencias. Evidentemente admiten la posibilidad de una actitud crítica hacia otras clases coexistentes en un mismo momento histórico, como se evidencia en el análisis realizado por Antal, en *Clasicismo y Romanticismo*,⁴³ de la obra de Géricault «La balsa de la Medusa»; desde una posición burguesa liberal se lanzan críticas a la monarquía de la Restauración por la incompetencia de su gobierno en los acontecimientos de «La Medusa».⁴⁴ Aunque pudiera parecer que lo dicho anteriormente no es aplicable a Plejanov ya que nos presenta la tendencia de «*el arte por el arte*» como reflejo de una postura crítica o de descontento de ciertos románticos ante la sociedad burguesa del momento, no obstante, el mismo Plejanov nos aclara que «*Théophile Gautier y sus correligionarios no tenían nada en contra (...) de las relaciones sociales burguesas, y solo querían que el orden social dejase de engendrar las triviales costumbres burguesas*»,⁴⁵ añadiendo, a continuación, que los románticos y parnasianos no esperaban ni deseaban cambios en el orden social de la Francia contemporánea a ellos.⁴⁶ Hauser, desmarcándose de la postura de estos autores, plantea la cuestión por vez primera en la *Introducción a la historia del arte* al señalar que «*el arte puede expresar de manera positiva o negativa la estructura de la sociedad correspondiente; puede afirmarla y negarla, exigir de ella determinados fenómenos, oponerse a otros, servir, unas veces, de medio de propaganda y de arma, otras, de mecanismo de defensa o de válvula de seguridad*»,⁴⁷ dando pie a que autores posteriores traten en profundidad este aspecto, como Hadjinicolaou, que dedica al tema el apartado «*Sobre la ideología en imágenes críticas*» de su libro *Historia del arte y lucha de clases*.⁴⁸

En 1964 Hauser publica *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*⁴⁹ y posteriormente *Sociología del arte*,⁵⁰ que el mismo considera su obra cumbre. Se trata de un libro teórico que tiene como base los trabajos publicados con anterioridad, y más concretamente es el apartado conceptual desarrollado en la *Introducción a la historia del arte* el que constituye la base de una nueva investigación. No obstante, en la interpretación y valoración de algunos conceptos se introducen algunas modificaciones, que evidencian una actitud diferente del autor ante los principios básicos del marxismo. Entre estas modificaciones, como el propio Hauser señala en la introducción del libro, «*hay que contar sobre todo la diferencia entre un marxismo teórico y otro político, en oposición a la unidad ortodoxa de los principios y de la praxis en el sentido de la doctrina promulgada por el mismo Marx*». ⁵¹ Otro de los cambios está en relación con la teoría del materialismo histórico. La tesis de que toda ideología y que toda actitud intelectual ideológicamente condicionada tienen una base material se mantiene, sin embargo se acentúa el criterio, insinuado con anterioridad en *El Manierismo*, de que la estructura sobre la que se apoya la superestructura no consta únicamente de constitutivos materiales e inter-humanos, sino también espirituales, cognoscitivos e individuales.

Ya para concluir vamos a referirnos a las últimas contribuciones debidas a Nicos Hadjinicolaou que, en cierto modo, como ya lo hemos señalado con anterioridad, marcan, aunque sea momentáneamente, la culminación teórica de este enfoque metodológico.

Nacido en Salónica (Grecia) en 1938, Hadjinicolaou realizó estudios de historia del arte en París, Eriburgo y Múnich, prosiguiéndolos desde 1965 en la «École Pratique des Hautes Etudes» como discípulo de Pierre Francastel, Lucien Goldmann y Pierre Vilal.⁵²

Sus propuestas metodológicas planteadas en el libro *Historia del arte y lucha de clases*, recuerda en varios aspectos a la de Antal, aunque como señala Alfredo De Paz, la perspectiva teórica de Hadjinicolaou «en relación con los trabajos del historiador húngaro resulta, por un lado mucho más definida en el plano de las coordenadas teórico metodológicas, y por otro menos específica en el de la investigación propiamente histórico artística a nivel de artista y obras figurativas».⁵³ Además Hadjinicolaou utiliza con frecuencia los conceptos marxistas de «clase social», «ideología», «lucha de clases», que son explicados al principio del libro, basándose en las definiciones formuladas por Nicos Poulantzas⁵⁴ y Louis Althusser,⁵⁵ y que no aparecen en autores anteriores. También Hadjinicolaou procura evitar en lo posible, cuando utiliza terminología propiamente artística, términos como arte, artista, estilo, que son sustituidos por «producción de imágenes», «producto de imágenes», «ideología figurativa».

Antes de exponer su método Hadjinicolaou analiza de forma crítica las diferentes metodologías utilizadas hasta el momento en los estudios de historia del arte, metodologías que a pesar de sus diferencias, son según él, variantes de la ideología burguesa. Su examen permitirá, según Hadjinicolaou, circunscribir más estrechamente el verdadero objeto de la historia del arte, que no es más que estudiar la relación existente entre producción de imágenes e ideología.

Según Hadjinicolaou la ideología global de una clase o de una fracción de clase se estructura en distintas regiones o formas ideológicas, como la región moral, jurídica, política, religiosa, económica, etc.; la región del nivel ideológico que concierne directamente a la producción de imágenes es la «región de la ideología estética», y, con mayor precisión, la sub región llamada «ideología estética de la imagen».⁵⁶

Si se define la producción de imágenes como una de las regiones del nivel ideológico, es obligado, según Hadjinicolaou, reconocer que lo que es válido para la ideología en general lo es igualmente para la ideología en imágenes. Es decir que ni las clases sociales ni las diferentes capas o fracciones de diferentes clases pueden tener la misma ideología en imágenes.⁵⁷ Ahora bien, la cuestión se complica ya que históricamente ciertas clases sociales no han poseído su propia ideología en imágenes a causa de haber tenido una producción de imágenes nula. Así las ideologías en imágenes de las clases dominantes ejercen una especie de monopolio sobre la sociedad entera. Por este motivo cuando Hadjinicolaou sitúa la «lucha de clases» en el ámbito artístico señalando que esta se manifiesta en el campo de la producción de imágenes por la simple existencia de estilos diferentes, reconoce también «que esta lucha se desarrolla con más frecuencia entre las ideologías en imágenes de las capas o fracciones de la misma clase o de las clases dominantes que entre las ideologías en imágenes de las clases dominantes y de las clases dominadas».⁵⁸ Se trata de una lucha sin antagonistas, participar en la lucha ideológica no significa propagar o defender las ideas políticas o sociales de una clase «sino simplemente

*afirmar los valores de una clase, los cuales no tienen nada que ver con la política o la división de la sociedad en clases. Afirmar la unidad del cuerpo social, hablar de las alegrías y de las desdichas de los hombres, representar el mundo positivamente, tal es el aspecto fundamental de la ideología».*⁵⁹

Tras definir el concepto de estilo, que él denomina «ideología figurativa» o «ideología en imágenes», como «una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen a través de la cual los hombres expresan la manera en que viven y las relaciones con sus condiciones de existencia, combinación que constituye una de las formas particulares de la ideología global de una clase»,⁶⁰ Hadjinicolaou afirma que puede darse una ideología figurativa positiva y una ideología positiva crítica. Toda ideología en imágenes colectiva es positiva, ya que representa la manera por la cual una clase o fracción de una clase se ve a sí misma y al mundo, y por tanto no puede verse más que positivamente, es decir, que se define en relación y a través de los valores propios.⁶¹ Ahora bien, también existen obras particulares que, aún perteneciendo a una ideología en imágenes positiva, tienen un componente crítico que se manifiesta por la forma en que está tratado el asunto de la obra.⁶² Para Hadjinicolaou, son expresión de dicha ideología figurativa positiva algunas obras de Masaccio, Rubens y David. La pintura de Masaccio «Jesús ordena a San Pedro que pague el tributo» (1425-1427) pertenecería a la ideología en imágenes colectiva del primer renacimiento, la de la burguesía comerciante florentina que se hallaba en la cima de su poderío (1390-1434). La principal característica de esta ideología en imágenes es «la construcción racionalista y sistemática del espacio, de las figuras y, en efecto, de la composición en su conjunto».⁶³ La ideología figurativa de la pintura de Masaccio, que contiene, por su argumento, ciertos elementos de la ideología religiosa cristiana, es positiva. «La representación de un milagro de manera científica y su inserción en la vida cotidiana expresaban una nueva ideología religiosa que respondía a las necesidades sociales de una clase. Ideología en imágenes positiva en dos sentidos: respecto a la religión cristiana a la que da un lugar en la realidad social, y respecto al racionalismo de la burguesía comerciante florentina».⁶⁴ Para Hadjinicolaou son ejemplos de la ideología figurativa positiva crítica, «El rapto de Ganímedes» (1635) de Rembrandt, «El matrimonio de moda» (1745) de Hoparth, y «La marquesa de Solana» (1794-1795) de Goya. La pintura de Goya pertenecería a la ideología figurativa del retrato burgués de finales del XVIII o principios del XIX, siendo al mismo tiempo crítica ya que «la fuerte personalidad y el individualismo burgués de la marquesa, no le impiden ser, a dos distintos niveles, prisionera de los convencionalismos sociales e individuales. Esto también quiere decir que la crítica se lleva a cabo partiendo de una posición burguesa radical: el papel de nudo rosa corresponde a una cita irónica».⁶⁵

NOTAS

- ¹ Donald Drew Egbert, *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, Tusquets, Barcelona, 1973, p. 11.
- ² Vid. C. Marx y F. Engels, *Textos sobre la producción artística*, Alberto Corazón, Madrid, 1972.
- ³ D. D. Egbert, *op. cit.*, p. 2.
- ⁴ Alfredo De Paz, *La crítica social del arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 35.
- ⁵ Yuri Plejanov, *Arte y Vida Social*, Fontamaria, Barcelona, 1974.
- ⁶ Vid. Dave Lang, *The Marxist Theory of Art*, The Harvester Press Humanities Press, Sussex, New Jersey, 1978, pp. 12-18.
- ⁷ Rafael Argullol, introducción a *Arte y Vida Social*, pp. 11-12.
- ⁸ R. Argullol, *op. cit.*, p. 13.
- ⁹ Vid. Corrado Maltese, *Sociologia Dell'Arte*, en «Enciclopedia Universale Dell'Arte», t. XII, Instituto Geográfico de Agostini, Novara, 1983, pp. 662 y ss.
- ¹⁰ Nicos Hadjicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, Siglo XXI, pp. 15-17.
- ¹¹ Alfred von Martin, *Sociología del Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946.
- ¹² A. von Martin, en «Burlington Magazine», Londres, 1907.
- ¹³ A. von Martin, *Sociología del Renacimiento*, p. 16.
- ¹⁴ A. von Martin, *op. cit.*, p. 32.
- ¹⁵ A. von Martin, *op. cit.*, pp. 92-93.
- ¹⁶ A. von Martin, *op. cit.*, p. 93.
- ¹⁷ A. von Martin, *op. cit.*, p. 96.
- ¹⁸ A. von Martin, *op. cit.*, p. 10.
- ¹⁹ A. von Martin, *op. cit.*
- ²⁰ Para ampliar sus aspectos biográficos véase D. D. Egbert, *El Arte y la Izquierda en Europa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp. 518-519.
- ²¹ E. Antal, *Clasicismo y Romanticismo*, Alberto Corazón, Madrid, 1978.
- ²² E. Antal, *op. cit.*, p. 21.
- ²³ Vid. D. D. Egbert: *El Arte y la Izquierda en Europa*, p. 519.
- ²⁴ E. Antal, *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Medicis siglos XIV-XV*, Guadarrama, Madrid, 1963.
- ²⁵ E. Antal, *El mundo florentino*, prefacio sin paginas.
- ²⁶ E. Antal, *Fuseli Studies*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1956.
- ²⁷ E. Antal, *Hogarth and his place in European art*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1962.
- ²⁸ E. Antal, *El mundo florentino*, p. 21.
- ²⁹ E. Antal, *El mundo florentino*, p. 23.
- ³⁰ E. Antal, *Clasicismo y Romanticismo*, pp. 19 y ss.
- ³¹ Para ampliar sus aspectos biográficos véase D. D. Egbert, *El Arte y la Izquierda en Europa*, pp. 520-521; y Arnold Hauser, *Conversaciones con Lukacs*, Guadarrama, Barcelona, 1979.
- ³² A. Hauser, *Conversaciones con Lukacs*, p. 28.
- ³³ A. Hauser, *Ibidem*.
- ³⁴ A. Hauser, *Conversaciones con Lukacs*, p. 31.
- ³⁵ A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Mts., Guadarrama, Madrid, 1969.
- ³⁶ Ernst H. Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona, 1968, pp. 113-123.
- ³⁷ E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 113.
- ³⁸ A. Hauser, *Introducción a la historia del arte*, Guadarrama, Madrid, 1961.
- ³⁹ A. Hauser, *Introducción a la historia del arte*, p. 348.
- ⁴⁰ A. Hauser, *Introducción a la historia del arte*, p. 351.
- ⁴¹ A. Hauser, *Introducción a la historia del arte*, p. 353.
- ⁴² A. Hauser, *Introducción a la historia del arte*, p. 350.
- ⁴³ E. Antal, *Clasicismo y Romanticismo*, pp. 57 y ss.
- ⁴⁴ E. Antal, *Ibidem*.
- ⁴⁵ Y Plejanov, *op. cit.*, pp. 42-43.
- ⁴⁶ Y Plejanov, *op. cit.*, p. 43.
- ⁴⁷ A. Hauser, *Introducción a la historia del arte*, p. 350.
- ⁴⁸ N. Hadjicolaou, *op. cit.*, pp. 187-206.

⁴⁹ A. Hauser, *El Manicrismo*, Cuadernama, Madrid, 1965.

⁵⁰ A. Hauser, *Sociología del arte*, Cuadernama, Madrid, 1975.

⁵¹ A. Hauser, *Sociología del arte*, p. 12.

⁵² N. Hadjicolaou, *op. cit.*

⁵³ A. De Paz, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁴ Nicos Poulantzas, *Poder político y clases sociales en la sociedad capitalista*, Siglo XXI, 6a ed., Madrid,

1971.

⁵⁵ Louis Althusser, *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, 9a ed., Madrid, 1973.

⁵⁶ N. Hadjicolaou, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁷ N. Hadjicolaou, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁸ N. Hadjicolaou, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁹ N. Hadjicolaou, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁰ N. Hadjicolaou, *op. cit.*, p. 92.

⁶¹ N. Hadjicolaou, *op. cit.*, p. 132.

⁶² N. Hadjicolaou, *op. cit.*, p. 182.

⁶³ N. Hadjicolaou, *op. cit.*, p. 175.

⁶⁴ N. Hadjicolaou, *op. cit.*, p. 176.

⁶⁵ N. Hadjicolaou, *op. cit.*, p. 206.

