



siglo
veintiuno
editores
mexico
españa
argentina

Es éste un ensayo polémico sobre la historia del arte. Es un escrito teórico, referido a la historia del arte en general. Su necesidad y su justificación han de buscarse en la crisis profunda que viene padeciendo la «ciencia» de la historia del arte como disciplina universitaria, al no lograr salir del estado primario en que vegeta desde su nacimiento. Más aún: está domi-

nada —salvo algunas raras excepciones— por un pensamiento apolítico, incluso a veces reaccionario.

La primera tarea que ha de afrontar el historiador del arte es la de elaborar los conceptos que le permitan escribir la historia de un arte de una manera científica. Tales conceptos, aun los más elementales, son imposibles de encontrar en las «ciencias» que tratan de los campos llamados «artes» por la ideología burguesa.

El propósito de esta obra es definir nuevamente el objeto de la ciencia de la historia del arte. Será necesario refutar las concepciones dominantes sobre cuál es ese objeto, y para definir positivamente el objeto de esta historia habrá que introducir algunos conceptos que no encontramos en las historias académicas del arte: principalmente el concepto de «lucha de clases», el concepto de «ideología» y los conceptos de «ideología en imágenes», de «ideología en imágenes crítica» y de «ideología en imágenes positiva». Es un estudio consagrado a la teoría y a la práctica de la disciplina de la historia del arte, y destinado no sólo a los ámbitos académicos, sino a cuantos deseen ampliar los horizontes de reflexión sobre el tema. Los análisis de algunas pinturas clásicas sorprenden por su finura y novedad.

Nicos Hadjinicolaou nació en Salónica (1938). Estudió historia del arte en Berlín, Friburgo y Munich. En París, desde 1965, prosiguió sus estudios junto a Pierre Francastel, Lucien Goldmann y Pierre Vilar, en la École Pratique des Hautes Études.

Nicos Hadjinicolaou HISTORIA DEL ARTE Y LUCHA DE CLASES



siglo
veintiuno
de españa
editores
s.a.

INTRODUCCIÓN

¡Qué campo tan cautivador el de la historia del arte! ¡Cuánto trabajo aquí para un marxista!

LENIN

El presente ensayo* está consagrado al estudio de las variantes de la ideología burguesa del “arte” en la medida en que han constituido, en la práctica, la disciplina comúnmente denominada “historia del arte”. Porque se trata de no olvidar que todos esos árboles forman parte del mismo bosque. Naturalmente, la burguesía evoluciona. Incluso desde la época en que se halla en pleno estancamiento. Y su ideología evoluciona con ella. Cambia de aspecto, sus variantes se suceden, se combaten una a otra, sin que por ello deje de ser ideología burguesa.

Se trata de un escrito polémico y programático sobre la disciplina de la historia del arte, escrito teórico en la medida en que su contenido no se refiere a tal artista o a tal período histórico, sino, simplemente, a la historia del arte en general. Naturalmente, no todo texto que no sea un estudio histórico ha de ser necesariamente un texto teórico. Además, como la problemática en la que se apoya este ensayo ha sido inspirada, hasta en sus menores detalles, por algunos trabajos recientes sobre el marxismo, es posible preguntarse con razón si no se tratará de una repetición pura y simple de los resultados a que otros han llegado.

Aun siendo así, este trabajo encontraría con todo su necesidad y su justificación más clara en la crisis profunda que atraviesa actualmente la “ciencia” de la historia del arte como disciplina universitaria y en el hecho de que no logra salir del estado primario en que vegeta desde su nacimiento. Precisamente a causa de esta situación, la aplicación en historia del arte de

* Quiero consignar aquí mi agradecimiento a Pierre Vilar, director de estudios de la École Pratique des Hautes Etudes, por su aliento y por el interés que ha manifestado por el presente trabajo.

conocimientos obtenidos por otros investigadores en otros dominios es un trabajo que se justifica por sí mismo.

Hoy, el historiador del arte se encuentra ante la imposibilidad de ejercer su oficio, en el sentido estricto de la palabra, es decir, de escribir la historia de “un arte” de una manera científica. Los conceptos más elementales son imposibles de encontrar en las “ciencias” que tratan de los campos llamados “artes” por la ideología burguesa (especialmente: la historia de la música, la historia de la pintura, la historia de la arquitectura, la filosofía del arte, la estética o, incluso, la sociología del arte). Así, había que proceder a su elaboración. Y esta elaboración ha tomado necesariamente la forma de la importación de cierto número de conceptos ya elaborados en otro lugar y por otros.

En lo que concierne a la relación (muy discutida en nuestros días) entre Teoría e Historia, sólo se puede afirmar la distinción entre ambas; puesto que su objeto es de naturaleza diferente, se distinguen, sin dejar de mantener relaciones específicas entre ellas. El error que consiste en no ver su diferencia (en sentido literal) corre parejas con el que conduce a negar su relación indiscutible. Es preciso, por lo tanto, evitar todo equívoco y todo maniqueísmo.

Por lo que a nosotros respecta, fue a partir de la experiencia negativa adquirida en el curso de estudios de historia del arte cuando sentimos la necesidad de una práctica más rigurosa en este campo; la insuficiencia y las carencias de la práctica actual nos han conducido al examen de sus fundamentos teóricos.

Que esta investigación tenga un carácter teórico no impide que la “conciencia histórica” del investigador desempeñe, en el curso de su trabajo, el papel de un “verificador”. En este sentido, y para resumir, podría entonces decirse que todo comienza y todo acaba con la historia, con la necesidad del conocimiento de la historia. Pero que, perpetuamente entre el comienzo (la necesidad de conocer la historia) y el fin (la satisfacción de esa necesidad), ambos provisionales y constantemente sometidos a revisión, el trabajo teórico desempeña su propio papel, para aclarar, para permiternos explicar tan rigurosamente como sea posible los fenómenos históricos.

El hecho de que se deba importar, en 1972, este pequeño número de conceptos elementales para todas (o casi todas) las ciencias sociales es característico del estado en que se encuentra

la “ciencia” de la historia del arte. Hay que advertir que esta última constituye hoy uno de los campos atrincherados del pensamiento más reaccionario.¹ Es como si viviéramos en plena expansión del período de “el arte por el arte” preconizado por la burguesía ascendente. Théophile Gautier y Victor Cousin siguen siendo hoy los verdaderos teóricos de esta disciplina. La “modernización”, la “adaptación a los tiempos modernos”, defendidas por ciertos reformadores audaces, consisten cuando más en rumiar la teoría del medio de Hippolyte Taine (el cual tenía, por lo menos, un indiscutible talento de escritor).² El hecho —y el problema— están ahí: con la extensión desde 1945 del mercado del “libro de arte”, que presenta cada vez más el atractivo de ofrecer buenas reproducciones en color, un amplio público³ se halla a merced de esas “introducciones” ora líricas,

1. Esto es válido para todos los países capitalistas; pero la situación en Francia es particularmente grave: las principales obras de historia del arte de los burgueses “ilustrados”, escritas en alemán o en inglés, siguen siendo desconocidas. La muy importante colección “Histoire de l’art”, de la editorial Julliard, que actuaba de pionera en Francia, ha dejado de publicarse. En Alemania Federal, la situación es análoga, aunque haya todavía algunas supervivencias de una sólida tradición burguesa de los años 1900-1933. Además, un estudio sobre el origen de clase de los estudiantes y docentes de la historia del arte en los países capitalistas europeos revelaría, sin duda alguna, que salen casi exclusivamente de las filas de la grande y de la mediana burguesía, siendo los pequeño-burgueses los “parias” del oficio.

2. Como ejemplo de este pensamiento conservador y ecléctico, cf. *La crise de la Renaissance*, por André Chastel, Ginebra, Skira, 1968. Este libro, que se presenta como una suma sobre el Renacimiento, llega, en el mejor de los casos, a fascinar al lector sin que su comprensión sea necesaria. En toda hipótesis, la función de un libro así no es ser leído, sino ser utilizado como adorno. Podría encontrar su lugar sobre una mesa “de estilo”. Se abre, se cierra, no se lee, se hojea cuando se siente el deseo de un “estimulante de belleza sublime”. Los que se entregan a la tarea ingrata de estudiarlo advierten entonces que se trata de repeticiones de lugares comunes de una historia del arte tradicional (cf. el capítulo “Unidad del Occidente dividido”, pp. 65-133). Exactamente con el mismo espíritu se lleva a cabo la publicidad de este tipo de libros. Los editores han comprendido que deben hablar de todo, en términos escogidos, sin decir nada. La colección “Arts-Idées-Histoire”, de las Éditions Skira es representativa de este espíritu de “síntesis” que, según los editores, “corresponde a las preocupaciones de nuestro (!) tiempo” y que “analiza la situación de las diferentes artes en el espíritu, la sensibilidad de una época, hace comprender mejor la actividad y el papel del artista, mostrando las fuentes sociales, literarias, filosóficas de su inspiración. La creación artística, las interrogaciones del espíritu, la invención cotidiana se hallan confrontadas y asociadas de tal modo que se ofrezca al lector una imagen completa del genio creador de las grandes épocas”. Con toda esta palabrería fantasmagórica se lleva a cabo el buen consumo del “arte”. ¡Sin hablar de la audacia, para una editorial tan importante, de confundir su tiempo y el nuestro!

3. Se trata evidentemente de un público burgués y pequeño-burgués. El “libro de arte” no ha entrado todavía en los hogares de obreros y de campesinos.

ora enciclopédicas, pero siempre falsificadoras. Lo que no debe pasarnos inadvertido es la función social de dicha producción, que transmite tenazmente los valores de las clases dominantes a través del inofensivo “amor al arte”.⁴ Nos llevaría demasiado lejos acometer aquí, y dentro del marco del presente estudio, una crítica detallada y de conjunto de esas empresas de falsificación. Se encontrarán, sin embargo, algunos rudimentos de tal crítica a lo largo de toda esta exposición cuyo designio es definir de nuevo el objeto de la ciencia de la historia del arte. Para alcanzar ese fin, es preciso de una parte refutar las concepciones reinantes sobre lo que es el objeto de la historia del arte (de donde la abundancia, en las páginas que siguen, de citas, en nuestra opinión, representativas). Por otra parte, y para definir positivamente el objeto de esta historia, hay que introducir algunos conceptos que en vano se buscarían en la historia del arte universitaria: principalmente el concepto de “lucha de clases”, el concepto de “ideología” y los conceptos de “ideología en imágenes”, de “ideología en imágenes crítica” y de “ideología en imágenes positiva”.^{*} Este estudio se destina tanto a los militantes como a los historiadores de arte de “buena voluntad”. Pero para ahorrar a los primeros la lectura de un texto demasiado académico y universitario, se ha reservado un lugar importante a las indicaciones bibliográficas y a algunas ampliaciones críticas en las notas.

Sin embargo, como este estudio se dirige también a los historiadores de arte, independientemente de su visión particular del mundo, no trata de toda una serie de cuestiones internas del marxismo que son exclusivamente debatidas por pequeños círculos de “iniciados” o por las distintas corrientes políticas

4. Una encuesta sobre los lectores de libros de arte, pero además un análisis del texto que acompaña a dichos libros, sería tan reveladora como la encuesta llevada a cabo por P. Bourdieu y A. Darbel sobre la frecuentación del museo (*L'amour de l'art*, Éd. de Minuit, 1966).

* Tres equivalencias ofrecen los diccionarios bilingües para el adjetivo francés “*imagée*”, que acoplado al sustantivo “*idéologie*”, es expresión clave en este libro. Dichas equivalencias son las siguientes: “lleno de imágenes”, “ilustrado”, “gráfico”, ninguna de las cuales corresponde a la idea del autor. Este mismo rechaza la primera por su significado “únicamente metafórico” (cf. p. 96); en cuanto a “ilustrado” y “gráfico”, han adquirido en castellano connotación distinta. Por todos estos motivos, he recurrido a la locución adverbial “en imágenes”, que estimo responde a la intención del autor, y que emplearé a lo largo de toda la obra. [T.]

del marxismo. Esperamos que se dibuje a pesar de todo una toma de posición, incluso elíptica, sobre los grandes temas de discusión que así evitamos sean escamoteados.

Una última advertencia: nos importa subrayar que este estudio está consagrado a la teoría y a la práctica de la disciplina de la historia del arte y no a la estética (acerca de nuestra posición sobre la estética, véanse los últimos párrafos del capítulo 15 de este ensayo). Si personajes tan influyentes como Plejanov, Lukács u otros son prácticamente ignorados en este ensayo es porque 1] se han preocupado esencialmente de las cuestiones literarias y rara vez de las “Bellas Artes”, y 2], y esto es primordial, han abordado las cuestiones que nos interesan más desde el ángulo de la estética que desde el de la teoría de la historia del arte.

CLASES SOCIALES Y LUCHA IDEOLÓGICA DE CLASES

“La historia de toda sociedad, hasta el presente, es la historia de la lucha de clases.”¹ Si hemos decidido comenzar por este enunciado, es por creer que su verdad ha sido atestiguada, durante todo el siglo pasado, tanto por la evolución histórica como por numerosos trabajos científicos, en el campo de la teoría de la historia, lo mismo que en análisis históricos concretos.

Queremos poner a prueba esta afirmación que, como pensamos, tiene un alcance universal (es decir valedero para toda sociedad de clases), interrogándonos sobre su validez en cuanto a la producción de imágenes.² ¿Afecta la lucha de clases a este tipo de producción? ¿Se entabla la lucha de clases en todos los dominios o, por el contrario, existen campos privilegiados, santuarios donde este “virus” no llega a penetrar? Dicho de otro modo, ¿la historia de la producción de imágenes de toda la sociedad hasta nuestros días es una historia particular de la historia general de la lucha de clases? Para precisar mejor: si entendemos por “historia general de la lucha de clases” la historia de las diferentes épocas de la humanidad determinadas por su modo de producción económica y si entendemos por “historias particulares” de la lucha de clases la historia de los campos

relativamente autónomos de la vida social, determinados en última instancia por las relaciones sociales de producción económica, ¿es la producción de imágenes uno de tales campos relativamente autónomos? ¿Es la producción de imágenes una práctica de clase? Tal es la pregunta. Para contestarla, sería preciso, naturalmente, demostrar la existencia efectiva de una ideología de clase al nivel histórico, por ejemplo en la arquitectura del Renacimiento, en la pintura holandesa del siglo XVII, etcétera.

En cambio, tales análisis históricos no serán más que descriptivos y empíricos sin la ayuda de los conceptos relativos a la lucha de clases en la producción de imágenes y a los modos según los cuales se desarrolla aquélla. Esto significaría al mismo tiempo una nueva definición de la especificidad de la producción de imágenes, de la imagen misma. Si la historia de la sociedad no ha sido hasta aquí otra cosa que la historia de la lucha de clases, ¿en qué consistiría, pues, la especificidad de esta historia particular que es la historia de la producción de imágenes? La respuesta a esta pregunta será a la vez respuesta a esta otra: “¿Cuál es el objeto de la ciencia de la historia del arte?”³ Esta elaboración de nuevos conceptos no puede hacerse de otro modo que por la comparación entre los conceptos de las dos teorías: la teoría general de la historia (el materialismo histórico) y la “teoría” de la disciplina de la historia del arte.⁴

Por esta razón, antes de tratar de ver más precisamente la relación producción de imágenes-lucha de clases, es indispensable resumir en unas cuantas páginas los conocimientos que nos procuran los conceptos de “clase social”, “lucha de clases” e “ideología”. Estos son indispensables para toda investigación sobre la relación producción de imágenes-lucha de clases que quiere sustraerse tanto al marxismo vulgar como a la ideología burguesa del arte. A tal fin tomamos, en gran parte *textualmente*, las definiciones formuladas por Nicos Poulantzas en *Poder político y clases sociales en la sociedad capitalista*,⁵ y por

1. Marx-Engels, *Manifiesto comunista*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1970, p. 5.

2. Nos atendremos en este estudio únicamente a la producción de imágenes, con la esperanza de que nuestras palabras sean utilizables en los estudios de otras ramas de las producciones “artísticas”. En lo que respecta a nuestra terminología, trataremos de evitar en lo posible términos como “arte”, “obra de arte”, “artístico” e, incluso, el plural “las artes”, ya que todos estos conceptos pertenecen a sistemas conceptuales que nos son ajenos, tales como la estética idealista o el sistema de las *artes liberales* de la Edad Media, que no podemos discutir aquí. En las páginas que siguen, siempre que, por no haber más remedio, se emplean dichos términos, hay que suponerlos entrecomillados.

(Sobre el “arte” y las “Bellas Artes” como categorías de la estética burguesa, así como sobre el sistema de las “artes liberales”, véase el estudio de Michael Müller, “Künstlerische und materielle Produktion – Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance”, en *Autonomie der Kunst – Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Suhrkamp, Francfort, 1972).

3. El término de “historia del arte” designa siempre, en este ensayo, no la historia real de la producción de imágenes, sino la *disciplina* que estudia esta historia.

4. En el sentido más estricto, la “teoría” de la historia del arte no es más que una forma de aplicación específica del materialismo dialéctico a una disciplina particular del materialismo histórico.

5. Siglo XXI Editores, 6a. ed., 1973, pp. 60-116 y 247-289.

Louis Althusser en *La revolución teórica de Marx*.⁶ Ruego a cierto público muy al tanto de las publicaciones marxistas (que, desgraciadamente, permanecen ignoradas para la gran mayoría de los historiadores de arte) excuse las repeticiones.

Por otra parte, esperamos que los historiadores de arte que no han frecuentado jamás textos marxistas no tendrán tropiezos con el lenguaje un tanto “esotérico” de las ocho páginas que siguen.

I. LUCHA DE CLASES: LUCHA ECONÓMICA, LUCHA POLÍTICA, LUCHA IDEOLÓGICA DE CLASES

Sabemos desde Marx y Engels que toda formación social está compuesta de tres niveles específicos (a los que llaman también instancias o dominios): el nivel económico, el nivel político y el nivel ideológico. De una parte, cada nivel tiene una estructura propia. De otra parte, los tres niveles se articulan entre sí en forma de una estructura global. Esta articulación no es simple, sino compleja. Así, la imagen del edificio con una *infraestructura* (económica) y una *superestructura* (político-ideológica) no basta a representar esta complejidad. Decimos que, en esta estructura global compuesta por los tres niveles particulares, es siempre el nivel económico el que es determinante en última instancia, es decir que es siempre el nivel económico el que, a causa de sus modalidades intrínsecas, asigna ya sea al nivel político ya sea al nivel ideológico (cuando no ejerce la dominación directamente) el papel del nivel dominante. Decimos, pues, que toda formación social (toda sociedad) tiene la forma de una estructura de las estructuras articuladas con dominante.*

Como veremos más adelante, si una historia del arte con pretensiones marxistas padece un “liberalismo” que se distingue por la negación del carácter de clase de las “creaciones culturales”, no padece menos un dogmatismo que reduce toda imagen a los intereses económicos o políticos de una clase social. Mu-

cho depende, pues, de las definiciones que se dan de los conceptos: “clase social”, “lucha de clases” e “ideología”.

1. Clases sociales

Las clases sociales de una formación social son el efecto⁷ del conjunto de sus niveles y de sus relaciones, en este caso: 1] del nivel económico, 2] del nivel político y 3] del nivel ideológico, es decir, de la estructura global de la sociedad determinada por su estructura económica. Una clase social podría ser identificada bien al nivel económico, bien al nivel político, bien al nivel ideológico; puede, por lo tanto, ser localizada en relación con un nivel particular. Sin embargo, la definición de una clase como tal y su aprehensión en su concepto se refieren al conjunto de los niveles (determinado por lo económico) cuyo efecto constituye dicha clase. Así, la clase social puede definirse como un concepto que indica los efectos del conjunto de los niveles sobre los seres humanos que constituyen sus sustentadores: este concepto indica, pues, los efectos de la estructura global (de la estructura de las estructuras) en el dominio de las relaciones sociales. En este sentido, si la clase es efectivamente un concepto, este concepto no designa una realidad que pueda ser identificada con las estructuras: designa el efecto de un conjunto de estructuras dadas, conjunto que determina las relaciones sociales como relaciones de clases.

Entre las relaciones sociales hay que hacer las mismas distinciones que entre los niveles de la estructura global, es decir que además de las relaciones sociales de producción (efecto de la estructura económica sobre los seres humanos agentes éstos de la producción económica) existen igualmente relaciones sociales políticas y relaciones sociales ideológicas. Las relaciones sociales, políticas e ideológicas, son el efecto de los niveles políticos e ideológicos y de su determinación por el nivel económico. Hemos dicho que el concepto de clase designa las relaciones sociales como efecto de las estructuras. Esta distinción cubre la de las estructuras y de las prácticas, incluso de las

6. Siglo XXI Editores, 9a. ed., 1973, pp. 191-6.

* Recuérdese que Marta Harnecker tradujo “structure à dominante” literalmente como “estructura a dominante”, véase *Los conceptos elementales del materialismo histórico*, Siglo XXI Editores, México, 19a. ed., 1973, pp. 83-4, nota. [E.]

7. Como es natural, “efecto” no se toma aquí en un sentido cronológico; por “efecto” hay que entender la existencia de la determinación de las estructuras en las relaciones sociales.

prácticas de clases. Las relaciones sociales consisten, en efecto, en prácticas de clases, estando situadas en ellas las clases sociales en oposiciones: las clases sociales *no pueden ser concebidas más que como prácticas de clases*, existiendo estas prácticas en oposiciones que, en su unidad, constituyen el campo de la lucha de clases.

2. La lucha de clases

En efecto, la organización de las instancias pertinentes de **toda** formación social en niveles particulares (económico, político e ideológico) se refleja, en las relaciones sociales, en práctica económica, política e ideológica de clases y en *lucha de las prácticas de las diversas clases*. La determinación en última instancia de la lucha económica de clases (referencia a las relaciones de producción) en el dominio de las relaciones sociales puede **reflejarse** por un desplazamiento del papel dominante a otro nivel de lucha de clases (lucha política, lucha ideológica). El papel **determinante**, en la constitución de las clases sociales, de su referencia a las relaciones de producción, a la estructura económica, indica de hecho, muy exactamente, la constante determinación en última instancia de lo económico en las estructuras, reflejada sobre las relaciones sociales.

Las clases sociales no están asentadas sino en su oposición: las prácticas de clase sólo son analizables como prácticas conflictivas en el campo de la lucha de clases, compuesto de relaciones de oposición, de relaciones de contradicción en el sentido más simple del término. La relación conflictiva, en todos los niveles, de las prácticas de las diversas clases, la “lucha” de clases, incluso la existencia de las clases mismas, son el efecto de las relaciones entre las estructuras de la estructura global, la forma que las contradicciones de estas estructuras revisten en las relaciones sociales; definen en todos los niveles relaciones fundamentales de dominación y de subordinación de las clases (de las prácticas de clase) que existen como contradicciones particulares. Se trata, por ejemplo, de la contradicción entre las prácticas que tienden a la realización del provecho y las que tienden a aumento de los salarios (lucha económica), entre las que tienden al mantenimiento de las relaciones sociales existentes y las que

tienden a su transformación (lucha política), entre las que tienden a hacer aceptar el “modo de vida” existente y las que tienden a su transformación (lucha ideológica). Exactamente lo mismo que el tratamiento científico de las contradicciones en las relaciones de la estructura requiere conceptos apropiados, el de las relaciones conflictivas de las prácticas de las diversas clases, del campo de la lucha de clases, apela, ya se trate de las relaciones sociales económicas (lucha económica), de las relaciones sociales políticas (lucha política) o de las relaciones sociales ideológicas (lucha ideológica), a conceptos propios, especialmente a los de “*intereses*” de clase y de *poder*.

Sin proponer ahora nuevas definiciones, hay que señalar que **para una práctica científica de la historia del arte no sólo es indispensable el concepto de “clase social” y de “lucha de clases”**, sino también todos los términos que designan grupos sociales particulares como: categoría social, fracción autónoma de clases, fracción de clase y capa social.⁸ Un análisis concreto de las imágenes de un período históricamente determinado requiere el conocimiento de todos estos términos para estar en situación de reconocerlos en la realidad histórica.

Estos elementos nos permiten comprender mejor la especificidad de los diferentes niveles de la sociedad y su relación con las clases sociales y con la lucha de clases. Ahora, hay que examinar con más detenimiento el nivel ideológico. En efecto, ¿qué es la ideología?

3. La ideología

La ideología consiste en un conjunto de coherencia relativa de representaciones, valores y creencias; exactamente lo mismo que los hombres participan en una actividad económica y política, participan también en actividades religiosas, morales, estéticas y filosóficas. La ideología concierne al mundo en el que viven los hombres, a sus relaciones con la naturaleza, con la sociedad y con los demás hombres, así como a su propia actividad, incluida su actividad económica y política. En la ideología, los hombres expresan, en efecto, no sus relaciones con sus condiciones de

8. Poulantzas, *op. cit.*, pp. 98-111.

existencia, sino la manera en que viven sus relaciones con sus condiciones de existencia; lo cual supone a la vez relación real y relación “vívida”, “imaginaria”. La ideología es, entonces, la expresión de la relación de los hombres con su “mundo”, es decir, la unidad sobredeterminada de su relación real y de su relación imaginaria con sus condiciones de existencia reales. En la ideología, la relación real se halla inevitablemente inmersa en la relación imaginaria: relación que más expresa una voluntad (conservadora, conformista, reformista o revolucionaria), incluso una esperanza o una nostalgia, que describe una realidad.

Síguese de esto, de una parte, que la ideología, constitutivamente imbricada en el funcionamiento de esta figuración social, es necesariamente ilusoria. Su función social no es ofrecer a los hombres un conocimiento cierto de la estructura social, sino simplemente insertarlos de algún modo en sus actividades prácticas que soportan esta estructura. A causa precisamente de su determinación por su estructura, el todo social se mantiene al nivel de lo vívido opaco a los seres humanos, de una opacidad sobredeterminada, en las sociedades divididas en clases, por la explotación de clase y las formas que esta explotación adopta a fin de poder funcionar en el todo social. Así, la ideología, aunque comprenda elementos de conocimiento,⁹ manifiesta necesariamente una adecuación-inadecuación respecto de lo real.

Síguese de esto, por otra parte, que la ideología no es visible a los seres humanos en su disposición interna. Esto nos acerca al problema de la unidad propia del nivel ideológico, es decir, de su estructura y de su relación con la clase dominante. Esta unidad del nivel ideológico se debe originalmente a la relación de la ideología con la vivencia humana en una formación social y con su inmersión imaginaria. La ideología tiene precisamente por función, opuestamente a la ciencia, disimular las contradicciones reales, reconstituir, sobre un plano imaginario, un discurso relativamente coherente que sirve de horizonte a lo “vívido” de los agentes, dando forma a sus representaciones de acuerdo con las relaciones reales e insertándolas en la unidad de las relaciones de una formación.

Igualmente, la ideología comprende no tan sólo unos elementos dispersos de conocimiento, nociones, etc., sino también

9. Esto es muy importante: nos está vedado, no bien pasamos de la investigación teórica con su rigurosa distinción conceptual entre ideología y ciencia a la

el proceso de simbolización, la transposición mítica, el “gusto”, el “estilo”, la “moda”, en suma, el “modo de vida” en general. Ahora bien, la ideología, como instancia específica de un modo de producción y de una formación social, está constituida en los límites fijados por este modo y esta formación social en cuanto a que ofrece una coherencia imaginaria a la unidad que rige las contradicciones reales del conjunto de una sociedad. La estructura del nivel ideológico depende de que refleja la unidad de una formación social. Desde este punto de vista, su papel específico y real de unidad es reflejar esta unidad reconstituyéndola sobre un plano imaginario.

La ideología, pues —el nivel ideológico—, forma orgánicamente parte, como tal, de toda totalidad social. Se diría que las sociedades humanas no pudieran subsistir sin estas formaciones específicas, estos sistemas de representaciones (de niveles diversos) que son las ideologías. Las sociedades humanas secretan la ideología como el elemento y la atmósfera misma indispensables para su respiración, para su vida histórica.

4. *La ideología y la clase dominante*

Consideremos más detenidamente la relación del nivel ideológico con las clases sociales y la clase dominante; en las sociedades divididas en clases, la función original de la ideología está sobredeterminada por las relaciones de clase. La correspondencia de la ideología dominante y de la clase políticamente dominante se debe al hecho de que la constitución del nivel ideológico ocurre en la unidad de la estructura global de una formación social que tiene por efecto, en el campo de la lucha de clases, la dominación de tal o cual clase. La ideología dominante, al asegurar aquí la inserción práctica de los seres humanos en la estructura social, tiende al mantenimiento (la cohesión) de esta estructura, lo que quiere decir, ante todo, la explotación y la dominación de clase. En este sentido precisamente el nivel ideológico se halla dominado, en una formación social, por el conjunto de

investigación histórica concreta, tratar unos trabajos “ideológicos” con desdén e ignorarlos en lugar de utilizar los conocimientos que contienen. La distinción entre Ideología y Ciencia puede ser tan mecanicista como la existente entre Teoría e Historia.

representaciones, valores, nociones, creencias, etc., por medio de los cuales se perpetúa la dominación de clase; está, pues, dominado por lo que se puede designar como la ideología de la clase dominante.

En este sentido, y esto se halla preñado de consecuencias para todas las disciplinas históricas que se ocupan de las diversas formas de la ideología (por lo tanto para la historia del arte también), si la ideología en general tiene por función disimular las contradicciones, la ideología dominante, las ideologías de las clases dominantes hacen *a fortiori* lo mismo.

Este “disimulo” se realiza por la actitud “positiva”, “afirmativa” de la ideología dominante que, en la mayoría de sus manifestaciones, es decir, con excepción de su ideología política y social en la que las cosas ocurren a pesar de todo de distinto modo, finge ignorar tanto la clase a que pertenece como las clases antagonistas o la lucha de clases.

Henos en un punto crucial para nuestra comprensión de la ideología y de la lucha ideológica de las clases. Este carácter “afirmativo”, “positivo” de la ideología se manifiesta en la manera en que se entabla la lucha de clases. Se trata de una lucha “sin antagonistas”, ¡un “combate” sin combatientes! Hecho paradójico: generalmente, participar en la lucha ideológica no significa, como podría sugerírnoslo la palabra “lucha”, propagar, defender, atacar o glorificar las ideas políticas o sociales de una clase (esto no es más que *un aspecto* de la lucha y requiere cierta *conciencia* de 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. A ello se debe que creamos necesario introducir la noción de “ideología positiva” para las ideologías que tienen este carácter afirmativo, y el de “ideología crítica” para todas las ideologías que se oponen más o menos directamente a determinadas prácticas de clase o a determinadas ideologías de clase (por lo general, tratamos aquí de las ideologías de las clases dominadas).

Sobre este aspecto fundamental de la ideología se funda la distinción entre “ideología en imágenes positiva” e “ideología en imágenes crítica” que utilizaremos más tarde para aclarar la

noción de “estilo” (véase el capítulo 13, “Sobre la ideología en imágenes positiva”, y el capítulo 14, “Sobre la ideología en imágenes crítica”, pp. 171-206).

Ya se comprenderá que la estructura de la ideología dominante no puede ser descifrada más que a partir de la unidad del campo de la lucha de clase, es decir, a partir de la relación concreta de las diversas clases en lucha en el interior de la cual funciona la dominación de clase.

El discurso de la ideología dominante, a través del cual las clases dominadas están obligadas a vivir su relación con sus condiciones de existencia, toma a menudo rasgos pertenecientes a modos de vida distintos a los de la clase dominante en cuestión, y que forman parte de la vida misma de las clases dominadas. Se puede incluso encontrar también en una sociedad verdaderos subconjuntos ideológicos, que funcionan en unidad con una autonomía relativa respecto de la ideología dominante (por ejemplo, en una sociedad capitalista, subconjuntos feudal, pequeñoburgués, etcétera).

Acabamos de considerar el papel de la ideología dominante como un elemento decisivo en las relaciones sociales ideológicas. Un segundo e importante elemento que caracteriza el nivel ideológico consiste en su división en regiones (o formas) una de las cuales domina siempre a las demás.

5. La ideología y las regiones o formas ideológicas

A estas diversas regiones o formas del nivel ideológico, se las puede llamar ideologías regionales: por ejemplo, la región moral, jurídica, política, religiosa, económica, filosófica, estética, etc. La dominación de una región o forma del nivel ideológico sobre las demás es en sí muy compleja. Se manifiesta hasta en el hecho de que las demás regiones del nivel ideológico funcionan tomando de la región o forma dominante sus propias nociones y representaciones. Ahora bien, no es en modo alguno por casualidad el que una región ideológica domine a las demás *en los límites de la ideología dominante*. La coherencia propia de la ideología dominante, que está, desde este punto de vista, garantizada por la dominación de una región ideológica sobre las demás regiones, proviene de que refleja, con la inversión y la

deformación propias del nivel ideológico, la unidad de la estructura, o sea su índice de dominación y de sobredeterminación. Podría decirse que el papel de la ideología consiste aquí no en ocultar simplemente el nivel económico siempre determinante en último análisis, sino en disimular el nivel que desempeña el papel dominante, y el hecho mismo de su dominación. La región o forma dominante del nivel ideológico es la que precisamente cumple mejor, por numerosas razones, esta función particular de disfraz.

Antes de seguir adelante, hay que insistir aquí sobre el hecho de que esas regiones o formas ideológicas presentan, aunque todas pertenecen al nivel ideológico, diferencias efectivas, modalidades de funcionamiento interno muy diversas, de suerte que en un análisis histórico concreto el historiador de arte debe llevar a cabo un considerable trabajo para poner de manifiesto su adscripción a la misma ideología de clase. De la comprobación de la existencia de una forma ideológica "pictórica" históricamente determinada y de una forma ideológica religiosa históricamente determinada a la demostración de su adscripción común a la ideología de una misma clase social históricamente determinada, el camino es largo y peligroso.

Lo interesante, dentro del marco del presente estudio, es la región o, eventualmente, las regiones que mantienen relaciones en la producción de imágenes. ¿Cuáles son estas regiones? Dejemos provisionalmente a un lado el problema de saber si podremos considerar la producción de imágenes misma como una producción ideológica, y veamos primero si hay regiones que sean, por definición, parte integrante del nivel ideológico y estén ligadas por esencia a la producción de imágenes.

Si se sustituye la noción corriente de "escritos sobre el arte" por el concepto de "ideologías estéticas", se puede afirmar que la región del nivel ideológico que corresponde a la producción de imágenes (dejando en suspenso la cuestión de saber si esta producción es también ideológica o no) es la región de ideología estética. Aquí, se penetra en un dominio muy heterogéneo en cuanto a su sistematización: la región de la ideología estética está, en cada sociedad, no sólo determinada por la ideología de la clase dominante (lo cual se hace a través de la dominación de otra región del nivel ideológico sobre ella), sino además dividida en subregiones según el sistema de las "artes" de cada época

(por ejemplo, la subregión ideología estética de la imagen, ideología estética musical, etcétera).

Estas diferentes subregiones existen en las diferentes prácticas de la ideología estética (por ejemplo, la "crítica de arte" en las publicaciones diarias o periódicas, la "historia del arte", la "filosofía del arte", la "estética" y la "sociología del arte", hasta las biografías novelescas sobre los artistas o sus propias memorias, epistolarios o diarios íntimos).

En resumen, la región del nivel ideológico que nos interesa, por concernir directamente la producción de imágenes, es la región de la ideología estética y, más precisamente, la subregión que llamamos "ideología estética de la imagen". A esta subregión pertenecen todas las ideologías estéticas de la imagen que han aparecido en el curso de la historia. Y se puede, de acuerdo con la tesis según la cual "la historia de toda sociedad, hasta el presente, es la historia de la lucha de clases", aventurar la tesis de que "la historia de las ideologías estéticas de la imagen es una historia particular de esta historia general de la lucha de clases". Más precisamente, la historia de las ideologías estéticas de la imagen no es otra que la historia de la sucesión y de la lucha entre diferentes ideologías estéticas determinadas en última instancia por la lucha económica de clases.

Tras de la exposición de estos conceptos que se hallan en la base misma de todo nuestro razonamiento, abordemos el problema de la producción de imágenes y de su relación con la ideología.

II. IMÁGENES Y LUCHA DE CLASES: LAS CLASES SOCIALES Y LA LUCHA DE CLASES NO FIGURAN EN ELLAS

Hemos visto que la lucha de clases es una lucha de prácticas de diversas clases; que las clases siguen no sólo una práctica económica y una práctica política, sino también una práctica ideológica. El problema que se plantea es saber si se puede considerar la producción de imágenes como una práctica ideológica, como una de las numerosas prácticas o regiones del nivel ideológico. En caso afirmativo, resulta "automáticamente", según nuestra definición de la ideología, que la producción de imágenes es una práctica de clase.

Pero antes de toda discusión, sería conveniente huir de la actitud simplista que consiste en razonar de la manera siguiente: puesto que lo propio de la imagen es “mostrar”-nos algo, puesto que en la imagen “se ve” algo, los que oyen hablar de lucha de clases sociales en la producción de imágenes esperan “ver” o bien a las clases sociales librar silenciosamente sus batallas sobre toda la superficie de la imagen, o bien aparecer a sus representantes como en el escenario de un teatro, denunciando, con el dedo tendido, a sus enemigos de clase.

Y, sin embargo, no hay nada de eso. ¿Para poder “ver” todo eso, sería preciso tener mucha “buena voluntad”? Para *quererlo* ver, sería preciso tener una concepción vulgar de la lucha de clases, de la ideología y de la producción de imágenes. Comencemos, pues, por esta advertencia: ni las clases sociales, ni su lucha aparecen “de tamaño natural” en las imágenes. Si bien la lucha de clases es una lucha de las prácticas, esta lucha, al menos en el caso de la producción de imágenes, *no es visible como tal en parte alguna*. Lo visible, de una parte, son sus efectos.¹⁰ Lo visible, de otra parte, es la “conciencia de sí mismas” o, si se quiere, la “inconsciencia de sí mismas” de las clases sociales, es decir, su ideología.

III. LA IDEOLOGÍA DE UNA IMAGEN NO ES SU “CONTENIDO”

Después de este toque de atención, volvamos a la cuestión principal: ¿puede la producción de imágenes ser considerada como una práctica ideológica, como una de las regiones del nivel ideológico de la sociedad?

Por ser la ideología un conjunto de coherencia relativa de representaciones, valores y creencias a través de los cuales expresan los hombres la manera en que *viven* su relación con sus condiciones de existencia, ¿habrá que sacar la conclusión de que las imágenes constituyen tal conjunto? O, más bien, ¿sirven las imágenes de vehículo a tales conjuntos? La noción de vehículo puede sugerir indirectamente que la producción de imágenes en sí no es una de las formas que reviste la ideología (una de las

10. Véase a este respecto Louis Althusser, “Cremonini, peintre de l'abstrait”, *Démocratie nouvelle*, noviembre de 1966, p. 144 (nota).

regiones del nivel ideológico), sino que lleva ideologías en su seno inocente; la producción de imágenes sería entonces un vehículo de ideologías en el sentido en que la *forma* de la imagen (que constituiría su propio valor estético) albergaría ideologías entendidas como *contenidos*. Y estas ideologías serían las ideologías políticas o sociales contemporáneas.

Esta aceptación de la noción de vehículo se reduce de hecho a la concepción tradicional de la distinción entre forma y contenido.¹¹ Con todo, decir de la producción de imágenes que sirve de vehículo a unas ideologías no tendrá sentido más que para insistir en el hecho de que ésta es una manera de producción ideológica. No se deben buscar las ideologías en el “contenido” de las imágenes,¹² sino en su “presentación” (lo que implica la unidad entre “forma” y “contenido”).

Sin que esto sea anticiparnos a las cuestiones que siguen, se puede decir que toda imagen, independientemente de su “calidad”, es una obra “ideológica”. En este sentido, el mundo que revela es el de una ideología cualquiera que sea su “realismo” (el realismo no es más que una de las numerosas ideologías en imágenes). De momento, basta con insistir sobre el hecho de que la ideología de la imagen es una ideología propiamente “de imágenes” y no política o literaria, un tipo de ideología que no existe, como tal, más que en la forma de las dos dimensiones de la imagen, sin dejar de mantener relaciones específicas con los demás tipos de ideologías (literaria, política, filosófica, etc.). ¿Cuáles son sus particularidades? ¿Qué es una ideología de

11. Esta concepción tradicional e idealista es, por ejemplo, dominante en la *Contribution à l'esthétique*, de Henri Lefebvre, Éd. Sociales, París, 1953.

12. Desde este punto de vista, no se puede por menos de suscribir la crítica de Galvano Della Volpe del marxismo vulgar, al cual acusa de “contenutismo” (cf. *Critica dell'ideologia contemporanea*, Editori Riuniti, Roma, 1967, p. 124). Para aclarar desde ahora nuestra posición sobre este tema, quisiéramos insistir sobre el hecho de que, aunque criticando el “contenutismo”, el presente ensayo podría ser considerado a su vez como “contenutista” y a *justo título*, aunque desde un solo punto de vista: *el del arte no figurativo*. No obstante, pensamos que este género de “contenutismo” no es un hecho nuestro sino que constituye una característica esencial de toda la pintura de la época paleolítica hasta el siglo xx. ¿Que nos dispongamos a acusar de contenutismo a un pintor, a un crítico, al público del siglo 11 a.C. o del siglo xvi! Hay que distinguir, pues, ese “contenutismo” del contenutismo zdanoviano que sólo se interesa por las ideologías político-sociales “progresistas” en tanto temas de las imágenes. Sobre esta misma cuestión, véase infra, especialmente pp. 71 s. y 95.

imágenes? ¿Cómo se la puede localizar? ¿Cuáles son sus relaciones con la lucha ideológica de clases?

Para responder a estas preguntas que tocan el corazón del problema y que son de una importancia decisiva para la suerte de la disciplina de la historia del arte como ciencia (ya que de estas preguntas depende la definición de su objeto), hay que vencer tres dificultades mayores. Estas dificultades deben concebirse como obstáculos que cierran el acceso a una definición del objeto de la ciencia de la historia del arte y, por lo tanto, a un conocimiento científico de la producción de imágenes y de su historia. Estos obstáculos adoptan la forma de tres concepciones ideológicas de lo que es la historia del arte. Las tres, a pesar de sus diferencias, son variantes de la ideología burguesa del arte. Si bien, de cierto modo, estas tres concepciones ilustran la evolución de la burguesía misma, representan, ni más ni menos, las aventuras de la historia del arte. O lo que es lo mismo: nadie puede negar que la historia del arte como disciplina "científica" estuvo dominada, desde sus orígenes, por la ideología burguesa.

El primer obstáculo es la concepción de la historia del arte como historia de los artistas. Es la tesis más antigua y la más extendida todavía hoy, puede que no en el ámbito universitario, pero en todo caso en los escritos de vulgarización relativos al "arte". La concepción ofrecida de la relación "evidente" artista-obra oscurece la relación profunda entre imagen e ideología y dificulta el conocimiento de ésta.

El segundo obstáculo es la concepción de la historia del arte como parte de la historia general de las civilizaciones. Esta concepción, que se apoya sobre la pretendida relación "arte"- "espíritu general" de una sociedad, de una civilización, de una época, desconoce la existencia de la relación entre el arte y las ideologías globales de las clases.

El tercer obstáculo es la concepción de la historia del arte como historia de las obras de arte. Esta concepción, al percibir el arte en un aislamiento total sin ninguna relación con las clases sociales y su ideología, niega la existencia de la relación arte-ideologías-lucha ideológica de clases.

¿Cuáles son los elementos comunes a todas estas variantes? ¿Cuál es la estructura de la ideología burguesa del arte? Es necesario advertir que si "algunos historiadores burgueses",

como lo señalaba ya Marx en su carta a Weydemeyer, "habían expuesto ya [antes que él] el desarrollo histórico de esta lucha de clases",¹³ lo habían hecho sobre todo durante la fase ascendente de la burguesía, incluso en esa época, fueron evitados ciertos campos. Así, en el campo del "arte", los teóricos burgueses se callan desde el comienzo precisamente en cuanto al factor que han sido los primeros en poner de relieve: las clases sociales y la lucha de clases. Esquemáticamente, la ideología burguesa del "arte" está compuesta de los elementos siguientes:

1. Bajo la denominación "arte" se han reagrupado únicamente las obras consideradas como "mayores". Las obras consideradas como "menores" son ignoradas.
2. Las "obras de arte", hechas por genios creadores, representan el espíritu homogéneo de una época y la herencia de la humanidad entera. Las ideologías globales de las clases sociales son ignoradas.
3. La pareja de las nociones forma-contenido, cuya forma está cargada de los "valores estéticos". La relación entre los estilos y las ideologías globales de las clases es ignorada.

Sin embargo, el examen de estas variantes, de estos obstáculos, uno tras otro, nos permitirá circunscribir más estrechamente el verdadero objeto de la ciencia de la historia del arte.

El hecho de que hayamos colocado todas las escuelas de la historia del arte bajo una de estas tres rúbricas no significa que permanezcamos ciegos ante el hecho de que los escritos de cada historiador de arte tienen sus particularidades y su especificidad; y esto hasta el punto de que tratar de meterlos a toda costa en el corsé estrecho de una de las tres variantes puede parecer o mala voluntad o dogmatismo puro. Creemos no obstante que las luces que nos procura esta división prevalecen sobre las injusticias que no puede dejar de llevar consigo tal esquematización.

13. Carta del 5 de marzo de 1852, parcialmente traducida en Marx-Engels, *Obras escogidas*, Ed. Progreso, Moscú, 1966, tomo 2, p. 456.

PRIMER OBSTÁCULO: LA HISTORIA DEL ARTE COMO HISTORIA DE LOS ARTISTAS

I. LA VIDA DEL ARTISTA COMO EJE DE LA EXPLICACIÓN DE SUS OBRAS

Comencemos por hacer una pregunta previa: ¿en nombre de qué principios vamos a proceder al examen de los mencionados obstáculos? La respuesta es clara, al menos en lo que concierne a nuestras intenciones: es en nombre del materialismo histórico y por cuenta de la historia del arte (que sigue siendo una disciplina científica en gestación) como hay que interrogarse sobre la relación que mantiene la imagen con su productor.

En las disciplinas históricas opera cierta ideología, por lo general no confesada, del papel del individuo en la historia. Algunos trabajos de historia política tratan de la cuestión teórica del papel del individuo en la historia; pero puede decirse que en historia del arte tales investigaciones no existen, con algunas excepciones.¹

Las concepciones particulares de la relación artista-obra gravitan todas en torno de una concepción general. Ésta trata de explicar, o bien una obra pictórica particular, o bien la producción global de un artista a través de su individualidad. Distingamos sumariamente en el interior de esta concepción general la explicación psicológica (la personalidad del artista), la explicación psicoanalítica (el inconsciente del artista) y la explicación llamada "por el medio" (el ambiente del artista). Una breve exposición de estas tres explicaciones permitirá poner en evidencia su base común no obstante su heterogeneidad.

1. Como los ensayos de Arnold Hauser, en *Philosophie der Kunstgeschichte*, C. H. Beck, Munich, 1958, que, sin embargo, en nuestra opinión, no son satisfactorios.

1. La explicación psicológica

Hablar de la explicación psicológica supone que se hace una serie de distinciones: de una parte, distinción entre un psicologismo vulgar que hizo estragos mucho antes de la existencia misma de la psicología en muy numerosos trabajos de historia del arte y que persiste después de su constitución y sin referirse a ella, y la aplicación consecuente de los resultados de la escuela psicológica de la *Gestalttheorie* por ciertos historiadores de arte.² De otra parte, distinción entre la importación de determinadas categorías psicológicas por historiadores de arte y la aplicación sistemática de las nociones psicológicas en historia del arte por los propios psicólogos. De una manera general, hay que advertir que la proyección sobre la historia de una problemática procedente de la historia de los individuos es una falsificación de la índole de la historia y, por consiguiente, de la historia del arte. Concebir la personalidad de un productor de imágenes como una *Gestalt* análoga a la *Gestalt* de las imágenes que ha producido, tratar de restablecer el proceso creador, es decir los motivos psicológicos que han engendrado cada imagen y que se supone que producirán el mismo efecto en el espectador, considerar la obra final como la objetivación del proceso creador, todo esto es perfectamente legítimo desde el punto de vista de una psicología que tiene como objetivo el conocimiento del hombre que ha producido la imagen; pero carece en cambio de interés en cuanto al conocimiento de la imagen misma. El análisis de los "móviles de la creación artística" es quizá un objeto digno de interés, eventualmente incluso el objeto de un trabajo científico. Pero tal análisis no puede sustituir la explicación de una imagen. Considerar el conocimiento de los móviles individuales de la producción de una obra como conocimiento de la obra, he aquí el error común de los análisis psicológicos en el

2. Podría citarse el ejemplo, ingenioso a pesar de sus descuidos evidentes, del estudio sobre Borromini por Hans Sedlmayr (*Die Architektur Borrominis*, Frankfurter Verlags-Anstalt A. G., Berlín, 1930). Sedlmayr plantea la cuestión: "¿Qué se puede aprender de las obras de Borromini sobre la estructura de su personalidad y sobre su evolución?" (p. 7.) Si en las dos primeras partes de su monografía se entrega a "descripciones estructurales" y a "descripciones genéticas" de la arquitectura de Borromini, en la tercera parte la considera "como documento". Trata entonces de probar, siguiendo a Kretschmer, *Körperbau und Charakter*, que "la arquitectura de Borromini es típicamente 'esquizotímica'" (p. 119).

dominio de la historia y de la historia del arte en particular. La misma salvedad debe hacerse en cuanto a los estudios sobre los efectos psicológicos en los aficionados al arte. Algunos ejemplos pueden ilustrar los errores que acabamos de denunciar. He aquí la tesis subyacente a la interpretación del arte que adopta René Huyghe (miembro de la Academia Francesa): "No es posible descifrar la obra de arte y el contenido humano con que la ha cargado el artista si no se descubre la lectura compleja que ofrece toda imagen: la mirada superficial cree no tener que reconocer en ella otra cosa que la similitud de realidades familiares y se entretiene en este juego de reproducción. Se perfecciona aprendiendo a saborear la manera en que las apariencias están reproducidas y a percibir la belleza que puede exhalar. Pero pronto la intuición aprende que toda imagen es un signo y que puede encontrarse en ella, como en un rostro, además del parecido y de la belleza, la inscripción de un alma. Es ella la que, entre todos los elementos introducidos en el cuadro, cualesquiera que éstos sean, establece un vínculo secreto que los hace participar de una comunidad nueva. La pintura no es, en más o en menos, la imagen del mundo sino para darnos la impresión de otro mundo, el universo del pintor. Y este universo aparece tan coherente, tan homogéneo como aquel por el cual discurre nuestra vida física. Su unidad, sin embargo, es moral, pues participa de la de una personalidad. En la imagen que el artista da de la Naturaleza, es el reflejo de su propia naturaleza lo que aquél busca y proyecta. Un hombre está ahí: a nosotros nos toca descifrarlo."³

He aquí el fondo del pensamiento de Huyghe: ¡la historia de la producción de imágenes no es otra cosa que la historia de las naturalezas humanas que se ocultan detrás de cada obra! Que estas "naturalezas humanas" sean manifestaciones de LA Naturaleza Humana, es algo asimismo evidente.⁴ Encontramos

3. René Huyghe, *Les puissances de l'image, bilan d'une psychologie de l'art*, Flammarion, 1965, p. 105. Las palabras subrayadas, aquí como en el conjunto de este libro, lo son casi siempre por mí.

4. Véase esta concepción de La Naturaleza Humana de una manera aún más explícita en Arthur Koestler, *Insight and outlook, an inquiry into the common foundations of science, art and social ethics*, Nueva York, MacMillan, 1949, así como en Maurice Pradines, *Traité de psychologie générale*, II, "Le génie humain. Ses oeuvres", P.U.F., 1946 (más particularmente la 3a. sección, *Homo artifex*).

el mismo proceso en Charles Lalo cuando escribe: "En los dos ensayos precedentes sobre el Arte y la Vida hemos estudiado primero el Arte cerca de la Vida, y después las Grandes Evasiones estéticas repartiendo los creadores en varios 'tipos psicoestéticos' según pongan espontáneamente lo más posible o lo menos posible de su vida profana en su obra artística. Los análisis que siguen observan con más detenimiento un tipo particular de evasión lejos de la vida por el arte: el de la economía de todo o parte de las realidades vitales gracias a las ficciones de la imaginación."⁵ La metodología en que desemboca tal tipología se reduce a cuantificar la parte de la vida del productor de imágenes invertida en sus obras: "Lo menos que se debe decir, es que las artes pueden sin duda explotar ampliamente el dominio de la vida personal; pero que no deben ceder a la ilusión tradicional de que todo lo esencial de sus alimentos espirituales sólo puede ser sacado de ahí. Los tipos psicoestéticos de la evasión lejos de la vida cumplen funciones tan legítimas, positivas y fundamentales como las de la comunión del arte con la vida. Balzac y Flaubert pusieron muy poco de su yo y de su vida en su obra, que se puede decir objetiva en un 80%. Pero su arte no está en modo alguno descalificado por eso; no es inferior al de Stendhal o de Proust, que se impregna, por el contrario, del yo de esos escritores a través de los personajes que no son otra cosa que cómplices; tanto que se le puede declarar subjetivo en un 80%."⁶ La sutileza del proceso en Lalo es introducir nuevos criterios pretendidamente científicos (el análisis cuantitativo de los elementos biográficos) ¡para juzgar de la "objetividad" de una obra! No difiere en nada de la concepción de Huyghe, y ambos tienen como idea central el análisis biocéntrico.

En los dos ejemplos citados, las imágenes son consideradas y analizadas como la objetivación de la vivencia de sus productores. El equivalente de esta actitud (que se deriva de la misma problemática ideológica) consiste en explicar la imagen a través de los efectos psicológicos que ésta produce sobre el espectador: "Un aspecto primordial de la psicología del arte es el estudio del

5. Charles Lalo, *L'art et la vie*, III, "L'économie des passions", París, Vrin, 1947, p. 5.

6. *Ibid.*, I, "L'art près de la vie", 1946, p. 21. Véase el análisis de la obra de Delacroix y su explicación por Lalo, *op. cit.*, II, "Les Grandes Évasions esthétiques", el capítulo "L'art-alibi de Delacroix", pp. 189-236.

efecto psicológico que producen las obras de arte así como el análisis de todas las formas de arte, determinadas (en su especificidad) por este efecto. En este sentido, es muy importante saber *a qué funciones psíquicas se dirige principalmente la obra*. Yo distingo cuatro géneros de funciones psíquicas que intervienen en la apreciación estética: 1) las funciones sensoriales-receptivas, 2) las funciones motrices-reactivas, 3) las funciones imaginativas-asociativas y 4) las funciones lógicas-reflexivas.”⁷ Aquí también es evidente que incluso en el caso en que pudieran ser distinguidas y definidas esas “funciones psíquicas” que intervienen en la “apreciación estética” (y no aquellas a las que “se dirige la obra”, puesto que esto implica una intención), la descripción de estas funciones no podrá jamás sustituir al análisis y a la explicación histórica de la imagen; ésta engendra paralelamente o, más exactamente, *a través* del “efecto psicológico” un efecto ideológico.

Para resumir, si bien estas actitudes son legítimas desde el punto de vista de la psicología de los productores de imágenes,⁸ no lo son desde el punto de vista de la historia del arte, que tiene un objeto totalmente distinto. La “psicología del arte” se funda sobre una inversión de la relación individuo-historia. Así, no obstante los impulsos que ha dado la psicología a los estudios sobre la producción pictórica, en materia de investigaciones sobre los colores,⁹ la explicación psicológica es incapaz de suministrar un conocimiento científico de la historia de la producción de imágenes. Al mismo tiempo, el hecho de considerar al artista como el objeto de la historia del arte (objeto de que se tratará más tarde), expresa no sólo la confusión entre disciplinas diferentes, sino también una posición de clase.

7. Richard Müller-Freienfels, *Psychologie der Künste*, Munich, Reinhardt (s. f.), p. 199.

8. “Por psicología del arte entendemos el estudio de los estados de conciencia y de los fenómenos inconscientes, correlativos a la creación y a la contemplación de la obra de arte.” (J.P. Weber, *La psychologie de l'art*, París, P. U. F., 1958, p. 1.) Tal objeto, legítimo al parecer, prueba que una psicología del arte propiamente hablando no existe. Al mismo tiempo, prueba que lo que existe realmente, a saber la psicología de los productores de imágenes, no tiene ninguna relación con el conocimiento del objeto de la historia del arte.

9. Se trata sobre todo de los trabajos de los psicólogos Johannes von Allessch (*Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben*, Berlín, 1925) y David Katz (*Der Aufbau der Farbwelt*, Leipzig, 1930).

2. La explicación psicoanalítica

El problema de la relación entre el psicoanálisis y la historia del arte es de la misma índole que el de la relación entre la historia del arte y la psicología. Naturalmente, habiendo definido el psicoanálisis su objeto de una manera precisa, posee todos los títulos de cientificidad que la psicología se esfuerza por conquistar. Pero aquí salimos del dominio propiamente dicho de la historia del arte para caer en la famosa discusión entre psicología y psicoanálisis.

Para no salir de la historia del arte, se debe plantear el problema en los siguientes términos: ¿en qué medida puede ser utilizado el psicoanálisis por la historia del arte? El concepto principal del psicoanálisis para “la interpretación del arte” es el de la sublimación: “[El instinto sexual] pone a la disposición de la labor cultural grandes magnitudes de energía, pues posee en alto grado la peculiaridad de poder desplazar su fin sin perder grandemente en intensidad. Esta posibilidad de cambiar el fin sexual primitivo por otro, ya no sexual, pero psíquicamente afín al primero, es lo que designamos con el nombre de capacidad de *sublimación*. . . . Resulta así que mucha parte de las energías utilizables para la labor cultural tiene su origen en la represión de los elementos perversos de la excitación sexual.”¹⁰

Es evidente que este punto de vista se sitúa, del principio al fin, al nivel del individuo. El propio Freud, en su estudio *Múltiple interés del psicoanálisis*, habla de las relaciones psicoanalíticas del arte como sigue: “El psicoanálisis ha logrado resolver también satisfactoriamente algunos de los problemas enlazados al arte y al artista. Otros escapan por completo a su influjo.” Y más adelante: “la relación entre las impresiones infantiles y los destinos del artista y sus obras, como reacciones a tales impulsos, constituye uno de los objetos más atractivos de la investigación analítica.”¹¹ He aquí, pues, por propia confesión de Freud, la relación entre psicoanálisis e imágenes. ¿Implica esta relación una relación entre el psicoanálisis como ciencia y la

10. Sigmund Freud, “La moral sexual ‘cultural’ y la nerviosidad moderna”, en *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*, en *Obras completas*, Madrid, 1967, t. I, pp. 946-7.

11. S. Freud, *Múltiple interés del psicoanálisis*, en *Obras completas*, Madrid, 1968, t. II, p. 978.

ciencia de la historia del arte? Manifiestamente no. Si los productores de imágenes pueden ser “psicoanalizados” por medio de sus obras, los resultados del análisis psicoanalítico no pueden ser integrados como conocimientos de la historia de la producción de imágenes. En un artículo titulado “La psychanalyse et l’histoire”,¹² Georges Devereux roza este punto de vista y lo abandona al mismo tiempo. Escribe: “El hecho de que un estudio psicoanalítico cualquiera tenga como objeto un personaje histórico cuyo comportamiento trata de explicar, o el hecho de que un estudio psicoanalítico revele ciertas regularidades de orden psicológico en el comportamiento de ciertos personajes históricos —los conquistadores, los ‘reyes holgazanes’ de Francia, los grandes profetas, etc.—, no nos autoriza en modo alguno a considerar estos estudios como *estudios históricos*. Son simplemente *estudios psicoanalíticos de personajes históricos*. Pueden, indudablemente, ser muy interesantes para el historiador.”¹³ Hasta aquí estamos de acuerdo. Pero G. Devereux continúa: “Es necesario, sin embargo, precisar el carácter, el género de contribución a la comprensión de este período que las conclusiones de tales estudios psicoanalíticos y psicopatológicos son susceptibles de suministrar al historiador. Porque estas conclusiones no son, para el historiador, otra cosa que hechos en bruto, que debe, a continuación, y por el empleo de sus propios métodos, *re-interpretar en el sentido de los estudios históricos*; que debe *transformar* en interpretaciones históricas, en suma, que debe ‘historicizar’. Lo hará o bien directamente, o bien poniéndolos en relación con otros hechos e interpretaciones de un orden puramente histórico.”¹⁴

Es precisamente esta última actitud la discutible. ¿Cómo puede contribuir el psicoanálisis de los personajes al conocimiento de un período histórico? ¿Cómo legitimar el salto que consiste en un traslado de un personaje a un período histórico?¹⁵ ¿De acuerdo con qué derecho pueden ser consideradas

12. *Annales*, núm. 1, enero-febrero, 1965, pp. 18-44.

13. *Ibid.*, p. 20.

14. *Ibid.*

15. Este salto puede encontrar su legitimación superficial en el célebre pasaje en el que Engels escribe que las “distintas voluntades individuales... contribuyen a la resultante [el acontecimiento histórico] y se hallan, por tanto, incluidas en ella” (carta a Bloch, del 21 de octubre de 1890). Véase la crítica de esta concepción en L. Althusser, *La revolución teórica de Marx*, op. cit., pp. 96-106.

las motivaciones psíquicas de individuos como hechos históricos? ¿Qué significa “re-interpretar” unos hechos no históricos “en el sentido de los estudios históricos”? Tal exigencia parece inadmisibile. El status del psicoanálisis depende por completo de la solución dada al problema de la relación individuo-historia. Es preciso volver a la discusión que se desarrolló en el seno de la Internacional Comunista en los años 1929-1930 a propósito del psicoanálisis, para ver cuarenta años más tarde cómo las cuestiones suscitadas entonces han conservado toda su actualidad. Hay que notar que, en dicha discusión, lo mismo Wilhelm Reich que su más serio contradictor, I. Sapir, insistieron sobre la importancia del psicoanálisis como ciencia del individuo; pero que ambos negaron (en grados diferentes y con matices importantes) la aplicación del psicoanálisis a “hechos sociales”.¹⁶ En su estudio *Sobre la aplicación del psicoanálisis en la investigación histórica*, escrito en 1934, Reich vuelve con el ejemplo de la huelga al problema de la relación psicoanálisis-historia: “Ahora se comprende inmediatamente por qué el psicoanálisis del inconsciente de uno o varios obreros huelguistas no puede decir nada respecto a la huelga como fenómeno social o respecto a sus ‘motivaciones ocultas’; es más, ni siquiera respecto a los motivos que condujeron a los obreros a participar en la huelga... Pero si a pesar de todo se intenta esa aplicación del análisis del obrero a fin de explicar el fenómeno ‘huelga’, necesariamente se llega a la conclusión de que la huelga es una rebelión en contra del padre. Pero se ignora el hecho de que se han considerado equivalentes ‘huelga’ y ‘comportamiento psíquico’. Y hacer esta diferencia es

16. “Tan pronto como se abandona el dominio propio del psicoanálisis para aplicarlo a los problemas sociales, se le convierte en una *Weltanschauung* (Visión del mundo)... Como el psicoanálisis no es ni puede desarrollar una *Weltanschauung*, tampoco puede sustituir ni complementar a la concepción materialista de la historia.” (W. Reich, *Materialismo dialéctico y psicoanálisis*, México, Siglo XXI Editores, 1970, pp. 4-5.) “Desde el punto de vista metodológico, no se puede discutir que algunos psicólogos y entre ellos algunos psicoanalistas traten de responder a la cuestión de cómo y por qué cierta ideología difundida en la sociedad encuentra acceso en determinado individuo. Pero cuando el psicólogo olvida que la ideología del individuo y la ideología como fenómeno social representan desde el punto de vista de los principios unas categorías diferentes, y cuando, arrastrado por sus éxitos en el primer dominio, se extralimita y pasa sin escrúpulo el umbral para entrar en el segundo, lo que le espera entonces son errores monumentales y conclusiones reaccionarias en un dominio que le es ajeno.” (I. Sapir, “Freudismus, Soziologie, Psychologie”, *Unter dem Banner des Marxismus*, diciembre de 1929, p. 939.)

decisivo, porque se le ignora por falta de claridad psicológica o por motivos reaccionarios conscientes o inconscientes, pues la interpretación sociológica conduce a conclusiones diferentes a las de la interpretación psicológica; aquélla conduce al reconocimiento de las leyes que rigen la sociedad dividida en clases, ésta a su encubrimiento.”¹⁷

Estas aclaraciones permiten reconsiderar la relación psicoanálisis-historia del arte. Examinemos la tesis siguiente: “La obra de arte es aprehendida tanto por el creador como por el aficionado como un conjunto completo, aprehensión que remitiría, pensamos, a un proceso de introyección* oral de la misma naturaleza que en el fantasma.** No se tiene acceso a la creación artística más que gracias a identificaciones secundarias con otros artistas. Sublimación artística e identificaciones están indisolublemente ligadas. Las identificaciones permitirían esta desviación hacia un objeto no sexual que definiera la sublimación. En suma, en el camino que conduce del inconsciente a la obra de arte, existirían dos relevos: el fantasma, de índole oral, y las identificaciones secundarias con otros artistas, subtendidos por el erotismo anal. Finalmente, el erotismo fálico desempeñaría un papel esencial en la creación considerada como *acto* creador.”¹⁸

Esta tesis, aun en el caso de que sea acertada, no concierne a la historia del arte más que en la medida en que la aplicación que se hiciera de ella produjera también conocimientos sobre las imágenes y la historia de su producción. No carece de interés tomar en consideración algunas tentativas que han sido hechas en este campo. Y ante todo el análisis que el mismo Freud consagró a Leonardo de Vinci.¹⁹ ¿Cuál es el objeto de este análisis? Según el propio Freud, “el fin de nuestro trabajo era el

17. W. Reich, *op. cit.*, pp. 104-105.

* *Introyección*: Mecanismo psicológico esencial, en cierto modo, incorporación de la *imagen* del otro con miras a hacerse idéntico a él y adoptar sus *actitudes* y sus modos de pensar. Es propio de las tendencias *orales* activas. [T.]

** *Fantasma*: son representaciones mentales que *estimulan* y acompañan a los actos sexuales, pudiendo sustituir enteramente a estos últimos. [T.]

18. Gérard Mendel, “La sublimation artistique”, *Revue française de psychanalyse*, t. XXVIII, núm. 5-6, septiembre-diciembre de 1964, p. 730.

19. S. Freud, “Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci”, *Gesammelte Werke*, t. VIII, pp. 128-211. [*Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, en *Obras completas*, Madrid, 1968, t. II, pp. 457-493.]

esclarecimiento de las coerciones de la vida sexual y la actividad artística de Leonardo”.²⁰ Este fin es totalmente ajeno al de la historia del arte. Ésta no plantea jamás la cuestión de “por qué tal artista ha pintado así y no de otro modo” o “por qué tal individuo se hizo pintor”, y así sucesivamente. En ese notable ensayo, Freud no da ningún elemento que pueda servir a otro fin que a la elucidación del personaje de Leonardo. La reconstitución por Freud de la vida infantil de Leonardo y de sus traumas basándose en una observación perteneciente a sus cuadernos científicos, en documentos conservados sobre su nacimiento, los matrimonios de su padre, la muerte de su madre, etc., y en los dos cuadros *El retrato de Monna Lisa* y *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, es totalmente convincente. Si esta reconstitución da la clave (“resuelve el enigma”, dice Freud) de la personalidad de Leonardo, en cambio no la proporciona (porque no existe ninguna) para explicar las obras de Leonardo y su papel en la coyuntura histórica en que fueron producidas. Esto sólo puede hacerlo el análisis histórico, porque no se funda sobre individuos sino sobre clases sociales, sus ideologías y su lucha. Por esta razón precisa es por lo que Freud se equivoca siempre que rebasa el marco de la individualidad de Leonardo y penetra en el dominio histórico de la producción de imágenes de la época de Leonardo: “De este modo habríamos llegado, partiendo de otra obra de Leonardo [*Santa Ana, La Virgen y el Niño*], a la confirmación de nuestra hipótesis de que la sonrisa de la Gioconda despertó en el artista un recuerdo de la madre de sus primeros años infantiles. *A partir de este momento, las madonas y los retratos femeninos de los pintores italianos mostraron la humilde inclinación de la cabeza y la bienaventurada sonrisa singular de la pobre campesina, madre del magnífico artista florentino.*”²¹

Esta tesis evidentemente no es sostenible si se la toma al pie de la letra. Con esta excepción, Freud se guarda bien de salir del marco de la individualidad de Leonardo. Todo su análisis gira en torno del mismo problema: ¿cuáles eran los móviles de su productividad lo mismo artística que intelectual? Otros tantos problemas que no tienen su lugar en la historia del arte, de la

20. *Ibid.*, p. 204 [490].

21. *Ibid.*, p. 186 [482-3].

misma manera que los móviles que suscitaron los descubrimientos de Marx no tienen el suyo en el interior de "la historia del pensamiento económico".

Lo que acaba de decirse sobre Freud vale *a fortiori* para sus adeptos contemporáneos, que, menos que él,²² no saben distinguir el objeto del psicoanálisis de los objetos de las ciencias sociales. Por ejemplo, los ensayos de Ernst Kriss están fundados sobre la tesis según la cual: "Se tiene tendencia a considerar el arte, las ciencias humanas en general, como una provincia fuera de los límites de la ciencia y, cuando la ciencia penetra en su dominio, es bajo el disfraz de la historia. Los historiadores son hábiles en establecer la naturaleza de los acontecimientos del pasado (y nadie hay menos inclinado que yo a subestimar el rigor de sus métodos). Sin embargo, los acontecimientos mismos *concernen al comportamiento humano* y forman parte de ese campo vasto y mal definido que se extiende de la antropología a los confines de la medicina —las ciencias sociales y culturales."²³ A partir del momento en que los acontecimientos históricos están considerados como el producto del comportamiento humano,²⁴ ya no hay límites entre la ciencia de la historia y el psicoanálisis. Se encuentra el resultado práctico de la aplicación de esta ideología de la historia en los trabajos eclécticos de Kriss o de Gombrich,²⁵ que no aportan absolutamente nada al conocimiento de las imágenes y de la historia de su producción. Lo mismo puede decirse respecto de las tentativas de quienes, aunque invocan el marxismo con gran alboroto y pretenden simplemente querer "renovarlo" por medio de la aportación del psicoanálisis, no hacen, en la práctica, sino ignorar, al menos en lo que concierne a la historia del arte, un aspecto fundamental de ésta: el materialismo histórico.²⁶

22. Si, en su ensayo sobre Leonardo da Vinci, se sitúa Freud en general en el interior del psicoanálisis, no ocurre lo mismo con otros escritos, como *Malestar en la civilización*, etc.

23. Ernst Kriss, *Psychoanalytic Explorations in Art*, Schocken Books, Nueva York, 1964, p. 16.

24. Véase la nota 15 de este capítulo.

25. E. H. Gombrich, *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art* (véase el capítulo "Psychoanalysis and the history of art", pp. 30-45), Phaidon Press, Londres, 1963.

26. Véase como ejemplo de esta "nueva ola" el libro de Marcelin Pleynet, *L'enseignement de la peinture*, Éditions du Seuil, 1971. Su "descubrimiento" de la importancia del conflicto edípico para el trabajo de Matisse alrededor del año 1905

Así, para resumir, observamos que el psicoanálisis no puede aplicarse en historia del arte, ya que, por su índole misma, no puede ocuparse más que de los fenómenos individuales y jamás de los fenómenos históricos, que son siempre la resultante de la acción de grupos sociales. Las respuestas que da a las cuestiones que plantea no pueden esclarecer en modo alguno los problemas que encuentra la ciencia de la historia del arte.

Aquí hay que tener mucho cuidado con un punto importante: cuando decimos que la historia de la producción de imágenes no puede ser un objeto legítimo de la psicología o del psicoanálisis, se trata de desvanecer un equívoco. Por lo que a nosotros respecta, no hay ni que pensar en protestar contra una intrusión en el campo de la historia de la producción de imágenes, campo del que nos consideramos los guardianes. Se trata de rechazar una impostura que se lleva a cabo más allá de las fronteras de las "disciplinas" científicas. *Hablando con propiedad, no hay ni puede haber una psicología de la imagen o un psicoanálisis de la imagen*. Pero puede haber una psicología y un psicoanálisis de los productores de imágenes, los cuales pueden servirse del arte de las imágenes, como material en bruto, como documento.

3. La explicación por el "medio"

En una perspectiva en la que "los hombres" "expresarían y concentrarían de alguna manera la estructura social por entero en sí mismos"²⁷ es en la que se llevan a cabo en historia del arte la mayoría de los estudios que admiten que "el hombre se halla bajo la influencia de la sociedad en que vive". Es la aplicación más o menos estricta de la teoría del medio, desarrollada por Hippolyte Taine.²⁸ Se puede resumir aquí su argumentación

(pp. 62 ss.) reposa por completo en la utilización de las frases particularmente lúcidas del propio Matisse, y no contribuye a explicar en nada ni el cambio de manera de Matisse, ni la resonancia de sus obras por la misma época, ni el fenómeno histórico de la ruptura que se opera en el dominio de la pintura en Europa en los años 1905-1910.

27. E. Balibar, "Sur les concepts fondamentaux du matérialisme historique", *Lire Le Capital*, Maspero, París, 1966, t. II, p. 250. [Trad. española en *Para leer El capital*, Siglo XXI Editores, México, 1969, p. 276.]

28. En sus cursos dados en la escuela de Bellas Artes de París, en 1864, y publicados con el título de *Philosophie de l'art*.

esencial según los propios términos de Taine: "El punto de partida de este método consiste en reconocer que una obra de arte no está aislada, y por consiguiente en buscar el conjunto de que depende y que la explica. El primer paso no es nada difícil. Ante todo y visiblemente, una obra de arte, un cuadro, una tragedia, una estatua, pertenecen a un conjunto, quiero decir a la obra total del artista que es su autor."²⁹ "Este artista a su vez, considerado con la obra total que ha producido, no está aislado. Hay también un conjunto en el cual se halla comprendido, conjunto mayor que él mismo, y que es la escuela o familia de artistas del mismo país y de la misma época a la cual él pertenece."³⁰ "Esta familia de artistas a su vez está comprendida en un conjunto más vasto, que es el mundo que la rodea y cuyo gusto se conforma al suyo. Porque el estado de las costumbres y del espíritu es el mismo para el público y para los artistas; no son hombres aislados."³¹ "Llegamos, pues, a establecer la regla de que, para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, hay que representarse con exactitud el estado general del espíritu y de las costumbres de la época a que pertenecían. Ahí se encuentra la explicación última; ahí reside la causa primitiva que determina el resto."³² "La obra de arte está determinada por un conjunto que es el estado general del espíritu y de las costumbres circundantes... En los diversos casos que hemos examinado, se ha observado primero una situación general, es decir, la presencia universal de ciertos bienes y de ciertos males, un estado de servidumbre o de libertad, una condición de pobreza o de riqueza, determinada forma de sociedad, determinada especie de religión; la ciudad libre, guerrera y provista de esclavitud en Grecia; la opresión, la invasión, el bandolerismo feudal, el cristianismo exaltado en la Edad Media; la corte en el siglo XVII; la democracia industrial e ilustrada en el XIX; en suma, un conjunto de circunstancias a las cuales se encuentran los hombres plegados y sujetos. Esta situación desarrolla en ellos unas necesidades correspondientes, unas aptitudes distintas, unos sentimientos particulares..."³³

Esta tesis, que corresponde a la ideología de la burguesía liberal, no obstante su carácter superficialmente "progresista" respecto de la teoría del arte por el arte,³⁴ ha tenido una influencia nefasta sobre la disciplina de la historia del arte. ¿Cuáles son los errores fundamentales de Taine? Si nos atenemos estrictamente a su texto precedentemente citado, vemos que todo gravita en torno de estos tres conjuntos a los cuales pertenece, según él, toda imagen: 1. El conjunto de las obras producidas por un artista. 2. La escuela o familia de artistas del mismo país y de la misma época, y 3. El estado general del espíritu y de las costumbres circundantes. Ahora bien, en realidad, ¡estos conjuntos no existen! Su existencia corresponde a una concepción ideológica de la producción de imágenes y de la sociedad. Es de notar, por lo demás, que estos tres conjuntos tienen todos el mismo centro: el artista-creador. La imagen pertenece al primer conjunto porque el que la ha hecho es también el productor de las demás imágenes que ha producido. ¡He aquí el positivismo más puro! Después, y en el mismo espíritu: ¡la imagen pertenece al conjunto de la escuela o familia de artistas del mismo país y de la misma época porque su productor vivía en un espacio y una temporalidad comunes a otros artistas! En tercer lugar: ¡la imagen pertenece al conjunto del estado general del espíritu y de las costumbres circundantes porque su productor vivía "esta realidad" que trasponía en sus obras! Puesto que estos tres conjuntos tienen como centro al artista, la teoría del medio de Taine es, a pesar de las apariencias, una teoría psicológica del arte. Esto se debe al hecho de que:

1. Taine no ve la división de la sociedad en clases;
2. Taine no conoce ni vislumbra el concepto de ideología, ni el de la lucha ideológica de clases.

Para él, cada sociedad es una totalidad expresiva (lo cual no debe extrañar, ya que Taine era un admirador de Hegel).³⁵ Partiendo de esto, no puede realmente comprender ni la verdadera significación del "estilo", ni la "lucha" entre los "estilos". Todo lo que su método aporta es, pues, necesariamente vago y

34. Esta oposición, hecha con mucha frecuencia, es injustificable, ya que plantea la cuestión en términos de alternativa en lugar de ver que se trata de dos variantes de la ideología burguesa compatibles si no complementarias y que la alternativa, incluso en la época de Taine, era otra.

35. Cf. D. D. Rosca, *L'influence de Hegel sur Taine, théoricien de la connaissance et de l'art*, París, Lib. Universitaire, J. Gamber, 1928.

29. Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, Hachette, s.f., t. I, p. 2.

30. *Ibid.*, p. 3.

31. *Ibid.*, p. 4.

32. *Ibid.*, p. 7.

33. *Ibid.*, pp. 101-102.

no permite la producción de ningún conocimiento científico, pero reproduce, simplemente, la ideología de la burguesía liberal. Podrá citarse como aplicación de la teoría del medio de Taine, las monografías sobre Rafael, de Eugène Müntz,³⁶ sobre Velázquez, de Carl Justi,³⁷ o, para dar un ejemplo más reciente, el estudio de Lucien Goldmann, sobre Chagall.³⁸ A pesar de la crítica de que Taine es objeto, crítica procedente de horizontes distintos y que se apoya sobre razones diversas, es indiscutible que su método —sin que por ello se haga a él referencia— es el más difundido en los trabajos de historia del arte. La razón es sencilla: permite a la burguesía no ceder nada en cuanto a lo esencial (clases sociales, lucha de clases, lucha ideológica de clases) y parecer que se reconocen objetivamente ciertos “hechos”, ciertas “realidades” como “el factor social”, etc. A causa de esto es indudablemente por lo que la casi totalidad de los escritos sobre arte, especialmente los que alcanzan una gran difusión, están centrados sobre la “teoría del medio”³⁹

La explicación psicológica, la explicación psicoanalítica y la explicación por el medio tienen, a pesar de las diferencias esenciales, una base común: para las tres, los productores de imágenes son el punto de referencia para la explicación de sus obras y, por lo tanto, prácticamente, la historia de la producción de imágenes no es otra cosa que la historia de los artistas “creadores” de las obras. Según esta problemática ideológica, hay “un mundo”. En este mundo “nacen” “obras de arte”. A partir de ahí se plantea el falso problema: ¿qué es lo que liga estas obras al mundo? La respuesta es tan falsa como sencilla: el ser humano que, con sus manos y su sensibilidad, hace las obras, es forzosamente quien establece el enlace entre las obras y el mundo.⁴⁰

36. Eugène Müntz, *Raphaël, sa vie, son oeuvre et son temps*, París, Hachette, 1881.

37. Carl Justi, *Velásquez und sein Jahrhundert*, ed. 1903, Phaidon, Zurich, 1933.

38. Lucien Goldmann, “Sur la peinture de Chagall — Réflexions d’un sociologue”, *Annales*, julio-agosto de 1960 (reeditado en *Structures mentales et création culturelle*, Anthropos, París, 1970, pp. 415-444).

39. Una variante “marxizante” de la teoría del medio está representada por la tesis según la cual la obra pictórica es dependiente del origen de clase de su productor.

40. Una variante positivista que reposa sobre la misma problemática es la siguiente: “Toda obra de arte es en primer lugar un producto de dos factores, el artista y el material.” (Ernst Grosse, *Kunstwissenschaftliche Studien*, Tübingen, 1900, p. 8.)

El artista es el intérprete “del mundo” por “las obras” creadas por él y, por lo tanto, el “sujeto creador”.⁴¹ De esta evidencia sospechosa se ha sacado la conclusión siguiente: para explicar una imagen o escribir la historia de la producción de imágenes es preciso, pues, volverse hacia los “creadores”, ya que es en ellos y a partir de ellos como encontramos la razón de ser de sus obras. He aquí la problemática común a las tres explicaciones que acaban de ser esbozadas. Y únicamente a partir de esta base comienzan a divergir.

Aunque haya sido hecha una distinción entre estas tres escuelas que toman “al creador” y no a sus obras como centro de interés, en la práctica de la historia del arte, se encuentran rara vez análisis de cada escuela en estado puro. Obsérvanse más bien mezclas de estas tres explicaciones bajo la forma de la monografía de artista.

II. SOBRE LA MONOGRAFÍA DE ARTISTA

No hay ningún problema en la práctica de la historia del arte más espinoso y sin embargo ninguno parece tan evidente como el de la monografía de artista. Sobre el terreno de esta evidencia brota inocentemente la concepción de la historia del arte como historia de los artistas. A esto se debe que la refutación de esta concepción, para ser eficaz, haya de probar que la monografía de artista no puede desempeñar más que un papel muy restringido y auxiliar para ayudar al conocimiento ya sea de las imágenes particulares, ya de las imágenes de un período histórico determinado. ¿Cuál es el lugar que ocupa la monografía de artista en el interior de la ciencia de la historia del arte y cuál es su lugar en relación con la historia general? Creemos que el lugar de la

41. A propósito de esta cuestión, no deja de tener interés considerar las tesis de Lucien Goldmann sobre el “sujeto transindividual” de las creaciones culturales. Goldmann afirma que “los verdaderos sujetos de la creación cultural son los grupos sociales y no los individuos aislados”. (*Pour une sociologie du roman*, Gallimard, coll. Idées, París, 1964, p. 15.) Ahora bien, la tesis de Goldmann es tan errónea como la que él critica. Su error reside precisamente en querer responder a la falsa pregunta: “¿Cuál es el sujeto de una creación cultural?” Para el historiador materialista tal cuestión no existe. Su tarea consiste, como se verá luego, en descubrir la ideología de clase de que forma parte toda imagen u obra literaria y por esto mismo el *portador social* de la obra en cuestión.

monografía de artista, aunque sus títulos de justificación no hayan sido jamás objeto de una verificación en el interior de la historia del arte, corresponde muy exactamente al lugar que ocupa la biografía sobre el plano de la historia general.

¿Qué es la biografía? Según un historiador burgués, hombre de sentido común, como León-E. Halkin, "la biografía, es un género histórico como los demás".⁴² En cuanto a su objeto, el autor recoge la definición de Sidney Lee: "El objeto de la biografía es la transmisión verídica de una personalidad."⁴³ ¿Pero qué es un género histórico? El autor no da ninguna definición. Si hemos de creerle, los géneros históricos son numerosos: ¡"La lista es larga, y podría aumentar indefinidamente."!⁴⁴

En realidad, lo que Léon-E. Halkin llama "los géneros históricos" se identifica con las "historias parciales", es decir, con la historia de las esferas que tienen una autonomía relativa pero que debería ser demostrada en cuanto a cada una de ellas. Aquí, hay que recordar que "no todas las historias son posibles: la determinación de los objetos de estas historias está supeditada a la determinación de las instancias relativamente autónomas de la formación social, y a la producción de los conceptos que en cada oportunidad las definen por la estructura de una combinación, de la misma manera que el modo de producción."⁴⁵

Hay que hacer entonces esta pregunta: ¿puede "la transmisión verídica de una personalidad" constituir el objeto de una historia? Para contestarla se la debe ante todo clarificar: se hace necesaria una distinción entre la personalidad de un individuo que ha vivido en la historia y la personalidad de un individuo histórico.⁴⁶ Esto no se desprende de ninguna concepción aristocrática de los "grandes hombres", sino de la necesidad y objetividad histórica. El individuo a secas es invisible como tal en la perspectiva de la historia. En cambio, es no sólo visible, sino que aparece como el actor principal de la historia bajo su

42. *Initiation à la critique historique*, París, A. Colin, 1963, p. 83. Los puntos débiles evidentes de este autor nos permiten situar mejor el problema.

43. *Ibid.*, p. 85.

44. *Ibid.*

45. Balibar, *op. cit.*, p. 247. [P. 274.]

46. No todo individuo, no todo hecho es histórico: se trata en efecto de "no confundir los efectos históricos de estos [diferentes] factores sociales con sus efectos microscópicos". (Cf. Althusser, *op. cit.*, p. 98.)

forma histórica por excelencia, su adscripción de clase: "son las clases sociales las que hacen la historia".

Volvamos ahora a la cuestión inicial: ¿puede la transmisión verídica de la "personalidad" de un individuo histórico ser el objeto de una historia? Ahora bien, estrictamente hablando, tal empresa no tiene validez científica, a causa del hecho de que incluso la existencia de un individuo histórico no es más que un efecto y un indicio de la lucha de clases al nivel en que el individuo lleva a cabo su acción. La transmisión verídica de la personalidad de un individuo histórico no puede, pues, en modo alguno ser objeto de una historia.

Si, en cambio, 1) se sustituye el análisis de la "personalidad" de un individuo histórico por el análisis de resultados de su acción y si 2) se subordina tal análisis al objeto de una historia que, a su vez, tiene un derecho de existencia científica, podría entonces utilizar todos estos análisis parciales para aclarar un poco los objetos de estas historias legítimas. Así los análisis de la acción de Felipe II, de Napoleón o de Lenin serán útiles como contribuciones a la elucidación de la lucha política e ideológica de clases de los períodos durante los cuales su actividad se insertaba en estas formas de la lucha de clases.

De la misma manera, al pasar de la historia política a la historia del arte es preciso ante todo efectuar la misma distinción entre un pintor de "tercera categoría" que haya vivido en el siglo XVII y cuyo nombre ha podido estar unido a algunas obras y a su contemporáneo Nicolás Poussin. Ahora bien, una monografía del primer artista no hubiera tenido sentido alguno. En el caso de Poussin, se puede efectivamente comprobar que su acción, en la estructura articulada de ideologías en imágenes de su época, forma parte de la transformación de esta estructura. ¿Acaso por ello la transmisión verídica de la vida y de la personalidad de Poussin puede ser objeto de la historia del arte? Precisamente a esta pregunta se impone una respuesta negativa. Porque no se debe confundir el conocimiento del objeto de la historia del arte con unos estudios que pueden arrojar cierta luz sobre dicho objeto. Una monografía sobre Poussin podría precisamente arrojar tal luz sobre las ideologías en imágenes del siglo XVII, utilizando y reuniendo todos los elementos que, estando ligados con la acción de Poussin, hacen visible la evolución de la relación entre las diferentes ideologías en imágenes. Un estudio

monográfico sobre Poussin, como toda monografía sobre un pintor famoso (sobre todo si es famoso en vida, lo cual implica una abundancia de fuentes escritas contemporáneas que lo conciernen), puede precisamente hacer transparentes la "coyuntura" y la evolución de las ideologías en imágenes del período durante el cual trabajaba.

Una monografía de artista no posee, pues, legitimidad sino a condición de no querer hacernos "conocer" a un artista; debe ser llevada de tal manera que contribuya al conocimiento del objeto de la historia del arte: las ideologías en imágenes. Es preciso, pues, en el caso de una monografía de artista, que el historiador opere un descentramiento: del artista a las ideologías en imágenes de un período.⁴⁷ A partir de este momento, todo es cuestión de división del trabajo de acuerdo con las inclinaciones de los investigadores. Si algunos prefieren un trabajo auxiliar al trabajo principal de la historia del arte, nada les impide consagrarse a él.

Así, los *Diccionarios de los artistas*, de Bénézit o de Thieme-Becker, son obras de erudición de un valor muy grande. Todo trabajo monográfico llevado a cabo con las mismas intenciones y declarándose tal, aun en el caso de que revista dimensiones mayores que las de un artículo de diccionario, es un trabajo científico "técnico" indispensable para todo estudio científico concerniente a la historia de la producción de imágenes. Tal estudio monográfico no se propondría como fin demostrar las razones por las cuales fue en efecto tal artista el que llegó a ser "grande", y no su hermano o tal o cual compañero de la escuela de Bellas Artes. Ninguna ciencia histórica responde a estas cuestiones puesto que no son las suyas. Decimos, pues, generalizando, que al nivel del análisis de una obra el recurso a su productor no es necesario más que para obtener algunas in-

47. Uno de los escasos autores que ha tomado el camino de este descentramiento, sin realizarlo totalmente, es Frederick Antal en *Hogarth and his place in European art*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1962. Como segundo ejemplo se podría citar el libro póstumo de Wilhelm Fraenger: *Jörg Ratgeb - Ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg*, VEB Verlag der Kunst, Dresde, 1973. Sobre Fraenger véase Günther Voigt: *Wilhelm Fraenger - Wesenszüge seines wissenschaftlichen Wirkens, in Festschrift für Wilhelm Fraenger*, Akademie Verlag, Berlín (RDA), pp. 1-10. Notemos de paso que Roger Lewinter, traductor de su obra fundamental sobre el Bosco (*Le royaume millénaire de Jérôme Bosch*, Denoël, París, 1966), llega a pasar por alto en su introducción la circunstancia de que Fraenger vive y trabaja en la República Democrática Alemana.

formaciones que a ella se refieran. Pero al nivel del análisis de la historia de un período del arte, el cambio de los "estilos" que puede observarse en un "artista" (de los trabajos en el taller de su maestro y de sus obras "de juventud" hasta los diferentes estilos de su "madurez") puede *ilustrar* lo mismo una evolución en el interior del período que la relación mantenida entre la producción de imágenes y las ideologías globales de las clases del mismo período. Lo mismo que es erróneo explicar una imagen por el recurso a la personalidad de su productor, es igualmente erróneo renunciar a utilizar ciertas informaciones sobre los productores de las obras, informaciones que pueden iluminar en parte la estructura en la cual trabajan.

Desgraciadamente, en la historia del arte tradicional y burgués, en las monografías de los artistas, sucede de manera muy distinta. Lo asombroso es que no se encuentre siquiera la conciencia de que la monografía plantea un problema de metodología: las capacidades individuales de algunos historiadores no pueden en manera alguna suprimir este problema.

Entre *La vida apasionada de Leonardo de Vinci*, de Dmitri Merejkowski,⁴⁸ el *Michelangelo*, de Carl Justi⁴⁹ y el *Daumier*, de Jean Adhémar,⁵⁰ las diferencias son notables. El primero es una novela biográfica⁵¹ que no tiene nada que ver, ni aun de lejos, con una ciencia de la historia del arte.⁵² En cuanto al segundo y al tercero son trabajos "de especialista" en el sentido más convencional.

Ambos respetan estrictamente la cronología de la vida de su artista y hablan sin distinción de todo, con el único resultado de aportar una mayor precisión en el fechado de algunas obras. Así, según este esquema, unas obras llamadas de "síntesis"⁵³

48. *Intercontinentale du Livre*, París, 1958 (primera edición, 1896). Véase también, en el mismo sentido, Fred Berence, *Léonard de Vinci*, Somogy, París, 1965.

49. *Michelangelo - Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke*, Berlín, 1909. Justi es muy claro: "en cada obra de arte comienza y termina una aventura, y la obra que sigue no nace de la anterior, sino, como ella, del punto común y central a ambas, el carácter del artista" (p. 7).

50. *Honoré Daumier*, Ed. Pierre Tisné, París, 1954.

51. Que la novela biográfica exige una gran erudición de parte de su autor, es indiscutible. Pero no es la carencia de erudición lo que aquí se reprocha.

52. El elemento decisivo que la excluiría de la historia del arte es la existencia de diálogos novelescos.

53. "El autor de tal biografía respeta a aquel a quien describe; no aísla artificialmente su personalidad; se esfuerza en alcanzar la verdad histórica a propósito de un

están construidas en confuso montón con migajas de psicología, migajas del psicoanálisis acumulado en estos últimos veinte años, una enumeración de los acontecimientos políticos-sociales contemporáneos de las obras (quedando a la discreción del autor la elección de esos acontecimientos), una enumeración de los artistas de la época, algunas descripciones de las "obras maestras",⁵⁴ todo ello en forma biográfica: la infancia del artista, sus maestros, el medio en el que vivía, sus pasiones, los coleccionistas o aquellos para los cuales trabajaba y su medio, y así sucesivamente.⁵⁵ Basta leer a título de ejemplo las monografías consagradas a Leonardo o a Rembrandt para ver estas curiosas mezclas de psicología individual, de descripción de las obras, de descripciones que dicen ser del medio (ora espiritual, ora social y político), de enumeración de los hechos, etc. Los que sucumben a la tentación de remontarse al individuo "para explicar sus obras" nos dan, con matices diferentes e importantes, la misma respuesta final: la producción global de un artista es el espejo de su vida, la expresión de los conflictos cornelianos de que es presa su alma sensible.

III. LA CONCEPCIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE COMO HISTORIA DE LOS ARTISTAS FORMA PARTE DE LA IDEOLOGÍA BURGUESA

Los tres métodos de explicación que acabamos de presentar rápidamente, ya se apliquen por separado o fundidos en un mismo género, derivan de una ideología de clase que es la ideología burguesa del individuo creador.⁵⁶ En el contexto de este estudio sólo podemos recordar muy brevemente esta ideología.

hombre y a través de él. Estudia a la vez el tiempo, el medio y el individuo... Cualquiera que sea la filosofía de la historia que quiere explicarla, la biografía es el retrato de un hombre que lleva el vestido de su época, y que se destaca sobre un fondo que es su época misma. Ya sea el hombre representativo de su época, ya se oponga a ella, la biografía se interesa por la época como por el hombre." (!) (Halkin, *op. cit.*, pp. 86-87.)

54. "Historias del arte" enteras están escritas con este espíritu espurio: véase por ejemplo, E. H. Gombrich, *L'Art et son histoire*, Livre de Poche, París, 1967, y H. W. Janson, *Histoire de l'art*, París, Somogy, 1964.

55. La justificación y teorización más consecuentes de este revoltijo se encuentran en el reciente estudio de Louis Hautecœur, *L'Artiste et son oeuvre*, tomo I: "L'artiste et son milieu", en *Gazette des Beaux-Arts*, mayo-junio 1972.

56. Este veredicto está justificado respecto de las explicaciones psicoanalíticas y psicológicas únicamente cuando pretenden poner en posesión del conocimiento de las

Puede decirse que, según ella, el hombre, el individuo creador, es el centro del universo.⁵⁷ Es su actividad (expresión a su vez de su individualidad) la que produce el mundo. Max Weber y R. H. Tawney⁵⁸ nos han mostrado ya cómo, al comienzo de la época capitalista, incluso una corriente religiosa podía insistir sobre el papel del individuo y sobre su omnipotencia terrena como glorificación de Dios.⁵⁹

Es en extremo curioso que la revolución copernicana, que descentró el mundo haciendo de la tierra un fenómeno periférico del Todo celeste, fuera acompañada (y esto de una manera absolutamente independiente de los descubrimientos físicos) por la sustitución (gradual en algunos dominios, brusca en otros) de la ideología de Dios creador por la ideología del Hombre creador.

Puédese, pues, afirmar que la ideología del "Hombre creador"⁶⁰ es la ideología burguesa constante en todas las forma-

imágenes en lugar de estudiar a los artistas apoyándose, entre otras cosas, en su producción.

57. "Decir que el escritor o el artista es un creador, es colocarse en la dependencia de una ideología humanista. Liberado de su adscripción a un orden exterior, el hombre es devuelto por esta ideología a sus pretendidos poderes: no estando ya sometido más que a esta única potencia, deviene el inventor de sus leyes, de su orden. Crea. ¿Qué crea? El hombre. El pensamiento humanista (todo por el hombre, todo para el hombre) es circular, tautológico, entregado por entero a la repetición de una imagen." (Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1966, p. 83.)

58. Véase el capítulo "The growth of individualism", en *Religion and the rise of capitalism*, Pelican Book, 1964, pp. 179-196.

59. "El mundo existe para servir a la gloria de Dios, y solamente esto. El elegido cristiano está aquí abajo para aumentar, en la medida de sus medios, la gloria de Dios en el mundo al realizar los mandamientos divinos, y solamente para esto. Pero Dios quiere la eficacia social del cristiano, porque quiere que la vida social sea conforme con sus mandamientos y que esté organizada a tal fin. La actividad social del calvinista se desarrolla puramente *in majorem Dei gloriam*. De donde se sigue que la actividad profesional, que está al servicio de la vida terrena de la comunidad, participa también de este carácter." (Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, París, Plon, 1964, pp. 127-128.)

60. No tiene nada de común, como pretenden algunos, con la tesis de Marx según la cual son los hombres los que, en condiciones no elegidas por ellos sino siempre dadas, hacen la historia. La tesis del "hombre creador" recuerda por el contrario las proclamas del socialismo pequeñoburgués criticado ferozmente por Marx y Engels: "Cosa tanto más fácil por cuanto el verdadero socialismo, para el que ya no se trata de los hombres reales, sino 'del hombre' en general, ha perdido toda pasión revolucionaria y proclama en vez de ella el amor humano universal. No se dirige por tanto a los proletarios, sino a las dos clases humanas más numerosas de Alemania, a los pequeñoburgueses, con sus ilusiones filantrópicas, y a los ideólogos de

ciones sociales con dominante capitalista.⁶¹ Comienza a aparecer en Europa a mediados del siglo xv en los núcleos burgueses de las formaciones sociales con predominio feudal⁶² y no cesa, desde entonces, de dominar los escritos de todos los apologistas (conscientes o inconscientes, poco importa) de la fase transitoria que es el mundo burgués para la humanidad. “La toma de conciencia de la importancia de la individualidad comienza con el Renacimiento. [...] La energía espiritual y la espontaneidad del individuo constituyen la experiencia decisiva, el concepto del genio y de la obra como creación de la omnipotente personalidad: son los grandes descubrimientos del Renacimiento”, escribe Arnold Hauser.⁶³ Ahora que este “descubrimiento del Renacimiento” no es en realidad más que un descubrimiento de la burguesía que efectúa la acumulación primitiva del capital.⁶⁴

estos mismos pequñoburgueses, los filósofos y sus discípulos; se dirige, en general, a la conciencia ‘ordinaria’ y extraordinaria que actualmente impera en Alemania.” (Marx-Engels, *La ideología alemana*, Ed. Pueblos Unidos, Montevideo, p. 545.)

61. Aunque a veces roza la teoría del “medio”, una notable crítica de esta concepción de la unicidad de la creación artística como simple expresión del genio y de la individualidad del artista se encuentra en *La ideología alemana* de Marx y Engels: “Sancho [Max Stirner] se imagina que Rafael pintó sus cuadros independientemente de la división del trabajo que en su tiempo existía en Roma. Si compara a Rafael con Leonardo da Vinci y el Ticiano, podrá ver hasta qué punto las obras de arte del primero se hallaban condicionadas por el florecimiento a que entonces había llegado Roma bajo el influjo de Florencia, las del segundo por la situación particular de Florencia, como más tarde las del tercero por el desarrollo, totalmente distinto, de Venecia. Rafael, ni más ni menos que cualquier otro artista, se hallaba condicionado por los progresos técnicos del arte logrados antes de venir él, por la organización de la sociedad y la división del trabajo dentro de su localidad, y finalmente por la división del trabajo en todos los países con los que su localidad mantenía relaciones de intercambio. El que un individuo como Rafael desarrolle su talento depende enteramente de la demanda, la que, a su vez, depende de la división del trabajo y de las condiciones de cultura de los hombres, que de ello se derivan. Stirner se halla, aquí, muy por debajo de la burguesía, cuando proclama la unicidad del trabajo científico y artístico” (Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, 1968, pp. 468-9).

62. Véase sobre esta cuestión Bertold Hinz, *Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs* y Michael Müller, *Künstlerische und materielle Produktion – Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance* en *Autonomie der Kunst – Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, op. cit., pp. 173-198 y 9-87.

63. Arnold Hauser, *Der Manierismus*, C.H. Beck Verlag, Munich, 1964, p. 33.

64. Sobre esta acumulación primitiva del capital, básica para la formación de la burguesía de los siglos xv y xvi y para la ideología del “Renacimiento”, véase: Para el Renacimiento florentino, Raymond de Roover, *The rise and decline of the Medici bank 1397-1494*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1963; Curt S. Gutkind, *Cosimo de Medici, Pater Patriae, 1389-1464*, Oxford, The Clarendon Press, 1938. Para el Renacimiento en Alemania, Jacob Strieder, *Zur Genese des modernen Kapitalismus*, Leipzig, 1904; Jacob Strieder, *Das reiche Augsburg*, Duncker und Humblot,

No carecería de interés comparar el papel que atribuyen al individuo-creador los escritos sobre “el arte” de la época capitalista con los de la época feudal (que son muy raros y no conciernen jamás a los “artistas-creadores” durante un período de mil años); o con los escritos de los “antiguos” que corresponden a la época “esclavista” (Pausanias,⁶⁵ Plinio el Viejo,⁶⁶ etc.); o también con los escritos que corresponden a la época del modo de producción asiático (América precolombina, Egipto, Mesopotamia, India, China, Japón).⁶⁷ Sin embargo, con Lorenzo Ghiberti (*I commentarii*, ca. 1445), Vasari (*Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1550) y Benvenuto Cellini (*Autobiografía*, 1562) comienza⁶⁸ con esplendor esta historia de la historia del arte concebida como historia de los artistas que tiene como objeto verdadero, pese a todas las apariencias, a los hombres-creadores y no a sus productos.

Munich, 1938; Richard Ehrenberg, *Das Zeitalter der Fugger – Geldkapital und Kreditverkehr im 16. Jahrhundert*, Jena, 1896. Para el Renacimiento en los Países Bajos, A. da Veiga-Simoes, *La Flandre, le Portugal et les débuts du capitalisme moderne*, Bruselas-París, 1933; Jervis Wegg, *Antwerp 1477-1559*, Methuen, Londres, 1916; Ernst Baasch, *Holländische Wirtschaftsgeschichte*, Fischer, Jena, 1972. Como es natural, para el historiador de arte (que no es “economista”) un estudio sobre la acumulación primitiva del capital no basta para dar claridad a sus palabras. Lo que hay que tener en cuenta son las clases sociales de la época y su relación tanto con este proceso económico como con la ideología (sobre todo las regiones “religión” y “filosofía”).

65. Pausanias, *Beschreibung Griechenlands*, tr. Ernst Meyer, Artemis Verlag, Zurich, 1954.

66. *Histoire naturelle de Plinie*, tr. Ajasson de Grandsagne, tomo XIX (libros 33-35), París, Panckoucke, 1833. Véase también E. Sellers, *The Elder Pliny's chapters on the history of art*, Londres, MacMillan, 1896.

67. Todos los elementos para tal estudio paralelo del papel atribuido al artista-creador durante las dos últimas épocas de la historia europea se encuentran en los dos libros capitales de Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924 (libros I y II) y *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters – Ausgewählte Texte des vierten bis fünfzehnten Jahrhunderts*, Viena, 1896. El silencio de Schlosser sobre los escritos referentes al “arte no europeo” se explica por su eurocentrismo, tendencia que sigue dominando actualmente las universidades de los países capitalistas europeos. Sobre las fuentes relativas a la pintura griega en general, véase el trabajo capital de Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, 3 vol., Munich, Bruckmann, 1923, y el trabajo de J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, Engelmann, 1868.

68. “Los breves capítulos de Ghiberti son las primeras vidas de artistas que poseemos, la fuente más antigua y la más auténtica para el Trecento.” (Julius von Schlosser, *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten*, Schroll, Viena, 1910, p. 37.)