

## EL CONCEPTO "IDEOLOGIE IMAGEE" PARA LA HISTORIA DEL ARTE: UNA FALACIA MARXISTA

Francisco J. Falero

### RESUMEN

En el texto presente trato de analizar los fundamentos teóricos que informan el concepto *Ideologie imagée*, y sus derivados *Ideologie imagée critique* e *Ideologie imagée positive*. Estos conceptos son los que Nicos Hadjinicolaou, en su libro *Histoire de l'art et lutte de classes*, elabora a partir de los presupuestos de Louis Althusser y Nicos Poulantzas para tratar de construir una Historia del Arte científica, desde la óptica del materialismo histórico. Sin embargo, el análisis de dichos conceptos nos revela que, en realidad, obedecen a una doble lógica ajena al marxismo: el positivismo empirista y el sociologismo contenidista.

### SUMMARY

In the present study the author attempts to analyze the theoretical bases of the concept of *Ideologie imagée*, and the derived terms *Ideologie imagée critique* and *Ideologie positive*. These concepts were developed by Nicos Hadjinicolaou in his book *Histoire de l'art et lutte de classes*, where he takes as his starting point the postulates of Louis Althusser and Nicos Poulantzas, in an attempt to establish a scientific History of Art from the point of view of historical materialism. However, an analysis of these concepts shows us that they in fact depend on a doubler or ambiguous logic, different from that on which Marxism is based: empiricist positivism and sociologism which places the main emphasis a the conten sociologism.

Nicos Hadjinicolaou, en su libro *Historia del arte y lucha de clases*<sup>1</sup>, propone una construcción científica del saber histórico sobre el arte desde una perspectiva materialista, elaborada a partir de los conceptos teóricos del marxismo formulados por Louis Althusser y Nicos Poulantzas. No se trata de presentar una crítica sistemática al libro en su conjunto sino de analizar los fundamentos teóricos de su concepto central: *Ideologie imagée*<sup>2</sup>, y de sus derivados: *Ideología figurativa positiva* e *Ideología figurativa crítica*.

Siguiendo el programa epistemológico althusseriano, Hadjinicolaou construye sus conceptos capitales para la ciencia de la Historia del Arte estableciendo una ruptura con la historiografía tradicional de la ideología burguesa. Al repaso y crítica de ésta dedica buena parte de su libro que, no obstante, resulta sumaria. Para Alfredo de Paz es este repaso la única objeción sería que plantea la obra de Hadjinicolaou porque, además de ser poco convincente en ciertos casos, supone un corte tajante con todos los acercamientos al arte a través de las ciencias humanas; lo que impediría una comprensión auténtica de las obras de arte, y desvirtuaría el concepto mismo de IF<sup>3</sup>. Por nuestra parte, digamos tan sólo que en la aproximación crítica de Hadjinicolaou a la Historiografía del Arte salta a la vista la inconsistencia teórica tanto en la arbitrariedad de criterio seguido para la división en tres obstáculos de dicha historiografía –y en las corrientes allí incluidas–, como en la muy poco elaborada crítica, a veces excesivamente simplista<sup>4</sup>. El problema no es,

como ha visto Alfredo de Paz, de insuficiencia metodológica del concepto IF –empobrecido sin los aportes de las metodologías de las ciencias humanas–, sino de insuficiencia teórica. Esta es la tesis fundamental de nuestra aproximación crítica que trataremos de exponer.

En efecto, toda la obra de Hadjinicolaou se basa en su concepto IF y en sus derivados IFP e IFC. La IF la define como “una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen a través de la cual los hombres expresan la manera en que viven sus relaciones con sus condiciones de existencia, combinación que constituye una de las formas particulares de la ideología global de una clase” (p. 97), a partir del concepto *Estilo* –y al cual pretende superar– de Frederick Antal; autor por el que se encuentra fascinado y de quien piensa es fundador de la ciencia de la Historia del Arte. Quiere expresar así, mediante esta definición, el carácter específico dentro del nivel ideológico de la IF, no traducible a otras formas de la ideología; por ello dice: “No se trata de deducir la ideología en imágenes de la ideología global de una clase, sino de hacer un trabajo en dos sentidos: al definir una ideología en imágenes, contribuir a la conceptualización de la ideología global de una clase; y, al utilizar la definición de la ideología global de una clase (que se construye a través de las definiciones de las ideologías literarias, estéticas, religiosas, políticas, económicas, de imágenes, etc., de esta clase), contribuir a la definición de la ideología en imágenes de esta clase” (p. 97). Acertadamente ve que en el arte –en el campo de las imágenes– se desarrolla un tipo particular de lucha de clases, la cual se constituye en el objeto de una historia *científica* del arte: “...una ciencia particular y autónoma gracias a su objeto que no es asimilable a ningún otro: el análisis y la explicación de las ideologías en imágenes que han existido, así como la historia de sus luchas” (p. 213). Además de establecer el tipo de relaciones entre la ideología global y la IF, que según Hadjinicolaou supera la noción de *Estilo* de Antal, pretende superar el *contenidismo*, rechazando la idea de vehículo –la imagen como portadora de ideología– que conlleva la tradicional distinción entre *forma* y *contenido*: “No se debe buscar las ideologías en el *contenido* de las imágenes, sino en su *presentación* (lo que implica la unidad entre *forma* y *contenido*”. (p. 19). Así mismo, en una línea reconocida dentro del marxismo, considera que la IF de cualquier imagen no se identifica con la ideología de su productor ya que ambas son de naturaleza distinta. En la concepción de Hadjinicolaou, basada muy directamente en Althusser, es decisiva la distinción entre ideología en general e IF, pues de lo contrario perdería esta última su especificidad.

Ahora bien, este concepto-eje de IF se desdobra en dos: IFP e IFC; queriendo expresar con el primero que “...la ideología en imágenes de una obra tiene una relación no conflictiva con otros tipos de ideología, ciertos elementos de la cual se encuentran en ella”. (p. 169); y con el segundo “...que la ideología en imágenes de una obra ejerce una crítica respecto de otros tipos de ideologías (no en imágenes) ciertos elementos de las cuales se encuentran en ella”. (p. 170). De este modo, el trabajo del historiador del arte se concreta en elucidar a qué tipo de IF corresponde cada obra de arte –cada imagen–. Estas dos categorías –que así adoptan un carácter metodológico– están fundamentadas en el funcionamiento general de la ideología en las diversas formaciones sociales, donde las clases dominantes imponen su ideología con el fin de mantener su hegemonía a través del escamoteo de las contradicciones inherentes a toda sociedad clasista mediante la presentación positiva del mundo. De aquí que introduzca las nociones de *ideología positiva* e *ideología crítica* para aquellas ideologías que tienen un carácter afirmativo de la sociedad y para aquellas que “...se oponen más o menos directamente a prácticas de clase o a determinadas ideologías de clase...” (p. 14), respectivamente.

Estos serían –en resumen– los fundamentos teóricos de su concepción de la ciencia de la Historia del Arte. Aparentemente, en su conjunto, parecen estar bien fundamentados en la teoría marxista; sin embargo, una lectura más profunda nos revela sus insuficiencias ante una crítica efectuada con un mínimo de rigor.

Efectivamente, habría que cuestionarse cómo llega a la noción de IF, de donde parte Hadjinicolaou porque, de hecho, todos los conceptos de Althusser y Poulantzas no son puntos de arranque para su construcción teórica sino aplicaciones directas, transcribiendo e insertando fórmulas que de ninguna manera asumen su lógica. El problema, entonces, es en primer lugar: ¿a qué lógica obedecen los presupuestos de Hadjinicolaou?; y en segundo lugar: ¿cómo aplica aquellos conceptos bajo esta lógica?

Hadjinicolaou rompe con la noción de *arte*, tachándola de burguesa, y propone en su lugar la de *producción de imágenes*, que, en realidad, es una parte de lo que globalmente designa la noción de *arte*, y que además no parece estar muy bien delimitada, pues en una ocasión incluye la tridimensionalidad y en otra la excluye: "...reemplacemos *arte* por *producción de imágenes*. Este último término, preferible al término ambiguo *arte*, es un término empírico que remite al *hecho* de la producción de ciertos *objetos* tri o bidimensionales sobre los cuales se han puesto, de diversas maneras, *líneas y colores*". (p. 168-169); pero también: "...un tipo de ideología que no existe, como tal, más que en la forma de las dos dimensiones de la imagen..." (p. 19). La esencia de esta producción ideológica sería la IF: "...por ideología en imágenes entendemos lo que es la característica *esencial* de los *objetos*, de los *hechos* que pertenecen al dominio de la producción de imágenes" (p. 969). Como ya se dijo, Hadjinicolaou se encuentra preso en las concepciones de Antal y lo que hace es proseguir su lógica pero revistiéndola de términos marxistas (Althusser). Así, admite que el *Estilo* es la esencia del *arte* porque Antal –"...el primer historiador de arte que ha definido el *estilo* de manera adecuada..." (p. 95)– hace de él el núcleo de sus investigaciones sobre el *arte*, y se limita a sustituir dicho concepto por el de IF, sólo que le añade el cuerpo terminológico althusseriano. Según Antal: "*Considerando cada estilo como una combinación específica de los elementos de tema y de forma*, los elementos temáticos ofrecen una transición inmediata a la visión general de la vida, a la filosofía, de donde derivan las imágenes en cuestión."<sup>5</sup>; compárese con la definición de IF de Hadjinicolaou<sup>6</sup>. La superación del *contenidismo* que subyace en Antal sólo se quedará en un programa de intenciones. El *Estilo* es siempre estilo de una clase o fracción de ella: esto es lo que demuestra Antal según Hadjinicolaou; por tanto, la IF es siempre de origen de una clase o fracción de la misma. A partir de aquí deduce que la lucha de clases que se libra en el campo de las imágenes –en el *arte*– es una lucha entre *estilos*, o simplemente la existencia misma de los *estilos*. Evidentemente, este apego a Antal le conduce al mecanicismo más absoluto en la aplicación de los conceptos marxistas: del hecho de que exista un *estilo barroco*, por ejemplo, deduce automáticamente que existe una IF barroca que se corresponde con una determinada clase. Esta visión le lleva a negar la existencia de categorías como la de *estilo individual*, *estilo regional*, *estilo nacional*, etc., ya que "El concepto de ideología en imágenes como categoría superindividual, superregional, supernacional es la categoría central en historia del arte." (p. 99); o, como quiere matizar, aquellos estilos son insignificantes en relación con el objeto de la Historia del Arte (Cf. p. 100). No puede existir una IF –personal– porque significaría que existe una clase de un sólo miembro. Los *estilos* no son sino concreciones de la IF de clase. Así, por ejemplo, se debe hablar de IF barroca en Flandes y no de IF barroca flamenca, porque ello supondría que existe una clase específica en Flandes correspondiente a un modo de producción asimismo específico<sup>7</sup>. Y aún más: "...analizando una imagen, tenemos derecho de hablar de su ideología en imágenes en el sentido en que cada obra no forma únicamente parte de una ideología en imágenes colectiva, sino que además es una concreción particular y única de ésta." (p. 100); esta concreción dialéctica entre lo general y lo particular nos informa de las raíces hegelianas que subyacen en la lógica del concepto IF: el reduccionismo de los fenómenos artísticos a otra realidad, espíritu de una época, visión del mundo, ideología de clase o como se le quiera llamar. Si a esto añadimos las definiciones de los conceptos IFP e IFC<sup>8</sup> podremos observar que Hadjinicolaou no sólo no logra zafarse del contenidismo antaliano – pues, en efecto, lo que Hadjinicolaou hace es dar distintas formas interrelacionadas a la expresión de un



espíritu que se despliega en la Historia en sus diversas manifestaciones (imágenes, filosofía, literatura, etc.) pero bajo la fórmula de la inversión material: una clase social–, sino que además tampoco escapa a esa reserva teórica (Cf. p. 94) que le plantea a Antal de deducir las ideologías de la lectura directa del asunto o tema de la obra. De este modo, cuando dice que “...ciertos elementos de la cual se encuentran en ella.” (p. 169) –se refiere a los elementos de otras ideologías en IFP–, donde se encuentran dichos elementos no es sino en el asunto de la obra, aunque no lo diga. Y cuando agrega a la definición de IFP: “...puede llegar hasta la exaltación de otros tipos de ideología (tal es el caso de todas las alegorías políticas, religiosas, etc.)” (p. 170) ¿no son dichas alegorías el tema?; y quizá todavía más definitivo cuando añade a la definición de IFC: “Esta crítica está ejercida por la manera en que se trata el tema de la obra.” (p. 170). La *manera* quiere expresar “la combinación de forma y contenido” pero, indudablemente, lo que prevalece es el tema, esto es, un determinado tema tratado de una u otra forma se convierte en positivo o en crítico de la ideología de una clase; donde el tema es el que define el *contenido* de la ideología de esa clase, ya sea en forma positiva o crítica. Pero no debe pasar desapercibido que la crítica de la IF (IFC) –o la adulación (IFP)– se ejerce sobre los otros tipos de ideología, quedando la IF como una forma menor en función de las restantes ideologías: se puede rastrear la huella del reduccionismo.

En definitiva, el concepto de IF se halla atravesado por el *contenidismo* debido a que conserva la lógica hegeliana del concepto de *Estilo* de Antal. Pero, a su vez, esta lógica se inscribe en otra: la del horizonte positivista.

Así es. La sustitución del concepto *arte* por el de *producción de imágenes* no supone una transformación teórica del Arte: “...al *arte* pertenecen todas las imágenes, ya se consideren como *grandes* o *menores*, sin excepción alguna”. (p. 168). Esta aseveración alude a una ampliación del dominio asignado al *arte*, es decir, como el concepto de *arte* implica una valoración burguesa (lo que es y lo que no es *arte* –la lógica de la pregunta ¿qué es el arte?–) ampliando el dominio a toda la producción figurativa se elimina tal valoración. Pero cabría recordar aquí que por parte del Formalismo –muy especialmente por los formalistas rusos, aunque en el campo literario– ya se procedió a esta ampliación al definir la categoría de *artisticidad* –o *literariedad*– que implicaba a toda la producción artística en la medida en que había propuesto una variante de la célebre pregunta: ¿qué hay de artístico en tal o cual obra?, en un intento de racionalizar el *arte* frente al idealismo de *L’art pour l’art*. En cierto modo, esta lógica permanece en el concepto IF en el sentido de que hay que ir determinando en cada obra –producto figurativo– a qué IF de clase pertenece y en qué grado se halla: si es positiva o muy positiva –la exaltación alegórica de que hablaba<sup>9</sup>–, crítica o más moderada. De nuevo la inversión material: la IF vendría a suplantar la *artisticidad*; la IF es la esencia de la producción figurativa como la *artisticidad* lo es del *arte*.

Por otro lado, la IF no supone una transformación teórica del Arte porque, siguiendo la lógica positivista que considera el Arte como el conjunto “obras de arte”, la *producción figurativa* la forma el conjunto “productos figurativos”. He ahí el programa positivista que descansa en el ilusionismo empirista que al reconocer la existencia de una serie de objetos semejantes toma esta serie empírica como punto de partida. Por consiguiente, la IF se construye sobre esos cimientos del positivismo empirista: buscar la esencia de ese conjunto de objetos. Y es aquí donde radica el error fundamental de Hadjinicolaou al pretender instalarse en una perspectiva materialista: el no cuestionarse el campo del Arte, tomando el dato empírico como punto de partida, lo que implica no cuestionarse la naturaleza del Arte, su funcionamiento. Ello le impide ver que el Arte es un *discurso ideológico*, una forma específica de la ideología burguesa y que, por tanto, tiene un funcionamiento histórico al igual que los criterios con que se define. El Arte –junto a la Literatura, la Música, el Cine, etc.–, tal como hoy lo entendemos, es lo que da contenido a la estética burguesa. Tomar como campo de la Historia del Arte el conjunto “obras de arte” no delimita ni tan siquiera

un dominio empírico porque ese conjunto varía a lo largo de la historia. Fijar ese dominio empírico – *producción figurativa*– no supone en absoluto determinar un campo científico de estudio. Para ello es preciso emprender una investigación teórica e histórica porque los “datos” no tienen una existencia previa –per se– y ajena al método de conocimiento. Un trabajo en este sentido es el que obvia Hadjinicolaou, de ahí que se proponga: “Hemos acometido la empresa de buscar el objeto de la disciplina de la historia del arte”. (p. 89) sin haber establecido el campo de conocimiento previamente. El hecho de tomar el dato empírico –conjunto de productos figurativos– no supone, como pretende Hadjinicolaou, la objetividad frente a la subjetividad de la ideología burguesa sobre el *arte*, pues comete el error de confundir el hecho empírico de un cuadro, grabado, etc., cuya unidad es la figuración –el conjunto–, con el hecho objetivo de una ideología de clase y un campo de lucha como es el Arte. Aquí se inscribe la lógica del *sociologismo contenidista* en la del *positivismo empirista*: buscar una esencia –material– a un conjunto *ya dado* en algo exterior a él, a saber, la ideología de una clase. La denominación IF sólo responde a la exigencia del concepto de ideología de Althusser, pero no asume su lógica, la lógica marxista.

Debemos comprender, pues, que el concepto de *producción figurativa* y su esencia IF no responden a la lógica marxista de la producción. Hadjinicolaou no llega a vislumbrar que es la producción la que determina los *productos figurativos*, una determinada producción ideológica, la cual es la que delimita el campo material: lo material no es lo empírico, en absoluto. En este sentido, recordemos que Hadjinicolaou diferencia dos regiones ideológicas específicas en el *arte* derivadas de esos presupuestos: por un lado, el conjunto “escritos sobre el arte” daría lugar a las ideologías estéticas de la imagen; por otro lado, el conjunto “productos figurativos” daría lugar a las ideologías de la imagen –IF–. De esta forma no advierte que ambas forman el discurso ideológico sobre el Arte –el campo del Arte–. Además, no se puede mantener un mismo conjunto de *productos figurativos* en todos los modos de producción porque es la lógica de éstos la que establece los conjuntos. Lo contrario sería considerar la producción figurativa como una categoría estable a la que cada clase le presta su contenido, su IF. Para Hadjinicolaou incluso las clases dominadas tienen su IF; evidentemente desconoce que las ideologías dominadas carecen de discurso por lo que se inscriben contradictoriamente en el discurso de las clases dominantes bajo la apariencia de unidad, coherencia y verdad. Todo ello es consecuencia de que siempre parte del estudio de la obra de arte como unidad *en sí* –ilusión empirista– que expresaría la ideología dominante, positiva o críticamente, o la ideología dominada.

Esta doble lógica, por otra parte, implica inevitablemente la aplicación mecanicista de los conceptos marxistas bajo el esquema siguiente:

Premisa: la ideología es de clase y específica; la historia es la historia de la lucha de clases; luego la historia de la ideología es una forma específica de la historia de la lucha de clases.

1º Positivismo: la producción de imágenes es la suma de las obras figurativas –con su correlato en la teoría social clásica: la sociedad es la suma de los individuos, susceptible de dividirse en clases, grupos, etc. pero cuya unidad siempre es el individuo/sujeto– cuya característica común es *ser imágenes*, propiedad empírica –en absoluto material–, pudiéndose establecer divisiones según diversos criterios, pero su unidad irreductible es siempre la obra.

2º Sociologismo contenidista: proceso de esencialización de lo empírico; lo empírico como reflejo de otra realidad que la explica en su inversión material, que sustituye el Espíritu por las Clases Sociales.

3º Mecanicismo marxista: el Estilo es expresión de una clase social como consecuencia de esencializar un dominio empírico o, mejor, un subdominio dentro del conjunto universal. Un ejemplo: existe un determinado conjunto de “obras de arte” cuya característica común es poseer un *estilo* barroco, luego existe una

clase a quien corresponde ese *estilo* que configura su IF específica dentro del nivel global de la ideología de esa clase. Si cada *estilo* pertenece a una clase, la Historia del Arte será la Historia de la lucha de los Estilos que, incluso, puede darse por la simple existencia de un *estilo* como manifestación hegemónica y monopolística de la clase dominante que obligaría a las demás clases al *silencio figurativo*.

Creemos que es en el siguiente pasaje –perdónese lo extenso– donde se resumen las insuficiencias teóricas de Hadjinicolaou: “Si se define la producción de imágenes como una de las regiones del nivel ideológico es forzoso reconocer que lo que vale para la ideología en general es igualmente válido para la ideología en imágenes. Es decir que ni las clases sociales ni las diferentes capas o fracciones de diferentes clases pueden tener la misma ideología en imágenes. Así, abstractamente hablando, cada clase o capa o fracción de clase *debería* tener, en cada *momento* histórico, su propia ideología en imágenes, dada la visión particular que tiene de sí misma, de las demás clases y de la sociedad en general. Pero en realidad, las cosas son mucho más complejas, porque: a) históricamente, ciertas clases no han tenido *su* ideología en imágenes a causa de no haber tenido producción de imágenes en absoluto. Esto se debe al hecho de que la necesidad de una producción de imágenes corresponde ya a una ideología y a una posición social; b) la ideología en imágenes o las ideologías en imágenes de las clases dominantes impregnan muy fuertemente (hasta desfigurarlas del todo) las ideologías en imágenes que provienen de las clases dominadas. Ejercen una especie de monopolio sobre la sociedad entera. En este sentido, cuando se habla de lucha de clases en el ámbito artístico, cuando aventuramos la tesis de que la lucha de clases se manifiesta en el campo de la producción de imágenes por la simple existencia de los estilos e incluso a veces por la lucha de los estilos, hay que reconocer que *esta lucha se desarrolla con más frecuencia entre las ideologías en imágenes de las capas o fracciones de la misma clase o de las clases dominantes que entre las ideologías en imágenes de las clases dominantes y de las clases dominadas*. La afirmación de que la historia de la producción de imágenes es la historia de las ideologías en imágenes de las clases dominantes de todas las sociedades hasta nuestros días, aún en esta forma exagerada, no se aleja mucho de la realidad. Las imágenes son generalmente productos en los cuales *se reconocen* sobre todo las clases dominantes.” (p. 103-104).

El primer error –fundamental– proviene de considerar la *producción de imágenes* como región del nivel ideológico, pues la región del nivel ideológico es la Estética: en este sentido, es la Estética burguesa la que hace que determinadas prácticas y sus productos se consideren *arte*. Los productos –la práctica– en tanto tales obedecen a la lógica de un modo de producción –la matriz ideológica– que es la que determina el carácter de la producción, por consiguiente producir imágenes bajo un modo de producción u otro no es lo mismo; de esta manera se desvanece la ilusión de un conjunto estable universal: productos en imágenes. La producción de imágenes no crea una ideología específica, *per se* –IF–, sino, en todo caso, la que materializa y reproduce una forma específica de ideología. El error *mecanicista* consiste en considerar la ideología como mera excrecencia derivada del hecho material que, en realidad, en Hadjinicolaou es empírico; insistimos: la naturaleza de la “producción de imágenes” es empírica, no material. Esto se puede observar claramente en el punto a) del citado texto.

De este primer error derivará el segundo: considerar que todas las clases deberían tener su propia ideología en imágenes –IF–. Las ideologías dominadas, como ya se dijo, carecen de discurso, se hallan inscritas en el discurso de la ideología dominante. Por tanto, únicamente la matriz ideológica de cada modo de producción –la ideología dominante– es la que segrega un discurso ideológico que lleva en su seno las contradicciones de clase. Pero como la ideología es de carácter inconsciente tiene sus fallas, y ahí traslucen las contradicciones no resueltas inherentes a todo modo de producción clasista; se tiene constancia de la lucha de clases que se libra en el nivel ideológico. En consecuencia, no es que algunas clases no tengan su propia IF por no haber producido imágenes sino que no puede tenerla; que cada clase tenga su propia IF es una



contradicción "in terminis". La lucha de clases en el nivel ideológico del *arte* no es de *estilos* contra *estilos* o por la existencia misma de los *estilos*. Es decir, lucha de imágenes producidas por una clase contra imágenes producidas por otra, o por la existencia misma de imágenes producidas por la clase dominante porque ésta ejerza un monopolio absoluto en el terreno del *arte* y porque sea una necesidad que no tienen las dominadas, sino que es la producción misma de imágenes la que lleva inscritas las contradicciones inherentes a las relaciones sociales –ideológicas– de producción. En este sentido, señalaremos que esa necesidad de que habla Hadjinicolaou no se refiere a la necesidad de la lógica de eficacia de toda ideología dominante, ya que en nota aparte añade: "Sobre esta cuestión, es necesario matizar. La observación vale más para el cuadro; vale menos cuando consideremos las artes llamadas decorativas o menores, el folklore, etc." (p. 104); lo que nos da una idea clara del sentido que tiene "necesidad". Y si añadimos además la nota 5 de ese texto<sup>10</sup> observamos como el *contenidismo* atraviesa el *mecanicismo* que subyace todo el texto.

Por último, con una visión totalmente deformada del concepto de *lucha de clases*, afirma: "...hay que reconocer que esta lucha se desarrolla con más frecuencia entre las ideologías en imágenes de las capas o fracciones de la misma clase o de las clases dominantes que entre las ideologías en imágenes de las clases dominantes y de las clases dominadas" (p. 104); de modo que la lucha de clases en sentido fuerte –la real– sólo se entabla en otros tipos de ideología, la lucha de clases en el *arte* es una lucha de segundo orden, se reduce a una pelea entre hermanos. ¡Sólo a partir de 1.830 se entabla la verdadera lucha! Y como colofón termina diciendo: "Las imágenes son generalmente productos en los cuales se reconoce sobre todo las clases dominantes" (p. 104); sin duda alguna desfigura el concepto de ideología, pues ¿qué sentido puede tener una ideología sólo para reconocerse en ella una parte de la sociedad? Precisamente el objetivo de la ideología es cohesionar y disimular los conflictos de clase. En la ideología se reconocen todos los miembros de la sociedad, de lo contrario no tendría razón de existir.

En suma, el proyecto de Hadjinicolaou de construir una Historia del Arte científica resulta vano al girar en torno a la definición de un concepto, *ideología imagee*, que nace estéril para el marxismo –materialismo histórico– dada su condición híbrida: positivista y sociologista.

FRANCISCO J. FALERO,  
Licenciado en Historia del Arte.

## NOTAS

1. 3. ed., Madrid, Siglo XXI, 1980. Las citas extraídas están referidas a esta edición.
2. Este concepto ha sido traducido al castellano en la mencionada edición por "Ideología en imágenes". Sin embargo, nos parece que la traducción "Ideología figurativa" es más adecuada en castellano dada la tradición que este último término tiene dentro de la Historiografía y Crítica del Arte en España. De todas maneras en adelante este concepto se transcribirá "IF" e "IFP" (Ideología en imágenes positiva) e "IFC" (Ideología en imágenes crítica).
3. Cf.: Paz, Alfredo de: *La crítica social del arte*; Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (p. 61-67).
4. Como contrapunto compárese con el trabajo de: Rodríguez, Juan Carlos: "Formalismo o Historicismo: una falacia arqueológica", en *La Norma literaria*; Granada, Diputación, 1984 (p. 29-51). Aunque en el campo literario, es modelo de lo podría ser una Historiografía crítica del Arte desde una perspectiva marxista.
5. Recogido por Hadjinicolaou en la p. 93 del libro de Antal, Frederick: *Florentine painting and its social background*; London, Routledge and Kegan Paul, 1948 (p. 4).

6. Cf. supra p. 155.
7. En todas estas argumentaciones se pueden observar ambigüedades en la consideración de conceptos marxistas como *Modo de producción*, *Clase social*, *Formación social...*, y del mismo modo lo confuso que resulta el empleo del concepto *Estilo* ya que se mezclan distintas dimensiones de dicho concepto.
8. Cf. supra p. 156.
9. Cf. supra p. 157.
10. “Así, es de 1830 y sólo de manera indirecta antes de esta fecha, cuando podemos discernir las ideologías en imágenes de las clases dominantes. El artículo de Lenin, «La organización del Partido y la literatura de Partido», de 13 de noviembre de 1905, sus artículos sobre Tolstoi, así como las «charlas sobre arte y literatura en el foro de Yenan», de 1942, de Mao Tse-tung, marcan una etapa en la historia en la medida en que dan la prueba de una conciencia aguda del papel de las obras artísticas y literarias en la lucha de clases” (p. 104).